

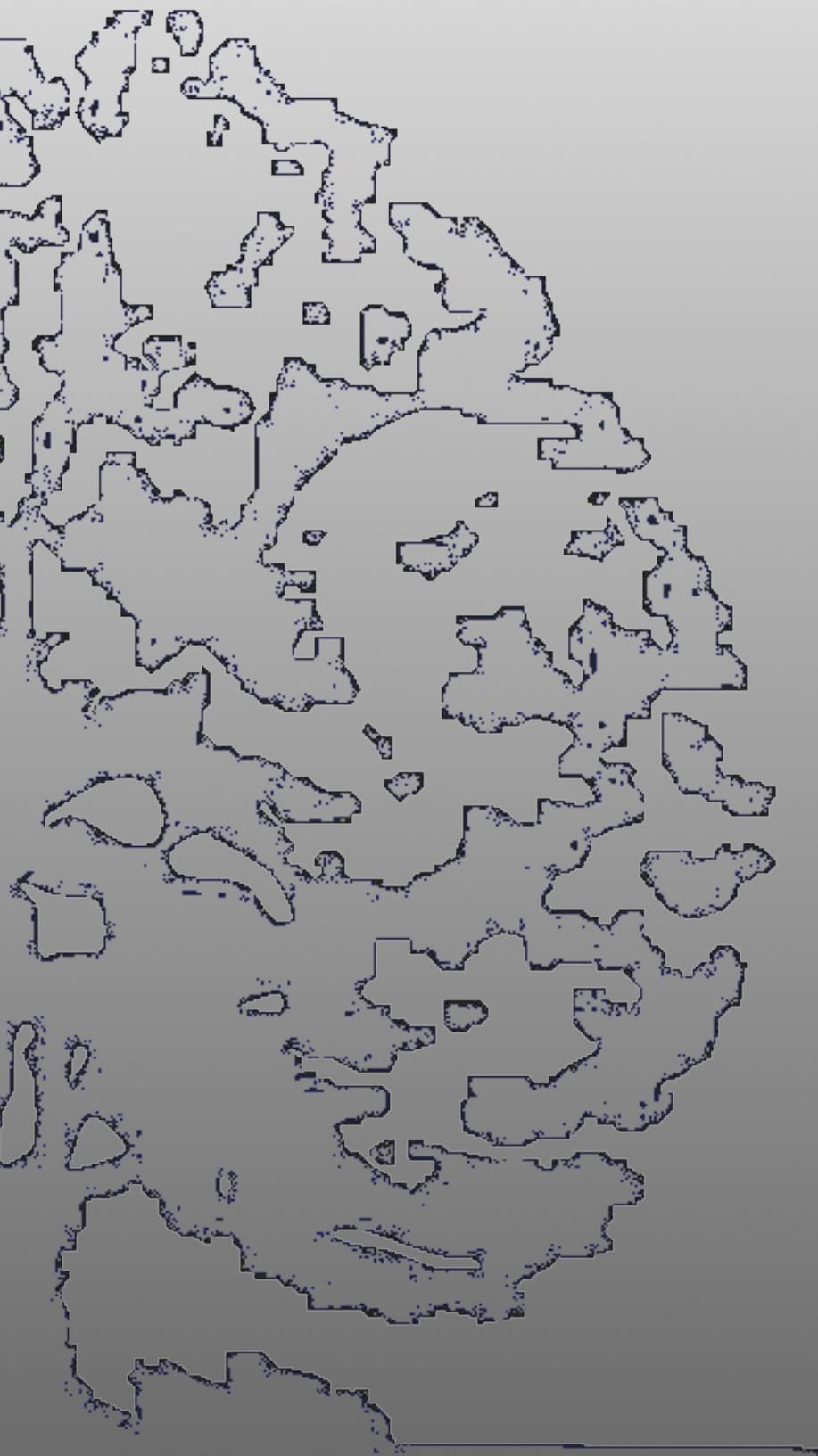
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Седьмой год издания / 7th Year of publication



№26 (2-2017)
июнь-август / June-August

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения.

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе.

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета.

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ.

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ.

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования.

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств при РАХ.

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики».

Мизина Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала».

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор, ректор «Академии медиаиндустрии».

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция), доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ.

Спирidonов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Тхостов Александр Шамилович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Шишко Ольга Викторовна, директор «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства.

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ.

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ.

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ.

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ.

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
ISSN 2227-6165
Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2017

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, chief researcher, department of media and mass arts, State institute of Art Studies.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television.

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University.

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubjana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH.

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH.

Kravicova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, Chief research fellow of the Institute for the Study of Childhood, Family and Upbringing of the Russian Academy of Education.

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics.

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor, rector of the Academy of the media industry.

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8, associate professor, chair of cinema and contemporary art at RSUH.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography".

Shishko, Ol'ga Viktorovna, director of "MediaArtLab" Center for Culture and Art.

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil. associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH.

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH.

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate professor, department of cinema and contemporary art at RSUH.

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АРТУ
научный электронный журнал
Артикульт

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsuhr.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 С.Ю. Штейн Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения
- 27 Т.Ю. Планкина Супрематизм Малевича и мистицизм Экхарта
- 40 М.С. Молчанова Театр-театральность-театрализация: в поисках дефиниций театральной герменевтики

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 45 О.С. Давыдова Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна
- 62 Т.В. Малова Эрве ди Роза: приключенческий эпос 1980-х годов

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 72 В.И. Родионова Становление концепции «искусства-по-инструкции»
- 78 А.Н. Буали Среда и предметная бытийность в стратегиях телесной репрезентации на примере инсталляций европейских художников второй половины XX века – начала XXI века

КИНО

- 84 В.В. Виноградов «Новая фотогения» А. Сокурова: о фильме «Восточная элегия»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 88 Е.В. Лёкен Denazified but not yet Americanized: западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ
- 100 Д.Г. Литинская, И.А. Кирилловский Тело порядка в идеологии (не)свободы

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 108 Е.В. Улыбина, К.К. Климова Влияние актуализации мыслей о Боге и уровня религиозности на отношение к неопределенности

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 122 Г.А. Золотков, А.Ю. Жулитова Проблема несводимости эстетических феноменов к языковому выражению в работах Л. Витгенштейна

- 128 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *S. Schtein* Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies
27 *T. Plankina* Suprematism of Malevich and mysticism of Eckhart
40 *M. Molchanova* Theatre, theatricality and theatricalization: in search for theater hermeneutics definition

HISTORY OF ART

- 45 *O. Davydova* Individual universe: the garden as a poetic motif in the visual art of the Art Nouveau era
62 *T. Malova* Hervé Di Rosa: The Epic Adventure of 1980th

CONTEMPORARY ART

- 72 *V. Rodionova* Formation of the art-by-instruction concept
78 *A. Buali* Environment and objects beingness in strategies of body representation in installations of European artists of the second half of XX – beginning of XXI century

CINEMA

- 84 *V. Vinogradov* New photogenic method in Oriental Elegy by Alexander Sokurov

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 88 *E. Loehken* Denazified but not yet Americanized: West German Cinema at the dawn of the FRG foundation
100 *J. Litinskaya, I. Kirillovsky* Body of order in the ideology of freedom(less)

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 108 *E. Ulybina, K. Klymova* The influence of the actualization of thoughts about God and the level of religiosity on the attitude toward non-certainty

METHODOLOGY

- 122 *G. Zolotkov, A. Zhulitova* The problem of the irreducibility of aesthetic phenomenons to language expression in L. Wittgenstein's works

- 128 SUMMARY

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

sergey@schtein.ru

ПЕРМАНЕНТНАЯ РЕФЛЕКСИВНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ РАБОТА В УСЛОВИЯХ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Предметом исследования является методологический инструментарий, который мог бы быть использован для перевода искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности из допарадигмального состояния, в котором оно в настоящее время находится, в состояние парадигмальное. Такая методология обнаруживается в результате перехода от используемого в искусствоведении и в гуманитарной науке в целом натуралистического подхода к познанию к подходу к познанию деятельностному, в условиях которого оказывается возможным ведение перманентной рефлексивно-методологической работы – специфической методологической стратегии, позволяющей произвести искомый перевод. Описательно-аналитическая методология, магистрально используемая в изложении предмета настоящего исследования, дополняется прикладным деятельностным подходом и методом теоретического моделирования, позволяющими сконструировать ядро достаточной онтологической схемы предметной области искусствоведения, наличие которой является одним из главных требований для функционального использования перманентной рефлексивно-методологической работы в заявляемом качестве. Новизна исследования заключается в том, что на основе проанализированного специфического для гуманитарной науки методологического инструментария выдвигаются два принципиально новых условия для исследовательской активности в границах искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, первое из которых позволяет формировать полноценное парадигмальное знание в отношении искусства, а второе – реализовывать функциональную исследовательскую работу, в отношении существующего знания, формирующего искусствоведение как самостоятельную дисциплинарную предметность без парадигмальной составляющей.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, перманентная рефлексивно-методологическая работа, онтология искусствоведения, метаонтология искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, науковедение

Object of research are methodological tools which could be used for the translation of art studies as specific disciplinary object from pre-paradigmatic state in which it is now, in paradigmatic state. Such methodology is explained as result of the transition from the naturalistic approach to cognition as used in art and in all humanitarian sciences to the approach to the active cognition, in the framework of which it is possible to maintain permanent reflexive and methodological activity as a specific methodological strategy allowing to make a required transfer. The descriptive-analytical methodology is introduced as general line in the presentation of the subject of the research, completed with applied activity approach and method of theoretical modeling allowing to construct a sufficient ontological scheme for the subject field of art studies. This methodology is one of the main requirements for the functional use of permanent reflexive and methodological work of sufficient quality. The novelty of the research is that on the basis of the analysed methodological tools, specific to humanities, two essentially new conditions for research activity in art studies area as specific disciplinary object are now put forward, the first of which allows to form a full paradigmatic knowledge in relation to art, and the second allows to implement functional research work, with respect to existing knowledge, reshaping art studies as independent disciplinary object without paradigmatic component.

Keywords: methodology of art studies, art theory, permanent reflexive-methodological work, ontology of art studies, meta ontology of art, methods of art studies, science about art, activity approach, ontologization, science studies

Искусствоведение, как обособленная дисциплинарная предметность, имеет собственную предметную область, в отношении которой учёными-искусствоведами реализуется научно-исследовательская деятельность, целью которой (если рассматривать эту деятельность на самом

общем масштабе) является создание максимально полной и по возможности непротиворечивой знаниевой сетки в отношении данной предметной области. Проблемы, связанные с формированием такого рода знания, обусловлены, во-первых, спецификой самого искусствоведения как дисциплинарной предметности без парадигмальной составляющей, в условиях которого любое знание потенциально вариативно, во-вторых, с дискурсивным характером значительной части искусствоведческих работ, целью которых не является попытка создания знаниевого заместителя в отношении предмета исследования (что характеризует дисциплинарное знание), но некое «размышление по поводу» или же произвольная концептуализация исследуемого (что свойственно для внедисциплинарных дискурсивных представлений), в-третьих, с сегментированностью предметной области искусствоведения на целый ряд отдельных частей, в отношении которых реализуется познавательная активность в условиях специфических субдисциплинарных предметностей (музыковедение, театроведение, киноведение и т.п.), и, наконец, в четвёртых, со смешанным – стагнированно-трансформирующимся характером самой этой предметной области, границы которой к тому же чётко не демаркированы (подробно об актуальных проблемах искусствоведческих исследований см. [Штейн, Актуальные проблемы..., 2017]).

В качестве действенного механизма преодоления данной ситуации может быть предложен переход от используемого в искусствоведении натуралистического подхода к познанию к подходу деятельностному, возможному и функциональному в результате ведения специфической – перманентной рефлексивно-методологической работы, в условиях которой могут быть реализованы две принципиально разные познавательные стратегии – метапарадигмальная и стратегия специальной методологической работы.

1. Натуралистический и деятельностный подход к познанию

Исходной установкой познания является то, что есть нечто – познаваемое, в отношении чего познающим субъектом может быть сформирована специфическая информация – знание, которое так или иначе соотносится с познаваемым, а в идеале – является заместительным, то есть дающим полное представление о познаваемом без непосредственного соприкосновения с ним.

В связи с тем, что познаваемое изначально каким-то образом отделяется познающим субъектом от всего иного и выделяется в качестве чего-то самостоятельного, то можно говорить о том, что познание строится или на принятии познающим какой-то уже существующей онтологической схемы в отношении познаваемого или же на задании собственной онтологии для этого познаваемого (см., например: [Щедровицкий, Проблемы методологии..., 1995; Щедровицкий, 1996; Штейн, Онтологизация как метод..., 2017]).

В условиях натуралистического подхода к познанию, вопрос о механизмах формирования онтологической схемы познаваемого не стоит – познаваемое воспринимается как определённая данность, которая противопоставляется познающему субъекту. Точно также в натуралистическом подходе к познанию в качестве исходной данности принимается всё то, что связано непосредственно с реализуемой познавательной деятельностью – использование определённых средств, подходов и методов, действий и процедур, способов выражения полученного знания.

В границах любой дисциплинарной предметности существует свой специфический набор инструментов, используемых в познавательной деятельности, воспринимаемый научным сообществом, образующим эту предметность, как данность, которая транслируется посредством образовательного процесса и таким образом репродуцируется в новых поколениях исследователей. В результате возможной продуктивной проблематизации может происходить трансформация познавательного инструментария – замена одного другим или же расширение имеющегося за счёт включения чего-то нового, что приводит, во-первых, к необходимости определённой трансформации познавательной активности, во-вторых, к возможному пересмотру части имеющегося знания (в случае возможности получения более качественного или принципиально иного знания, более адекватного познаваемому), а, в-третьих, к изменению образовательных программ.

Деятельностный подход к познанию заключается в том, что для субъекта познаваемым определяется сама познавательная деятельность, которую он ведёт в отношении исходного познаваемого, включая механизм формирования его онтологической схемы. Причём в условиях данного подхода возможна фиксация всех возможных вариативных познавательных стратегий в отношении познаваемого. Таким образом, в условиях деятельностного подхода к познанию раскрывается исходный код мыслительной деятельности, лежащий в основе познавательной активности субъекта, а получаемое знание оказывается соотносимым с познаваемым не напрямую, а через логику, инструменты и алгоритм познавательной деятельности [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995].

Разность рассматриваемых подходов мы можем увидеть на схеме, где изображается натуралистический (рис. 1а) и деятельностный (рис. 1б) подход к познанию, а также через сопоставление определения их продуктивного выхода: продуктом познавательной деятельности в условиях натуралистического подхода к познанию является знание о познаваемом, а продуктом познавательной деятельности в условиях деятельностного подхода к познанию – знание о механизмах получения и выражения знания о познаваемом в условиях натуралистического подхода к познанию, а также механизме формирования собственного знания об этом.

Переход от натуралистического к деятельностному подходу к познанию в условиях, когда познавательная активность реализуется субъектом независимо от той или иной дисциплинарной предметности, не является чем-то проблематичным, ведь функциональность такого рода знания изначально не обусловлена какими-либо рамками. Однако, если этот же субъект реализует познавательную деятельность в условиях определённой дисциплинарной предметности, а, следовательно, продуцируемое им знание должно оказаться функциональным для данной дисциплины, то переход от натуралистического к деятельностному подходу к познанию оказывается весьма проблематичен: во-первых, из-за того, что такой переход связан с необходимостью отказа от всего предыдущего знания (оно просто-напросто неадекватно новому типу знания), во-вторых, потому что новый тип знания из-за своего принципиального отличия не может быть вписан в систему существующего дисциплинарного знания, в-третьих, в связи с тем, что иной принцип познавательной активности оказывается не параллелен существующему познанию, а использует его продукты в качестве исходного материала, без которого он не может быть реализован (по крайней мере в ситуации, когда он заявляется как внутридисциплинарный принцип).

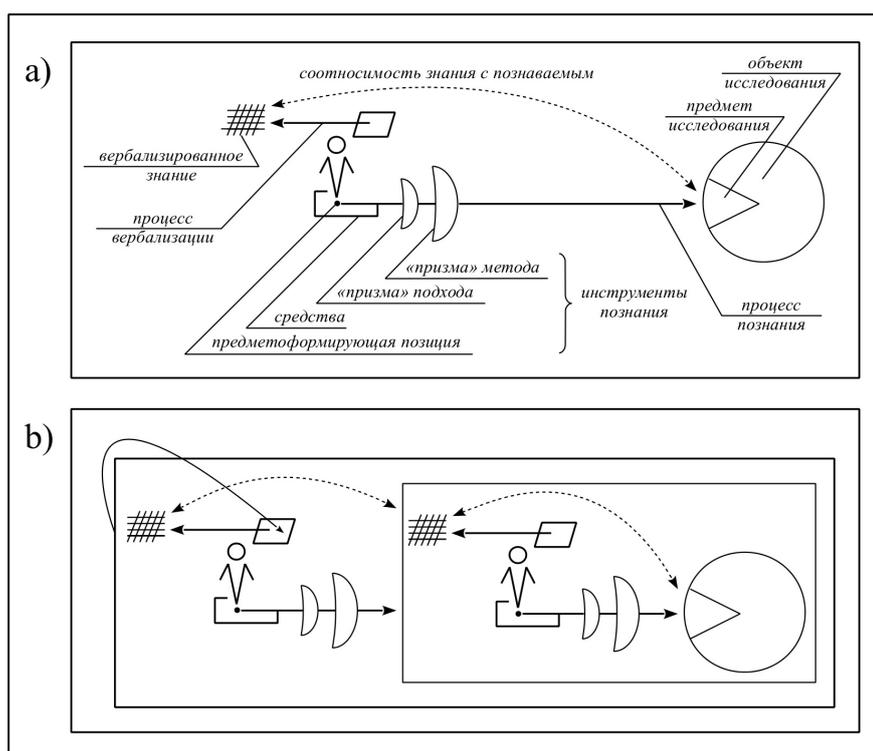


Рис. 1

Действенным инструментом, с помощью которого такой переход в условиях дисциплинарной или дискурсивной познавательной ситуации оказывается всё-таки возможным, является специфическая перманентная рефлексивно-методологическая работа, реализуемая изначально в отношении познавательной деятельности, обусловленной натуралистическим подходом к познанию, а затем – уже потенциально обособленно от неё (от исходного остаётся лишь предметная область) – в форме познавательной активности в условиях деятельностного подхода к познанию.

2. Перманентная рефлексивно-методологическая работа

В самом общем виде рефлексивно-методологическая работа может быть определена как специфическая деятельность, связанная с остановкой реализуемой активности (потенциально – любой, например, познавательной), фиксацией и проблематизацией наличествующего, а также выдвиганием программы по оптимизации данной исходной активности (см., например: [Щедровицкий, Дубровский, 1967; Щедровицкий, Принципы и общая..., 1995; Щедровицкий, О специфических характеристиках..., 1995]).

В условиях познавательной деятельности, реализуемой в рамках натуралистического подхода к познанию, рефлексивно-методологическая работа, как правило, выражается в том, что с её помощью познание по примеру деятельностного подхода к познанию всё-таки рассматривается как специфическая деятельность, которая по тем или иным причинам требует оптимизации, что и является целью рефлексивно-методологической работы, после завершения которой исходная – модернизированная познавательная деятельность возобновляется в тех же рамках натуралистического подхода.

Реализация рефлексивно-методологической работы возможна как силами самих субъектов, включённых в исходную активность, так и с привлечением в качестве эксперта методолога – специалиста по нормированию деятельности как таковой и не связанного изначально установками в отношении какой-то конкретной деятельности, который помогает осуществить рефлексивный выход, проблематизацию и выдвигание предложений по оптимизации исходной активности.

Переход к перманентному характеру ведения рефлексивно-методологической работы в отношении познавательной деятельности возможен только с помощью методолога или же субъекта-предметника, отказывающегося от собственной познавательной активности и перешедшего в положение методолога-предметника (методолога конкретной предметной области), и связан с тем, что, во-первых, на основе имеющегося продукта познания – знаниевого представления в отношении познаваемого, через его распрямление (определение механизма получения знания) осуществляется построение максимально объективированной онтологической схемы познаваемого, основанной на фактологической информации, содержащейся в распрямленном, по отношению к которой данное знаниевое построение может быть позиционировано точно также как к исходному познаваемому, во-вторых, в ситуации продолжения познавательной активности кого-либо в отношении того же самого познаваемого, продукты данной активности продолжают позиционироваться методологом к построенной ранее онтологической схеме познаваемого и при наличии в позиционируемом того, что является независимым от используемых познавательных механизмов, то есть – фактов, выражаться в качестве дополнений к исходной онтологической схеме. Таким образом, при наличии одного исходного знаниевого представления и ряда последующих знаниевых представлений в отношении того же самого познаваемого, в результате реализации перманентной рефлексивно-методологической работы будет получена единая онтологическая схема познаваемого, а все имеющиеся знаниевые представления позиционированы по отношению к ней в качестве вариативных предметных представлений её отдельных аспектов или же всей схемы в целом, обусловленных специфическими механизмами ведения познавательной деятельности.

Точно так же перманентная рефлексивно-методологическая работа может быть реализована в отношении не одного исходного знаниевого представления, но и на самом общем масштабе –

например, в отношении той или иной наличествующей дисциплинарной предметности (важно заметить, что реализация перманентной рефлексивно-методологической работы оказывается более функциональной и эффективной именно тогда, когда исходным является не единичное знаниевое представление, а их множество). Для этого должна быть сконструирована достаточная онтологическая схема предметной области, соответствующей рассматриваемой дисциплинарной предметности или по крайней мере центральное ядро такой схемы, на основе которой могут быть построены как и любые производные части, так и вся целостная модель данной предметной области.

Активность методолога или методолога-предметника в условиях реализации перманентной рефлексивно-методологической работы может быть разделена на две принципиально разные стратегии – *метапарадигмальную*, связанную с тем, что на основе имеющейся онтологической схемы, независимо от наличествующих знаниевых представлений или же напротив – опираясь на них, выстраивается максимальная схематическая модель познаваемого (что будет являться методологической парадигмой в отношении познаваемого), и *специальную методологическую*, в рамках которой активность методолога связана исключительно с рефлексивным ответом на активность познающих субъектов, находящихся в ситуации натуралистического подхода к познанию в отношении познаваемого, которое соотносится с имеющейся у методолога онтологической схемой этого познаваемого.

Таким образом, при реализации перманентной рефлексивно-методологической работы в условиях любой существующей дисциплинарной предметности возникает два принципиальных новых варианта развёртывания дисциплинарного знания. В первом случае – полностью переформатированного с учётом вводимых метапарадигмальных принципов формирования и организации такого рода знания: в центре оказывается сконструированная на основе онтологической схемы предметной области её теоретическая модель, а существовавшие предметные представления в том или ином качестве включаются в неё (поэтому предметная область методологической парадигмы, замещающей существующее дисциплинарное знание, масштабно всегда оказывается шире изначальной предметной области за счёт включения в неё всей совокупности внеметапарадигмального знания). Во втором – принципиально отличного от существующего представления о парадигмальном знании: изначальное не ставится целью, связанная с формированием целостного и непротиворечивого знания в отношении соответствующей определённой дисциплинарной предметности предметной области, но распределение имеющихся и возникающих знаниевых представлений в границах данной дисциплинарной предметности, осуществляемое по запросу, исходящему из самой этой дисциплинарной предметности или же откуда-то извне, с учётом производного характера распределяемого от общей для данной дисциплинарной предметности онтологической схемы её предметной области.

3. Онтологическая схема предметной области искусствоведения

Конструирование онтологической схемы предметной области той или иной дисциплинарной предметности может быть реализовано как на основе избирательной или же всей совокупности знаниевых представлений в её отношении, что, безусловно, требует работы целой научной группы или даже институции, так и в результате мысленного оперирования единичным субъектом достаточной суммой главным образом фактологических знаний об онтологизируемом, сформированных вследствие его непосредственного или опосредованного познания, и образующих у субъекта его обобщённое представление. В любом случае – главным будет являться оценка адекватности полученной онтологической схемы онтологизируемому, реализуемая в процессе соотнесения с данным построением определённой, а потенциально – всей массы знаниевых представлений, соответствующих данной дисциплинарной предметности (в случае негативной оценки, полученное построение будет признано одним из возможных концептуальных построений, которое невозможно использовать в качестве онтологической схемы в условиях реализации перманентной рефлексивно-методологической работы в отношении конкретной дисциплинарной предметности).

Реализуя второй (личностный) вариант формирования онтологической схемы в отношении предметной области искусствоведения, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Во-первых, надо условиться, что так как границы предметной области искусствоведения трансформировались в исторической перспективе, равно как и характер самой исследовательской рефлексии в её отношении, то конструируемая онтологическая схема должна быть по возможности адекватной для любой из реализованных и реализуемых в настоящее время познавательных ситуаций. Во-вторых, необходимо определить, что осуществляемое построение должно быть независимо от той или иной конкретной деятельностной активности (изобразительное искусство, архитектура, театр и т.д.), образующей отдельные субпредметные области, входящие в границы предметной области искусствоведения. И, наконец, в-третьих, надо зафиксировать то, что конструируемая онтологическая схема будет являться своеобразным матричным ядром онтологии предметной области искусствоведения, на основе которой при необходимости может быть построена достаточная (отвечающая основной части знаниевых построений искусствоведческих исследований, которые будут соотноситься с ней) или максимально возможная (соответствующая методологической парадигме в отношении предметной области искусствоведения) структура.

Чтобы удовлетворить всем изложенным замечаниям, установим в качестве основного подхода, используемого для конструирования искомой онтологической схемы, деятельностный подход – в данном случае выступающий в качестве прикладного методологического инструментария [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995; Юдин, 1997; Штейн, Деятельностный подход..., 2017], необходимого для реализации теоретического моделирования.

В качестве центрального элемента конструируемой онтологической схемы может быть определена деятельность один (Д-1), продуктом которой является сенсорновоспринимаемая форма (СВФ), заключаемая в одном варианте реализации данной деятельности в устоявшийся продуктивный контейнер, а во втором – в неустоявшийся продуктивный контейнер.

Сделаем пояснение в отношении двух терминов – сенсорновоспринимаемая форма и продуктивный контейнер.

Так как то, что является исходным материалом исследовательской рефлексии искусствоведов существует в самых разных, а потенциально – в любых формах (изобразительной, визуальной, звуковой, тактильной, объектно-ситуативной и т.д.), то самым общим определением для такой формы и будет сенсорновоспринимаемая форма: продукт любой деятельности (в отношении мыследеятельности – продукт её выражения) является потенциально воспринимаемым посредством сенсорной системы человека, а значит определение сенсорновоспринимаемая форма может быть применено ко всем продуктам человеческой деятельности, а также и к выражениям природных процессов, которые в последнее время всё чаще стали интерпретироваться в качестве специфических форм искусства (см., например, статьи авторов сборника [Nature, 2012]).

Продуктивный контейнер – это то, чем является продукт деятельности не зависимо от конкретности его возможных вариантов. Или иначе – это основное условие выражения результатов конкретной деятельности, обуславливающее специфику трансформации и организации исходного материала и определяющее рамки вариативности конечной формосодержательной целостности. В качестве примера можно привести изображение как продуктивный контейнер деятельности живописца, или фильм как продуктивный контейнер фильмопроизводства. (В принципе, тоже самое можно говорить и о выражении природных процессов, уникальная формосодержательная целостность которых всегда обусловлена такого рода продуктивным контейнером – рассвет, молния, радуга и т.п.). О термине же сенсорновоспринимаемая форма в этом смысле можно говорить не только как о том, что является выражением любой формосодержательной целостности, но и как о самом общем продуктивном контейнере для самой человеческой деятельности, рассмотренной на самом общем масштабе безотносительно какой-либо конкретности её реализации.

Однако изображение и фильм являются устоявшимися продуктивными контейнерами, определяющими характер и специфику определённых видов деятельности. В то же время возникают

такие виды деятельности, оперативное определение продуктивных контейнеров для продуктов которых оказывается весьма затруднительным. Что, например, является продуктивным контейнером для экспонируемого в музее унитаза? Или какой продуктивный контейнер у голого человека, сидящего посреди площади?.. Поэтому мы и фиксируем ситуацию потенциального наличия таких видов деятельности, продукты которых выражаются в неустоявшихся продуктивных контейнерах, которые при определённых условиях со временем могут быть трансформированы в контейнеры устоявшиеся.

В связи с тем, что продукт любой деятельности так или иначе функционально используется в какой-то другой деятельности или деятельности (в противном случае встаёт вопрос о самой возможности обозначения некой совокупности процессов в качестве именно деятельности, ведь деятельность – это форма человеческой активности, образуемая устойчивой процессуальной множественностью, в результате реализации которой возникает такой продуктивный выход, продуктивный контейнер и самая общая характеристика формосодержательной целостности которого изначально предзаданы и гарантированы, равно как и та функция или функции, которые данный продукт реально или гипотетически может выполнять в условиях иной или иных видов деятельности), то в качестве второго элемента конструируемой онтологической схемы может быть определена деятельность два (Д-2), в которой продукт первой деятельности выполняет определённую функцию.

Здесь надо отметить по крайней мере три момента. Первый – это то, что деятельность два может быть связана с самим субъектом или субъектами, реализующими деятельность один: делается что-то, чтобы потом это использовать затем-то – пишу картину (деятельность один), чтобы потом ею любоваться (деятельность два). Второе – деятельность два может трансформироваться в исторической перспективе, а также носить множественный характер и, соответственно, включаемая в неё сенсорновоспринимаемая форма может быть по-разному функционально использована: пишу картину (деятельность один), чтобы потом ею любоваться (деятельность два), однако после моей смерти картина становится элементом декора (иная деятельность два), а ещё позднее и одновременно – предметом коллекционирования (иная деятельность два) и предметом публичного экспонирования (иная деятельность два). И, наконец, третий момент – при исследовании сенсорновоспринимаемых форм их функциональное предназначение, реальное и вариативное использование может вообще не рассматриваться (например, в ситуации, когда исследовательский фокус сосредоточен исключительно на формосодержательной целостности рассматриваемой формы).

В качестве третьего элемента конструируемой онтологической схемы может быть определена деятельность три (Д-3), для которой продукт первой деятельности является исходным материалом, оказывающимся таковым или вследствие обращения к нему или же в результате его собственной актуализации, и в отношении которого реализуется одно из двух или же сразу два принципиальных действия – маркирование термином «искусство» и координирование по отношению к иным формам, которые уже имеют маркирование термином «искусство», продуктом чего является маркированная и/или скоординированная (помещённая в определённую «систему координат») сенсорновоспринимаемая форма.

Сделаем два важных пояснения, касающихся как самой деятельности три, так и компонентов маркер «искусство» и «система координат», которые используются в ней.

Для того, чтобы та или иная конкретная сенсорновоспринимаемая форма стала предметом искусствоведческого исследования, необходимо или чтобы она содержала в собственной формосодержательной целостности то, что позволит исследователю самостоятельно маркировать её в качестве «искусства» и определённым образом скоординировать её по отношению к существующим формам уже маркированным таким образом, или же надо, чтобы эти маркирование и координирование были исследователю даны, что и является продуктом деятельности три. В противном случае – или будет непонятно, что исследовать (ведь не определено, что является

искусством, и что, например, определённым образом скоординировано по отношению к тому, что уже маркировано как искусство), или же придётся исследовать вообще всё, но тогда это явно будет уже не искусствоведение, а, например культурология. И вот тут возникает интересная коллизия: дело в том, что в ситуации, когда исследователь (искусствовед) сам маркирует и координирует сенсорновоспринимаемую форму, то он оказывается ни кем иным, как тем, кто реализует деятельность три, а, значит, из позиции исследователя оказывается в самой предметной области, в отношении которой он должен осуществлять познавательную деятельность. А значит необходимо признать изначально дискурсивный характер целого ряда искусствоведческих исследований, в отличие от исследований дисциплинарных, в которых предметная область противопоставляется познающему субъекту.

Таким образом, важно определить, что и маркер «искусство», и сама «система координат», в которой располагаются формы, маркированные как «искусство», должны являться не продуктом исследовательской деятельности искусствоведа, но частью предметной области, в отношении которой им осуществляется познавательная активность. Поэтому как бы нам не хотелось дать точное определение маркеру «искусство» (ведь важен не сам этот термин, хотя, конечно, он чаще всего и используется, но то определение, которое за ним скрывается, и которое в нашем случае не может быть слишком многозначным), как бы не важна была для нас постройка непротиворечивой «системы координат», мы не можем этого сделать, так как тогда из рефлексивной позиции мы перейдём в позицию деятельностную – в данном случае – предметоформирующую. Многозначность термина «искусство» и инвариантность оговариваемой «системы координат» даны нам как специфическая данность исследуемого, в отношении которой и должна быть сформирована непротиворечивая система знаний.

Ориентация на связку маркер «искусство» – «система координат» важна в связи с тем, что маркер «искусство» в том или ином знаниевом представлении может оказаться случайным (например, «искусство» в смысле технического мастерства), тогда как позиционирование некой формы (продукта деятельности один) по отношению к формам, ранее маркированным в качестве «искусства», не может оказаться случайным. Поэтому процесс координирования в деятельности три – процесс обязательный, а маркирование – процесс, во-первых, вариативный в отношении самого термина «искусство», а, во-вторых, опциональный.

В связи с этим важным является следующее замечание: искусствоведение как дисциплинарная предметность – «определённая форма систематизации научного знания, связанная с институализацией знания, с осознанием общих норм и идеалов научного исследования, с формированием научного сообщества, специфического типа литературы (обзоров и учебников), с определёнными формами коммуникации между учёными, с созданием функционально автономных организаций, ответственных за образование и подготовку кадров» [Огурцов, 1988, с. 244], а не как локальный специфический дискурс в отношении некой весьма условной предметной области, оказывается возможным только в результате наличия определённой рефлексивной традиции, в условиях которой возникают предметные представления, формирующие компоненты «системы координат», о которой идёт речь. Без этого просто-напросто невозможен переход от дискурсивной познавательной ситуации к познавательной ситуации дисциплинарной, потому как эта самая «система координат» – исходный материал для формирования хотя бы условно целостного ядра и границ предметной области искусствоведения.

Принимая принцип условного деления эстетики на имплицитную и эксплицитную (первая, в качестве продукта познавательной активности, осуществляемой в рамках иных дисциплинарных предметностей или дискурсивных единств, существует задолго и независимо от выделения эстетики в качестве дисциплинарной предметности, которой соответствует определённая конкретная предметная область, а вторая – как раз и связана с реализацией познавательной активности в условиях обозначенных границ эстетики как обособленной дисциплинарной предметности [Бычков, 2012, с. 39-41]), можно сказать, что, если не рассматривать искусствоведение с позиции

деятельностного подхода к познанию, то и его точно так же можно разделить на имплицитное (существовавшее до возникновения искусствovedения как обособленной дисциплинарной предметности) и эксплицитное (собственно дисциплинарное). Однако в условиях описываемого методологического инструментария такое деление, не важно – искусствovedения, эстетики, или какой-либо иной дисциплины, которая развёртывается в данности натуралистического подхода к познанию, оказывается ошибочным, так как по отношению к знанию, формируемому в ситуации деятельностного подхода к познанию, все иные знания оказываются имплицитными. Единственно возможным эксплицитным знанием (если продолжать использовать такое деление) является знание, продуцируемое исключительно в условиях деятельностного подхода к познанию.

Конечно, для исследователей-искусствovedов, находящихся в ситуации традиционного – натуралистического подхода к познанию, такое отношение к маркеру «искусство», «системе координат» и характеристике их познавательной активности как имплицитной скорее всего будет казаться странным и даже, возможно, неприемлемым («Ведь, главным образом, это мы определяем, что есть искусство и каково место тех или иных форм в общей иерархии! Это мы формируем научное знание об искусстве!!»), однако, с точки зрения деятельностного подхода к познанию, в данном случае процессы маркирования и координирования могут рассматриваться исключительно как дискурсивные, имплицитные по отношению к реальному или потенциальному эксплицитному знанию: да, в случае искусствovedения – определённым образом дополняющие наше представление о специфике и границах предметной области дисциплинарной предметности, но затем – в неё сами и входящие. Вместе с тем (о чём подробно будет говориться далее), в ситуации развёртывания методологической парадигмы искусствovedения, дискурсивные знаниевые представления будут рассматриваться как компоненты структурной целостности предметной области, при том, что само порождающее их дискурсивное единство исследователей может (скорее всего – и будет) продолжать продуктивно функционировать, а в ситуации ведения специальной методологической работы в условиях искусствovedения – знаниевые представления данного дискурсивного единства будут являться исходным материалом, побуждающим рефлексивную активность методолога предметной области искусствovedения.

Полученное в итоге построение может быть определено в качестве ядра достаточной онтологической схемы предметной области искусствovedения как специфической дисциплинарной предметности (рис. 2).

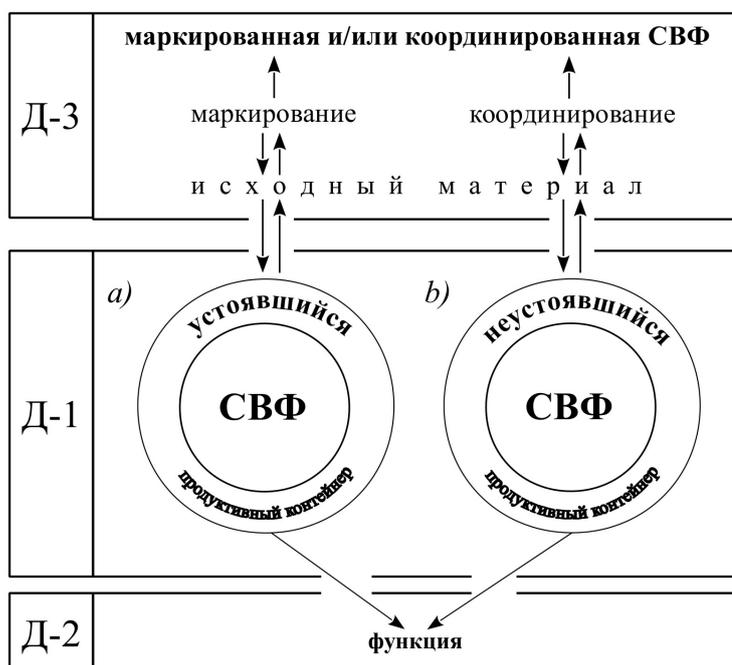


Рис. 2

Если же абстрагироваться от того, чем данная схема является, а так же несколько трансформировать и развернуть отдельные её компоненты:

– деятельность один раскладывается на три последовательных этапа (*проектировочный*, на котором происходит обоснование проектируемой деятельности, определение принципов её нормирования и непосредственное проектирование этапа реализации, *этап реализации*, представляемый через основные компоненты деятельности, такие как исходный материал, цель, задачи, образующие процессуальную множественность, составляющую один цикл деятельности, средства, метод, подходы (используемые в познавательной деятельности), которые делятся на стратегические и методологические/интерпретационные, продукт, упаковываемый в конкретный продуктивный контейнер, а так же общий продуктивный контейнер для любой человеческой деятельности – сенсорновоспринимаемую форму, и возможный, но не обязательный – *рефлексивный этап*, на котором осуществляется или может осуществляться – описание реализованной деятельности, её проблематизация, а так же выдвижение предложений по оптимизации деятельности при её реализации на последующих циклах);

– деятельность два дополняется указанием того, что функция, которую потенциально может выполнять продукт деятельности один связана с тем, что он оказывается или средством, или методом, или исходным материалом, или же компонентом средства/метода/исходного материала;

– между деятельностью один и три добавляется указание на восприятие как физиологический процесс, осуществляемый благодаря наличию у человека сенсорной системы, представляющей ему независимый от его мыслительной активности перцептивный образ взаимодействующей с ним СВФ, который и оказывается исходным материалом для его мыследеятельности (МД), в условиях которой может быть сформирован автоматический или сознательный мыслеобраз СВФ (их отличие заключается в том, что автоматический мыслеобраз – продукт неконтролируемой субъектом мыследеятельности, а сознательный мыслеобраз – продукт мыследеятельности субъектом нормируемой), проведено сознательное координирование полученной информации о СВФ по отношению к информации уже имеющейся, а так же – если рассматривать мыследеятельность на самом общем масштабе – информация о СВФ включается в индивидуальную картину мира данного субъекта; всё это – мыслеобразы, координирование и индивидуальная картина мира, если мы рассматриваем деятельность три как рефлексивную деятельность в отношении продукта деятельности один, функционально (в качестве исходного материала) в ней и используется (то есть рефлексивная деятельность три всегда имеет исходным материалом не саму СВФ, не её перцептивный образ, воспринятый субъектом, а продукт его мыследеятельности в отношении перцептивного образа СВФ);

– деятельность три дополняется указанием того, что исходный материал в результате реализации данной деятельности может трансформироваться в описание СВФ (что будет соответствовать знаниевому замещению СВФ), объяснение или оценку СВФ (что будет соответствовать концептуальному координированию СВФ), которые функционально могут быть задействованы в деятельности четыре (Д-4) (в противном случае – деятельность три должна быть признана нефункциональной), в которой они выполняют функцию или средства, или метода, или исходного материала, или же компонента средства/метода/исходного материала;

– последним дополнительным элементом схемы оказывается стрела времени (t), на которой обозначаются как минимум двенадцать промежутков, фиксирующие основные временные периоды, связанные с исходной деятельностью – деятельностью один и её продуктом – СВФ: время проектирования СВФ, время создания СВФ, время актуализации СВФ, время проблематизации деятельности по созданию СВФ, время функционирования СВФ, время вариативного функционирования СВФ, время не функционирования СВФ, время описания СВФ и его (описания) актуализации, время концептуального координирования (объяснения и оценки) СВФ и его (координирования) актуализации, время опосредованного координирования СВФ, время опосредованного функционирования СВФ (опосредованное координирование и функционирование

СВФ оказывается возможным вследствие наличия описания СВФ – именно оно вместо самой СВФ оказывается тем, в отношении чего развёртывается координирование и, что становится функционирующим), время определённого институализированного координирования СВФ (то есть концептуальное включение в условиях того или иного социального института в качестве компонента в ту или иную систему координат);

то мы получим, во-первых, вспомогательный инструмент, который может быть функционально использован для работы с исходной онтологической схемой, а, во-вторых, – такое построение, которое при его спецификации вполне может оказываться ядром онтологической схемы предметной области любой дисциплинарной предметности, в центре которой лежит какая угодно разновидность человеческой деятельности (рис. 3).

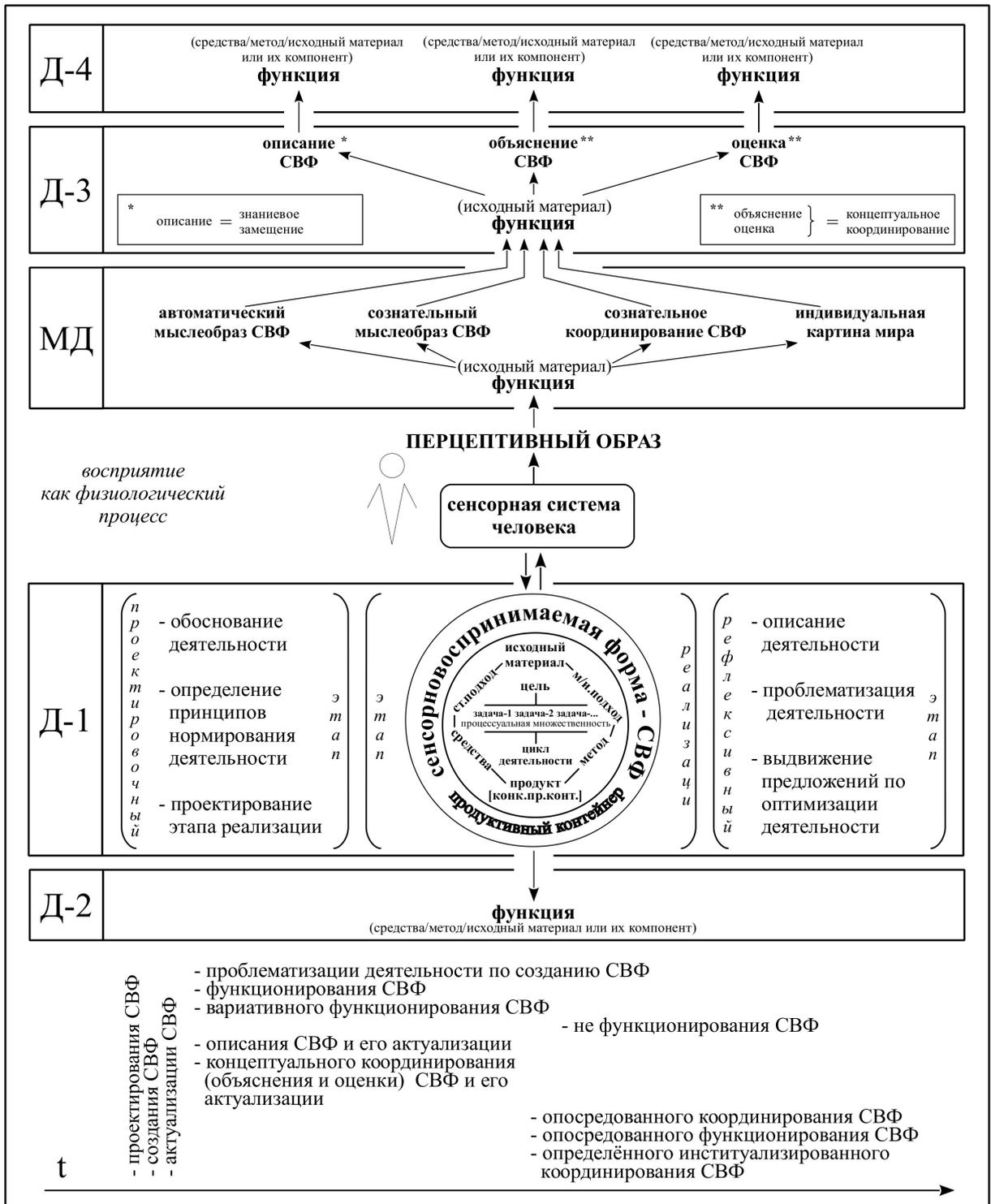


Рис. 3

4. Методологическая парадигма искусствоведения

Вводя термин парадигма в отношении знания и его характера, отличающего парадигмальное знание от до и вне парадигмального знания, Томас Кун имел в виду, что парадигма – это такая система знаний, которая в актуальный момент времени по тем или иным причинам (уровень средств, используемых в познании, разработанность познавательных подходов и методов и т.п.) является оптимальной и единственно возможной формой знания в отношении познаваемого [Кун, 2003, с. 34-48]. И именно поэтому, по мнению Куна, парадигмальное знание невозможно в гуманитарной науке, в которой любое знание в любой момент времени потенциально вариативно. Однако при переносе и использовании термина парадигма в отношении гуманитарного знания под парадигмой стали понимать вообще любое знание, в условиях которого формируется объяснение, а точнее – концептуализация и интерпретация познаваемого, рассматриваемого на достаточно общем масштабе, что позволяет использовать данное построение в качестве своеобразной «знаниевой рамки» – изначального условия для исследований масштабно менее значительных. Термин же методологическая парадигма является весьма условным и при использовании, как правило, означает нахождение той или иной совокупности знаний в обусловленности определённым набором подходов и методов, с использованием которых реализуется познавательная деятельность (см., например: [Стёпин, 1994; Делокаров, 2000]), что означает, например, необходимость отнесения парадигмы в Куновском понимании к той или иной методологической парадигме, а также возможность нахождения целого ряда гуманитарных парадигм в одной и той же методологической парадигме.

В настоящей работе, говоря о методологической парадигме, имеется в виду, что исходное – Куновское понимание термина парадигма, в результате перехода от натуралистического к деятельностному подходу к познанию, трансформируется и приобретает следующее значение, которое и получает название *методологической парадигмы – система знаний, формируемая таким образом, что познаваемое выражается через его онтологическую схему, получаемую в результате теоретического моделирования без учёта существующей совокупности представлений в отношении познаваемого, или же осуществляемого с помощью специальным образом вычленения из продуктов реализованной ранее познавательной активности, которые, в свою очередь, и в том и в другом случае, позиционируются в отношении этой схемы в качестве совокупности её актуальных предметных представлений, выражающих специфику различных точек зрения на познаваемое, алгоритмов познания, используемых средств, подходов и методов.*

Таким образом, можно говорить, что структура любой методологической парадигмы состоит из двух основных элементов – онтологической схемы, условно соответствующей познаваемому на актуальный момент времени (что удостоверяется открытостью принципов её конструирования, которые могут быть верифицированы или же при неудовлетворённости ею проблематизированы, вследствие чего существующая схема заменяется её оптимизированной модификацией, и что подтверждает корректность использования термина парадигма в исходном – Куновском значении), и предметоформирующего элемента, являющегося по сути сетью внутрисистемных знаний, образуемой существующими и возникающими предметными представлениями в отношении познаваемого, и имеющей собственную структуру.

Предметоформирующий элемент методологической парадигмы демонстрирует специфику наличествующих интерпретаций познаваемого, выражаемого через его онтологическую схему, которая соответствует ему на актуальный момент времени. Исходя из этого можно заключить, что структура предметоформирующего элемента методологической парадигмы любой из естественнонаучных дисциплин будет односоставна (так как в естественных науках в актуальный момент времени существует только одно знание – парадигма в отношении познаваемого, то его онтологическая схема и будет строиться на основании этого знания, которое затем, будучи спозиционированным к полученной схеме, и станет образовывать предметоформирующий элемент данной методологической парадигмы, трансформирующийся лишь в исторической перспективе в

результате трансформаций, которые претерпевает исходная естественнонаучная парадигма), а структура предметоформирующего элемента методологической парадигмы любой из гуманитарных дисциплин или же вообще любого гуманитарного знания – сложна и развёрнута (чем более вариативна имеющаяся система знаний в отношении познаваемого, на онтологической схеме которого строится методологическая парадигма, тем сложнее структура соответствующего ей предметоформирующего элемента). Именно поэтому развёртывание перманентной рефлексивно-методологической работы с целью формирования методологической парадигмы возможно, но по сути – бессмысленно в отношении естественнонаучного знания и в то же время эффективно и функционально в отношении знания гуманитарного.

Так как предметоформирующий элемент входит в структуру метапарадигмального знания, что означает включённость всей имеющейся и возникающей познавательной активности в отношении познаваемого в предметную область, соответствующую данной методологической парадигме, то, во-первых, надо говорить о проведении чёткой демаркации между метапарадигмальным знанием и знанием предметным (внутрисистемным), приращение которого в принципе независимо от наличия или отсутствия методологической парадигмы, а, во-вторых, определить, что одной из задач исследователей-метапарадигмологов является и оптимальная систематизация имеющегося предметного знания, и оперативное включение в его структуру предметного знания возникающего (отдельные элементы которого вполне могут оказаться уточнёнными, уточняющими или же вовсе – новыми компонентами имеющейся онтологической схемы).

Поэтому независимо от изначально реализованной стратегии моделирования онтологической схемы (а возможны три её варианта: а) основанной на распределении существующих предметных представлений познаваемого, б) независимой от существующих знаний, в) использующей одновременно и первую и вторую стратегии), функционирование конкретной дисциплинарной предметности в условиях методологической парадигмы, то есть полноценной метапарадигмальной науки, связано с необходимостью не только формального удержания и возможной модернизации целостности имеющейся онтологической схемы предметной области, но и тотального наблюдения за всеми трансформациями предметоформирующего элемента, входящего в её структуру.

Всё вышеперечисленное в полной мере касается методологической парадигмы искусствоведения, которая может быть развёрнута на основе того ядра онтологической схемы её предметной области, которое было нами сконструировано. Сложность заключается в необходимости реализации титанической работы по достройке данной схемы до масштаба, соответствующего по крайней мере основному корпусу «теоретических» работ, связанных с искусством, не говоря уже о необходимости последующей переработки всей совокупности имеющихся предметных представлений формально маркированных как искусствоведческие, что связано с их распределением, изъятием возможно наличествующей фактологической информации, выражение которой отсутствует в исходной онтологической схеме, помещением выявленного уникального в структуру схемы, а также последующим позиционированием разбираемого предметного представления по отношению к онтологической схеме в качестве структурного компонента предметоформирующего элемента.

В то же время ещё одна сложность связана с тем, что так как предметная область существующего искусствоведения многосоставна, то приходится говорить об общетеоретической методологической парадигме искусствоведения – построении, которое будет независимо от того или иного варианта продуктивного выхода деятельности один, интерпретируемого маркером «искусство» и определённым образом скоординированного по отношению к существующим формам, обозначенным данным маркером, а также о субпредметных или субдисциплинарных по отношению к общетеоретической методологической парадигме искусствоведения методологических парадигмах – построениях, связанных с конкретными формами продукта деятельности один

(изобразительные формы, музыкальные формы, сценические формы и т.д.). А это связано с целым рядом дополнительных трудностей.

Во-первых, это то, что для каждого системообразующего субдисциплинарную предметность вида деятельности (деятельности один) необходимо будет конструировать собственную онтологическую схему, выражающую её уникальность по отношению к иным видам деятельности. Причём практически во всех случаях – в отношении к деятельности по созданию сценических, архитектурных, музыкальных и иных форм, рассматриваемых искусствоведением, просто-напросто будет невозможно, да и не верно абстрагироваться в этом построении от деятельности два, для которой продукт деятельности один является функциональным, а также, возможно от иных видов деятельности, с которыми так или иначе взаимосвязана деятельность один. Поэтому такого рода онтологическая схема будет являться построением в отношении не одной деятельности, а как минимум двух, что будет характеризовать её уже как систему деятельности.

Во-вторых, так как существующие предметные представления в отношении определённой системы деятельности не обязательно будут являться рефлексивными, но, возможно, функциональными, а определение этого их характера потенциально будет затруднено, то во избежание неточностей, изначально по возможности все они должны рассматриваться как продукты специфических функциональных видов деятельности (например, рекламной, популяризаторской, образовательной и т.п.), входящих в структурную целостность исходной системы деятельности, и интерпретироваться как компоненты специфического предметофункционального элемента в структуре рассматриваемой системы, и лишь затем, при возникновении такой возможности, связанной с верификацией имеющихся представлений как рефлексивных или условно рефлексивных (то есть изначально функциональных, но которые могут в момент обращения к ним рассматриваться как рефлексивные), переноситься в предметоформирующий элемент конструируемой методологической парадигмы.

И, наконец, последнее возможное затруднение связано с тем, что имеющиеся рефлексивные предметные представления в отношении форм конкретной деятельности один могут, во-первых, не маркировать их термином «искусство», или же производить такое маркирование произвольно или достаточно условно (что выражает специфику исследовательской рефлексии в отношении данных форм), а, во-вторых, задавать такое специфическое координирование, которое будет отличным, как от той «системы координат», которая существует на общетеоретическом уровне в рамках методологической парадигмы искусствоведения, так и от «систем координат» иных субдисциплинарных предметностей искусствоведения.

Всё это вынуждает нас говорить о потенциально независимом характере тех методологических парадигм, которые мы определили как субдисциплинарные по отношению к общетеоретической методологической парадигме искусствоведения. Однако это является не недостатком в работе над формированием методологической парадигмой искусствоведения, а результатом самой поверхностной проблематизации существующего искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности – фиксацией необходимости приведения имеющейся «системы координат» к некой логической унифицированности (а это, как мы уже замечали ранее, не может быть сделано в рамках перманентной рефлексивно-методологической работы, так как в противном случае произойдёт переход из методологической позиции в позицию предметно рефлексивную) или же отказа от притязаний на всеохватность рассмотрения производных форм потенциально любых видов деятельности в той «системе координат», которая формируется искусствоведением.

В то же время, если мы хотим заполучить не условное, но реальное единство между общетеоретическим и субдисциплинарным искусствоведением, то необходимо иметь определённое единообразие между их онтологическими схемами, учитывая разность масштаба соответствующих им предметных областей. Это возможно в результате конструирования онтологических схем для субдисциплинарных предметностей, в качестве производных от онтологической схемы

общетеоретического искусствоведения, с учётом специфики системообразующих данные субпредметные области видов деятельности (деятельности один) и без оглядки на существующие в их отношении предметные представления. Однако с большой долей вероятности, в этом случае мы получим такое идеализированное представление, которое не будет соответствовать реально наличествующим субдисциплинарным предметностям, формируемым традиционной исследовательской активностью с использованием натуралистического подхода к познанию. С одной стороны – это может выглядеть и как проблемная, и как конфликтная ситуация, которая навряд ли будет продуктивной (по сути – параллельно станут развёртываться две альтернативные знаниевые сетки в отношении одного и того же), но с другой стороны – приведение субдисциплинарных предметностей к методологическому, понятийному и терминологическому единообразию как друг с другом, так и с «родительским» – общетеоретическим искусствоведением, однозначно, укрепит дисциплинарную целостность науки об искусстве.

В любом случае – развёртывание методологической парадигмы в отношении существующей дисциплинарной предметности, в нашем случае – в отношении искусствоведения, – это масштабный проект, который может быть реализован исключительно силами целого научного коллектива, понимающего принципы метапарадигмального строительства, владеющего методами метапарадигмальной работы и осознающего цель такого рода коллективной деятельности.

5. Специальная методологическая работа в условиях искусствоведения

С принципиально иной спецификой использования перманентной рефлексивно-методологической работы мы сталкиваемся при реализации стратегии ведения специальной методологической работы в условиях определённой дисциплинарной предметности.

Специальная методологическая работа в условиях той или иной существующей дисциплинарной предметности – это реализуемый в форме деятельности механизм проблематизации, распределения, нормирования и организации существующих знаний в отношении общей предметной области данной дисциплинарной предметности, с учетом её онтологической схемы как системообразующего элемента. То есть – это построение отдельных частей целого при его реальном отсутствии, но с учётом исходного условия существования этого целого. Или, образно говоря, – сборка отдельных частей пазла с учётом того, что собираемое является конструктивным фрагментом потенциально существующего целого.

Таким образом, специальная методологическая работа в условиях искусствоведения или иначе – методология искусствоведения (единственно возможный принцип нормирования деятельности в рамках рассматриваемой специальной методологической работы, который противопоставляется частным методологическим стратегиям, реализуемым в дисциплинарной предметности, и являющимися, конечно же, не методологией искусствоведения, а выражением тех частных методологических «конструкторов», как правило адаптированных к исследуемому материалу, используемых при формировании концептуального знания) – это реализуемый в форме деятельности механизм проблематизации, распределения, нормирования и организации существующих знаний в отношении общей предметной области дисциплинарной предметности «исствоведение», с учетом её онтологической схемы как системообразующего элемента.

Для того, чтобы провести описание специфики ведения специальной методологической работы в условиях дисциплинарной предметности, ответим на три принципиальных взаимосвязанных вопроса: что для этого необходимо, как эта работа реализуется, и зачем она может быть использована.

Из данного определения специальной методологической работы следует, что для её реализации необходимо иметь два основных компонента: онтологическую схему предметной области дисциплинарной предметности и конкретное предметное представление (как правило выраженное

в форме текста – доклада, научной статьи, монографии), входящее в структуру дисциплинарного знания. Смоделированная нами онтологическая схема предметной области искусствоведения уже является построением, соответствующим общетеоретическому искусствоведению, и применима в отношении любых субдисциплинарных предметностей, а её возможная вариативность на общетеоретическом и субдисциплинарном уровне, на что мы указывали, говоря о формировании методологической парадигмы искусствоведения, в данном случае не является проблемой, так как здесь не ставится цель формирования целостного знания в отношении всей дисциплинарной предметности на всех возможных уровнях, но отдельных её фрагментаций, возможное сочленение которых в последующем и покажет наличие или отсутствие условного или реального единства между общетеоретическим и субдисциплинарным искусствоведением. Но для этого нужно, чтобы кроме общей исходной онтологической схемы наличествовал бы и специальный унифицированный язык, с помощью которого, в отсутствии математического языка в гуманитарной науке, выражалось бы получаемое знание. Исходя из специфики изначально используемого подхода – деятельностного подхода, и познаваемого – являющегося деятельностью, отдельными её компонентами или системой деятельности, в качестве такого формального языка может быть использована, например, схема анализа полиструктурной системы, предлагаемая Г.П. Щедровицким [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 257-263]. В данной схеме деятельность представляется через исходный материал, процесс, воздействующий на него, а так же через организованность материала, получаемую в результате воздействия на исходный материал данного процесса. Таким образом, любая деятельность может быть представлена через процессуальную множественность, выражаемую таким образом, а отдельные компоненты деятельности – через фрагменты данной множественности.

Исходя из специфики конкретной ситуации, алгоритм реализации специальной методологической работы может быть различным. Необходимо описать хотя бы два из них, которые скорее всего и будут наиболее востребованными.

Первый из алгоритмов связан с тем, что на основе распремечивания конкретного знаниевого представления получается онтологическая схема того, в отношении чего реализовывалась исследовательская активность, выраженная данным представлением. Причём при конструировании данной схемы учитывается то, что она является фрагментом той целостности, в отношении которой существует онтологическая схема, соответствующая онтологической схеме предметной области той дисциплинарной предметности, к которой относится распремечиваемое знание. Само же это исходное знание позиционируется к полученной схеме в качестве его предметного построения.

Второй из алгоритмов связан с тем, что изначально определяется некий сегмент, входящий в предметную область дисциплинарной предметности, и на основе имеющейся онтологической схемы предметной области данной дисциплинарной предметности, путём производного выведения, конструируется его собственная онтологическая схема, к которой затем при необходимости могут быть спозиционированы наличествующие или же возникающие предметные представления.

Реализация специальной методологической работы в условиях дисциплинарной предметности может быть связана как минимум с тремя эвристическими целями:

а) определение специфики имеющегося конкретного предметного представления (в качестве конечного продукта оказывается онтологическая схема конкретной части предметной области, являющаяся производным построением от исходной онтологической схемы предметной области, по отношению к которой позиционируется разбираемое предметное представление (см., например [Штейн, 2011]), что соответствует реализации первого из описанных выше алгоритмов);

б) разрешение существующих противоречий в предметных представлениях (конечным продуктом является онтологическая схема конкретной части предметной области, являющаяся производным построением от исходной онтологической схемы предметной области, по отношению

к которой позиционируется и при возможности структурируется совокупность разбираемых предметных представлений, существующих в отношении одного и того же – например, на общетеоретическом масштабе – в отношении того, что такое «взаимодействие искусств», «художественный стиль», «целостность произведения искусства» и т.п., или на масштабе частнодисциплинарном – в отношении того, что такое «фотография как элемент произведения изобразительного искусства», «понятие стиль в отношении сценического действия», «онтология кино» (см., например, неформализованное, но по сути – показательное исследование [Хачатурян, 2013]) и т.п., что соответствует несколько трансформированной реализации первого из описанных выше алгоритмов);

с) фиксация онтологической схемы интересующего, которое может быть использовано независимо от имеющихся предметных представлений (конечным продуктом является онтологическая схема конкретной части предметной области, в отношении которой наличествует или потенциально может возникнуть предметное знание, которое, однако, при реализации данного построения не учитывается (см., например: [Штейн, 2015; Штейн, 2016]), что соответствует реализации второго из описанных выше алгоритмов; абстрагирование от второго обязательного компонента специальной методологической работы в данном случае может быть связано с целым рядом факторов, среди которых можно назвать два основных – отсутствие предметных представлений, а так же наличие запроса на специфическое знание, формируемое в результате реализации специальной методологической работы при фрагментарности или знаниевой слабости наличествующих предметных представлений).

Если же говорить об основной утилитарной цели ведения специальной методологической работы в условиях дисциплинарной предметности, то она вытекает, во-первых, из специфики существующего дисциплинарного знания, являющимся материалом для данной работы, а, во-вторых, из того продукта, который получается в результате её реализации: исследователи, образующие научное сообщество данной дисциплинарной предметности, а также независимые субъекты, которые по тем или иным причинам хотят получить знания о предметной области, соответствующей этой дисциплинарной предметности, имея результат реализации перманентной рефлексивно-методологической работы, сталкиваются не с изначально концептуализированными представлениями (а что в гуманитарной науке они таковы мы уже говорили ранее), критическое отношение к которым ими только может быть сформировано, да и то при наличии изначально или возникшего скепсиса, а с реальной картиной познаваемого на актуальный момент времени (выражаемой через доступное для объективации (онтологическая схема) и интерпретациями, представленными через механизмы их формирования), в полной мере характеризующей специфику знания в отношении интересующего.

Таким образом, ведение специальной методологической работы в условиях дисциплинарной предметности, в нашем случае – в условиях искусствоведения, в отличии от метапарадигмальной стратегии – это реальность, доступная для индивидуальной исследовательской активности. Однако её востребованность, равно как и функциональность, полностью зависят от запроса на продукт данной активности, что в свою очередь связано с информированностью искусствоведческого сообщества о специфике и функциональных возможностях специальной методологической работы.

В качестве заключения, хотелось бы ответить на четыре потенциальных принципиальных замечания, которые могут возникнуть в отношении к вышеизложенному.

Первое из них может быть связано с тем, что предлагаемая стратегия изначально абстрагируется от содержательной специфики «сферы» искусства. Это так, и делается это намеренно, чтобы в условиях дисциплинарного знания дистанцироваться от концептуальных построений традиционного искусствоведения, которые при этом не отрицаются, не уничижаются, и уж тем более не оказываются под запретом, но в результате проводимой методологической работы получают своё

место в структуре дискурсивного знания об искусстве (исходя из специфики занятой предметоформирующей позиции, используемых средств и методологического инструментария), которая, в свою очередь, получает определённое место в границах предметной области искусствоведения как дисциплинарной предметности.

Второе замечание может заключаться в том, что рассматриваемая стратегия не предназначена для попытки конкретизации и раскрытия предмета, но исключительно для систематизации упорядочиваемого. И это верно, так как специфика предмета искусствоведения такова, что любая попытка его объяснения оказывается концептуализацией и интерпретацией, приводящей основанную на такого рода представлениях систему знаний к допарадигмальной ситуации потенциального наличия множественного альтернативного знания в отношении одного и того же, на преодоления которой, в том числе, и направляется перманентная рефлексивно-методологическая работа, в условиях которой систематизированные предметные представления через их распремечивание и соотнесение с доступным для объективации таким образом «разоблачаются», что их последующее возможное принятие (например, при желании оставаться в искусствоведческом дискурсе как части предметной области искусствоведения как дисциплинарной предметности) – это уже осознанный выбор, основанный на знании и понимании используемых допущений при формировании данного конкретного концептуального знания и его места в структуре подобного знания, а не внекритичная бессознательная «очарованность» им.

Третье замечание может быть направлено на то, что в предлагаемой познавательной стратегии, главным образом, в том, что касается необходимости включения концептуальных искусствоведческих представлений в предметную область самого искусствоведения, просматриваются некие схожие черты с институциональной критикой. Но, если такая схожесть и усматривается, то она чрезвычайно формальна по крайней мере хотя бы даже уже по одной главной причине: масштаб функции институциональной критики ограничивается вопросами что есть/может быть определено в качестве искусства и каковы механизмы определения чего-то в качестве искусства, тогда как масштаб ведения перманентной рефлексивно-методологической работы в метапарадигмальном варианте её развёртывания в условиях искусствоведения подразумевает тотальный охват предметной области данной дисциплинарной предметности, а в условиях специальной методологической работы – возможность встройки любого фрагментарного локального в потенциально целостное тотальное. Собственно поэтому в условиях ведения перманентной рефлексивно-методологической работы (в метапарадигмальном варианте её развёртывания) институциональная критика оказывается одним из предметных представлений в отношении определённых компонентов исследуемого, то есть частью предметной области искусствоведения.

И наконец четвёртое замечание может касаться специфики самой перманентной рефлексивно-методологической работы, подразумевающей предельный герметизм познавательной активности, схоластизм и недопустимость выхода за жёстко определённые ею границы. С этим также нельзя не согласиться, но это – то основное условие, тот залог того, что знание, формируемое с использованием перманентной рефлексивно-методологической работы, при любых обстоятельствах всегда будет методологически и содержательно гомогенным, проверяемым, непротиворечивым и в актуальный момент времени – безальтернативным, что и является основными требованиями, предъявляемыми к научному знанию. И в то же время предлагаемая стратегия – это не применение естественнонаучных и математических методов к специфическому гуманитарному материалу искусствоведения (такие стратегии существуют, но они всегда функционально ограничены – см, например [Семиотика и искусствометрия, 1972; Копчик и др., 2004; Петров, 2004]), а подбор именно такого методологического инструментария, который, отвечая принципам научности, был бы адекватен данному специфическому предмету в его целостности.

С.Ю. Штейн *Перманентная рефлексивно-методологическая работа
в условиях искусствоведения*

Итак, проведённое описание реализации перманентной рефлексивно-методологической работы, в качестве стратегии по формированию принципиально новых условий исследовательской активности в рамках искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, показывает, каким образом возможен перевод традиционного гуманитарного знания в знание совершенно иного порядка – независимое от частнопредметных концептуальных представлений, которые преобразуются из того, что всегда рассматривалось в качестве продукта полноценной исследовательской деятельности и включалось в структуру дисциплинарного знания, в то, что само оказывается исследуемым. А возможность функционального развёртывания перманентной рефлексивно-методологической работы в условиях двух описанных вариантов указывает конкретное направление потенциального движения исследователей с одной стороны – к новой науке об искусстве, а с другой – впервые, к полноценной науке об искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Эстетика : учебник. – Москва: КНОРУС, 2012.
2. Делокаров К.Х. Системная парадигма современной науки и синергетика // *Общественные науки и современность*, 2000, №6. С.110-118.
3. Копцик В.А., Рыжов В.П., Петров В.М. Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. – Москва: ОГИ, 2004.
4. Кун Т. Структура научных революций. – Москва: «Издательство АСТ», 2003.
5. Огурцов А.П. Дисциплинарная структура науки: Её генезис и обоснование. – Москва: Наука, 1988.
6. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании : учеб. пособие для студентов вузов. – Москва: Акад. Проект : Фонд «Мир», 2004.
7. Семиотика и искусствометрия : Сборник пер. / Сост. и ред. д-ра филол. наук Ю.М. Лотмана и канд. физ.-мат. наук В.М. Петрова. – Москва: Мир, 1972.
8. Стёпин В.С. Смена методологических парадигм // *Хьюбер К. Критика научного разума*. – Москва: ИФРАН, Бонн: Интер Национес, 1994. – С.7-21.
9. Хачатурян Т.А. Онтология кино в зарубежной литературе // *Артикульт*. 2013. 10(2). С. 116-123.
10. Штейн С.Ю. Актуальные проблемы искусствоведческих исследований // *Культура и искусство* [статья принята к публикации]
11. Штейн С.Ю. Деятельностный подход в искусствоведении // *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда*. Вестник МГХПА. 2017. №2. Часть 1. С.99-109.
12. Штейн С.Ю. Онтологизация как метод искусствоведения // *Вестник РГГУ*. 2017. № 2(8). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С.125-134.
13. Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011[Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. – М., 2011.
14. Штейн С.Ю. Онтология кино и онтология звукозаписи // *Вестник РГГУ*. 2015. № 2. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С.140-149.
15. Штейн С.Ю. Онтология кино и онтология телевидения // *Вестник РГГУ*. 2016. № 4(6). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С.135-146.
16. Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я. Научное исследование в системе «методологической работы» // *Проблемы исследования структуры науки*. Новосибирск, б/и, 1967. – С.105-115.
17. Щедровицкий Г.П. Заметки об эпистемологических структурах, онтологизации, объективации, реализации // *Вопросы методологии*. 1996. №3-4 (23-24). С.165-176.
18. Щедровицкий Г.П. Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П. Избранные труды*. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.233-280.
19. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодетельностного подходов // *Щедровицкий Г.П. Избранные труды*. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.

S. Schtein *Permanent reflexive-methodological work
in the conditions of art studies*

20. Щедровицкий Г.П. О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.350-359.
21. Щедровицкий Г.П. Принципы и общая схема методологической организации системно-структурных исследований и разработок // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.88-114.
22. Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.155-196.
23. Юдин Э.Г. Методология науки. Системность. Деятельность. – Москва: Эдиториал УРСС, 1997.
24. Nature. Edited by Jeffrey Kastner. Cambridge: MIT Press and Whitechapel Gallery, 2012.

REFERENCES

1. Bychkov V.V. *Jestetika* [Aesthetics]: uchebnik. Moscow, KNORUS, 2012.
2. Delokarov K.H. *Sistemnaja paradigma sovremennoj nauki i sinergetika* [System paradigm of modern science and synergetics] in *Obshhestvennye nauki i sovremennost'* [Social sciences and contemporary world], 2000, №6. Pp.110-118.
3. Hachaturjan T.A. *Ontologija kino v zarubezhnoj literature* [The ontology of film in foreign studies] in *Articult.* 2013. 10(2). Pp. 116-123.
4. Kopicik V.A., Ryzhov V.P., Petrov V.M. *Jetjudy po teorii iskusstva: Dialog estestvennyh i gumanitarnyh nauk* [Etudes on the theory of art: Dialogue of natural and humanities sciences]. Moscow, OGI, 2004.
5. Kuhn T. *Struktura nauchnyh revoljucij* [The Structure of Scientific Revolutions]. Moscow, "Izdatel'stvo AST", 2003.
6. Ogurcov A.P. *Disciplinarnaja struktura nauki: Ejo genesis i obosnovanie* [Disciplinary structure of science: genesis and justification]. Moscow, Nauka, 1988.
7. Petrov V.M. *Kolichestvennye metody v iskusstvovedenii* [Quantitative methods in art studies]. Moscow, Akad. Proekt, Fond "Mir", 2004.
8. Schtein S.Ju. *Aktual'nye problemy iskusstvovedcheskih issledovanij* [Actual problems of art studies researches] in *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. [the article is accepted for publication]
9. Schtein S.Ju. *Dejatel'nostnyj podhod v iskusstvovedenii* [Activity approach in art studies] in *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA]. 2017. №2. Chast' 1. Pp.99-109.
10. Schtein S.Ju. *Ontologizacija kak metod iskusstvovedenija* [Ontologization as the method of art studies] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2017. № 2(8). Pp.125-134.
11. Schtein S.Ju. *Ontologija kino v koncepcii Andre Bazena* [Ontology of cinema in the concept of Andre Bazin], diss. ... kand.iskusstvovedenija : 17.00.03 : zashhishhena 20.04.2011[Mesto zashhity: Vseros. gos. un-t kinematografii im. S.A. Gerasimova] : utv. 09.02.2012. Moscow, 2011.
12. Schtein S.Ju. *Ontologija kino i ontologija zvukozapisi* [Ontology of cinema and ontology of sound recording] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2015. № 2. Pp.140-149.
13. Schtein S.Ju. *Ontologija kino i ontologija televidenija* [Ontology of cinema and ontology of TV] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2016. № 4(6). Pp.135-146.
14. *Semiotika i iskusstvometrija* [Semiotics and artmetry]. Sost. i red. d-ra filol. nauk Ju.M. Lotmana i kand. fiz.-mat. nauk V.M. Petrova. Moscow, Mir, 1972.
15. Shchedrovitsky G.P., Dubrovskij V.Ja. *Nauchnoe issledovanie v sisteme "metodologicheskoj raboty"* [Scientific research in the system of "methodological work".] in *Problemy issledovanija struktury nauki* [Problems of research of the structure of science]. Novosibirsk, b/i, 1967. Pp.105-115.
16. Shchedrovitsky G.P. *Zametki ob jepistemologicheskikh strukturah, ontologizacii, ob'ektivacii, realizacii* [Notes on epistemological structures, ontologization, objectification, realization] in *Voprosy metodologii* [Methodology questions]. 1996. №3-4 (23-24). Pp.165-176.
17. Shchedrovitsky G.P. *Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti* [The basic concepts and categorical means of the activity theory] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280.
18. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.143-154.

С.Ю. Штейн *Перманентная рефлексивно-методологическая работа
в условиях искусствovedения*

19. Shchedrovitsky G.P. *O specificheskikh harakteristikah logiko-metodologicheskogo issledovaniya nauki* [On specific characteristics of the logico-methodological study of science] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.350-359.
20. Shchedrovitsky G.P. *Principy i obshhaja shema metodologicheskoy organizacii sistemno-strukturnyh issledovaniy i razrabotok* [The principles and the general scheme of the methodological organization of system-structural research and development] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.88-114.
21. Shchedrovitsky G.P. *Problemy metodologii sistemnogo issledovaniya* [Methodological problems of systems research] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.155-196.
22. Stjopin V.S. *Smena metodologicheskikh paradigim* [The change of methodological paradigms] in Hjubner K. *Kritika nauchnogo razuma* [Critique of Scientific Reason]. Moscow, IFRAN; Bonn, Inter Naciones, 1994. Pp.7-21.
23. Judin Je.G. *Metodologija nauki. Sistemnost'. Dejatel'nost'* [Methodology of science. Systematic. Activities]. Moscow, Jeditorial URSS, 1997.
24. *Nature*. Edited by Jeffrey Kastner. Cambridge, MIT Press and Whitechapel Gallery, 2012.

Т.Ю. Планкина

магистрант факультета богословия

Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

pltpl@yandex.ru

СУПРЕМАТИЗМ МАЛЕВИЧА И МИСТИЦИЗМ ЭКХАРТА

В статье анализируется проблема соотношения супрематизма Малевича и мистицизма Экхарта в контексте их учений. Сравниваются такие понятия, использованные в их сочинениях, как «ничто», «покой», «воля» и другие. Разбирается соотношение апофатического и катафатического методов богопознания и трансцендентного и имманентного у Экхарта и в теоретическом и художественном творчестве Малевича. Предполагается, что супрематизм Малевича (как в теории, так и в живописи) может быть рассмотрен в контексте христианского мистицизма. Исследование сосредоточено в области таких дисциплин как философия искусства и теология. Предполагается, что данное исследование будет полезно для более глубокого понимания творчества Малевича и для его дальнейшего исследования.

Ключевые слова: супрематизм, мистицизм, Малевич, Экхарт, апофатика, катафатика, трансцендентное, имманентное, «ничто»

In this article it is analyzed the problem of Suprematism of Malevich and mysticism of Eckhart in the context of their teachings. Also it is compared the concepts that used in their writings as “nothing”, “tranquility”, “will” and the others. Is analyzed the apophatic and cataphatic methods of the knowledge of God and the transcendent and immanent in Eckhart and in the theoretical and artistic creation of Malevich. It is assumed that Suprematism Malevich (both in theory and in practice) can be considered in the context of Christian mysticism. The research is concentrated in the field of such disciplines as philosophy of art and theology. It is assumed that this study will be useful for a deeper understanding of Malevich's creative and for his further research.

Keywords: suprematism, mysticism, Malevich, Eckhart, apophatic, cataphatic, transcendent, immanent, “nothing”

Супрематизм Малевича в контексте его религиозно-философских размышлений

Уже в самом названии живописного направления Малевича «супрематизм» кроется мистический смысл трансценденции, превосхождения [Шатских, 2000]. Сам Малевич считал себя не обычным художником, а художником трансцендентного. Также он не считал себя философом, так как он полагал, что философия – это история человеческих заблуждений [Шатских, 2000]. Философия Малевича – это философия намеренной «безкнижности» и принципиальной независимости. «Безкнижие» входило в его теорию супрематизма, так как с помощью него он мог достигнуть «природоестества». Все теоретические работы, которые вошли в пятитомник собрания сочинений, написаны Малевичем по совету его друга и в какой-то степени единомышленника Гершензона [Письма Малевича к Гершензону, т. 5, 2000].

Несмотря на отсутствие ссылок на философов в сочинениях Малевича, среди современных исследователей его творчества актуальным становится поиск параллелей между идеями Малевича и других философов. Его сравнивают с Августином, Декартом, Ницше, Хайдеггером и другими [Kurbanovsky, 2007; Левина, 2015]. До сих пор открытым остается вопрос того, каким образом Малевич с такой легкостью воспроизводил не самые простые философские концепции различных философов из разных времен. Среди исследователей творчества Малевича распространено мнение, что это результат влияния на него бурной философско-религиозной среды России начала 20 века [Шатских, 2000]. Малевич какое-то время жил в Москве и общался с русскими религиозными философами, которые особенно любили обращаться к религиозной мистике. Большинство

философско-религиозных идей Малевичу транслировались через начитанного и образованного Гершензона. В своей книге А. Наков отмечает, что на Малевича, возможно, произвел некоторое влияние Н. Бердяев, которому, кстати, был очень близок немецкий мистицизм [Наков, 2010, р. 236]. Несколько исследователей отмечают наличие параллели между супрематическими идеями Малевича и философа-мистика начала 20 века Успенского [Robinson, 2010; Ге, 2012]. А. Шатских в своем эссе «Малевич после живописи» приходит к выводу, что как Бердяев, так и Успенский были одинаково далеки от философских идей Малевича [Шатских, 2000]. Тем не менее, можно предположить, что Малевич слышал что-то об Экхарте в русской философско-религиозной среде. Д. Сарабьянов в характеристике творчества Малевича ссылается на философию В. Соловьева, указывая на то, что Малевич в своем творчестве соединил теоретические аспекты философствования и религиозного мистицизма с практикой художественного творчества [Сарабьянов, 2001, с. 286]. Если о связи Малевича и философов от его современников неизвестно почти ничего, то стремление Малевича к мистицизму отмечают как его современники, так и современные исследователи, такие как А. Шатских, А. Курбановский, Э. Робинсон и другие, о которых будет подробнее сказано дальше. Клюн пишет в воспоминаниях о Малевиче: «У Малевича всегда было устремление к какой-то для него непонятной мистике. <...> Мистика в супрематизме Малевича особенно ярко стала проявляться в последние годы его жизни... на вопрос председательствующего: как он писал свой «Черный квадрат» и что служило для этого побудительной причиной, Малевич ответил, что когда он писал «Черный квадрат», то перед ним все время по полотну проходили какие-то «огненные молнии» [Современники о Малевиче, т. 2, с. 71]. Н.Смолянская относит теоретическое творчество Малевича к «спекулятивной теории искусства» – к той, которая «не описывает искусство, а конструирует художественный идеал» [Смолянская, 2007]. Для Малевича таким идеалом стала сакрализация искусства и доведение его до такой реальности, которая исключает все другие.

Прежде чем перейти к рассмотрению связи супрематизма Малевича и мистического богословия Экхарта, кратко рассмотрим те положения из сочинений Малевича, которые можно отнести к религиозной философии или мистицизму. Эти мысли Малевича находятся в непосредственной связи с его теорией супрематизма, что и позволяет нам сравнивать ее с мистицизмом Экхарта. Судя по сочинениям Малевича, он мыслил свой супрематизм как мистическое учение, потому что в его сочинениях размышления о Боге переходят в размышления об искусстве и наоборот.

Бог как беспредметность, ничто и покой

Основными темами для Малевича, как и для христианского мистического богословия, является соотношение Бога и человека и характеристики качеств Бога. От этих тем Малевич переходит к размышлениям о качествах мира и возможности его постижения. Он приходит к выводу, что постижение мира возможно только через его отрицание, то есть через его беспредметность. Это переключается с его же размышлениями о качествах Бога, среди которых главным качеством является отрицание всех качеств, что является апофатическим путем познания Бога, о котором говорил в своих проповедях Экхарт.

Важное место в религиозно-философских размышлениях Малевича занимает тема грехопадения. Эта тема важна для Малевича потому, что он усматривает в ней начало своих размышлений о беспредметном. Человек, по Малевичу, был неудовлетворен единством с Богом в раю, он начал мыслить, и эта мысль разъединила его с Богом. Поэтому теперь человек вынужден идти к Нему через предметный мир, чтобы снова обрести состояние «безвесия» и покоя, которое он утратил после грехопадения. Через супрематизм Малевич хочет «воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия» [Малевич, т. 1, 1995, с. 233]. Также в «Философии калейдоскопа» Малевич пишет, что смысл и цель будущего – это возвращение обратно в состояние до грехопадения. В этой работе у него даже появляются размышления о Христе, которых нет в «Бог не скинут», и в «Мире как беспредметности». Он пишет, что «Христос... пришел из начала Бога, и

возврат его к нему через воскресение был будущим пришествием к нему» [Малевич, т. 4, 2003, с. 50]. Малевич упоминает то, что Христос своей жертвой через воскресение искупил грехопадение человека и вернул его Богу, что еще ближе подводит Малевича к христианскому мистицизму, в котором обретение единения с Богом возможно только через жертву Христа. Но есть момент, который сильно разводит Малевича с христианским мистицизмом. В записях и заметках Малевича можно найти следующее: «Иисус Христос, как и Бог, беспредметны, пустые молчаливые пространства, если можно так сказать, в которых заболевший видениями мозг человека видит, слышит и даже осязает предметы» [Малевич, т. 5, 2004, с. 403]. Для Малевича болезнь – это не только видение предметности в Боге и в мире, но и в Христе, который для него тоже беспредметен, что, конечно, мы не встретим в сочинениях ни одного христианского мистика.

Следующий момент, который стоит прояснить в религиозных размышлениях Малевича – это его характеристика качеств Бога. Прежде всего, Бог для Малевича – это ничто, покой, бездействие, беспредметность и бесконечность. Малевич доказывает, что если человечество стремится к Богу, то оно стремится к небытию, бездействию и покою. Потому что «в совершенстве заключается предел наступающего ничто, как бездейственный покой. Таков должен быть Бог» [Малевич, т. 1, 1995, с. 305]. В своих последующих размышлениях по поводу мира Малевич утверждает, что Бог есть одновременно предел и беспредельное, поэтому он есть смысл и несмысл: «итак, в конечном итоге все человеческие смыслы, ведущие к смыслу-Богу, увенчаются немислием, отсюда Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметное. Достижение конечного – достижение беспредметного» [Малевич, т. 1, 1995, с. 296]. Предел и беспредельное соединяются в Боге, так как он, сам являясь беспредельным, сотворил предел, то есть мир, но при этом сам остался в беспредельности, в безвесии, в беспредметности. Малевич видит в разуме ограниченность. Разум, по его мнению, не способен постичь бесконечность и «несмыслие» Бога. Поэтому все попытки «общезития» в постижении Бога, самих себя и мира, свелись к чему-то утилитарному – то, что близко для разума и далеко от Божественного бессмыслия. В связи с отношением Малевича к разуму как к ограниченному интересны сравнения Е. Сидориной размышлений Малевича с Н. Кузанским и С. Франком [Сидорина, 1995].

Малевич переносит качества Бога на материю. «То, что называем действительностью, – бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемая, ни познаваемая. Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное «ничто» [Малевич, т. 1, 1995, с. 289]. Тем не менее, Малевич утверждает, что мир еще не достиг этого состояния. В троичности своего пути через искусство, фабрику и церковь мир идет к состоянию беспредметности. Малевич отказывает предметной реальности в истине по причине ее несовершенства.

Малевич с критикой обрушивается на различного рода «системы», о которых он не читал, но с удивительной точностью воспроизвел. Тем не менее, в религии, науке и искусстве, из которых состоит культура, Малевич усматривает черты беспредметности. Среди этих трех главное место Малевич отдает искусству. Наука застряла в «харчевом реализме», свергает Бога, религия в лице церкви застряла в межконфессиональных распрях, искусство тоже в незавидном положении, но его еще можно спасти. В передаче природной красоты Малевич видит дикость и воровство у природы, а сюжет крадет у картины самостоятельность цвета. Он видит в супрематизме переход к абстрактному, к бессюжетному, «на основании веса, скорости и направления движения» [Малевич, 2014, с. 15], что дает выход к беспредметной духовности. «Если религия познала Бога, познала нуль» [Малевич, 2014, с. 60] – Бог бесконечен, так же как и искусство, а значит они ничто, беспредметное, то есть нуль форм, потому что у бесконечности не может быть формы.

Для Малевича мир иллюзорен и абстрактен, и его познание возможно, поэтому, только через беспредметное. Мир беспредметен, а настоящие формы и цвета существуют как отражения в человеке. Беспредметное в мире выражает Бога, который бесконечен, и Бог, в свою очередь является

беспредельной беспредметностью: «существует Бог как ничто, как беспредметность» [Малевич, т. 1, 1995, с. 39], «бесконечность нельзя исследовать, и бесконечность не может быть предметом как только беспредметностью» [Малевич, т. 3, 2000, с. 315]. Беспредметное в мире и в искусстве Малевича, как и Бог – это вечный покой: «в беспредметном нет цели и нет труда, там ритм как чистая жизнь, свободная от цели прицелов смысла, там бьется космическое сердце возбуждения» [Малевич, т. 3, 2000, с. 321]. Беспредметное искусство способно выражать Бога, трансцендентное, покой, бесконечность, истину: «когда дух свободного действия пытается выйти из границ предмета, оставляет форму предметной практической культуры, выявляя беспредметность как освобожденное ничто от катастрофы форм, видов, сознания, культуры, совершенства, законов и т.д.» [Малевич, т. 3, 2000, с. 92].

Супрематизм Малевича и мистицизм Экхарта

Одновременно со снятием покровов с творчества Малевича, среди исследователей философии Экхарта происходит то же самое. До недавнего времени было принято считать его еретиком и пантеистом. Это было связано, помимо всего прочего, еще и с тем, что не все его трактаты и проповеди были опубликованы. Сейчас, как и в случае с сочинениями Малевича, доступны не только проповеди Экхарта, но и его толкования на Священное Писание и богословские диспуты. Поэтому современные исследователи спешат развеять мифы о мистицизме Экхарта [Хорьков, 2015], которые заключаются в том, что Экхарт был пантеистом, что мешает пониманию его мистицизма как глубоко христианского.

Среди исследователей творчества Малевича актуальным становятся сравнения его творчества с разного рода нехристианскими мистическими направлениями – буддизмом, даосизмом и др. [Ичин; Шатских, 2000]. В этом исследовании среди прочего хотелось бы показать необоснованность подобных сравнений. Есть исследования, которые рассматривают творчество Малевича только в христианских мистических традициях, что является более оправданным (Т.Левина, А.Курбановский, Э.Робинсон, М.Мудрак [Mudrak, 2015]).

Все исследователи сходятся на том, что основным философским источником мистики Экхарта является мистика Дионисия Ареопагита. От нее он позаимствовал основную тему своего мистицизма – тройственность пути восхождения к Богу – очищение, просветление, единение [Шилов, 2007]. От нее же у Экхарта встречаются элементы неоплатонизма, хотя уже переработанного христианством Дионисия и самого Экхарта. От Дионисия Экхарт заимствует также два метода богопознания – катафатический и апофатический. Также как у Дионисия, ключевым моментом у Экхарта выступает понимание Бога как «ничто». Именно этот момент позволяет проводить параллель между мистицизмом Экхарта и супрематизмом Малевича. Кроме этого, между Малевичем и Экхартом есть еще несколько сходных моментов, которые хотелось бы далее отметить.

«Все вещи созданы из “ничто”. Поэтому настоящий источник их – “ничто”» [Экхарт, 2016, с. 47], – одно из самых повторяемых моментов в проповедях Экхарта. Ничто в апофатическом богословии Экхарта – высшее отрицательное обозначение Бога, взятого вне Его соотношения с тварью. У Малевича тема ничто также является одной из самых важных тем: «Супрематизм будет только первенствующим началом, указующим человеку освобожденное его “ничто” в этом чистом действии соединения, разъединения» [Малевич, т. 3, 2000, с. 115]. О значимости темы «ничто» в сочинениях Малевича пишет А. Шатских. Она утверждает, что Малевич, по сути, выводит свою теорию супрематизма, отталкиваясь главным образом от этого понятия «ничто». Также Шатских, ссылаясь на чешского историка Падрту, отмечает сходства в определении «ничто» у Малевича и Экхарта: «Ничто Майстера Экхарта, в котором растворяется душа человека, приобщившаяся к Богу, родственно супрематической трансценденции, «обожению» человека в Ничто» [Шатских, 2000]. Экхарт утверждал: «В сердце, в котором есть и “то” и “это”, может найтись и нечто, что мешает полному действию в нем Бога. Для полной готовности сердце должно покоиться на чистом “ничто”,

в этом заключено величайшее, что оно может дать» [Экхарт, 2016, с. 85]. Для мистика Экхарта основной проблемой, которую он пытается разрешить является слияние души человека с Богом. Итогом этого совершенного слияния является отсутствие в душе чего-либо кроме Бога. Именно это отсутствие Экхарт называет «ничто». Малевич пишет: «Все разбираемое – ничто, то есть Бог, вошедший в покой, и получилось, что ничто было Богом, пройдя через совершенства, стало тем же ничто, ибо и было им. «Ничто» нельзя ни исследовать, ни изучить, ибо оно «ничто», но в этом «ничто» явилось «что» – человек, но так как «что» ничего не может познать, то тем самым «что» становится «ничто»; существует ли отсюда человек или существует Бог как «ничто», как беспредметность?» [Малевич, т. 3, 2000, с. 266]. Здесь Малевич разворачивает логическую цепочку того, как он пришел к пониманию мира как беспредметности, как «ничто». Он пришел к нему через понимание Бога как ничто, который создал человека как нечто. Следовательно, в своей сути человек понимается как ничто, где ничто – Божественная сущность. Именно такую же логическую цепочку разворачивал Экхарт, когда доказывал, что человеческая душа – это ничто. Супрематизм, как учение о беспредметном, Малевич называет «освобожденным ничто». Для Малевича это ничто освобождается от предметной сущности, а для Экхарта предметность человека и мира не является негативным моментом. После слияния души с Богом происходит обожение материи, и Экхарт в качестве доказательства ссылается на слова ап. Павла, в которых тот говорит, что для него материя стала второстепенной. Этот момент различий между супрематизмом Малевича и мистицизмом Экхарта отмечает Э. Робинсон [Robinson, 2003, p. 40]. Противостояние христианского мистицизма Экхарта и супрематизма Малевича заключается в том, что для Малевича слияние с Богом в состоянии «безвесия» подразумевает освобождение от материи для человека. В этом заключается неоплатонический уклон Малевича, которого нет у Экхарта. Из его проповедей видно, что он не мыслил слияние с Богом как освобождение от материи. В одной из проповедей он, отвечая на воображаемый вопрос своих прихожан о том, что станет с телом после духовного воссоединения с Богом, утверждает, что материя в таком случае обожится и будет одухотворенной и преображенной. Тем не менее, их объединяет то, что Малевич выводит свое понимание ничто, как и Экхарта, отталкиваясь от определения Бога как ничто. Только Малевич из этого делает тот вывод, что и материя является ничем, тогда как для Экхарта душа является ничем после воссоединения с Богом.

Экхарт описывал выход души к беспредметности Бога. Человеку в таком состоянии сопутствуют потеря чувств, образа, сил, утрата сущности, себя. «Там видела она (душа) без света, ибо это “видение” беспредметное, темное созерцание в “Ничто”. И обоняла она там, где не веяло никаким духом, ибо обоняла она дыхание единства, в котором смолкают все вещи. И вкушала она там, где ничего не было, ибо надо всем, что можно воспринять, парит одно и то же темное единство <...> И прежде всего должна она отказаться от всего сотворенного и не знать больше никакой опоры: тогда она погрузится в чистое “Ничто”» [Экхарт, 2016, с. 123]. Так же и Малевич описывает выход к своему супрематизму: «нет различия, где существует молчание, там лежит признак белой беспредметности, там нет ни формы, ни объема» [Малевич, т. 3, 2000, с. 40].. Супрематизм для Малевича как и выход к Богу у Экхарта это не только «ничто», но и покой, молчание, отсутствие знания. Экхарт намеренно подчеркивает тот момент, когда человек доходит до состояния незнания в Боге: «в нем она (душа) сокрыта от всяких творений. В это “Ничто” не может проникнуть Серафим со всем своим познанием; в нем душа превыше Серафима, превыше всякого познания» [Экхарт, 2016, с. 124]. У Малевича Бог – это несмысл, отсутствие всяких смыслов: «Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос «чего», следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо, достигая его как конечного смысла, не достигнет Бога. И так, в конечном итоге все человеческие смыслы, ведущие к смыслу-Богу, увенчаются немислием, отсюда Бог – не смысл, а несмысл» [Малевич, т. 1, 1995, с. 249]. Экхарт понимает слияние души с Богом как погружение в «ничто», где нет места вещам: «так всецело должна она погрузиться в этот бездонный колодезь божественного “Ничто”, дабы никакая сила не могла ее оттуда извлечь; чтобы не обратилась она снова к вещам, а пребывала бы там» [Экхарт, 2016, с. 125]. Также для Малевича погружение в «ничто» это погружение в беспредметность. Таким образом,

слияние с ничто для Малевича и для Экхарта это обретение состояния отрешения от вещей, смыслов и знания.

Следующий момент, который объединяет размышления Малевича и Экхарта – размышления о воле. Экхарт говорил: «другой путь есть путь без выбора и указания, свободный, но трудный: именно, вознестись и быть на высоте небесной над своим “я” и над всеми вещами без воли и представления, чтобы не иметь никакой опоры в существе. Там оставил он свое “я” и все вещи, так что никакой твари не касался он больше своей сотворенной волей. Итак, он должен настолько отрешиться от всякого познания, чтобы умерло в нем всякое представление о Боге» [Экхарт, 2016, с. 185]. Малевич, будто после прочтения этих слов Экхарта, писал: «духовное движение ведет людей через путь уничтожения в себе своего «я» как разума и воли, «воля моя в Боге, на его волю полагаю себя и все дела свои». Следовательно, человек без воли и разума, ибо все это в Боге, вынужден из себя волю и разум, тем уничтожает себя... человек в таком положении не существует, а существует Бог как воля, разум и совершенство» [Малевич, т. 1, 1995, с. 153]. Малевич совершенно прав в этих своих рассуждениях, именно об этом говорил Экхарт в своих проповедях. Так Малевич описывал христианский религиозный путь единства с Богом, когда развивал свои идеи о тройственном пути. Малевич, объясняя это, находит причину, почему человек не хочет окончательного единства с Богом: «человек, достигший совершенства, одновременно уходит в покой, т.е. абсолют, освобождается от познаний, знаний и разных доказательств... Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение... Тоже человек, достигший совершенства, освободится от своего безумия, станет Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает небытие, и когда приближается вечный покой, приближается к Богу, он подымается со всеми своими силами своего безумия и кричит “Нет, я хочу быть”, иначе говоря, “Я не хочу быть Богом!”» [Малевич, т. 1, 1995, с. 257]. Он не выдерживает не только состояние покоя, но и состояние небытия. Малевич продолжает свои размышления о воли: «В чем же воля может выявиться? Очевидно, что если предметное составляет границы, то воля должна их побороть. Если же воля преодолет границы, следовательно, она переходит в безграничное поле действия, выходит к беспредметному движению, следовательно, растворяется» [Малевич, т. 3, 2000, с. 79]. Это «растворение» воли есть для Малевича выход к беспредметному, так как он связывает воление с предметностью. Малевич находит выход для избавления от воли через искусство супрематизма, которое представляет мир как беспредметность.

Малевич и Экхарт подчеркивают отсутствие движения и любого действия в Боге: «душа должна умереть и для всякого божественного движения (которое мы определяем как божественную природу), если она хочет достичь наисущественного в Боге, где Он пребывает без всякого деяния», [Экхарт, 2016, с. 198]. К подобным размышлениям приходит Малевич: «Бог не в буре, не в движении, не во всяком протесте. Бог в вечном покое. Всякое движение идет от дьявола, который оперирует сознанием... всякое изображение тоже от него, и всякая мысль от него, и разум и воля и представление... в Боге ничего не может нарушиться, ибо в нем ничего нет, а то, что мы видим, слышим, ощущаем, чувствуем – это только различия Бога» [Малевич, т. 5, 2004, с. 396]. Для Малевича как и для Экхарта в Боге отсутствует не только действие, но и воля, представление, разум, мысль и даже изображение. Именно поэтому Малевич приходит к отвержению иконописи и к апофатическим методам в своем искусстве супрематизма.

Малевич и Экхарт подчеркивали отличия трансцендентности и имманентности в Боге. У Экхарта это выражается в том, что у него Бог может быть Богом и Божеством. Он утверждал: «только Бог творит и создает дела; Божество не действует и не знает творческой деятельности» [Экхарт, 2016, с. 163]. Все, что относится к Богу – это бытие, познание, «ничто», существует по отношению к твари, обладает активностью. Все, что относится к Божеству именуется Экхартом как «ничто», которое над бытием, и к которому не применимо катафатическое богословие.

Подобное разделение на Бога и Божество мы можем видеть и у Малевича. «Величайшее

самопроизводство в торжестве освобожденного Бога от творения было брошено в бесконечность. <...> Бог – покой, покой – совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. Двигается его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит <...> Бог, сотворив мир, удалился в вечный покой... Сотворив мир, он ушел в состояние «немыслия», или в ничто покоя» [Малевич, т. 1, 1995, с. 310]. Малевич также, как и Экхарт, отбрасывает деизм, для которого Бог, в отличие от Божества, сопровождает человека: «Нет, Бог его не оставил, с каждым шагом человека продвигается сам, или человек не может сделать шагу без Бога (общезитие). Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра, и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя вес греховный. И в том, что они идут вместе, творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою, и человек идет через все свои усилия» [Малевич, т. 1, 1995, с. 294].

Помимо многочисленных параллелей между творчеством Малевича и мистицизмом Экхарта мы видим и расхождения между ними. В основном, это касается степени радикальности отрицания материи. Экхарт преодолел этот неоплатонистический пафос [Реутин, 2011], тогда как Малевич, в привычной для него манере, колеблется в степени радикальности отрицания материи, но, в общем, он стремится к тому, чтобы ее отрицать. Эту тенденцию у него отмечает и Э. Робинсон, подчеркивая, что для Экхарта материя – это подарок Бога [Robinson, 2003, p. 30]. Малевич стремится приблизиться к такому пониманию одухотворенной материи, но срывается в отрицание материи: «и когда душа убьет грех в теле, оно становится святым, превращается в Бога, тело исчезает, становится душою, но греха больше нет, есть Бог» [Малевич, т. 1, 1995, с. 259].

Катафатика и апофатика у Экхарта и у Малевича

Исследователи мистицизма Экхарта сходятся на том, что катафатизм и апофатизм у Экхарта имеют ключевое значение для объяснения достижения слияния души с Богом и для богопознания [Лосский, 2013], [Нечунаев, 2005].

Катафатический метод. В толковании на книгу Бытия Экхарт перечисляет имена Бога, которыми его можно охарактеризовать, например, сущий, свет, благой, мудрый, любовь, само имя Бог т.д. Это путь познания Бога через тварное, через сотворенный мир. Сотворенный мир может возвести к Творцу, но вместе с этим, он его скрывает: «если бы душа могла познать Бога без мира, мир никогда не был бы сотворен ради нее. Мир для того и создан ради души, чтобы глаз ее был укреплен и приучен выносить Божественный свет» [Экхарт, 2011, с. 46]. Реутин приводит такое образное определение катафатического метода богопознания у Экхарта: «наполняя собой предметную живопись, положительная богословская мысль живописует Бога предметами» [Экхарт, 2011, с. 47]. Это наводит на размышления о сопоставлении катафатического богословия с супрематизмом Малевича. Т. Левина, сравнивая русский авангард с иконописью, исследует вопрос катафатичности и апофатичности творчества Малевича. Она приходит к выводу, что творчество Малевича катафатично, так как близко к теологии Восточной церкви, в частности к исихазму Григория Паламы [Левина, 2011]. Несмотря на то, что у Малевича имеется много апофатичных отрицаний: Бог как ничто, беспредметность, он утверждает способы выражения Бога через абстрактное. Действительно, Малевич в своих картинах воспроизводит цветом те имена, на которые ссылается Экхарт для того, чтобы указать на Бога, например, белый как символ Божественного света. Так например, Ю. Шабанова отмечает значение символики света в богословии Экхарта: «в своей метафизике Божественности Мастер конкретизирует характеристику динамической устойчивости света, представляя его источником познания, обуславливающего консубстанциональность Бога и сотворенного мира. В этой связи эксплицируется близость метафоры света Экхарта к греко-византийской традиции» [Шабанова, 2005]. Но есть один момент, который разделяет катафатичность иконописи и абстрактный супрематизм Малевича. В иконописи ключевыми фигурами всегда являются Христос, дева Мария или святые. Малевич в своем супрематическом цикле картин пытается максимально отдалиться от какой-либо фигуративности, так как его целью

является изображение беспредметности. Сам Малевич понимал эту большую разницу между его картинами и иконами: «нет ни одной иконы, где бы изображен был бы нуль. Сущность Бога – нуль благ, и в этом в то же время и благо. Нуль как кольцо преобразования всего предметного в беспредметное» [Малевич, т. 3, 2000, с. 84]. Для иконописцев важно было изображение вочеловечевовшегося Бога, показать близость Бога и материи. Для Малевича в искусстве первостепенным был выход к ничто, максимальное отдаление от материальности и предметности. Однако сам Малевич понимал ограниченность этой апофатичности в искусстве и указывал на нее в своих сочинениях и в картинах. Поэтому письмо для Малевича было преодолением этой ограниченности, в нем он в полной мере мог использовать свой апофатический метод отрицания: «кистью нельзя достать то, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее» [Малевич, т. 1, 1995, с. 188].

Апофатический метод. Экхарт, как и Малевич, видит в катафатическом методе ограниченность, поэтому он вынужден прибегнуть к апофатическому. Экхарт один за другим начинает отрицать те характеристики, которые он давал Богу: «ну а если Он не является ни Благом, ни бытием, ни Истиной, ни Единым, то чем же тогда является Он? Он есть сплошное Ничто. Он не сеть ни это, ни то. Если же ты еще помышляешь о чем-то, что этим-де является Он, то этим Он не является» [Экхарт, 2011, с. 65]. Называя Бога неблагим, мы приходим не к тому, что он зол, а к тому, что это понятие непригодно для Его описания. Негативное богословие указывает на нечто существующее, но никак не называет его: «Бог не есть ни существо, ни разум и не познает Он ни “того”, ни “другого”! Поэтому свободен Он от всех вещей, и поэтому Он – все вещи. Тот же, кто хочет быть нищ духом, должен стать нищ всяким знанием, как тот, кто ровно ничего не знает и не представляет себе ни о Боге, ни о творениях, ни о самом себе» [Экхарт, 2016, с. 154]. Катафатический метод ограничивает Бога, уподобляя его тварным именам. «Сказав, что Бог – небытие, а над бытием, я тем самым не отказал Ему в бытии, а возвысил его в Нем» [Экхарт, 2011, с. 61].

Именно этот метод использует Малевич в своем описании учения супрематизма. Шатских указывает на этот момент перехода Малевича от размышлений о беспредметности к отрицанию любых описаний его «В трактате снова и снова выстраиваются ряды негативных определений, отсекающие любую попытку закрепить энергичную беспредметность Ничто» [Шатских, 2000]. И далее: «По сочетанию апофатичности и антиномичности с твердым впечатлением реальности и достоверности опыта – это неоспоримо классический текст мистического дискурса» [Шатских, 2000].

Для Экхарта апофатический метод также является мистическим опытом: «Бог, это существо, которое можно познать лучше всего через “ничто”. – Как так через “ничто”? Отказываясь от всяких средств, и не только отказываясь от мира и приобретая добродетель, но добродетель должен я оставить, если хочу познать непосредственно Бога; не то, чтобы я должен был отказаться от добродетели, нет, но добродетель должна, по существу, обитать во мне, а я должен стать выше добродетели. Когда, таким образом, человеческая мысль не касается больше никакой вещи, она впервые касается Бога» [Экхарт, 2016, с. 46], – так Экхарт описывает апофатический путь постижения Бога. Стоит заметить, что в этом месте Экхарт описывает апофатический путь не просто познания Бога, но единения с ним. Это не отвлеченный схатологический путь объяснения того, как мы могли бы понимать Бога, если бы могли это сделать, а практические рекомендации того, как достичь такого состояния, чтобы понимать «ничто» Бога. Для этого нужно отречься не только от воли, но и от мира, от преобладательства и даже от добродетели. У Экхарта была та мысль, что добродетель без единения с Богом – это неподлинная добродетель. Истинная добродетель, по Экхарту, заключается в том, чтобы не возводить ее в самоценность, но испытывать ее как само собой разумеющееся, не требующее приложения усилий и утилитарных целей, само собой исходящее из души человека. Это и есть то самое отсутствие действий, о котором говорил Экхарт. Малевич также продвигает свои размышления о ничто через апофатизм, то есть отрицание имен и вещей: «в действительности “ничто” не есть

пустошь, как только то действие, во что проникнуть не может человеческое “что”, что действует, не получая ответа. Сознание его (человека) не может взаимодействовать с неизвестным, тогда он прибегает к условным именам и под именем понимает то или иное состояние. Маска остается не снята, и подлинное остается скрытым в “ничто”» [Малевич, т. 3, 2000, с. 156]. По сути, здесь Малевич воспроизводит смысл апофатического богословия Экхарта: когда мы называем Бога, то есть неизвестное и скрытое, через имена мы приходим к непониманию этого неизвестного и таким образом еще больше его скрываем, тогда как подлинная сущность Бога есть ничто иное как «ничто».

Таким образом, можно резюмировать, что Малевич в своем теоретическом творчестве пользуется апофатическим путем постижения Бога, так же как Экхарт. В своей живописной супрематической практике Малевич старается воплотить то, что он описывал в теории, но, тем не менее, остается в катафатичности. О том, что Малевич в своей живописи стремился воплотить апофатический путь богословия пишет А. Курбановский. Он указывает на параллель между творчеством Малевича и апофатизмом Дионисия Ареопагита, а также на наличие мистических символов (или знаков) в картинах Малевича, которые, по мнению Курбановского, близки к апофатическому богословию [Kurbanovsky, 2007, p. 83]. Однако Малевич в своих картинах остается все еще в катафатике, так как использует знаки, что позволяет Бычкову с полным основанием сравнивать их с иконами, называя «безликими иконами» [Бычков, 1998].

Черный квадрат и Экхарт

Малевич пишет в письме к Гершензону про черный квадрат: «Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала» [Малевич, т. 3, 2000, с. 339]. То есть, квадрат потому можно уподобить образу Бога, что он ближе всего из тварного к бесформенности и совершенству.

В другом письме к Гершензону Малевич пишет: «тьма и свет с точки зрения беспредметности одна сущность в двух различиях, и только... тьма, скорее, покой, и горе тому, кто беспокоит светом тьму, ибо свет творит те представления, на которые человек идет со штыком, избавляя самого себя. Во тьме мир, я понимаю тьму, в которой нет ничего, ни воли, ни представления» [Малевич, т. 5, 2004, с. 352].

Из двух этих посылок Малевича о том, что черный квадрат – образ Бога и черный (тьма) – цвет как мира и покоя, можно вывести то, что черный квадрат Малевича – это мир как беспредметность, это образ Бога в мире. Черный отличается от других цветов тем, что он есть соединение всех цветов. Малевич неоднократно писал о мире как единстве вещей, о мире как едином и о Боге как едином, что можно сравнить с высказыванием Экхарта о том, что «Все вещи – Бог». Таким образом, можно видеть параллель между черным квадратом Малевича и мистицизмом Экхарта.

Связь черного квадрата и «ничто» отмечает историк Е. Сидорина в своей книге про авангардное искусство: «Малевичу «Черный квадрат» предстал как единый знак беспредметности и живописи, «как таковой», и Мира в его, так сказать, последней сущности – Ничто» [Сидорина, 1995, с. 185]. И далее она пишет о мистическом значении черного квадрата: «В «Черном квадрате» он выразил – и об этом не раз писал – «ощущение пустыни» небытия (бесконечности, вечности)... И в «Черном квадрате» ощущение «пустыни небытия» не остается одиноким, единственным. Выраженность гармонии, совершенства несет нам, по неизбывному свойству нашего восприятия, весть о гармонии высшей» [Сидорина, 1995, с. 189]. Она также указывает на это катафатически-апофатическое соотношение предметного и беспредметного в картинах Малевича: «Он вернулся, соответственно, не к тому, что именуют предметной живописью, не к «предметности» живописи, а к вечному взаимодействию, к взаимообращению предметного и беспредметного, конкретного и отвлеченного (абстрактного), частного и всеобщего, временного и вечного, что и нечто, все и ничто» [Сидорина, 1995, с. 190]. Черный квадрат выступает как образ взаимодействия мира и Бога, духа и материи, что позволяет нам утверждать причастность черного квадрата к мистицизму Экхарта и вообще к христианству и к Евангелию.

От черного квадрата, черного креста, черного круга и красного квадрата Малевич пришел к белому квадрату. «Белый квадрат... является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», – пишет Малевич, «в белом квадрате цвет исчезает» [Малевич, т. 1, 1995, с. 188]. Для Малевича это был новый шаг к изображению апофатизма в супрематической живописи. Отрицательным путем для него здесь выступало полное отрицание цвета и изображение «ничто». В манифесте «Супрематическое зеркало» Малевич приводит свои 8 заповедей «ничто», суть их сводится к тому, что все равно нулю – это пик апофатизма Малевича, так же как и его белый квадрат. Сравнивая в этом смысле черный и белый квадраты, можно сказать, что белый квадрат это отрицание черного, и Малевич здесь остается верным своим апофатическим принципам. Малевич отрицает своим белым квадратом «тварность» черного и приходит в нуль, в беспредметность в искусстве, таким образом нигилизируя само искусство.

Заключение

Мы выяснили, что между супрематизмом Малевича и мистицизмом Экхарта существуют явные параллели. Это, прежде всего, понимание Бога через апофатический метод богословия. То есть опыт трансцендентного у обоих приводит их к пониманию того, что Бог это «ничто», покой, молчание, бездействие, а также отсутствие воли, свободы, смысла и разума. Во-вторых, Экхарта и Малевича объединяет одинаковое понимание мира как Божественного, что связано у них с тем, что они признают присутствие Бога в мире вместе с тем, что Он не в нем, то есть Его имманентность и трансцендентность миру.

Несмотря на эти сходства между Малевичем и Экхартом, существуют и некоторые отличия между ними. Прежде всего, это то, что Малевич переносит все вышеперечисленные положения, которые объединяют его с мистицизмом Экхарта, на свое искусство супрематизма, тогда как для Экхарта это, конечно же, только путь достижения единства с Богом исключительно в рамках христианского мистического опыта. Малевич переносит свои мистические мысли, которые его так сближают с Экхартом, на свое искусство, что позволяет нам говорить о некоем мистическом искусстве Малевича, которое можно описать как изображение мистицизма Экхарта (наверное, только в черном и белом квадратах).

Что касается катафатического метода у обоих – Малевич использует его исключительно в своей живописи, тогда как для Экхарта это один из путей познания Бога через тварное.

Хотя для Экхарта апофатизм был не просто богословско-схатологическим методом, но и способом мистического слияния с Богом, но для Малевича апофатизм имел всеохватывающий характер, и Малевич приходит к пониманию не только Бога как «ничто», но и материи и искусства как «ничто». Малевич понимает мир как целостность через ничто, поэтому онтологическая проблема разрешается у него через отрицание мира. Этот момент отрицания мира и материи больше сближает Малевича с неоплатониками, чем с Экхартом, который этот неоплатонизм христиански преобразовал в своем мистицизме. Экхарт понимает материю не как то, от чего нужно избавиться, а как то, что нужно одухотворить и таким образом привести в некоторое единство с духом. Малевич тоже писал о необходимости такого единства, когда размышлял о единстве искусства, фабрики и церкви, которые в своем единстве стремятся к Богу как беспредметному началу, но у Малевича соединение с Богом означает избавление от материи.

Также мы видим, что у Малевича размышления о Боге и размышления об искусстве находятся в единстве, и он переходит от одного к другому на протяжении своих сочинений. Это позволяет нам говорить о художественном творчестве Малевича как религиозном творчестве, и тот факт, что его мысли в некоторых местах сходятся с мыслями мистика Экхарта подтверждает это.

Этот факт дает нам возможность опровергнуть те теории, в рамках которых творчество Малевича рассматривается в контексте восточных религиозных традиций, таких как буддизм, даосизм и т.д. В этих традициях нет Бога как такового, тогда как в своих сочинениях, как мы показали, Малевич размышляет о Боге в рамках монотеистической традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бычков В.В.* Икона и русский авангард начала XX века // КорневиЩе. Книга неклассической эстетики. – Москва: ИФ РАН, 1998. – С.58-75.
2. *Ге Е.* Петр Успенский и Казимир Малевич: параллельные пути познания мира. Доклад прозвучал на XXII Международных Шагаловских чтениях в Витебске 10 июня 2012 г (<http://chagal-vitebsk.com/?q=node/322>)
3. *Ичин К.* Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 2011. № 10. – С.48-56.
4. *Лосский В.Н.* Отрицательное богословие и познание Бога в учении Мейстера Экхарта / Пер. с фр. Г.В. Вдовиной // Богословские труды. Москва. 2003. Вып. 38. – С.147-236; 2004. Вып. 39. – С.79-98; 2005. Вып. 40. – С.68-94; 2007. Вып. 41. – С.85-132; 2012. Вып. 43-44. – С.203-292; 2013. Вып. 45. – С.67-218.
5. *Левина Т.* Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. 2011. 1(1). С.141-187.
6. *Левина Т.* Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство, или вечный покой // Артикульт. 2015. 19(3). С. 18-28.
7. *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Фабрика. Церковь // *Малевич К.С.* Собр соч. в 5 тт. Т.1. – Гилея: Москва, 1995. – С.236-265.
8. *Малевич К.* Записи и заметки // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т.5. – Москва: Гилея, 2004. – 382-416.
9. *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. – Санкт-Петербург: Лениздат, 2014.
10. *Малевич К.* 1/47. Супрематизм. Мир как беспредметность // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т.4. – Москва: Гилея, 2003. – С.156-198.
11. *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т.3 – Москва: Гилея, 2000. – С.68-324.
12. *Малевич К.* Супрематизм. 34 рисунка // *Малевич К.С.* Собр соч. в 5 тт. Т.1. – Москва: Гилея, 1995. – С.185-207.
13. *Малевич К.* Супрематическое зеркало. – Санкт-Петербург: Лениздат, 2014.
14. *Малевич К.* Философия калейдоскопа // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т.4. – Москва: Гилея, 2003. – С.48-67.
15. *Малевич о себе.* Современники о Малевиче в 2 тт. – Москва: РА, 2004.
16. *Нечунаев В.* Категория ничто и смысл негативности в апофатике Майстера Экхарта: автореферат дис. канд. филос. наук: 09.00.03 / Нечунаев Виктор Васильевич – Новосибирск, 2005.
17. *Письма Малевича к Гершензону* // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т. 3. – Москва: Гилея, 2000.
18. *Реутин М.* Мистическое богословие Майстера Экхарта. – Москва: РГГУ, 2011.
19. *Реутин М.* Христианский неоплатонизм 14 века. Опыт сравнительного изучения богословских доктрин Иоанна Экхарта и Григория Паламы. Парижские диспутации Иоанна Экхарта. – Москва: РГГУ, 2011.
20. *Сарабьянов Д.* Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII-нач.XX в. – Москва: Искусство XXI век, 2001.
21. *Сидорина Е.* Конструктивизм без берегов. – Москва: Прогресс-традиция, 1995.
22. *Смолянская Н.* Малевич: радикальный романтизм // Труды «Русской антропологической школы». 2007. Выпуск 4/1. С.388-409.
23. *Хорьков М.* Понятие geist в философии М. Экхарта // Verbum № 1. 2015. С.112-120.
24. *Шабанова Ю.* Трансперсональная метафизика Мастера Экхарта в контексте развития европейской философии. – Днепр: НГУ, 2005.
25. *Шатских А.* Малевич после живописи // *Малевич К.С.* Собр, соч, в 5 тт. Т.3. – Москва: Гилея, 2000.
26. *Шилов Е.* Немецкая средневековая мистика: Майстер Экхарт // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. № 18. 2007. С.80-90.
27. *Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения. – Москва: Пальмира, 2016.
28. *Экхарт М.* Толкование на книгу Исход // Реутин М. Мистическое богословие Майстера Экхарта. – Москва: РГГУ, 2011.
29. *Kurbanovsky A.* Malevich's mystic signs: from iconoclasm to new theology // Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia / Edited by Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
30. *Mudrak M.* Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity // The Byzantine as Method in Modernity, 2015.
31. *Nakov A.* Malevich: painting the absolute // Surrey ; Burlington : Lund Humphries, 2010.
32. *Robinson E.* Ciphers of Transcendence. Eckhart Review, 12:1. Manchester College, Oxford. p. 39-52, 2003.

REFERENCES

1. Bychkov V. *Icona i russkij avangard nachala 20 veka* [Icon and early Russian avant-garde. 20th century] in *KorneviShhe. Kniga neklassicheskoy jestetiki*. Moscow, IF RAN, 1998. Pp.58-75.
2. Eckhart M. *Dyckhovnie propovedi i rassysshdeniya* [Spiritual preaching and reasoning]. Moscow: Palmyra, 2016.
3. Eckhart M. *Tolkovaniya na knigy Iskhod* [Interpretation on the book Exodus] in Reutin M. *The mystical theology of Meister Eckhart*. Moscow, RGGU, 2011.
4. Ge E. *Petr Uspensky and Kazimir Malevich: parallel ways of knowing the world*. The report delivered at the 22nd International Chagall Readings in Vitebsk on June 10, 2012 E-source (<http://chagal-vitebsk.com/?q=node/322>).
5. Ichin K. *Suprematicheskie razmishleniya Malevicha o predmetnom mire* [Suprematic reflections of Malevich about the objective world] in *Voprosy Filosofii* [Problems of Philosophy], 2011, №10, Pp.48-56.
6. Khorkov M. *Ponjatie geist v filosofii M. Jekharta* [The concept of geist in the philosophy of M. Eckhart]. in *Verbum* (Saint-Petersburg) No. 1. P. 112-120, 2015.
7. Kurbanovsky A. Malevich's mystic signs: from iconoclasm to new theology in *Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia*, ed. Mark D. Steinberg and Heather J. Coleman. Bloomington Indiana University Press, 2007.
8. *Letters from Malevich to Gershenzon* in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* [Works] Vol.3. Moscow, Gilea, 2000.
9. Levina T. *Abstractsia i icona: metafizicheskij realism v russkom isskusstve* [Abstraction and icon: metaphysical realism in Russian art] in *Artikult*, 2011, 1(1), pp. 141-187.
10. Levina T. *Ontologicheskij argument Malevicha: Bog kak sovershenstvo ili vechij pokoj* [Malevich's ontological argument: God as perfection, or eternal rest] in *Artikult*, 2015, 19(3), pp.18-28.
11. Lossky V. *Negativnaya teologiya i poznanie Boga u Meistera Eckharta* [Negative theology and knowledge of God at Meister Eckhart] in *Bogoslovskie trudy* [Theological works]. Moscow. 2003. Vol. 38. Pp.147-236; 2004. Vol. 39. Pp.79-98; 2005. Vol. 40. Pp.68-94; 2007. Vol. 41. Pp.85-132; 2012. Vol. 43-44. Pp.203-292; 2013. Vol. 45. Pp.67-218.
12. Malevich K. *1/47. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost'* [1/47. Suprematism. The world as pointlessness]. in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* [Works] Vol.4. Moscow, Gilea, 2003.
13. Malevich K. *Bog ne skinyt. Iskysstvo. Fabrica. Tsercov* [God will not fold. Art. Factory. Church]. Moscow, 1995.
14. Malevich K. *Filosofija Kalejdoskopa* [Philosophy of the Kaleidoscope] in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* [Works] Vol.4. Moscow, Gilea, 2003.
15. Malevich K. *Mir kak bespredmetnost ili vechnij pokoj* [The world as an objectlessness, or eternal rest] in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* Vol.3 Moscow: Gilea, 2000.
16. Malevich K. *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu* [From Cubism and Futurism to Suprematism]. Saint-Petersburg, Lenizdat, 2014.
17. Malevich K. *Suprematicheskoe zerkalo* [Suprematist Mirror]. Saint-Petersburg, Lenizdat, 2014.
18. Malevich K. *Suprematism. 34 figury* [Suprematism. 34 figures] Saint-Petersburg, Lenizdat Publ., 2014.
19. Malevich K. *Zapisi i zametki* [Records and notes]. in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* [Works] Vol.5. Moscow, Gilea, 2003.
20. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche v 2 t.* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich in 2 vols]. Moscow, RA, 2004.
21. Mudrak M. Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity. In *The Byzantine as Method in Modernity*, 2015.
22. Nakov A. *Malevich: painting the absolute*. Surrey, Burlington, Lund Humphries, 2010.
23. Nechunayev V. *Kategorija nichto i smysl negativnosti v apofatike Majstera Jekharta: avtoreferat dis. kand. filos. nauk: 09.00.03* [The category is nothing and the meaning of negativity in the apophatic of Meister Eckhart: the author's abstract of the PhD thesis Cand. Philos. Sciences: 09.00.03]. Novosibirsk, 2005.
24. Reutin M. *Hristianskij neoplatonizm 14 veka. Opyt sravnitel'nogo izucheniya bogoslovskih doktrin Ioanna Jekharta i Grigorija Palamy. Parizhskie disputacii Ioanna Jekharta* [Christian Neoplatonism of the 14th century. The experience of comparative study of the theological doctrines of John Eckhart and Gregory Palamas. The Parisian Diplomas of John Eckhart] Moscow, RGGU, 2011.
25. Reutin M. *Misticheskoe bogoslovie Majstera Jekharta* [The mystical theology of Meister Eckhart]. Moscow, RGGU, 2011.
26. Robinson E. Ciphers of Transcendence. In *Eckhart Review*, 12:1. Manchester College, Oxford. Pp. 39-52, 2003.
27. Sarabyanov D. *Rossija i Zapad: istoriko-hudozhestvennye svjazi XVIII-nach.XX v.* [Russia and the West: historical and artistic ties of the 18th-early 19th century]. Moscow, Art of the XXI Century, 2001.

28. Shabanova Yu. *Transpersonal'naja metafizika Mastera Jekharta V kontekste razvitija evropejskoj filosofii* [Transpersonal metaphysics of Master Eckhart In the context of the development of European philosophy]. Dnipro, NSU, 2005.
29. Shatskikh A. *Malevich posle zshivopisi* [Malevich after painting] in Malevich K.S. *Sobranie sochinenij, in 5 vols.* [Works] Vol.3. Moscow, Gilea, 2000.
30. Shilov E. *German medieval mysticism: Meister Eckhart* [Nemeckaja srednevekovaja mistika: Majster Jekhart] in *Vestnik Pravoslavnogo Svjato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serija 1: Bogoslovie. Filosofija. Religiovedenie* [Herald of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Series 1: Theology. Philosophy. Religious studies]. № 18. P. 80-90, 2007.
31. Sidorina E. *Constryctivism bez beregov* [Constructivism unbounded]. Moscow, Progress-Tradition, 1995.
32. Smolyanskaya N. *Malevich: radikal'nyj romantizm* [Malevich: radical romanticism] in *Trudy "Russkoj antropologičeskoj shkoly"* [The works of the "Russian anthropological school"]. 2007. Vol. 4/1, pp.388-409.

М.С. Молчанова

кандидат философских наук,

доцент кафедры истории театра и кино РГГУ

kuvshinova.maria@gmail.com

ТЕАТР-ТЕАТРАЛЬНОСТЬ-ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ: В ПОИСКАХ ДЕФИНИЦИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Статья посвящена попыткам найти определение понятию «театральность», которое представляет собой перспективное поле исследования как для театроведческой науки, так и для широких междисциплинарных исследований. Автор выделяет три модели «театральности»: как эстетическая категория; как соотношение повседневных и эстетических форм культурной практики; как способ типологизации культурных и ментальных процессов того или иного периода.

The article is dedicated to the problems with definition of “theatricality” as a cultural phenomenon. Based on the significant works of modern European theatre reseachers, three types of theatre “signs” were constructed: as an aesthetics category, as a number of relations between everyday and metaphysic forms of cultural practice, as a way to classify cultural and mental processes in the specific period of time.

Ключевые слова: театральность, театрализация, театральная герменевтика, теория театра

Keywords: theatricality, theatre hermeneutics, theatre theory

Термин «театральность» непосредственно связан с самим феноменом театра и в повседневной практике трактуется в смысле «наличия элементов, характерных для сценической постановки (театра) в том или ином явлении», то есть центральную роль тут играет схожесть с театром. Такое весьма расплывчатое определение не оценивает саму суть причин схожести, которые напрямую зависят от культурных, социальных и исторических процессов той или иной рассматриваемой эпохи эволюции феномена театра. При этом совершенно очевидно, что понимание термина «театральность» следует отделять от «театральщины», явления преимущественно повседневной репрезентации индивида, трактуемого зачастую в негативном ключе. «Театральное» поведение понимается как преувеличенное, чересчур явное, вычурное позиционирование в социуме, причем в известной мере искусственно сконструированное.

В целом, стоит отметить, что любой случай, когда что-то или кто-то сознательно публично репрезентирует себя, начинает содержать в себе и театральное измерение, сценический уровень бытования. Современные исследования, так или иначе изучающие феномен «театральности», стремятся выделить основополагающие категории и ключевые элементы «театрального», чтобы создать эвристические модели, с помощью которых изучаемое явление можно будет структурировать и всесторонне изучать.

Для европейского театроведения последних 20-30 лет подобная актуализация проблем «театральности» привела к существенному расширению объектов научного интереса, увеличению горизонта вопросов, если пользоваться герменевтической терминологией Х.-Г. Гадамера. Изучение театрального характера культурных и социальных взаимоотношений связано с рассмотрением повседневных действий индивида. Парадигма культурной жизни как «спектакля» получила весомость в 1980-90-е годы, когда аспекты саморепрезентации, эстетики правдоподобия (жизненности) и медиальные симуляции приобрели гораздо более существенное значение, чем в предыдущий период. Ключевыми словами стали понятия «общество спектакля», «культура

M. Molchanova *Theatre, theatricality and theatricalization:
in search for theater hermeneutics definition*

спектакля» или «медиакратия», которые в некоторых аспектах затрагивали проявления театрализации частного и публичного существования индивида. В то время, как репрезентативные техники политического характера часто критиковались за их манипулятивность, возникла точка зрения (не без оглядки на повседневные отношения потребления), что конечной целью становится побег из искусственно созданного, «инсценированного» социального окружения.

Говоря о поле интерпретации понятия «театральность», следует выделить три значимых дефиниции:

1. Театральность как эстетическая категория
2. Театральность как соотношение повседневных и эстетических форм культурной практики
3. Театральность как способ типологизации культурных, дискурсивных и художественных процессов

С антропологической точки зрения, вероятно, театральность затрагивает суть амбивалентности существования индивида в конфликте между свободой и необходимостью. Понимание этой двойственности человеческого существа может отсылать и к пессимистическим теориям начала XX века (Георг Зиммель, Хельмут Плеснер, Вальтер Беньямин), и к интеллектуальным трудам барокко (Бальтасар Грасиан, Николо Макиавелли), и к метафоре *theatrum mundi*, корни которой уходят в античность. Театральность с точки зрения эстетики позволяет описать первичные качества произведений искусства или художественных процессов. Емкое и точное определение было дано Роланом Бартом и сводится к формуле «театр минус текст = театральность» [Барт, 2014, с. 17]. Барт, который, пожалуй, был единственным противником чисто искусствоведческого подхода к изучению феномена театральности, имел в виду одновременно и своеобразие театра как вида искусства и довольно критически им оцениваемую сценическую традицию, охватывающую не только аспекты бытования вербального драматического текста. Театральны, таким образом, те знаки и события (“*signes et sensations*”), которые в процессе представления сознательно репрезентировались. Подобное понимание театрального искусства, основанное на доминировании визуального начала, апеллирует к оппозиции театральности (театрализации) и самого сценического действия. Так, исследователи склонны интерпретировать дистанцию между авангардным театром и драматургией как процесс «возврата к театральности», а перформативное искусство обозначать как «театральную форму культуры». В обоих случаях имеет место довольно радикальная постановка вопроса о значимости и роли обыгрываемой театральной традиции, понимая при этом под «театральностью» наиболее естественные элементы театрального искусства. Ни отделение сцены от зрительного зала, ни традиции исполнительского мастерства, ни репрезентация драматического текста не смогли удержать свои позиции, после того, как авангардный театр уничтожил эти конвенциональные условия бытования сценического зрелища.

Говоря о театральности в перформативном искусстве, интересны идеи канадского театроведа Жозетт Фераль, которая, опираясь на Лакана, рассматривает театральность как фактор развития субъект-ориентированного, психодинамического потенциала театра. С одной стороны, в театральном процессе в игру вовлекается реальность воображаемого, что, в первую очередь, свойственно перформативному искусству. С другой стороны, речь идет также о заранее установленных символических структурах, которые визуализируются с помощью традиционных театральных форм. Так, субъект приобретает возможность выразить (вербализировать) поток своих собственных осознанных или неосознанных желаний (“*flows of desire*”) путем работы воображения. Однако, этот же субъект и его сокровенные интенции погружаются в особую структуру означающих (сигнификантов), в которой символическое играет роль своеобразного «закона» (“*law*”). Театральность, по Фераль, возникает из игрового поведения между этими двумя измерениями и связана как с желающим субъектом, так и с Другим в форме Закона, от которого субъект зависит: «Театральность не может просто быть, она должна быть для кого-то. Другими словами, она должна существовать для Другого» [Feral, 1982].

М.С. Молчанова *Театр-театральность-театрализация:
в поисках дефиниций театральной герменевтики*

В социальных дисциплинах театральность зачастую имеет негативные коннотации, связанные с иллюзорностью, преувеличением, излишней гиперболизацией или даже обманом, введением в заблуждение – размышления, чуждые театроведческой науке. Феномен театральности можно отождествить с прямо противоположным уровнем бытования, не уступая по значимости самому произведению искусства. Определение и четкая дефиниция видов искусства опирается таким образом на те способы, какими театральность преодолевает или встраивается в повседневные практики. Эта точка зрения наилучшим образом сформулирована в эссе Майкла Фрида «Искусство и объектность». Фрид выступает против искусства, которое доступно для понимания публики или пытается вовлечь, приобщить ее к определенному видению мира. Произведение искусства не должно представляться функциональным объектом, обладающим театральной структурой, теряя все те особенности, которые Фрид считает наиболее значимыми: автономность, злободневность, независимость от взгляда наблюдателя. Правдоподобие традиционного искусства апеллирует к вуайеризму зрителя-наблюдателя, пребывающего в ситуации этического дефицита. Модель действительности сама по себе приобретает театральный характер, где воспринимаемое объективируется и дистанцируется, чтобы не вступить в конфронтацию с устоявшимися этическими конвенциями.

Категорию «театральность» можно понимать в контексте театрального действия как «всеобщую деятельность», которая «может проявляться в различных общественных областях» [Фибах, 2004, с. 181], устанавливая систему отношений между этими разнообразными сферами манифестации театра как такового. Если понимать театральность как одно из проявлений человеческой деятельности, исчезают границы между искусством, политикой, повседневностью, нравами и другими областями практики. Интересным представляется вопрос, какие аспекты театрального действия связывает, разделяет, на что оказывает влияние, сравнивает или дифференцирует. В тех случаях, когда искусство и повседневность пересекаются, соответствующие эстетические и антропологические исследования могут создать универсальный инструментарий для анализа некоторых культурных практик.

Возникновение подобного рода размышлений было инспирировано, в первую очередь, теорией и практикой Бертольта Брехта: в 1940 году его концепция «эпического театра» обозначила появление особой формы театра повседневности («уличная сцена»), а политическая реальность стала воплощаться по законам жизни сценической. Немецкий театровед Рудольф Мюнц в начале 1980-х предложил свою типологию театральности, которая существенным образом повлияла на методологию описания всей истории театра [Мюнц, 2004, с. 206]. Ученый выделяет 4 типа театрального действия:

- 1) театральное искусство
- 2) театр повседневности, а именно «саморепрезентация индивида или сообществ в повседневности (модели поведения, одежда, мэйк-ап), социальная ролевая игра, этикет массовых мероприятий (церемоний, парадов, торжественных встреч), элементы повседневных развлечений»
- 3) анти-театр, куда относятся враждебные театру действия и мысли, например, театральная цензура
- 4) рефлексивно-игровой театр, который критикует искусство и повседневность, перемешивая и реорганизуя их. Сюда относятся, например, арлекинады, трагедии, политическое кабаре или карнавал.

По мнению Мюнца, цель заключается в том, чтобы выработать обусловленные историей взаимоотношения между этими четырьмя типами проявления театральности. Так, цензурное регулирование несомненно вредит драматическому театру как институту своего времени. Стоит также ожидать, что такой амбивалентно-искаженный праздник как карнавал может приобрести новые смыслы, когда модифицируются формы повседневной и политической саморепрезентации, к которым карнавал апеллирует. Таким образом, театральность определяется как сложный комплекс

взаимоотношений и отсылок (вероятно, можно их сравнить с ризомой Делеза). Подобная модель выявляет четкое соотношение между синхронными процессами и явлениями диахронными, позволяя с разных сторон изучить особенности каждой конкретной театральной культуры. Сами по себе общественные формы трансформируются и развиваются в рамках этих четырех областей бытования театрального.

Театровед Андреас Котте вывел из этой гипотезы формулу «театральность конструирует общество, а общество – театр» [Котте, 2004, с. 221]. Театральные взаимоотношения в повседневной жизни учреждают необходимый стержень, который формирует общество и порождает такие его институты, как драматический театр, сумев тем самым дестабилизировать общество и инициировать обновление. Так, попытки найти методологические фреймы определения «театральности» свидетельствуют о наличии саморегулирующегося механизма функционирования этого феномена.

Попытки структурировать модель «театральности» можно расширить до применения сугубо философских категорий к типизации проявлений театрального начала, рассматривая сам театр с точки зрения его эвристического значения как инструмента, с помощью которого возможно проанализировать определенные аспекты действительности. Опираясь на исследования немецкого культуролога Хельмара Шрамма, можно рассматривать театр как целый комплекс факторов «энергии культуры», которые можно обозначить как «эстезис» (восприятие), «кинезис» (движение) и «семиозис» (язык) [Шрамм, 2004, с. 238]. В концепции немецкого ученого все эти элементы связаны друг с другом по принципу «магического треугольника». Такое абстрагирование и расширение границ изучения феномена «театральности» позволяет исследовать модели театральных отношений не только с действенной или событийной точек зрения, но и конструировать новые дискурсивные формы и горизонты понимания того или иного явления культуры.

Сфера распространения театра как действия может затрагивать все социальные институты и общественные отношения, что несколько конфликтует с искусствоведческими корнями театроведения, однако, открывает новые возможности для междисциплинарных исследований, основанных на театроведческом инструментари. Конечная цель подобных исследований могла бы сводиться к рассмотрению театроведения в более широком контексте культурологии, где театр является одним из культурных институтов, что позволяет дефинировать комплекс взаимоотношений между функционированием феноменов репрезентируемого (экспонируемого) и зрителя-наблюдателя. Театроведение как наука, принимая этот постулат, с одной стороны, обретает нежелательную расплывчатость своего предмета изучения, однако, с другой стороны, открывает весьма перспективное направление исследований, находящихся в мейнстриме современной культурной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. О театре. / пер с фр. – Москва, 2014.
2. Котте А. Театральность: понятие в поисках собственного предмета // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 215-232.
3. Мюнц Р. «...падаль, которую еще следует прикончить». Лейпцигская театральная концепция как методический принцип историографии старого театра // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 199-214.
4. Фибах И. «Уличная сцена» Брехта. Попытка определить степень влияния одной театральной модели // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 177-198.
5. Шрамм Х. Измерение ада: о связи театральнойности и образа мыслей // Театроведение Германии: Система координат. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 233-240.
6. Feral J. Performance and Theatricality. The Subject Demystified // *Modernes Drama* 1, 1982.

М.С. Молчанова *Театр-театральность-театрализация:
в поисках дефиниций театральной герменевтики*

REFERENCES

1. Barthes R. *O teatre* [On theatre]. Moscow, 2014.
2. Feral J. Performance and Theatricality. The Subject Demystified. In *Modernes Drama* 1, 1982.
3. Kotte A. *Teatral'nost': ponjatie v poiskah sobstvennogo predmeta* [Theatricality: the concept in search for its object] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 215-232.
4. Mjunc R. "...padal', kotoruju eshhe sleduet prikonchit". *Lejpcigskaja teatral'naja koncepcija kak metodicheskij princip istoriografii starogo teatra* ["Carrion to be destroyed after": Leipzig theater conception as methodical principle of old theater historiography] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 199-214.
5. Fibah I. "Ulichnaja scena" Brehta. *Popytka opredelit' stepen' vlijanija odnoj teatral'noj modeli* [Street scene by Brecht: an approach to measure the impact of a theater model] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 177-198.
6. Shramm H. *Izmerenie ada: o sujazi teatral'nosti i obraza myslej* [Hell vector: how theatricality and mentality are connected] in *Teatrovedenie Germanii: Sistema Koordinat* [Theatre studies in Germany: the coordinates]. Saint-Petersburg, 2004. Pp. 233-240.

О.С. Давыдова

кандидат искусствоведения,

ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств

Российской академии художеств

davydov-olga@yandex.ru

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ: САД КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНА*

В статье исследуется судьба лирического начала в произведениях художников эпохи модерна. На частном примере садово-паркового мотива – одном из устойчивых иконографических мотивов, воплощающих образ идеального для жизни мечты пространства, – рассматриваются особенности поэтического мышления символистов, визуально-пластические возможности выражения философско-эстетических смыслов творческого мировоззрения художников конца XIX – начала XX века. В контексте изучения связей между визуальным и вербальными языками рассмотрены стихотворные опыты самих художников. Впервые на русский язык переведены фрагменты поэтических произведений бельгийского художника-символиста Вильяма Дегува де Нункве, последовательно разрабатывавшего в своем искусстве тему садов и парков как универсального мира души, что было характерно и для других мастеров эпохи модерна.

Ключевые слова: история и теория искусств, стиль модерн, русский символизм, европейский символизм, иконография, иконология, поэзия, изобразительное искусство, синтез искусств, стихотворный образ, визуальный язык, поэтическое мышление, художественный миф

The article explores the fate of the lyrical beginning in the works of artists of the Art Nouveau era. On a particular example of a landscape gardening motif – one of the stable iconographic motifs embodying the image of the ideal dream space for life – features of the poetic thinking of the symbolists, visual and plastic possibilities of expressing the philosophical and aesthetic meanings of the creative worldview of artists of the late XIX – early XX century. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. For the first time in Russian, fragments of poems by William Degouve de Nuncques were translated. This Belgian symbolist artist consistently developed in his art the theme of gardens and parks as a universal world of a unique soul that was characteristic of other masters of the Art Nouveau era.

Keywords: History and theory of art, Art Nouveau, Russian Symbolism, European symbolism, iconography, iconology, poetry, fine arts, synthesis of arts, poetic image, visual language, poetic thinking, artistic myth

Я раз и навсегда покинул почву истории и обосновался на почве легенды.

Шарль Бодлер

«Образ можно познать только с помощью образа, грезя об образах так, как их видит мечта» [Башляр, 2009, с. 52], – прочитав эти поэтические по настроению строки французского филолога Гастона Башляра, можно было бы подумать, что высказаны они не одним из ведущих ученых-гуманитариев XX века, а художниками-символистами, стремившимися в своем искусстве к метафорической сакрализации видимого мира внутренними смыслами, обретаемыми каждым индивидуально, согласно интенсивности жизни собственной души. Художники рубежа XIX-XX веков, визуально отразившие в пластическом языке модерна романтико-символистское

О.С. Давыдова *Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна*

мировоззрение, постоянно пересоздавали смысловые ритмы вокруг устойчивых понятий (как это делают в поэзии), наполняя даже архетипические значения новыми субъективными ассоциациями. Основываясь на собственной эмоциональной памяти, в образной фактуре произведений они синтезировали личные воспоминания с воображаемыми, бравшими свои истоки в истории искусства, книгах, музыке, во всем том иллюзорном мире грез, который, убедительно существуя на уровне эстетической и духовной реальности, должен был обрести органичное его внутреннему ладу физическое пространство. В результате подобных особенностей творческого мышления в живописи и графике художников эпохи модерна символ психологически субъективизировался, обретал эмоционально-чувственную свободу. В отличие от традиционно неподвижного в своем идейном значении символа-знака, используемого в аллегории или эмблеме, символистский образ становился непредсказуемым в плане своего художественного содержания и воздействия. Оставаясь в границах идеалистического языка, символисты преобразовали архетипические мотивы в самобытные образы визуальной поэзии, истоки пластической и семантической выразительности которой крылись в душах художников. В искусстве модерна одним из таких символов-образов, на уровне пространственной метафоры выражающим глубоко интимную тоску по вечной красоте, вечной женственности, с которой отождествлялось идеальное начало внутреннего «я» художника, его душа, стал «сад».

При общей симптоматичной тяге символистов окружать свои персонажи парковыми ландшафтами, каждый художник подходил к этому мотиву с индивидуальной предпосылкой, как поэт, воскрешающий языком искусства личное воспоминание-грезу (рис. 1). Поэтому даже у художников, входивших в одно объединение, например, у мирискусников Константина Сомова и Александра Бенуа, образы садов и парков будут совсем не похожи друг на друга. Тем более это касается эволюции садово-парковой иконографии в творчестве Марии Якунчиковой, Федора Боткина, Виктора Борисова-Мусатова или Павла Кузнецова (рис. 2), совершенно отошедшего от реальных исторических контекстов места в область мечтаний, снов и абстрактных видений (подробнее о



Рис. 1
В.Э. Борисов-Мусатов. Парк погружается в тень. 1904.
Холст, темпера, пастель. 100x82.
Ивановское объединение художественных музеев.

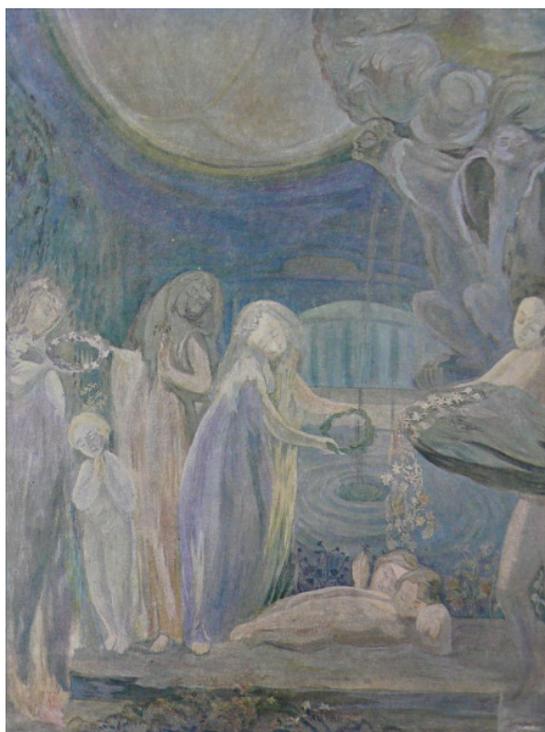


Рис. 2
П.В. Кузнецов. Любовь матери. 1905–1906 //
Золотое руно. 1906, №5. С. 4. Цветная автотипия.
Местонахождение неизвестно



Рис. 3

Вильям Дегув де Нункве. Павлины. 1896. Бумага, дублированная на холст, пастель. 59,5x99.
Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель.

характерных особенностях творчества каждого из перечисленных художников см. [Давыдова, 2014]). Процесс индивидуализации характера «райского сада» на основе душевного строя личности художника типичен и для западноевропейского модерна, в котором можно найти образы, наделенные религиозно-мистической, мифологической (например, в творчестве Франца фон Штука, Магнуса Энкеля, Жана Дельвиля), легендарной, исторической или поэтической памятью. Причем в большинстве случаев происходит синтез сразу нескольких характеристик. В этой связи вспомним, например, образы ночных садов Вильяма Дегува де Нункве, в молчаливо потаенной атмосфере которых смешивается чувство эмоционального припоминания с ощущением мистического потустороннего действия («Ангелы ночи», 1894, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло; «Павлины», 1896, Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель (рис. 3), и др.); или декоративно преобразенный натурный лиризм прудов австрийского символиста Густава Климта, водная гладь которых с их двойниками-отражениями неба, утопающего солнца, зеленых трав и деревьев внушает ощущение присутствия в природе некоего самосознающего начала – «иномирья» (например, «Утро на пруду», 1899, Музей Леопольда, Вена; «Пруд» 1900, частная коллекция, и целый ряд других пейзажей Аттерзее конца 1890-х – 1900-х годов). Нельзя обойти визуальным молчанием камерную поэтичность и замороженную неподвижность садово-парковых этюдов Фернана Кнопфа («Недвижимые воды», 1894, Австрийская галерея Бельведер, Вена; «Сад», 1886, Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель, и др.), неземной свет цветущих лугов в произведениях Мориса Дени, Джованни Сегантини, Гаэтано Превиати, Микалоюса Чурлёниса, Павла Кузнецова и др.

В творчестве художников-символистов садово-парковая иконография, в силу интенсивности ее субъективного осмысления, выражает не только идею «библейского райского сада», как это было, например, в аллегорических композициях предшествующих этапов развития изобразительного искусства (оригинальным примером программного, вплоть до рамы, пластического воплощения идеи райского сада может служить картина итальянского художника XVI века Луки Момбелло «Непорочная Дева и Бог-Отец», между 1560-1580, Пинакотекка Тозио Мартиненго, Брешиа (рис. 4)), но и глубоко драматический подтекст душевной жизни художников, как правило трагично преодолевших болезненный опыт постижения конечности времени.



Рис. 4
Лука Момбелло. Непорочная Дева
и Бог-Отец. Между 1560–1580.
Холст, масло. 89х79,5.
Пинакотекa Тозио Мартиненго,
Брешиа, Италия.

В связи с этим, в платоническом мире земного рая мастеров модерна складывается собственная мифология времени и пространства, в которой сад, как и другие образы-символы, сосредотачивает в себе поэтические грезы художника. Подобные трансформации в области изобразительных задач позволяют говорить о символистском образе сада как источнике нового контрапунктического пейзажа, создаваемого не только на основе реального натурального мотива, но воскрешающего мифическое чувство сочиненного пространства, отчасти (в умеренном масштабе) присущее классицистическому пейзажу.

В русской и европейской живописи эпохи модерна сады, парки и связанные с ними природные мотивы, становятся устойчивыми визуальными образами, символизирующими идеальное для проявления души художника место. Иносказательно отражая символику небесного рая, достижимого на земле с помощью искусства, садово-парковые образы в некотором смысле выражали то творческое состояние, которое Гастон Башляр назвал феноменом «топофилии» – «привязанности к определенному месту», воплощающему «образы счастливого пространства» [Башляр, 2014, с. 32]. Сразу отмечу, что «счастливые пространства» русских художников-символистов, в отличие от выдвинутых Башляром мотивов, связаны не столько с темой закрытых интерьеров дома, сколько с открытым (в определенных границах) пространством садов, парков, усадеб и старинных рощ, преобразенных художественной фантазией и памятью авторов в новый самодостаточный мир. Настоячивую необходимость соприсутствия в диалоге художника с мечтой живой интонации природы, характерную для русского варианта модерна, отмечали и современники (иная ситуация характерна для французского Art Nouveau – вспомним, например, декоративную насыщенность комнат-орнаментов Эдуарда Вюяра). Сестра Борисова-Мусатова писала [Борисова-Мусатова, 2004, с. 428-429], что при долгожданном посещении Зубриловки интерьеры дворца художник осмотрел довольно равнодушно (замечу, интерьерных сцен у Борисова-Мусатова вообще немного), посвятив большую часть времени старинному парку, неоднократно служившему прообразом потустороннего пейзажа, окружающего романтической атмосферой призрачные видения-души – женственные «гении места» прошловековья (В.Э. Борисов-Мусатов «Призраки», 1903, ГТГ, на фоне – имение Голицыных Зубриловка с домом-дворцом рубежа 1770-1780-х гг.). В истории формирования романтико-символистской концепции искусства в России тема обращения художников к садово-

парковым мотивам имеет важное национально-самобытное значение, так как раскрывает преемственность в развитии садово-парковой иконографии в отечественном пейзажном жанре. Именно в изображениях садовых и парковых видов, в «писании» со второй половины 1770-х годов «ландшафтниками» при «Кабинете ея Императорского Величества» «портретов» резиденций берет свои истоки национальный пейзажный жанр, опиравшийся на натуральный материал русской природы, хотя и организованной согласно законам английских или французских парков. Усилению русла лирико-поэтического настроения в интерпретации «снимаемых» видов парков (Царского села, Павловска, Гатчины) прежде всего способствовал Семен Федорович Щедрин и возглавляемый им гравировально-ландшафтный класс, открытый по инициативе художника в 1799 году (подробнее об этом см. Давыдова О.С. О романтической символической. Образы садов и парков в творчестве художников конца XVIII – начала XIX века [Давыдова, 2014, с. 100-149]).

Однако в связи с исследованием особенностей трактовки садово-парковой темы художниками-символистами рубежа XIX-XX веков важно иметь в виду ту поэтическую дистанцию, которая преобразует историческую реальность парков в совершенно новую художественную субстанцию. Так, например, сам Борисов-Мусатов не считал себя «певцом помещичьих усадеб, как называли его дружественные критики» [Букиник, 1944, л. 10]. Художник настаивал на том, что он визуализирует не столько реальное историческое прошлое, сколько свое поэтическое представление о нем, свою ностальгическую тягу к творчески концентричной сущности времени. Это было присуще и другим художникам модерна.

В артистической практике увлечение садово-парковой темой проявилось в двух сферах выражения. Первая область была связана непосредственно с архитектурными опытами воплощения в натурной реальности того утопического мира грез, который художники стремились обрести в своем творчестве. Строительство реальных усадеб и вилл, наделенных собственной эстетической программой, берет истоки в творчестве прерафаэлитов – в овеянном поэтическими легендами Средневековья «Красном доме» Уильяма Морриса (1859-1860, арх. Филипп Уэбб, дизайнер Уильям Моррис). Дальнейшее самобытное развитие идеи преобразования материального мира в поэтически-идеальное пространство сада мечты, в котором часы бы шли по законам художественной реальности, можно проследить на примере экзистенциально утопичных замков Людвига II Баварского, возводившихся в 1870-1880-х годах (прежде всего, в «лебединой» неоготике Нойшванштайна) или сказочно-романтическом образе усадьбы «Абрамцево» в мамонтовский период ее существования (с конца 1870-х до конца 1890-х). В контексте идеального сада, спроектированного самими художниками, особо следует отметить «голуборозовскую» грезу архитектурно-паркового ансамбля виллы «Новый Кучук-Кой» в Крыму (1903-1915). В ряду подобных архитектурных примеров индивидуального «райского сада», организованного согласно внутренней пространственной логике мечты, нельзя не упомянуть дом-ателье финского художника Аксели Галлен-Каллелы, спроектированный им в 1911 году в романтично-рыцарственном, хотя и камерном духе национального модерна (рис. 5); или поэтических стилизаций под прошлое усадьбы «Виттреск» (1901-1903), ставшей не только совместным проектом, но и общим опозитизированным пространством для жизни и творчества Элиелю Сааринена, Германа Гезеллиуса и Армаса Линдгрена – ведущего архитектурного трио финского модерна. Также нельзя не вспомнить языческой чувственности и антиклизированной строгости неоклассической виллы Франца фон Штука (1897-1898, Мюнхен) и атмосферу изысканного отшельничества в интерьерах дома Антонио Гауди (1903-1904, арх. Франсеск Беренгер), окруженного праздничным многоцветьем парка Гуэля (1900-1914, арх. А. Гауди). Говоря о декоративных садах-интерьерах внутри построек, насыщенных растительной орнаментикой и уподобленных цветам, прежде всего, стоит обратить внимание на дом-ателье Виктора Орта (1898-1901), веерные лепестки комнат в котором бельгийский архитектор расположил соответственно логике живой растительной формы вокруг ствола-древа лестницы.



Рис. 5
Дом-ателье Аксели Галлен-Каллелы, спроектированный художником. 1911. Эспоо, Финляндия.
Фото О.С. Давыдовой

Второй областью воплощения художественной утопии идеального поэтического пространства, гармонично отражающего незримый мир души художника, является непосредственно живописное и графическое творчество мастеров модерна, точнее, те произведения, визуальный образ которых связан с садово-парковой иконографией.

Скрытые за образами садов и парков космогонические амбиции художников, заключавшиеся в попытке построить с помощью искусства собственный рай на земле, привели к тому, что спектр визуальных пространств, включаемых символистами в понятийную сферу сада, достаточно широк. Это могут быть как ландшафтные романтические или классицистические парки (Александр Бенуа, Константин Сомов, Отто Дитц), так и маленькие домашние садики, фрагменты архитектурных или природных усадебных участков, камерные интерьеры опустевших домов, уголки окружающего их леса, горные поляны, озаренные сияющим светом рощи, цветы и листья, сплетающиеся в изысканные орнаменты. Иначе говоря, в изобразительном искусстве эпохи модерна садово-парковый лейтмотив имел разную степень пластической очевидности, зачастую проступая на уровне абстрактной метафоры, что, например, присуще искусству Михаила Врубеля, в творчестве которого образ неземного сада ощущается даже в россыпях орнаментов, наделенных витальной энергией. Метафизическая сущность образов природы в творчестве Врубеля (рис. 6) с особой психологической многомерностью проявилась в поздних графических произведениях мастера – в его небольших философски насыщенных и эмоционально емких визуальных этюдах-поэзах цветов, таких же уникальных по силе духовной и смысловой концентрации, как и подлинный стихотворный образ (см., например, акварели и карандашные наброски 1904-1905 годов, серию этюдов «Кампанулы», ГРМ). В связи с характеристиками, данными рисункам Врубеля, немаловажно отметить, что именно небольшой, сжатый объем многомерной по настроениям и смыслам формы Шарль Бодлер считал одной из принципиальных особенностей поэтического произведения: «Все, что превосходит длительность того внимания, с которым человеческое существо может воспринимать поэтическую форму, поэмой не является» [Бодлер, 2011, с. 147]. Близкое Врубелю (и Бодлеру) понимание цветочных мотивов как маленьких визуальных поэм, а орнаментального языка природы как



Рис. 6

М.А. Врубель. Кампанулы. 1904. Из серии этюдов «Кампанулы».
Бумага, графитный карандаш. 12,7х18,1.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

стихотворного по своей сути языка, развивал в своем театральном-декорационном и индивидуальном творчестве Александр Головин (подробнее об этом см. [Давыдова, 2015]). С большей степенью декоративной повествовательности (при разной мере удаленности от натурального первообраза) иллюзорные отголоски райской природы сада проступают в пейзажных и интерьерных композициях художников группы «Наби» (Мориса Дени, Эдуарда Вюйара, Пьера Боннара) и близкого к ним «замоскворецкого парижанина» Федора Боткина. С явно выраженной композиционной и сюжетной очевидностью образы садов и парков присутствуют в творчестве большинства мастеров интернационального модерна, причем в русском искусстве этот идеалистический пространственный мотив получил особенно последовательное развитие от работ Михаила Врубеля, Виктора Борисова-Мусатова и художников «Мира искусства» до произведений «второй волны» русского символизма – мастеров «Голубой розы» (Павла Кузнецова, Петра Уткина, Василия и Николая Милиоти и др.).

В связи с этим, небезынтересно вспомнить почти анекдотический случай, иллюстрирующий степень понимания русской массовой художественной критикой эпохи модерна поэтической уникальности творческих образов мирискусников, таких, например, как сразу узнаваемые парковые «сюжеттики» Бенуа (рис. 7) или Сомова (рис. 8), с их грустно-меланхоличной игрой и «сентиментально-мечтательным оттенком» (А.Н. Бенуа, цит. по [Сомов, 1979. с. 483]). В одном из писем Александры Боткиной к Илье Остроухову, воссоздающем атмосферу вернисажа последней «дягилевской» выставки «Мир искусства» (1906; формально на тот момент объединения уже не существовало¹), можно найти выразительную иронию по поводу непроницательного глаза популярных на рубеже XIX-XX веков критиков: «Вы просили писать, как будут ругать, но до сих пор не слышала брани, да и похвал тоже. Вообще ничего. Кравченко, как вы видели, написал просто пошлость о выставке, хотя на vernissages любезничал с Дягилевым. / Да и хороши наши критики. Брешко-Брешковский спросил, чьи это вещи про Сомова, а про Бенуа, которые из Бенуа» [Боткина, 1906, л. 1]. И это при том, что к 1906 году уникальная интонация индивидуального воплощения художественных тем и мотивов, в том числе и садово-паркового универсума, уже явственно сказалась и в творчестве Бенуа, и в искусстве Сомова. У Бенуа она нашла выражение в воображаемом,

¹ В существовании «Мира искусства» (1898-1904; 1906; 1910-1924, Санкт-Петербург; 1927, Париж) – первого в России творческого объединения, развивавшего новые эстетические принципы модерна, – можно выделить несколько фаз активности: 1898–1904 – группа художников вокруг журнала «Мир искусства», имевших собственную творческую программу, ориентированную на модерн, и устраивавших выставки; 1906 – показательная в отношении передовой новаторской роли «Мира искусства» экспозиция, организованная Сергеем Дягилевым; 1910-1924 – возродившееся Общество художников «Мир искусства», отличавшееся большим, по сравнению с первым периодом, эстетическим эклектизмом; 1927 – последняя выставка распавшегося объединения художников под тем же названием в Париже.



Рис. 7
А.Н. Бенуа. «Король прогуливается в любую погоду... (Сен-Симон)». 1898. Серия «Последние прогулки Людовика XIV». Бумага, акварель. 66x47. Одесский художественный музей.



Рис. 8
К.А. Сомов. Купальщицы. 1899. Бумага на холсте, масло. 75x104,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

безграничном и, в то же время, замкнутом в себе мире Версаля Людовика XIV, преисполненном одновременно меланхоличной иронией и торжественной затейливостью (например, «Прогулка короля», 1896, ГРМ; серия «Последние прогулки короля Людовика XIV», 1897; «Водный партер в Версале. Осень», 1905, ГТГ; и др.). У Сомова интенсивная поэтическая аура, синтезирующая лирическое начало романтизма и сентиментально скептические настроения рококо и декаданса, уже проявилась в нишах регулярных парков и перспективных, залитых солнцем и тенями садах, воскрешающих вневременной дух прошлого, органично живший во внутренней современности художника («Письмо. (Таинственный посланец)», 1896, ГТГ; «Купальщицы», 1899, ГТГ; «Остров любви», 1900, ГТГ; «Дама в голубом», 1897-1900, ГТГ и др.).

Говоря о садово-парковых образах большинства русских мастеров эпохи модерна, прежде всего следует отметить лирико-поэтический (музыкально чувственный, импровизационно стихийный) импульс в сложении их разных по настроению характеров, в эмоциональном строе всегда хранящих связь с глубоким внутренним переживанием художника собственной души через реальные пейзажные мотивы, через свою одинокую (монологичную) близость к природе. В произведениях западноевропейских художников эпохи модерна гораздо чаще, чем в русском символизме встречаются программные, умозрительно спроектированные садово-парковые образы, визуально воплощающие философско-эзотерические идеи. К таким программным «райским» пространствам относится садово-парковая иконография в произведениях художников, связанных с бельгийской группой символистов «Ордена розенкрейцеров» и участвовавших в устраиваемых ею салонах «Роза + крест» (1892-1897, 6 выставок). Примером подобного продуманного мистико-идеалистического направления в интерпретации природы сада как изначальной универсальной гармонии является, в частности, «Школа Платона» (1898, Музей Орсе) Жана Дельвиля.

Поиски художниками образа «земного рая» привели к сложению нескольких устойчивых пейзажных групп, символизирующих идеальное пространство, то есть потенциальный «сад»-понятие за границами привычной композиции. Среди них можно выделить мотив старинных городов, преобразенных тишиной памяти (Фернан Кнопф «Воспоминание о Брюгге. Вход в Бегинач», 1904, частное собрание), сияющей аурой искусства (Морис Дени «Фонтан на вилле Медичи», 1904, Музей искусств, Индианаполис, США) или святостью веры (например, В.В. Кандинский «Пестрая жизнь», 1907, Государственная галерея в доме Ленбаха, Мюнхен). Зачастую в качестве символов «счастливых пространств» мечты изображались сказочные леса, в которых оживали фольклорные предания и романтические легенды; зеркальные пруды и даже уединенные кладбища (например, А.М. Васнецов «Элегия», 1893, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова). Однако наиболее устойчивым пространственным воплощением «обетованной духовной прародины» все же были сады и парки, в которых особую роль играет лейтмотив цветения, вопреки предсказуемой логике времени, «поднимающийся» хрупким белым облаком весны даже посреди других сезонов (Морис Дени «Цветение», 1907, частное собрание; П.В. Кузнецов «Весна в Крыму», 1910, ГРМ; Н.Н. Сапунов «Цветущие яблони», начало 1900-х, ГТГ; М.В. Якунчикова «Цветущие яблони», 1899, ГТГ; А.И. Савинов «Девушка и парус», 1906, ГТГ; В.Э. Борисов-Мусатов «Весна», 1898-1901, ГРМ).

Однако стоит иметь в виду, что хотя символисты и создавали собственные иллюзорные земные сады, доносящие черты индивидуального представления художников о гармонии времени и места (см., например, В.Э. Борисов-Мусатов «Парк погружается в тень», 1904, Ивановское объединение художественных музеев), в их садово-парковых пространствах можно найти трагические, мистические, эсхатологичные и даже inferнальные черты («Ад» (1901, частное собрание) Августа Стриндберга, «Сад смерти» (1896, Художественный музей «Атенеум», Хельсинки) Хуго Симберга), что было связано с усложнившимся переживанием чувства исторического прошлого и насыщенного его незримым присутствием настоящего. Жизнь мечты в творчестве художников-символистов далеко не идиллична в силу бунтарского порыва к той «волнующей призрачности» (М.В. Нестеров, цит. по [Глаголь, б.г., с. 31]), к тому «воздушному, едва различимому» (К.А. Сомов, цит. по [Сомов, 1979, с. 224]), словно «едва начинающаяся неопределенность» (В.Э. Борисов-Мусатов, цит. по [Станюкович, 1930, л. 75]), невесомому миру души, образы которой, даже будучи запечатленными в искусстве, не могут преодолеть смерть, хотя и приоткрывают окно в ту обетованную землю, что влечет за «предельный лиловый ободок» (У. Моррис, цит. по [Keller, 1917]) земного горизонта. Неслучайно английский художник-прерафаэлит Уильям Моррис, воплотивший свои внутренние грезы как в изобразительном, дизайнерском, так и в литературном творчестве, в поэме «Земной рай» (1868-1870), подразумевая под «обретенным» эдемским садом иллюзорный сад искусства,

О.С. Давыдова *Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна*

хранящий образы прошлого², писал о физически тщетном, но душевно значимом платоническом языке поэтов-художников, этих «сновидцев грез, возрождающих в реальности настоящего иные времена», проникнутые голосами тех, кто и «не живя, не умирает»: «Вдумайся, слушатель, – от имени художника говорит певец-сказитель, – / Не так давно мне посчастливилось оказаться в цветущем краю, / Далекое за пределами слов; отсюда я унес / Несколько соцветий, лежавших у моих ног, / Сорванных не мной, не очень свежих и ярких; / И все же, они возрождают во мне былой восторг, / Их нежные лепестки я вложил / Внутрь страниц этой книги, чтобы они в покое там увядали. / Сейчас они сухи, лишены аромата и живых красок, / Но значение этих бледных пятен, все еще могут обнаружить избранники, / Подобно мертвым они лежат на дрожащих листьях» [Morris, 2014].

В основе прекрасной видимости творческого Эдема, зачастую, лежало болезненное переживание художниками времени: «...не разрушайте мой мир грез. Ведь я им живу, и он для меня лучший из миров», – писал Борисов-Мусатов [Борисов-Мусатов, 1898-1901, л. 12]. Образам садов и парков у художников-символистов предшествует драма восприятия физической действительности, а потому и природу они видели и отражали сквозь призму преображенного поэзией пространства, то есть, вспоминая признание Шарля Бодлера, «как сводку мечтаний» [Бодлер, 2011, с. 58]. И все же в пространстве сада даже смерть превращалась в романтический «Элизиум», пленявший душу теньями прошлого (например, Л.С. Бакст «Элизиум. Декоративное панно», 1906, ГТГ) и уводивший ее в мнимый рай мечты. И даже если представление о хрупкости реального времени (В.Э. Борисов-Мусатов «Реквием», 1905, ГТГ (рис. 9)) не было изгнано из этой картины искусственного рая, сила отчаяния, присущая переживанию страха смерти, в художественном пространстве парка угасала, открывая дверь любимым призракам: «Ведь для меня она не умерла – потому что я художник. Нет – она живет теперь как-то ярче. И я ее напишу так, чтобы она никогда не умерла...» [Станюкович, 1910, л. 2] – говорил Борисов-Мусатов о смерти своего внутренне близкого друга Надежды Юрьевны



Рис. 9
В.Э. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905. Бумага, наклеенная на картон, акварель, черный карандаш, тушь, перо. 52,7x76,1. Изображение очерчено. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

² В данном случае (вообще характерном для прерафаэлитов старшего и младшего поколения), образы Древней Греции и романтизированного Средневековья, так как в целом книга «Земной рай» состоит из двадцати четырех поэм на сюжеты из античной мифологии, кельтских и скандинавских саг.

Станюкович, уход которой побудил художника к работе над картиной «Реквием» – одной из кульминационных вершин в создании символистского образа сада во всей усадебной элегии мастера. «Реквием» Борисова-Мусатова, незавершенный в связи с его ранней смертью, в сущности, стал отражением той очевидной для художников эпохи модерна духовной вселенной, которая органично концентрирует лейтмотивы уходящего времени в герметичном пространстве садово-паркового уединения, заставляя не только мечтать о прошлом, но и вспоминать мечты, которых никогда не существовало на уровне физической реальности тела, что является реализацией чисто поэтических принципов художественного мышления. Неслучайно Борисов-Мусатов стремился воплотить на полотне не столько портретный, сколько душевный образ Н.Ю. Станюкович, являвшийся для него идеализированным прообразом той незримой поэзии, которая, несмотря на свою бесплотность, изменяет ритм времени. В этой связи следует обратить внимание на книжку, изображенную в руках центральной героини «Реквиема», в которую Надежда Юрьевна записывала свои стихи. Говоря о связи времен, сокрытой в семантически многомерном пространстве парков и усадеб не только у Борисова-Мусатова, но и других художников модерна, символично то, что именно в Н.Ю. Станюкович Борисов-Мусатов находил сходство с женскими образами Сандро Боттичелли, в котором теоретическая мысль эпохи модерна пронизательно открыла художника-поэта (подробнее об этом см. [Супино, б.г.]). Замечу, что художником-поэтом, причем не только по типу мышления, но и по попыткам вербального стихосложения, был и Борисов-Мусатов, оставивший небольшой рукописный архив с записями своих поисков в этой области (подробнее об этом см. [Давыдова, 2016; Давыдова, 2017]).

Подобная двойственная интерпретация пространства сада как места, одновременно пробуждающего счастливые и трагические переживания (при этом обладающего уникальной гармоничностью), была характерна и для художников западноевропейского модерна. В качестве примера небезынтересно упомянуть бельгийского художника-символиста Вильяма Дегува де Нункве, искусство которого еще мало известно в России. В контексте же темы органичного единства между поэзией мышления и визуально-пластическим языком творческие поиски Дегува де Нункве особенно важны, так как он, как и Данте Габриель Россетти, Ульям Моррис, Одилон Редон, Виктор Борисов-Мусатов и многие другие художники-символисты, выражал себя не только посредством кисти, но и с помощью слова, причем одним из главных мотивов его живописи и поэзии был образ сада. Увидев ночные парки Дегува де Нункве на выставке 1893 года в Амстердаме, нидерландский символист Ян Тороп писал: «Дорогой Вильям! Нам очень нравятся вещи, которые Вы делаете <...> Похоже, что Ваш сад был создан голландским “Вермеером”» (Я. Тороп, цит. по [William Degouve..., 2012, p. 135]); скорее всего, имеется в виду «Тайный сад», 1891, частное собрание – О.Д. (рис. 10)).



Рис. 10
Вильям Дегув де Нункве. Тайный сад.
1891. Холст, масло. 36x44.
Частное собрание.

О.С. Давыдова *Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив
в изобразительном искусстве эпохи модерна*

Сам художник, размышляя об эмоционально-смысловой сущности садов и парков, поэтически охарактеризовал их как переходные пространства между физически убывающим временем и обретаемыми в душе нематериальными образами. Ввиду уникальности стихотворных материалов, размещенных в трех рукописных тетрадах (не датированных, но в основном написанных во время Первой мировой войны) и опубликованных в 2012 году практически без комментариев в качестве архивной подборки в каталоге выставки художника (см. [Fréché, 2012]), хранящейся в Архивах современного искусства Королевского музея изящных искусств Бельгии (MRBAB, AACB; Archives de l'Art contemporain des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles), позволим себе процитировать одно из стихотворений Дегува де Нункве – «Воспоминание (Воскрешение в памяти)» – с минимальными купюрами (тем более, что на уровне поэтики настроения оно отчасти перекликается с теми ностальгическими нотками мечты о прошлом, которыми свои садово-парковые образы наполняли мирискусники (рис. 11)):

Я хочу остаться здесь с утра до ночи,
грустный и серьезный, как белые статуи,
вновь слушая тишину мимолетного времени,
ведь теперь все голоса молчат.

<...>

Я хочу остаться здесь, в пышном Версале,
куда Вы приходите все с того света.
Здесь на траве, в этом пространстве,
в этом месте, где вы навсегда остановились.

<...>

Вон там, Трианон, куда я прихожу,
призывая ваши имена.
В нем живые изгороди, круглый бассейн,
на бронзовой волне которого замерла любовь.



Рис. 11

А.Н. Бенуа. Водный партер в Версале. Осень. 1905. Бумага, наклеенная на картон, гуашь, тушь, кисть, графитный карандаш. 42,5x65,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

O. Davydova *Individual universe: the garden as a poetic motif
in the visual art of the Art Nouveau era*

Я хочу остаться здесь, около бассейна,
который ваши лица с небом отражает.
Я бы обошел множество дорожек,
всю шахматную рассадку, чтобы найти вас.

Я хочу остаться здесь и ждать вас,
тех, которые были душой этого прекрасного парка.
Что мне обещали ваши губы так нежно?
Что, попрощавшись со мной, вы вернетесь.

Но чей это трогательный и грустный плач,
осторожно примешивающийся к песне фонтана?
Это не жалоба птицы, нет;
это вы, мой покинутый друг.

Я хочу остаться здесь навсегда;
это любимый голос моего милого друга.
Я хочу остаться здесь навсегда [Ibid. P. 111-112] (*перевод О.Д.*)

Слышимая в строчках Дегува де Нункве нотка тоски по непоправимой утрате, возможно по утрате того поэтического мира, который существовал только в воображении, различима в эмоциональном строе садово-парковых образов и Борисова-Мусатова, и Бенуа, и Сомова, и целого ряда других художников эпохи модерна, лирический характер мышления которых на уровне обобщающей ассоциации отразил Михаил Кузмин в записях «Дневника» 1934 года: «Читал книгу Эрнста о Сомове [имеется в виду [Эрнст, 1918] – О.Д.]. Она передает какое-то восторженное и тихое, вместе с тем светское житее некоторых лет. Это вполне возможно и теперь» [Кузмин, 2007, с. 129-130]. <...> «Но там была мечта, которая не осуществляется, несмотря, по-видимому, на полнейшую возможность» [Там же, с. 98], – заключает он на следующий день.

Так и сложные по своей внутренней иллюзорной природе пространства садов и парков были для художников эпохи модерна «мечтой», которая, осуществившись в воображении и воплотившись на полотне, тем не менее не могла изменить реальный ход времени, хотя это и казалось таким возможным в стихийном порыве вдохновения. В символистской живописи и графике садово-парковая иконография сосредотачивает в себе грезы художников, проецирующих идею небесного рая на собственный внутренний мир. Поэтому важно иметь в виду, что в сложении символистского поэтического Эдема натурные импульсы были лишь первыми шагами на пути создания нового образного мифа, рождавшегося на основе суггестивного творческого метода. Принцип суггестии прежде всего заключался в длительном, углубленном «выращивании» визуальной формы на основе усиливающегося самосознания души, превращающей накопленные впечатления в самостоятельную иллюзорную целостность.

Именно поэтический синтез воображаемого и реального формировал сложную психологическую фактуру живописных и графических парков художников эпохи модерна. В каких-то случаях мы можем ближе подойти к натурным первоисточкам, в каких-то нет, однако, постигая понятийный контекст живописи и графики символистов, важно иметь в виду, что сам по себе перечень реальных парков, садов и усадеб, излюбленных тем или иным художником, не позволит проникнуть в сугубо индивидуальный характер их пригрезившегося творческого рая. Говоря об образном смысле садов, запечатленных на полотнах художников-символистов, мы переходим от четкой исторической логики развития садово-паркового искусства в область иллюзорной топографии, постижение которой зависит не столько от архитектуры, сколько от поэзии. Сергиево, Богдановское, Мартышкино, Силламяги, Летний сад, Версаль, Хэмптон-корт для Сомова, Слепцовка,



Рис. 12

Коломан Мозер. Ангел анфас. 1897–1898. Картон, карандаш, акварель, покрывающая краска, черные чернила. 20,9x22,8. Австрийский музей прикладного искусства, Вена. План к круглому окну фойе здания SECESSION. Обрамляющая надпись различается от окончательного текста, написанного Германом Баром.

Зубриловка, Введенское, Песочное для Борисова-Мусатова, Петергоф, Царское село, Версаль, Тюильри для Бенуа, Петровское-Разумовское, Павловск, Царское село для Головина, окрестности Петровского парка, Поповки, прогулки в Версале, Булонском лесу и Фонтенбло для Федора Боткина, виллы «Силенсио» для Мориса Дени и Жерберуа для Ле Сиданэ, парк Шёнбрунн и побережье озера Аттерзее для Климта действительно давали художникам ту «тишину вдали от мира», которая позволяла еще более напряженно ощутить прошлое в настоящем, поверить в иллюзию искусства: «Водяная аллея с лебедями и тусклая зелень газонов. Я опять почувствовал, что я не я и как я попал сюда» [Сомов, 1979, с. 224.], – писал Сомов, гуляя по Хэмптон-корту. И все же это лишь первые ступени на пути создания собственного поэтического мифа о том земном времени и пространстве, которое пересекается с небесным раем в чувстве обретенной, хотя бы и в иллюзорных границах искусства (а потому – возможно и мнимой), вечности.

«Эта красота, которой не было и не будет, является миром художника», – именно такими словами планировал обрамить ангельскую фигуру на окне фойе здания австрийского SECESSION Коломан Мозер («Ангел анфас», 1897-1898, Австрийский музей прикладного искусства, Вена (рис. 12)). В сущности, главным метафорическим итогом поиска художниками заветного Эдема стал метод поэтически-иррационального переживания искусства, которое из века в век само по себе является нездешней вселенной. Неслучайно, образ Орфея, отождествлявшийся с внутренним «я» художника-поэта, становится в эпоху модерна таким же содержательно важным лейтмотивом, как и образ сада. В определенном смысле модерн можно назвать одним из первых стилей, концептуально основанных на последовательном воплощении поэтических принципов формирования художественного образа. Преображая видимое сквозь «призму» индивидуального, символизм изначально активизировал те пласты сознания, которые обращены к идеалистическому плану восприятия окружающего мира. Вовлеченные в «глубинную» иллюзию рая искусства художники-символисты обретали «искусственный» рай художественных образов, обладающих собственным временем и пространством. И хотя его иллюзорная вечность не спасает от смерти, «небывалая страна» художников модерна продолжает жить по тем же зыбким принципам поэтических прозрений, от которых до сих пор зависит бытие роз, листвы, прудов, садов, музыки, стихов и вообще всех тех одухотворенных существностей, которые образуют райскую ауру вокруг земных пространств. Этот акцент, сделанный художниками-символистами на поэтическом мифотворчестве, и превращает традиционный символ-знак (эмблему) «сада» в символистский образ.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ОР ГТГ – Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи, Москва

ОР ГРМ – Отдел рукописей Государственного Русского музея, Санкт-Петербург

СГХМ им. А.Н. Радищева. ОХАМ. НИА – Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева. Отдел хранения архивных материалов. Научно-исторический архив

ИСТОЧНИКИ

1. *Борисов-Мусатов В.Э.* Письма В.Э. Борисова-Мусатова к Л.П. Захаровой. Машинописные копии, сделанные С.Д. Соколовым. 1898-1901 // СГХМ им. А.Н. Радищева. ОХАМ. НИА. ЛФ №2. Оп. 1. Ед. хр. 4.
2. *Боткина А.П.* Письмо к И.С. Остроухову. 26 февраля 1906 // ОР ГТГ. Ф. 10. Оп. 1. Ед. хр. 1683.
3. *Букиник М.Е.* Рассказ о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Новый журнал. Нью-Йорк. 1944, №9 // СГХМ им. А.Н. Радищева. ОХАМ. НИА. ЛФ №2. Оп. 1. Ед. хр. 11.
4. *Станюкович В.К.* Последнее произведение В.Э. Борисова-Мусатова «Реквием». 1910 // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп.1. Ед. хр. 86.
5. *Станюкович В.К.* Монография о художнике В.Э. Борисове-Мусатове. Заново переработанная и расширенная сравнительно с изданной в 1906 г. 1930 г. // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп.1. Ед. хр. 87.
6. *Супино Б.* Три поэта флорентийской живописи (вторая глава труда «Душа Сиены»). Б.г. // ОР ГРМ. Ф. 27. Оп. 1. Ед. хр. 94.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика грёзы / Пер. с фр. яз. В.П. Большаков и др. – Москва, 2009.
2. *Башляр Г.* Поэтика пространства / Пер. с фр. яз. Н. Кулиш. – Москва, 2014.
3. *Борисова-Мусатова Е.Э.* Мои воспоминания о художнике В.Э. Борисове-Мусатове // Мир искусств: Альманах. Выпуск 5. Санкт-Петербург, 2004. С. 403-439.
4. *Бодлер Ш.* Избранные письма / Под ред. и с прим. С.Л. Фокина. Пер. с фр. Н.В. Притузова и др. – Москва, 2011.
5. *Глаголь С.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. – Москва, б.г.
6. *Давыдова О.С.* Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – Москва, 2014.
7. *Давыдова О.С.* Поэтика образов Александра Головина // Искусствознание. № 1–2. 2015. С. 369-395.
8. *Давыдова О.С.* Вспоминаю мечты: поэтические принципы в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова // Искусствознание. № 3. 2016. С. 172-195.
9. *Давыдова О.С.* В.Э. Борисов-Мусатов: потерянная страница творчества художника // Давыдова О.С. Панорама искусств. Альманах. Москва, 2017. № 1. С. 458-479.
10. *Кузмин М.* Дневник 1934 года / Под ред. Г. Морева. – Санкт-Петербург, 2007.
11. *Сомов К.* Письма. Дневники. Суждения современников. – Москва, 1979.
12. *Эрнст С. К.А.* Сомов. – Санкт-Петербург, 1918.
13. *Keller H.R.* The Reader's Digest of Books. Bibliographic Record. The Earthly Paradise. William Morris (1834-1896) // The Library of the World's Best Literature. Ancient and Modern. An Anthology in Thirty Volumes / Ed. by C.D. Warner, et al., comp. New York, 1917. URL: <http://www.bartleby.com/library/readersdigest/625.html>
14. *Morris W.* To the reader. (March-August) // Morris W. The Earthly Paradise: A Poem. This web edition published by eBooks@Adelaide, 2014. URL: <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/morris/william/m87ea/complete.html#preface1>
15. *Fréché B.* Les cahiers du peintre // William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012. P. 102-115.
16. William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012.

SOURCES

1. Borisov-Musatov V.E. *Pis'ma V.E. Borisova-Musatova k L.P. Zaharovej. Mashinopisnye kopii, sdelannye S.D. Sokolovym. 1898-1901 in SGHM im. A.N. Radishcheva. OHAM. NIA. LF №2. Op. 1. Ed. hr. 4.* [Borisov-Musatov V.E. Letters from V.E. Borisov-Musatov to L.P. Zakharova. The typewritten copies made by S.D. Sokolov. 1898-1901 in SGHM named after A.N. Radishev. Oham. NIA. Personal Coll. №2. Inventory 1. Item. 4.].

О.С. Давыдова *Индивидуальный универсум: сад как поэтический мотив в изобразительном искусстве эпохи модерна*

2. Botkina A.P. *Pis'mo k I.S. Ostrouhovu. 26 fevralya 1906 im OR GTG. F. 10. Op. 1. Ed. hr. 1683.* [Botkin A.P. Letter to I.S. Ostroukhov. February 26, 1906 in Department of manuscripts of the State Tretyakov Gallery. Coll. 10. Inventory 1. Item. 1683].
3. Bukinik M.E. *Rasskaz o hudozhnike V.E. Borisove-Musatove. Novyj zhurnal. N'yu-Jork. 1944, №9 in SGHM im. A.N. Radishcheva. OHAM. NIA. LF №2. Op. 1. Ed. hr. 11.* [Bukinik M.E. A story about the artist V.E. Borisov-Musatov. New magazine. New York. 1944, № 9 in SGHM them. A.N. Radishchev. Oham. NIA. Personal Coll. №2. Inventory 1. Item. 11].
4. Stanyukovich V.K. *Poslednee proizvedenie V.E. Borisova-Musatova "Rekvium". 1910 // OR GRM. F. 27. Op.1. Ed. hr. 86.* [Stanyukovich V.K. The last work of V.E. Borisov-Musatov "Requiem". 1910 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item. 86].
5. Stanyukovich V.K. *Monografiya o hudozhnike V.E. Borisove-Musatove. Zanova pererabotannaya i rasshirennaya sravnitel'no s izdannoy v 1906 g. 1930 g. im OR GRM. F. 27. Op.1. Ed. hr. 87.* [Stanyukovich V.K. A monograph about the artist V.E. Borisov-Musatov. Re-designed and expanded in comparison with the 1930 published in 1906 in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item. 87].
6. Supino B. *Tri poeta florentijskoj zhivopisi (vtoraya glava truda "Dusha Sieny"). N. d. in OR GRM. F. 27. Ed. hr. 94.* [Supino B. Three Poets of Florentine Painting (the second chapter of the work "The Soul of Siena"). S.a. in Department of Manuscripts of the State Russian Museum. Coll. 27. Inventory 1. Item. 94].

REFERENCES

1. Bachelard G. *Izbrannoe: Poetika grezy* [Selected: Poetics of dreams] Moscow, 2009.
2. Bachelard G. *Poetika prostranstva* [Poetics of space]. Moscow, 2014.
3. Borisova-Musatova E.E. *Moi vospominaniya o hudozhnike V.E. Borisove-Musatove* [My memories of the artist V.E. Borisov-Musatov] in *Mir iskusstv: Al'manah. Vypusk 5* [World of Arts: Almanac. Issue 5]. Saint-Petersburg., 2004. P. 403-439.
4. Baudelaire Ch. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters]. Moscow, 2011.
5. Glagol' S. *Mihail Vasil'evich Nesterov. Zhizn' i tvorchestvo* [Mikhail Vasilyevich Nesterov. Life and art]. Moscow, s.a.
6. Davydova O.S. *Ikonografiya moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve hudozhnikov russkogo simvolizma* [Iconography of Art Nouveau. Images of gardens and parks in the works of artists of Russian symbolism]. Moscow, 2014.
7. Davydova O.S. *Poetika obrazov Aleksandra Golovina* [Poetics images by Alexander Golovin] in *Iskusstvoznanie* [Art Studies Journal], № 1-2. 2015. P. 369-395.
8. Davydova O.S. *Vspominaya mechtu: poeticheskie principy v tvorchestve V.E. Borisova-Musatova* [Remembering Dreams: Poetic Principles in the Art of Viktor Borisov-Musatov] in *Iskusstvoznanie* [Art Studies Journal], № 3. 2016. P. 172-195.
9. Davydova O.S. *V.E. Borisov-Musatov: poteryannaya stranicza tvorchestva khudozhnika* [V.E. Borisov-Musatov: a Lost Page from the Creative Career of the Artist] in *Panorama iskusstv. Almanakh* [Art Panorama. Almanac]. 2017. № 1. S. 458-479.
10. Kuzmin M. *Dnevnik 1934 goda* [The Diary of 1934]. Saint-Petersburg, 2007.
11. Somov K. *Pis'ma. Dnevniki. Suzhdeniya sovremennikov* [Letters. The Diaries. Judgments of contemporaries]. Moscow, 1979.
12. Ernst S. K.A. *Somov* [C.A. Somov]. Saint-Petersburg, 1918.
13. Keller H.R. *Kratkaya informaciya o knigakh dlya chitatelya. Bibliograficheskie zametki. Zemnoy ray. Vilyam Moris (1834-1896)* [The Reader's Digest of Books. Bibliographic Record. The Earthly Paradise. William Morris (1834-1896)] in *Biblioteka luchshey mirovoy literatury. Ot Drevnosti do sovremennosti. Antologiya v tridezati tomakh* [The Library of the World's Best Literature. Ancient and Modern. An Anthology in Thirty Volumes]. New York, 1918. E-source: <http://www.bartleby.com/library/readersdigest/625.html>
14. Morris W. *K chitatelyu (Mart-Avgust)* [To the reader. (March-August)] in Idem. *Zemnoy ray: Poema* [The Earthly Paradise: A Poem]. E-source: <https://ebooks.adelaide.edu.au/m/morris/william/m87ea/complete.html#preface1>
15. Freche B. [Fréché]. *Tetrad' hudozhnika* [Artist's notebook] in *Vil'jam Deguv de Nunkve: master tajny. Katalog* [William Degouve de Nuncques, master of mystery. A catalogue]. Brussels, 2012. P. 102-115.
16. *Vil'jam Deguv de Nunkve: master tajny. Katalog* [William Degouve de Nuncques, master of mystery. A catalogue]. Brussels, 2012.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. В.Э. Борисов-Мусатов. Парк погружается в тень. 1904. Холст, темпера, пастель. 100x82. Ивановское объединение художественных музеев. Отсканировано с изд.: Русский символизм. Голубая роза. М., 2005. С. 49.
- Рис. 2. П.В. Кузнецов. Любовь матери. 1905–1906 // Золотое руно. 1906, №5. С. 4. Цветная автотипия. Местонахождение

O. Davydova *Individual universe: the garden as a poetic motif
in the visual art of the Art Nouveau era*

- Рис. 3. Вильям Дегув де Нункве. Павлины. 1896. Бумага, дублированная на холст, пастель. 59,5x99. Королевский музей изящных искусств Бельгии, Брюссель. *Отсканировано с изд.*: William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012. P. 33.
- Рис. 4. Лука Момбелло. Непорочная Дева и Бог-Отец. Между 1560–1580. Холст, масло. 89x79,5. Пинакотека Тозио Мартиненго, Брешиа, Италия. *Источник*: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mombello_Immacolata_and_God_the_Father.jpg
- Рис. 5. Дом-ателье Аксели Галлен-Каллелы, спроектированный художником. 1911. Эспоо, Финляндия. *Фото О.С. Давыдовой*
- Рис. 6. М.А. Врубель. Кампанулы. 1904. Из серии этюдов «Кампанулы». Бумага, графитный карандаш. 12,7x18,1. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. *Отсканировано с изд.*: Михаил Врубель. Из собрания Русского музея / Альманах. Выпуск 151. СПб., 2006. С. 206.
- Рис. 7. А.Н. Бенуа. «Король прогуливается в любую погоду...(Сен-Симон)». 1898. Серия «Последние прогулки Людовика XIV». Бумага, акварель. 66x47. Одесский художественный музей. *Отсканировано с изд.*: Круглов В.Ф. Александр Николаевич Бенуа. СПб., 2001. С. 97. Репродукция 1.
- Рис. 8. К.А. Сомов. Купальщицы. 1899. Бумага на холсте, масло. 75x104,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва. *Отсканировано с изд.*: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX века. 2005. Том 5. С. 350.
- Рис. 9. В.Э. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905. Бумага, наклеенная на картон, акварель, черный карандаш, тушь, перо. 52,7x76,1. Изображение очерчено. Государственная Третьяковская галерея, Москва. *Отсканировано с изд.*: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. 2007. Том 2. Книга Первая. А–В. С. 182.
- Рис. 10. Вильям Дегув де Нункве. Тайный сад. 1891. Холст, масло. 36x44. Частное собрание. *Отсканировано с изд.*: William Degouve de Nuncques, maître du mystère. Catalogue. Bruxelles, 2012. P. 23.
- Рис. 11. А.Н. Бенуа. Водный партер в Версале. Осень. 1905. Бумага, наклеенная на картон, гуашь, тушь, кисть, графитный карандаш. 42,5x65,8. Государственная Третьяковская галерея, Москва. *Отсканировано с изд.*: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. 2007. Том 2. Книга Первая. А–В. С. 97.
- Рис. 12. Коломан Мозер. Ангел анфас. 1897–1898. Картон, карандаш, акварель, покрывающая краска, черные чернила. 20,9x22,8. Австрийский музей прикладного искусства, Вена. План к круглому окну фойе здания SECESSION. Обрамляющая надпись различается от окончательного текста, написанного Германом Баром. *Отсканировано с изд.*: Bisanz-Prakken M. Nuda veritas. Gustav Klimt és a bécsi Secession kezdetei. 1895–1905. P. 102.

Т.В. Малова

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры Теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова

malova.tatiana@yahoo.com

ЭРВЕ ДИ РОЗА: ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ЭПОС 1980-Х ГОДОВ

Статья посвящена рассмотрению раннего периода творчества французского художника Эрве ди Роза. Участник объединения "Figuration libre", в 1980-е годы он формирует специфический пластический инструментарий, заимствующий образность комикса. Вновь заостряя дискуссию о границах искусства и опыте повседневного, его практика адресуется к профанным формами культуры и игровому цитированию «высоких» источников.

The article is devoted to the early period of creation of the French artist Hervé Di Rosa. Member of the association "Figuration libre", in the 1980s he forms specific plastic vocabulary borrowed from the imagery of comic strips. Refocusing the discussion on the limits of art and everyday experience, his practice is addressed to the profane forms of culture and ironic quotation of the "high" sources.

Ключевые слова: Эрве ди Роза, "Figuration libre", «новая волна», комиксы

Keywords: Hervé Di Rosa, "Figuration libre", New Wave, comic strips

Инфантильное изобретательство, анархическое разгильдяйство и китч – характерные стратегии 1980-х годов, противопоставивших «простодушные» игры в искусство идеологии концептуализма и ортодоксальным прогрессистским устремлениям модернизма. В этот период на французской художественной сцене возникает объединение "Figuration libre", ставшее знаменем возрожденной фигуративности, отказавшееся от теоретизирования и непрерывного сличения с социокультурным контекстом, возводящее в культ свободу, экспрессию и раскрепощенный артистизм. Сериалы, афиши, детские рисунки и африканский тотемизм, уличное искусство в самых различных его проявлениях – от граффити до экзотического облика эмигрантских кварталов, – их вдохновляет все разнообразие будничного и низового. Эрве ди Роза стал одним из лидеров нового направления, избрав своим полем действия территорию комиксов и мультипликационной эстетики, обращенной в жизнерадостные и галлюциногенные живописные повествования.

Эрве ди Роза родился в 1959 году во французском городке Сет. Воспоминания художника о детстве предстают увлекательной сагой, повествующей о волнующих находках и обретениях: «В 1960-е годы у ребенка из очень скромной семьи портового города на юге Франции был ограниченный доступ к вещам, фильмам или книгам. Поиск, открытие новых картин превращалось в настоящую охоту за сокровищами» [Di Rosa, 2007, p. 7]. Более всего его интересовали рисованные истории со смешными персонажами и захватывающими приключениями: «Я собирал роскошные альбомы комиксов от "Depuis", "Casterman" или издания "Lombard", еще – красивые еженедельные выпуски "Спиру", "Тинтина" и "Пифа", гордыми читателями которых мы были. Американские комиксы (большей частью о супергероях от компаний "DC" и "Marvel") распространялись во Франции издательствами "Lug" или "Semic" в форме книжечек. Другие небольшие издательства открывали нам итальянские комиксы, сумасшедшие юмористические истории художников Боттаро и Джаковитти, реалистичные приключения Блэк ле Рока, Земблы, Человека-метеора. Это были маленькие альбомы, совсем недорогие, напечатанные на плохой бумаге, которые продавались в киосках (их называли "привокзальными")» [Di Rosa, 2007, p. 7-8].

© Малова Т.В., 2017

Ранние самостоятельные опыты, естественно, были связаны с сочинением рассказов в картинках с фантазийными героями и их головокружительными авантюрами. Прологом вхождения в мир искусства стало первое посещение столицы летом 1978 года, – здесь Ди Роза участвует в создании фильма “Super 8” одновременно в качестве сценографа и актера. Осенью того же года он поступает в Национальную высшую школу декоративных искусств (ENSAD) в Париже, где изучает, преимущественно, анимацию и киноискусство. Вдохновленный андеграундным комикс-движением, основанным Робертом Крамбом, он экспериментирует в жанре графических историй, публикуя их на страницах “Liberation” и “Marie-Claire”, и создает небольшие анимационные фильмы.

В 1980 году редактор «Шарли» Жорж Волински советует Ди Розе работать в большом формате – с этого момента художник начинает переводить свои повествования на холст. Изображения отличаются нарочито небрежным, но крайне ярким и живым исполнением, напитанные бунтарской энергией сталкивающихся цветовых пятен и взрывной динамикой упрощенных силуэтов. Подобные работы будут экспонированы на дебютной выставке “Finir en beauté” (1981), демонстрируя хаотичный набор сюжетов, разыгрываемых ситуаций и «действующих лиц» – аляповатых и диких силуэтов – изувеченных геометрических фигур или просто гигантских клякс, снабженных ручками-ножками, пучеглазых и скалящихся. Образы, пришедшие из детских альбомов, приобретают угрожающе монументальный характер, беспардонно расплываясь по большим поверхностям, оцетиниваясь острыми углами и разбухая аморфными телами-лужами.

Со временем пространство работ начинает усложняться, насыщаться деталями и приобретать более развернутую повествовательную структуру. Плоские кривые клетки, членившие однородный фон, часто вовсе не разработанный, сменит мозаичное «ковровое» покрытие, пестрое, фрагментированное, скачущее от эпизода к эпизоду и сбивающее масштабы. “Guerre Jim” (1981) – дань ребяческим играм «в войнушку» – большой холст, сообщающий о злобном негодяе-разрушителе: желтушном, похожим на гоблина существе в синем мундире с генеральскими погонами, изображенном в верхней части полотна на кислотно-зеленом фоне, усыпанном мелкими пиктограммами танков, самолетов и боевых кораблей. Следом в срединном регистре – динамичное зрелище грозного армейского наступления и пальбы из гаубиц. Внизу наглядно противопоставлены два пейзажа – «до» и «после»: милый домик с дымящей трубой и ухоженным садом и руины после обстрела.

Композиция двухметровой работы «Владелец ранчо Эль Торо» (1983) адресуется к компоновке афиш или обложек: центральный сюжет, вписанный в ромб, обрамляется размещенными по углам кадрами. Главный персонаж – пузатый мексиканский землевладелец с пышными усами, в сомбреро, остроносых сапогах и цветастой рубашке с ковбойским галстуком-боло. Над каменистой равниной, утыканной кактусами, царит зловещая атмосфера преступления. Небо исполосовано молниями, из коровьего черепа выползает змея. Над сценой нависают летящий Мефистофель и бычий скелет с косою. Сзади со словами «Убирайся вон!» к герою приближается босоногий захватчик-дикарь, угрожая хозяину двустволкой. И вот уже в следующий момент ранчо охвачено огнем, и его чудные обитатели – два головастика на лапках-щупальцах, – спасаются бегством. В мультяшной криминальной драме находится место и шаржированным человечкам, и фантазийным существам, и романтическому, закутанному в развевающийся плащ демону с хвостом и копытами.

Между тем, артистическая деятельность Ди Розы отнюдь не замыкается на изобразительной практике. Призывы к тотальности творчества и снятию любых ограничений, то и дело звучащие в заявлениях “Figuration libre”, облакаются в эксперименты на актерском поприще. В это время он активно сотрудничает с дуэтом Марк Каро – Жан-Пьер Жёне, увлекающихся анимацией и комиксами, и участвует в съемках их первого совместного фильма «Бункер последнего выстрела» (1981), ставшего культовым арт-хаусным произведением. Знакомство с Фаридом Шопелем приводит его на театральные подмостки – он получает роль в спектакле “No more brandy”.

В 1981 году состоялись первые персональные выставки Ди Розы в галереях Амстердама и Дюссельдорфа, а год спустя его работы были показаны на экспозиции “Statement 82” в Нью-Йорке. Крупные, наивные формы заселяют столь же непритязательные поверхности – куски старой мешковины. На вернисаже в разговоре с французским министром культуры Жаком Лангом художник вызывающе поясняет свое демонстративное небрежение материалом: «Мой отец – портовый грузчик из Сета. Он ежедневно таскает мешки, получая гроши; чтобы отплатить ему, я пишу на них и продаю подороже» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 68].

Посещение США обострила тягу к поп-иллюстративности и разработке узнаваемого живописного почерка, стилистики и сюжетов. С 1982 года Ди Роза принимается сочинять собственный мир странных персонажей. Создание вымышленной вселенной и ее обитателей реализуется, как и раньше, в формах масштабных комиксов. Этот веселый и пестрый ассортимент диковинных героев облекается в тотальную «Диромифологию». Каждый из образов многократно повторяется в холстах и наделен соответствующими функциями, а также снабжен для верности анатомическим атласом, вернее, «остеологией», демонстрирующей строение скелетов. Раймон, Рене, Рауль, Профессор Икс и многие другие – автор сочиняет целое полчище нелепых монстров, активно участвующих в жизни густонаселенной галактики.

Один из центральных героев этой саги – Рене, одноглазый колобок с красным ртом-бубликом, составляющим большую часть его компактного организма. «Люди Рене» – сонм галдящих существ, вполне семейных и добродушных, отправляющихся в путешествия на каникулах, слоняющихся по магазинам, собирающихся вечером у телевизора и дружно празднующих дни рождения. Иногда они принимают участие в демонстрациях и парадах, несут воинскую службу или просто рыбачат и ловят бабочек. Рафаэль напоминает крокодила с вытянутым черепом-параллелепипедом, Раймон – трехногий мохнатый головастик с маленькими рожками, Рауль – наивное нескладное существо с широко распахнутыми глазами, длинным носом и яркими губами-варениками.

Стажировка Ди Розы в Нью-Йорке в 1983 году и тесные контакты с Кенни Шарфом приводят к еще большей колористической и композиционной насыщенности, интенсификации палитры и обострению пластических взаимодействий в сгущенном и тщательно разработанном пространстве. Образность “lowbrow” Шарфа смешала граффити и современное искусство в мутирующую реальность кислотной пластмассы, жизнерадостных искусственных полипов, образующих бесконечные цветочные пазлы. Вслед за ней поэтесса Ди Розы приобретает черты поп-сюрреализма, звучащего в синтетической палитре, тщательной объемной «выделке» отливающих блеском фигур и глянцевого форм.

С 1984 года он приступает к регулярной работе в литографии и линогравюре, переводя своих героев в графическое измерение. Тогда же впервые он создает принты на футболках, размещая на них одного из своих персонажей – Профессора Икс. «Долгое время люди заставляли нас верить, что в живописи есть нечто сакральное, и никто не может к ней прикасаться. Что ж, я трогал ее – и мои руки не сгорели» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 68], – говорил художник, настаивая на более непосредственном контакте искусства и зрителя.

Отсутствие вящего пиетета Ди Роза демонстрирует и по отношению к истории. Эта сугубо авторская и крайне наглядная интерпретация демонстрируется через персонажей. На разделенном на шесть квадратов листе приводится последовательная периодизация: на фоне доисторического пейзажа «сфотографированы» Анк и Раймон, Рауль запечатлен среди греческих руин, Рене определен в средневековые декорации. Далее следуют более пространственные определения эпох: «Великий век» – что-то торжественно-барочное, «Великая война», вероятно, имеющая отношение к «современности», и космическая эра. Такая же пояснительная схема растолковывает и этническое происхождение некоторых героев. Негр, зубастое черное пятно с конечностями-гарпунами, родом из джунглей. Похожий на паровой котел немец Хельмут представлен в индустриальном ландшафте. Американец, напоминающий надувных танцующих аэроменов, помещен на фоне нью-йоркского небоскреба. Еще есть Японец Кодо, «отвечающий» за Азию, Эдит – темная клякса-привидение из

Парижа, и Египтянин Абдула – зубастая одноглазая пирамида, как будто пародирующая масонское всевидящее око. Казалось бы упорядоченные, распределенные по странам и конкретизированные в исторических периодах, в следующих работах они предстают единым кочевым племенем, попирающим любую классификацию и сметающими границы. Континенты и эпохи – прошлые и будущие, наспех придуманные и некогда существовавшие, расплываются на одной карте, выстраиваясь пунктиром однообразных точек на маршруте следования этих маленьких дикарей.

Легион существ, заселяющих холсты и рисунки, опрокидывают зрителя в зрелищный мир приключений, войн, интриг и революций, свершаемых нелепыми созданиями. «Реалистичные фантазмагии Ди Розы, его монструозные человечки отсылают к образам-подделкам, к формам-пародиям, трогательным и едким, где ничто так не ценно, как юмор» [Strasser, 1984]. Они покоряют космические просторы, спасают мир от злодеев и отбивают атаки пиратов. Стремительный круговорот событий заставляет их перебираться с места на место, шумным табором колеся по промелькивающим, убегающим пространствам. Смешные и нелепые особи полчищами заселяют всевозможные декорации и, запечатлевшись в очередной сцене, той же орущей ватагой ее стремительно покидают. Движение по головокружительной траектории начисто стирает элементарные представления о последовательности времен и топографической логике. Главное – динамика сменяющихся кадров, объединенных в странную цепь событий и ситуаций, мотив непрерывного «экшена», пронизывающий всю серию.

Работа «Они прибывают по воздуху, суше и воде» (1984) становится манифестом персональной выставки в нью-йоркской галерее Тони Шафрази. Вертикально рассеченное на три части полотно демонстрирует весь «ассортимент» персонажей. Верхний сегмент занимают Профессор Икс верхом на ракете, Американец, Египтянин Абдула и Эдит. В центре в переполненном автобусе теснятся Рене, Рауль и супергерой Марк Вопрос. Внизу по волнам океана несетя лодка с Рафаэлем, Японцем Кодо, Раймоном, Негром и Мими – красным големом с треугольной головой. Варвары-номады устремляются покорять очередные территории, чтобы, едва обустроившись на новом месте, двинуться дальше сквозь страны и эпохи. Они организуют масштабные военные операции, хотя их кампании не всегда удачливы. Но, ретируясь после изматывающего сражения, армия под предводительством хитроумного стратега Профессора Икс планирует новую атаку.

Всякий раз они крайне изобретательны в предложенных обстоятельствах, прекрасно справляясь с любыми амплуа. Маленькие существа чинно изображают благопристойные семейства и так же охотно участвуют в заварушках. Перемещаясь в прошлое, они с удовольствием цепляют на себя исторический реквизит, лицедействуя в бутафорских нарядах. Им совершенно безразлично, в какое следующее путешествие они отправятся по воле автора: умелые притворщики, они запросто меняют роли, гардероб и подмостки.

«Улица Несчастья» (1983) – не вполне оптимистичное место, куда их заносит на очередном витке бесконечного турне: Ди Роза расселяет героев в неблагополучном квартале. Надпись на полотне гласит, что Мик обнищал и попрошайничает, а Рене с беременной супругой живут в одном доме с проституткой Розетт, муж которой сидит в тюрьме. Здесь же Раймонд и Рафаэль выпивают в гостиничном кафе, повисает на карнизе Эдит, слоняется без дела Мими, а Рауль привлекает мужчин сетчатыми чулками. Что ж, они вполне удачно вписываются в ландшафт, беспечно наслаждаясь своей маргинально-богемной жизнью. Год спустя художник разрушает эту сомнительную идиллию. В «Нападении на улицу Несчастья» огромные монстры зверствуют в гетто, поджигая дома, срывая крыши, разметая мусорные баки, нападая на девушек и переворачивая машины. Из окна летит Рауль, Раймонда и Рафаэля избивают, Мик в ужасе спасается бегством. Бурлескная мизансцена разворачивается по всем законам жанра. С присущей ему аффектацией и театральной зрелищностью Ди Роза погрывает под обломками временное пристанище, – настала пора сменить интерьер.

Помимо живописных работ уже на выставке у Тони Шафрази Ди Роза экспонирует объекты – вырезанного из дерева Профессора Икс и семейство Рене, качающих коляску с новорожденным, –

время идет, и вот уже у пары циклопов-колобков появляется малыш. Следующая экспозиция того же года в лондонской галерее Роберта Фрейзера становится полномасштабным энвайронментом – при содействии брата Ришара художник преобразует пространство в «Дирозоопарк» (“Dirozoo”), населяя его трехмерными объектами и изукрашивая стены фантастическими рассказами. Эта инсталляция-комикс будет демонстрироваться на выставке в парижском Музее современного искусства “5/5. Figuration libre: France / USA” (1984–1985).

Поэтика Ди Розы воссоздает образ кукольной вселенной – коробки пластиковых игрушек, пространство которой разрастается до «человеческих» масштабов. Природа его героев точно не определена, их пограничная сущность растворена в восприятии этого невсамделишного бытия. Воссоздание «игрушечной» реальности ди Розы смещено в сторону детского опыта оживления персонажей – азартного, непосредственного и захватывающего, где художник пытается воспрепятствовать проникновению в сочиненную историю пугающих метафорических смыслов куклы. Он отгораживается от манекенов Де Кирико, от разломанных, растерзанных пластмассовых младенцев, которых Арман упаковывает в плексигласовый ящик, пытаясь нейтрализовать гнетущие ассоциации. Отчуждая критический опыт, он наращивает игровую маневренность, построенную на умножении просвечивающих смысловых слоев. «Если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера» [Лотман, 2005, с. 648] – такова «театральная» составляющая этих представлений. Художник, уподобившись ребенку, переодевая героев, выстраивает костюмированные сцены. Одновременно эти шоу изначально заимствуют комиксно-мультипликационный язык, в котором протяженное во времени повествование режиссируется вполне зрелым автором. Сближение инфантильного и бутафорского, взгляд изнутри и снаружи – таков основной тон этой двусмысленной, пародийной мимикрии.

Осмысляя феномен Диснейленда – «замороженного детского мира», – Бодрийяр говорит о нем, как о пресловутом воображаемом, существующим для того, «чтобы скрыть, что реальное больше не реально...» [Бодрийяр, 2013, с. 31]. В игрушечном космосе Ди Розы обманки-перевертыши усложняют этот сценарий. Игровая комната не рассчитана на детвору, а ее инвентарь не заманивает на аттракционы. Это искусство не маскирует инфантильность, а выпячивает ее, гротескно обостряя иллюзорную притягательность вымышленной вселенной.

В конце 1984 года Ди Роза пишет гигантскую работу (4x8 м) «Дироапокалипсис». Перенасыщенное, разбухающее от цвета и пластики пространство, где собраны все действующие лица гигантской саги, на глазах становится огромной галактической руиной. Злобная зубастая зеленая звезда обращает земли в прах, опрокидывая планеты, сметая города и устраивая взрывы. «Мне пришлось убить всех этих героев, чтобы освободиться от эгоцентричного и шизофренического мира, в котором они меня удерживали» [Hervé Di Rosa, 2009, p. 69], – напишет Ди Роза, на время прощаясь со своим детищем. Изредка, испытывая ностальгию по битвам и подвигам своих чудищ, он вновь будет их оживлять на полотнах. Так, в 1987-м на огромном брезентовом парусе (6 x 4) он напишет «Тройной Икс против стихий», заставив своего супергероя в трех ипостасях сражаться с силами природы, а в 1989-м отправит армию воодушевленных и решительных существ штурмовать Бастилию (“La prise de la Bastille”).

В 1985 году он создает литографию “Dirosaland”. Масштабный лист суммирует все области и регионы, сочиненные художником, все фантазийные образования, в которых разворачивались истории его героев. Занимательная картография, где каждая локация скрупулезно пронумерована и описана, положит начало многочисленным шутейным схемам и чертежам, к которым он будет обращаться по самым разным поводам – исполняя развернутые панорамы сказочной вселенной, наглядно представляя пространство искусства или же пародийно-номенклатурно документируя территорию придуманной страны Groland. В том же году он начинает выпуск журнала “Dirosa Magazine”, публикуя свои занимательные графические рассказы.

Работы с мультяшными героями будут объединены художником в серию «Классика». Спустя два десятилетия он вновь вернется к сюжетам про Рене, Рауля и прочих существ, возобновив их

приключения на холстах. Многие из произведений Ди Роза не датирует, настаивая на «универсальности» этих образов, сопровождающих его всю жизнь. Пожалуй, в последние годы эти сцены приобретают еще более игровой, постановочный характер. «Неожиданно, в 2007 году Эрве решил заново переработать всех своих персонажей, составляющих серию “Classic”. Он возродил их к жизни как нарисованных актеров... Он собрал вместе своих звезд, див, певцов, своих ведущих танцоров, комедиантов и статистов, теперь получивших новые роли» [Fagoux, 2012, p. 35]. Смена декораций становится еще более стремительной. Клан Рене преобразуется в лохматых викингов, вооруженных мечами и топорами, или в бравых солдат на танке-амфибии, атакуемых вражеской артиллерией. Иногда они разыгрывают Троянскую войну или инсценируют гибель Помпеи, порой выбираются на сафари или наряжаются ацтеками. Перебегая по страницам истории, суматошно перепутывая листы, они часто натываются на сцены светопредставления: им приходится то в ужасе лететь в неведомую бездну, то становиться свидетелями Страшного суда. И тут же, поправив прическу и припудрив носик, быстро оклемавшись от гибели мира, они направляются развеяться в цирк, на ярмарку, костюмированный бал или рейв-вечеринку. Готовые для новых перевоплощений, они бредут изображать ожившие игрушки: художник устраивает «Переполох в кукольном домике», над которым зависла большая рука, и пищащая и верещащая малышня в ужасе мечется по уютно обставленным пластмассовым комнаткам.

Ди Роза непрерывно заставляет своих персонажей позировать для групповых портретов. Самых «фотогеничных» и, вероятно, наиболее уступчивых, – бесчисленное семейство Рене, – он вынуждает к участию в пантомиме «добро и зло». На одном полотне колобки скрежещут зубами и скалятся что есть мочи, оправдывая приклеенные им рога, крылья, когти, щупальца и прочую «бесовскую» атрибутику, на втором – расплываются в трогательных и обнадеживающих улыбках, щеголяя в суперменских нарядах. В «Большой семье» (2009) художник вновь собирает на длинном полотнище (5 x 2 м) развеселую, радостно гримасничающую труппу. Все это напоминает афишу вернувшихся на сцену звезд, гастрольный тур с шоу-программой «20 лет спустя».

Во второй половине 1980-х Ди Роза начинает две новые живописные серии – “Grotesques” и “Simplons”. «Гротески» – рассказы о морских приключениях, вдохновленные детскими фантазиями художника, выросшего на побережье. Новые герои этих полотен – двое бродяг в тельняшках и котелках, якобы прибывших из Америки, но ни слова не знающих по-английски, капитан Тройной подбородок – весельчак и выпивоха, и его неизменный компаньон по застолью – прожжённый морской волк с бородой-щупальцами. Все персонажи весьма узнаваемы и фактурны, а их характеры наглядно переданы в занятых шаржированных формах. Они наделены непропорциональными туловищами-болванками с большими головами, порой обходящимися без ручек или ножек, со смешными приставленными носами – выдающимися по размеру коническими отростками или круглыми плюхами. Их сопровождают целые стаи крупных пучеглазых рыб, блистающих ослепительной улыбкой и прекрасно очерченным ртом. К тесной компании присоединяются дайверы и аквалангисты, да и просто сухопутные обыватели, а заодно и всяческая подводная живность, выказывающая невероятную активность и расторопность при встрече с человеческими существами.

Лексика повествования еще теснее сближается с мультипликацией, переложенной на язык станковой живописи. Образ рождается из причудливой цепи транслитераций. Его источник – анимированная графическая история, из которой выхвачен отдельный кадр. Этот элемент, изъятый из цепи рассказа, таит в себе динамику несуществующего визуального ряда киноленты. Оказавшись на свободе, из миниатюры он обращается в монументальное полотно, хранящее следы фиктивного экранного образа. Выхваченный из последовательности момент разбухает, расплзается по картинной поверхности, предстает опытом своеобразного мультипликационного гиперреализма. «Фотографическая точность» проецирования анимационного фрагмента наращивает степени условности художественного текста. Довольно часто автор ссылается на историю искусств, вплетая в изобразительную ткань аллюзии на живописные образы прошлого, невзначай просвечивающие сквозь огрубленный и опрошенный слог.

Крупные объемные фигуры едва вписываются в кадр, распирая его рамки. Условный фон расцвечен звучными красками, а глубина пространства регулируется размещенными в нем персонажами. Ирреальная сочность палитры, характерный экстремизм цвета и яростное мельтешение контрастов создают крайне выразительное живописное панно, декоративность которого не скрывает свою китчевую природу.

Сюжеты этих повествований на редкость просты и наглядны. В «Гротескной пирушке» (1986) два вальяжных и грузных капитана трапезничают в таверне за деревянным столом, заваленным яствами. Устрицы, лимоны, ломоть сыра «Рокфор» – импровизированный голландский натюрморт в примитивистско-мультияшном исполнении. В уголке примостился кроха-матрос с губами, сложенными в боцманскую дудку, – ему достаются лишь помидоры с бананами. Пока мореходы закусывают, их штюф потихоньку опустошается подкравшимися со спины фантастическим существом с тремя глазами-перископами. Впрочем, этот представитель морской фауны, нечуждый человеческим порокам, ни на минуту не расстается с бутылкой и появляется на каждом полотне «подшофе». Карикатурный образ застолья в ее живой и остроумной описательности обращен к классической иконографии бодегонов с их сюжетной интригой и меткими характеристиками героев. Просвечивающая «подложка» высокого жанра задает внутреннюю напряженность визуального ряда, предстающего напластованием различных языковых систем.

Порой композиция имитирует рекламный плакат. Художник собирает вместе всех персонажей, фигурки которых словно вылезают за рамки скомпонованного кадра, оказываясь на незаписанной кромке холста. «Все в лодке» (1988) – один из впечатляющих своими масштабами (5,4 x 7,1 м) пример, адресующийся к языку мультипликационного постера, украшающего фасад кинотеатра. Посреди пенной пучины в трещащем по швам деревянном суденышке теснятся смешные человечки в тельняшках. Кто-то вываливается за борт, погружаясь в океанскую бездну, полную игривых рыб, гигантских наутилусов и веселого планктона, а две синие улитки бороздят волны верхом на ките. Какофония и сумятица, столпотворение образов и характеров, крайняя динамика сложносочиненного представления – увлекательный дайджест истории Гротесков, словно анонсирующий приключенческий сериал.

Как и в цикле “Classic”, художник с легкостью переходит от «презентационных» общих сцен, описывающих сказочное мироустройство, к фрагментированным эпизодам, деталям-моментам. «Портретная съемка» – один из типичных приемов художника, иронично имитирующего принципы киномонтажа.

В двух парных вертикальных полотнах “Petit” и “Geant” (оба – 1986) последовательно наращивается сюжетность повествования. Первое демонстрирует драму кораблекрушения, где моряки и обломки судна устремляются в голубые воды сквозь мириады цветастых остролистных водорослей, морских ежей, кораллов, губок и медуз. Совмещение нескольких ракурсов, схватывающих и фронтальные фигуры, и опрокинутый водоворот, стремящийся к неведомой глубине, разворачивает сложную пространственную сцену, протяженную во времени, – падение предстает словно в замедленном режиме, подражающее драматическим киноэффектам. Второе произведение представляет многомерное действие-рассказ, причудливо переусложненный подробностями. Зрителю вновь предложен жанр катастрофы, потрясающей рисованную страну и повергающий в ужас всех его обитателей. В размеренный быт человечков вторгается монстр – свирепый великан, разметающий дома и ломающий мосты. Добрые полсотни героев оказываются перед лицом разбушевавшейся стихии, заставшей их врасплох. Кавардак незамысловатых ситуаций складывается в картину мира наизнанку, вывернутого, вытряхнутого, лишённого привычного порядка. В опрокинутом пространстве все летит вверх тормашками, горизонт расшатывается, а море и суша, срываясь с положенных мест, заходятся в неистовой пляске. Это невсамделишно-грозное сокрушение универсума предстает вольным переложением нидерландских композиций, посвященных фольклорным ритуалам и карнавальным пиршествам. На картинах старых мастеров,

разворачивающих панорамы народных гуляний, царит стихийный дух веселых забав, потешных битв и хмельных беспутств. Их драматургия восходит к архаическим традициям сезонных празднований – мистериям обновления природы. Фантазийная вселенная Ди Розы тоже живет в циклическом ритме перерождений, где новый расцвет невозможен без очередного краха сказочной империи.

В перерывах между апокалипсисами персонажи заняты исследованием океанических глубин. Аквалангисты в масках и трубках ныряют в поисках несметных сокровищ, за сундуками пиратского золота, вступая в борьбу с жадными осьминогами в поднимающемся облаке воздушных пузырей. Порой они просто знакомятся с морской флорой и фауной – дружелюбными крабами, улыбчивыми морскими звездами и любопытными водорослями. Дайверов манят затонувшие галеоны с кружащими стаями огромных рыб, с интересом разглядывающих неожиданных гостей. Этот бесхитрый мирок воплощает детские грезы, навеянные книжками Жюль Верна и еще более невероятными приключениями Ива Кусто.

Искрящаяся эйфория ребяческой мечты сгущается в красочном фейерверке, взрывной силе колористических пятен, галопирующих по полотну. Они напоминают детский kaleidoscope с мозаикой ярких стеклышек, покрывающих все обозримое пространство. Часто Ди Роза помещает своих героев на фоне порхающих бабочек или весеннего луга, превращенного в сплошной декоративный фон, своеобразную шпалеру с лубочными распластанными цветками и мотыльками с расписными крылышками.

Особое чувство художник питает к двум бродягам, толстому и тонкому, путешествующих по странам и континентам. Он создает их трехмерные модели-скульптурки из полимеров – озорные герои то летят в самолете сквозь облака, то качаются на волнах в тесном ялике, то осматривают достопримечательности на неведомых островах. Новое, игрушечное измерение он переносит и в живопись, которая теперь имитирует мультфильм не рисованный, а кукольный. Объемно выписанные персонажи предстают на фоне плоских декораций, а принадлежность героев и их окружения разным изобразительным системам подчеркнута цветовым и пластическим контрастом. Серия «Гротесков», начатая в середине 1980-х годов, возобновлена и продолжена в 2000-е. Автор с удовольствием пересказывает те же сюжеты, варьируя мизансцены и пополняя авантурную морскую историю новыми событиями и происшествиями.

С конца 1980-х художник ведет разработку еще одного неоконченного цикла “Simplons” – фееричного рассказа о «простейших» – существ из черточек и палочек. Несмотря на свой крайне скудный телесный инструментарий, они отличаются неумным темпераментом, заставляющим их все время находиться в движении: куда-то нестись сломя голову, бурно дискутировать, вступать в потасовки. Эта серия очевидно адресуется к своему авангардному прообразу – искусству Пауля Клее и Жоана Миро, абстракции Василия Кандинского и Пита Мондриана. Художник, имитируя поиски изначального, ведет разговор об истоках, частицах-корпускулах и зарождении сущего. Примитивный мир оживленных элементарных структур распаивает широкий горизонт стилистических уподоблений, аллюзий на живописные опыты прошлого и заплетенных ретроспективных ссылок. «Симплонсы» наиболее последовательно демонстрируют сбивание языковой идентичности, головокружение цитат, то лукаво маскирующихся, то назойливо выпячивающих себя.

Первичный импульс – работа с проволокой, создание небольших скульптурок из тонких гнутых железных прутьев, восходящих к «Цирку» Александра Колдера и его контурным портретам, выполненным с изяществом и впечатляющим артистизмом, и рисункам Пабло Пикассо из серии «Созвездия» – абстрактной линейной графике, построенной с помощью прямых линий и крупных точек в местах их сочленений. Изобретательный Ди Роза создает свой пантеон «человечков», маленьких и простецких кукол-безделушек, согнутых и скрученных из найденных металлических обрезков. Камерные трехмерные объекты переселяются на живописные холсты, превращаясь в героев нового повествования – в глазастые черно-белые, словно блестящие от света нехитрые

конструкции из стержней и спиралей. Сначала они предстают как новый биологический вид, подобно вторжению пришельцев, попавших в незнакомое им пространство. Осмотревшись, они начинают активно размножаться и постепенно захватывают все большие территории, окончательно вытесняя все прочее население. Занимательные пружины и крючки, штырьки и треугольнички копошатся среди себе подобных на ярком галлюциногенном фоне, переливающимся пестрыми орнаментами.

На полотне «Двое бродяг и симпланы» (1988) художник знакомит персонажей своих эпосов. Вот только случайно оказавшиеся в абстрактном, неустойчивом и кричащем мире в стиле «диско» путешественники не на шутку перепуганы. Их окружают полчища вопросительно изгибающихся и активно жестикулирующих глазастых монстров. Схематизм этих взбесившихся канцелярских скрепок резко контрастирует с яростным колоризмом фона – концентрическими кругами, демонстрирующими китчевую версию орфизма и оп-арта, и динамичными клиньями-треугольниками, мозаично испещряющими поверхность, перенасыщенную цветовыми столкновениями.

К этой же серии художник относит и работу «Рождение образа» (1987) – бурлескное панно, рассеченное на регистры-ячейки, в центре которого помещено изображение младенца. Вокруг него сгрудились странные биоморфные существа, болванка с прикрепленными к ней отдельными частями лица и особь из арматуры, напоминающая телеантенну. В периферийных «клеймах» представлены сложные трансформации, предвещающие таинство появления на свет. В хаотичном порядке перечислены и клеточное деление, и Большой взрыв, и алхимическая трансмутация. Эктоплазма, кристаллы, огонь, сияние звезд и космические вихри – все смыкается в цепочку процессов-превращений, ведущих к конечной цели. Произвольность псевдорассказа, его фрагментарность и необязательность имеют мало общего с последовательностью развертывания комикса. Ироничное описание находит больше точек соприкосновения с сюрреалистическими шарадами, лишенное, однако, их исследовательских претензий и таинственных смыслов. Оно, скорее, родственно предложенной Френсисом Пикабия остроумной и наглядной модели механистического обретения вдохновения («Осторожно, живопись», 1919).

Наиболее характерные для серии образы – парад фигурок-остовов, размещенных поверх «синтетической» основы, узорчатой кулисы, отливающей неоновыми оттенками. Чрезмерно декоративная, она напоминает тканевые принты с восточными мотивами, украшенные цветочными розетками и «турецкими огурцами». Разворачивая свою «занимательную геометрию» на фоне пламенеющей этно-китчевой красочности, Ди Роза своеобразно интерпретирует графическую поэтику Матисса, воплощенную в «Цирке» и украшении капеллы Четок. Это своеобразный ремикс, переложение на язык современной поп-культуры и электронной музыки, где полиэстровая, неестественная палитра воссоздает эффекты синтезатора с его психоделическим звучанием и космическими мотивами, уносящими к далеким галактикам.

Пляшущие человечки, собранные из палочек туловищ и конечностей и горошин глаз, вызывают аналогии с детским рисованием, обнаруживающим спрятанное изображение в карандашном маршруте от точки к точке. «Отгаданные» картинки складываются в простецких зверушек, участвующих в любопытных миниатюрах. Порой они оказываются булавками, скобами, крючками и хомутами, иногда – ажурными металлическими фермами и балками или безголовым рыбьим скелетом. Их суматошное поведение напоминает лопнувший лоскутный матрас с вырвавшимися на волю и удирающими врассыпную пружинами. Или же переполох на ожившей микросхеме, где сорвавшиеся со своих гнезд магнитные катушки и транзисторы судорожно мечутся из стороны в сторону по цветастой плате. Бойкие и верткие существа воскрешают поэтику механизма с рассеянными частями, шурупчиками и заклепками, инженерией, рассмотренной под микроскопом. Они предстают пояснительными иллюстрациями из энциклопедии для малышей, наглядно показывающей сложное техническое устройство двигателей и моторчиков, непонятных агрегатов и автоматизированных систем.

В 2000-е годы, продолжая серию, Ди Роза делает свои картины объемными – он увеличивает глубину подрамника и записывает боковины холста, сообщая двухмерному миру третье измерение.

Полотно преобразуется в объект, в параллелепипед, чьи поверхности переливаются кислотными желтыми, голубыми, сиреневыми, салатowymi и розовыми оттенками калейдоскопического орнамента, на которых копошатся все те же одушевленные винтики. Заигрывание с пространством наращивает степени условности вымышленного универсума, запертого в коробку под расписной крышкой. Работа "Simplon 8" (2012) активно заостряет это подобие. Каркасная структура отдельного персонажа разрастается в решетчатую конструкцию, двусмысленно заявляющей о родстве то ли образам Мондриана, то ли схеме многоквартирного дома, оснащенного антеннами, лестницами и флюгерами. Все клетки пусты, и лишь в крайнем правом углу в квадратной ячейке художник размещает «симплонскую» особь-гибрид, похожую на зубастую утку со спиралевидным туловом. Все это напоминает настольную игру с фишками и кубиками, с обозначенным местом старта и маршрутами-дорожками для продвижения участников. Инфантильная оптика преобразует логику авангарда в занимательное развлечение, где фантазийная мифология становится неподдельной реальностью детского мира.

Циклы произведений, населенных озорными героями, продолжают и в настоящее время. Крайне эмоциональные, изобретательные и полные юмора, они воплощают стремление автора сохранить неподдельную ребяческую радость и азарт первооткрывателя и выдумщика, рассказчика невероятных, но искренних и правдивых историй. И все же детская повествовательность неразрывно связана с проблематикой «взрослого» искусства, исследующего собственные территории и генезис, инспектирующего свои возможности сквозь новое прочтение истории. Реформируя язык, делая его более гибким и восприимчивым к маргинальным или популярным явлениям, художник ассимилирует многообразие культурных имиджей, укорененных в самых различных областях, отбрасывая традиционные «фильтры». Эта беспрецедентная отзывчивость к любым творческим практикам, внимание к «провинции» и неприятие каких бы то ни было эстетических догм устремляет его на покорение новых областей, пролегающих вне институциональных границ, за пределами дискурсов и мейнстрима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – Тула, 2013.
2. Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – Санкт-Петербург, 2005.
3. Di Rosa H. *L'art modeste*. – Paris, 2007.
4. Di Rosa, Hervé. *Autour du monde, 17^e étape: Paris nord*. – Paris, 2009
5. Faroux R. *Di Rosa World Tour 2002 / 2012*. Béziers, 2012.
6. Strasser C. Today it is imperative... Aujourd'hui, impérieuse, la nécessité... // *French spirit today*. – Los Angeles, La Jolla, 1984.

REFERENCES

1. Baudrillard J. *Simulyakry i simulyaciya* [Simulacra and Simulation]. Tula, 2013.
2. Di Rosa H. *L'art modeste*. Paris, 2007.
3. Faroux R. *Di Rosa World Tour 2002 / 2012*. Béziers, 2012.
4. Hervé Di Rosa. *Autour du monde, 17^e étape: Paris nord*. Paris, 2009.
5. Lotman J. *Kukla v sisteme kul'tury* [Doll in the system of culture] in Idem. *Ob iskusstve* [About art]. Saint-Petersburg, 2005.
6. Strasser C. Today it is imperative... Aujourd'hui, impérieuse, la nécessité... in *French spirit today*. Los Angeles, La Jolla, 1984.

В.И. Родионова

*магистрант факультета гуманитарных наук,
 программа история художественной культуры и рынок искусства НИУ ВШЭ
vladislavarodi@gmail.com*

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ИСКУССТВА-ПО-ИНСТРУКЦИИ»

В статье поднимается вопрос жанра “art by instruction” или «искусства по инструкции», который характеризуется созданием произведения искусства при помощи инструкции, написанной художником. Развитие данного жанра происходит в течении XX века, начиная с творчества Марселя Дюшана и Джона Кейджа, затем артикулируется минимализмом и концептуализмом и получает законченную концепцию в проекте “Do it” (1993 год – настоящее время). Своей задачей «искусство по инструкции» ставит создание открытого произведения с вариативным концом при возможности различных интерпретаций авторского текста-инструкции.

Ключевые слова: современное искусство, искусство по инструкции, инструкция, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, Флюксус, минимализм, концептуализм, Do it

This article raises the question of the “art by instruction” genre, which is characterized by the creation of a work of art with the help of an instruction written by the artist. The development of this genre takes place during the XX century, beginning with the works of Marcel Duchamp and John Cage, then articulated with minimalism and conceptualism and gets a complete concept in the project “Do it” (1993 – present). The task of “art by instruction” is to create an open work with a variable end, with the possibility of various interpretations of the author's text-instruction.

Keywords: contemporary art, art-by-instruction, instruction, Marcel Duchamp, John Cage, Fluxus, minimalism, conceptualism, Do it

Появление инструкции в искусстве произошло в момент возникновения необходимости в передачи знания. Она приняла форму письменного или устного свода директивных указаний того, как следует создавать тот или иной объект. Начиная с античности мы находим следы существования первых книг образцов, содержащих в себе различные варианты, например, декорации виллы мозаикой с наставлениями мастеру.

В эпоху Средневековья инструкция занимает важное место в искусстве манускриптов и становится опорой для средневековых художников, которые руководствовались ими при создании иллюстраций к священным писаниям. В середине V века встречается текстовая инструкция на страницах Кведлинбургской Италы, где мы находим указания как предназначавшиеся для зрителя (так называемые Tituli – для идентификации сюжета и действующих лиц), так и для художника-миниатюриста.

Установление большей свободы в эпоху Ренессанса дало толчок развитию большого количества трактатов и руководств для художников. К примеру, «Руководство к измерению циркулем и линейкой» Альбрехта Дюрера создаваемое в первую очередь для художников и написанное на немецком языке, что способствовало большей распространенности и доступности издания. В это время происходит переход письменной инструкции в новое качество – самостоятельной ренессансной программы. «Так, Боттичелли самостоятельно выстроил пространство своей «Клеветы Аппеллеса», опираясь на экфразис, предложенный Леоном Батиста Альберти» [Пожидаева, 2015, с. 21].

Но никогда раньше инструкция не играла важной новаторской по своему концепту роли в процессе создания произведения искусства, как в XX веке. Именно в это время инструкция входит в инструментарий художника, вставая в один ряд с кистью или зубилом; она являет собой уникальный инструмент, позволяющий создавать новые произведения на больших дистанциях от художника.

© Родионова В.И., 2017

Модернизм в своей идейной основе низвергает все, что существовало ранее и производит собственные эксперименты в сфере искусства. Марсель Дюшан явился главным новатором XX века: «После Дюшана “ценность” каждого художника можно измерить, поставив вопрос, как далеко он зашел в своем исследовании самой природы того, что такое искусство, иначе говоря, “что он добавил к концепции искусства”, или же “чего не было до него?”» [Кошут, 2001, с. 72]. Одно из изобретений Дюшана – рэди-мейд – представляет собой предметы утилитарного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования. Для Марселя Дюшана это могли быть как физические бытовые предметы – велосипедное колесо, сушилка для бутылок, так и текст (инструкция, которую он изобретает, возможно, даже не осознавая того). Следуя логике рэди-мейда, он изымает инструкцию из круга ее обычного бытования и вводит в искусство, но уже с новыми функциями.

Говоря о Марселе Дюшане, стоит подчеркнуть большое количество аналитической работы которую он совершал в бесчисленном количестве небольших личных заметок, а зачастую и в письмах к своим друзьям и родственникам, которые послужили основой последующих произведений. Заметки и письма использовались в качестве носителей первых «инструкционных» работ Дюшана. К примеру, в его дневниках существует запись, где под названием «Домыслы» располагалась инструкция как «сделать живопись или скульптуру путем разматывания фильма» или «купить словарь и вычеркнуть слова, которые были вычеркнуты» (“Buy a dictionary and cross out the words to be crossed out”) [The selected correspondence..., 2000, p. 406].

К искусству по инструкции (“art-by-instruction”) Марсель Дюшан приходит в процессе размышления над идеей создания рэди-мейдов, позже трансформировавшейся в «Удаленный рэди-мейд». Его радикальное художественное новаторство не только подорвало традиционное представление об искусстве; он так же подверг сомнению роль самого художника и схему создания произведения искусства художник-произведение, внедрив в эту схему исполнителя, где отныне художник исполняет роль автора и иногда руководителя.

В 1914 году Дюшан впервые пишет письмо своей сестре Сюзанне с просьбой подписать предмет в его мастерской. В письме он говорит: «возьми эту сушилку для бутылок себе. Я сделаю ее рэди-мейдом удаленно. Тебе нужно написать внизу с внутренней стороны, на нижнем круге небольшими буквами масляной краской серебристо-белого цвета и кистью надпись, которую я тебе передаю, тем же почерком: Марсель Дюшан», [Кро, 2016, с. 60] – так родился удаленный рэди-мейд. Через несколько лет, в 1919 году, не имея возможности приехать на свадьбу сестры и Жана Кротти, художник послал ей из Аргентины инструкцию в качестве подарка. Следуя этой инструкции, необходимо было вывесить учебник по геометрии на балконе так, чтобы ветер мог пролетать сквозь книгу, находить себе вопросы, переворачивать и вырывать страницы. Работа была названа «Несчастливым рэди-мейдом» (“Unhappy Readymade”).

В 1949 году была произведена еще одна «инструкционная» работа, когда художник попросил Анри-Пьера Роше сделать второй флакон «Воздух Парижа» (после того как первый был разбит), направляя Роше в Парижскую аптеку на улице Бломе, которую Дюшан посетил в 1919 году, и запечатать такую же аптекарскую стеклянную ампулу, как та, что была использована в оригинале [Tomkins, 1996, p. 374]. «Могу ли я попросить тебя об одной услуге? Уолтер Аренсберг разбил свою ампулу Воздух Парижа. Я обещал ему ее заменить. Не мог бы ты сходить в аптеку <...> и купить следующую ампулу: 125 см³ и той же формы, что на рисунке. Попроси аптекаря избавить ее от содержимого и закупорить с помощью паяльной лампы. Затем оберни и пришли мне сюда. Если не найдешь ампулу на улице Бломе, то купи еще где-нибудь, но близкую, насколько это возможно» [Кро, 2016, с. 68].

Инструкции Дюшана являли собой изъяснение его идеи, а также демонстрировали точный и крайне дерзкий жест художника. Таким образом, своим нововведением художник показал, что для создания произведения не является обязательным нахождение автора рядом в момент создания, но является необходимым подготовленное руководство исполнителя. Так Марсель Дюшан, создавая свою провокационную инструкцию, пытался создать произведение, во-первых, не своими руками,

то есть убрать автора из произведения, а во-вторых, произвести определенные действия, некоторый ритуал, заключив это в текст и передав его непосредственному исполнителю.

Наравне с Марселем Дюшаном, музыкант и художник Джон Кейдж явился новатором, чье творчество во многом повлияло на дальнейшее развитие искусства по инструкции. Начиная творческий путь преимущественно в музыкальной среде, в своей работе он берет за основу принцип случайности, что позволяет отказаться от детального планирования выступлений. Принцип «случая» позволяет создавать открытые произведения (open-ended), исключая жесткий контроль автора над исполнителем. В одном из интервью он говорит: «я ведь стремлюсь каждому участнику перформанса дать свободу от, условно говоря, дирижера» [Костелянец, 2015, с. 178], «в обычной для музыки ситуации, когда композитор указывает другим что делать, лично я больше не участвую <...> Мне больше нравится вносить предложения и потом смотреть, что из этого получается, нежели устанавливать законы и принуждать других им следовать <...> я абсолютно ничего не теряю, предоставляя людям чуть больше свободы. Использование случайных действий определенно ведет к свободе, а предложения, в противоположность законам, расширяют ее» [Костелянец, 2015, с. 154]. В случае же с собственным исполнением – элемент случайности переносится Кейджем на зрителей. Примером тому можно назвать работу «4'33», состоящую полностью из звуков окружавших и издаваемых конкретными зрителями в конкретно взятой постановке. Таким образом идея случая привносит в произведение уникальность ее сценографии, невозможность более повторить.

В 1950-е годы Джон Кейдж начинает преподавать в Блэк Маунтэйн Колледже, где его учениками становятся Джордж Брехт, Аллан Капроу, Дик Хиггинс и др., впоследствии объединившиеся и создавшие группу Флюксус. В серии уроков (1948-1952) Кейдж вдохновил художников на использование текстового сценария в создании перформанса, что в будущем оформилось в феномен “event score” [Kotz, 2001. p. 101-140]. Event score – это сценарий перформанса, обычно состоящий только из нескольких строк и содержащий описание действий, которые должны быть исполнены. Отличительной особенностью event score от хэппенинга (тоже придуманного в среде группы Флюксус) была его простота, краткий формат и незамысловатость. Важно подчеркнуть, что идея возникает в музыкальной среде, и такие влиятельные художники Флюксуса, как Пайк, Хиггинс или Корнер, в начале выступающие как композиторы, привнесли в изобразительное искусство идею, что каждый может создать произведение, следуя партитуре.

Подобным образом была создана известная работа Кейджа – «Прогулка по воде» (“Water walk”), ставшая скандальной вследствие того, что художник использовал нетрадиционную нотную грамоту для составления партитуры данного произведения и настолько же нетрадиционные инструменты для ее исполнения. Он кратко перечислил все совершаемые действия на небольшом листе бумаги, благодаря чему данная партитура приобрела вид доступного руководства или инструкции для любого желающего исполнить ее, а не являлась сложным кодом, рассекретить который мог только знающий нотную грамоту.

Вдохновившись творчеством своего учителя, Джордж Брехт создает первые перформативные партитуры в 1959–1960-е годы в качестве «карточных» событий. (“Card event” – события совершаемые при помощи карточек с инструкциями), состоящих из маленьких печатных инструкций, излагающих подробные процедуры для различных действий: увеличение или уменьшение звука радио, изменение настроек и т. д., действия неопределенной длительности, основанные на природных процессах как, например, горение свечи; или включение или выключение света или звуков; открытие / закрытие дверей, окон. Примером такого произведения можно назвать “Three laps events”, где в инструкции присутствует лишь несколько слов: “on”, “off”, “lamp off”, “lamp on”.

Вместе с Кейджем они создавали пригласительные для перформансов, которые представляли собой маленькие карточки с печатным текстом, состоящие из одной или несколько инструкций предложенных адресанту для исполнения на грядущем мероприятии. «Ивенты» Брехта, принявшие

свой законченный вид в 1960–1961 годы, репрезентуют фокусирование и одновременно расширение идей, воспринятых в мастерской Кейджа. Брехт трансформирует эти идеи, создавая для своих партитур новую форму, состоящую из единичного слова как, например, в работе “Word Event” 1961 года, где на карточке напечатано лишь одно слово “Exit”. Одновременно с этими исканиями, художник сделал письменные записи своих ивентов, которые он оформил как музыкальные партитуры. Но они касались уже не только музыки, но распространились на живопись, скульптуру, театр, математику, что было отражено в проекте “Water Yam”.

Художница Йоко Оно также в течение 1950-60-х годов существенно фокусировалась на создании предметов по инструкции. Хотя она никогда не училась в классе Кейджа, ее муж Тоши Ичиянаги был в Блэк Маунтэйн Колледж, и благодаря ему Йоко стала активным участником в этой среде. С самого начала своего творчества Йоко Оно позиционировала себя как радикальный художник. Наиболее интересна для нас ее выставка, организованная в июле 1961 года в галерее “AG” Джорджа Мачунаса. На выставке она предложила посетителям по заранее созданным и разосланным инструкциям создать произведения искусства. “Painting to be Stepped On” / «Живопись, на которую должны наступить», например, предлагала посетителям пройти по холсту, лежащему на полу галереи, а “Smoke Painting” / «Прожжённая живопись» реализовывалась посетителями посредством прожигания холста сигаретами. В мае 1962 года на выставке в Согетсу Арт центре в Токио Йоко Оно делает поворот в своем искусстве: в отличие от предметов, сделанных по инструкции, она выставила только инструкции на листах белой бумаги. В вышеуказанном проекте основное место отводится тексту, который является главным идейным компонентом данных работ. Таким образом, текст или документация начинают главенствовать над воплощенным произведением, а концепция занимает приоритетное положение – что заложило начало направлению концептуализма.

Параллельно с концептуализмом начинают создаваться такие работы как металлические кубические структуры Дональда Джадда, неоновые скульптуры Дэна Флавина, напольные работы Карла Андре, и ранние фанерные объекты Роберта Морриса, созданные в рамках направления «минимализм». Главной особенностью этих работ была возможность их изготовления в соответствии с инструкцией художника в любом месте, где проводится выставка, без прямого участия художника. Многие минималистские работы опирались либо на повторяющуюся последовательность одинаковых единиц, либо на единую правильную форму, которую сразу же мог понять зритель – это то, что характеризует товары массового производства. Как и в поп-арте, все следы «прикосновений» художника были стерты. Однако, в отличие от поп-арта, минималисты не подчеркивали их связи с массовой культурой, а вместо этого разрабатывали сложные теоретические дискурсы, большое внимание отдавая собственному образованию. В практике минималистов инструкции и анонимное изготовление создают дистанцию между художником и реализованной работой. Роль художника таким образом трансформировалась от создателя к идеологу.

Связь между минимализмом и концептуализмом стала ясной благодаря Сол ЛеВитту в его «Параграфах о Концептуальном искусстве», опубликованном в июне 1967 в Артфоруме. Здесь ЛеВитт возвышает идею над простым созданием физической формы. С тех пор как идея стала главенствующей, тогда и морфологическое выражение было признано художественной формой. «В концептуальном искусстве самый важный аспект произведения – это идея или концепция. Это означает, что все планы и решения принимаются заранее, а само выполнение является формальностью. Идея становится тем механизмом, который создает искусство» [Левитт, 2008].

В конечном счете, к концу XX века международное арт сообщество было наполнено искусством по инструкции, большая часть которого была создана для радикальных выставок, организованных в Европе и Северной Америке. Пролиферация форм была продвинута двумя факторами: природа современного искусства позволила осуществлять его на основе инструкции художника, а так же за счет усиления влияния и увеличения спроса на кураторов, которые могли представлять

художников, особенно тех, кто неспособен путешествовать в отдаленные места. Как, например, проект «Когда отношения становятся формой» (“When attitudes become form”) куратора Харольда Зеемана, для которого художник Роберт Моррис передал инструкции для работников Кунстхалле, тем самым делегировав право воплощения работы, а Сол ЛеВитт послал детальные инструкции по созданию настенных рисунков.

На данный момент, вековое развитие и утверждение инструкции в искусстве выражено в самом глобальном и долгосрочном проекте в истории, названном “Do it”. Впервые в 1993 году куратором Хансом Ульрихом Обристом, художниками Бертраном Лавье и Кристианом Болтански родилась идея создания проекта, полностью состоящего из инструкций различных художников. “Do it” явился проектом, объединившим множественные разрозненные работы и вовлек новых художников в «искусство-по-инструкции». Проект поставил своей целью передачу авторской власти исполнителю, посредством заключения сообщения в форму инструкции. Задачи, которые преследует автор, прибегая к этому жанру, – это создание открытого (“open-ended”) произведения, обращение к логике случайных структур, вследствие исполнения ее профанным, не интегрированным в арт-структуру исполнителем, а, следовательно, такое произведение будет открыто множественным интерпретациям [Do it: The Compendium, 2013].

Таким образом, пройдя путь от небольшой выдумки Марселя Дюшана, параллельно родившись в рамках музыкальной эстетики Джона Кейджа и Флюксус, инструкция не просто закрепилась в истории искусства, но и развила свои возможности, позволяя создавать произведения в различных медиумах, затрагивая не только чисто эстетические проблемы, но и проблемы производства и репрезентации.

В процессе своего развития «искусство по инструкции» вобрало в себя новаторскую идею Дюшана об отделении автора от произведения, идею случайности Кейджа, что позволило создавать открытые произведения с различным набором интерпретаций, а также восприняло от концептуализма идею уникальности самого текста инструкции, его замысла. Все это и по сей день мы можем наблюдать в проекте “Do it”.

Проходя различные трансформации в течение двадцатого столетия, концепция искусства по инструкции приходит к обязательным условиям, а именно – максимальное отделение автора-художника от объекта через заключение сообщения-произведения в форму инструкции для дальнейшего его исполнения другим человеком; желательное избрание исполнителем человека, не вовлеченного в арт структуру, что позволит произведению следовать логике случайных структур, создать открытое произведение, с вариативным завершением и новой интерпретацией авторской идеи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костеляц Р. Разговоры с Кейджем. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
2. Кошут Дж. Искусство после философии / Пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. 2001, №1. – С. 71-86.
3. Кро К. Марсель Дюшан / пер. с фр. О.Гаврикова. – Москва, 2016.
4. Пожидаева А.В. «Сотрите этого ребенка» или Эскизы и инструкции на полях средневековых рукописей // Казус. Индивидуальное и уникальное в истории. 2015, №10. С.13-28.
5. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве / Пер. с англ. П. Жураковской // Художественный журнал. 2008. № 69. Ноябрь. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/> (дата обращения: 19.07.2017).
6. Do it: The Compendium / ed. by U.H. Obrist. – New York: Independent Curators International (ICI), Distributed Art Publishers (D.A.P), 2013.
7. The selected correspondence of Marcel Duchamp / ed. by F.M. Naumann, H. Obalk. – UK, 2000.
8. Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score // October files / ed. J. Robinson. 2001.
9. Tomkins C. Duchamp: a biography. – New York, 1996.

REFERENCES

1. *Do it: The Compendium*, ed. by U.H. Obrist. New York: Independent Curators International (ICI), Distributed Art Publishers (D.A.P), 2013.
2. Kostelanetz R. *Razgovory s Kejdzhem* [Conversing with Cage]. Moscow, 2015.
3. Kosuth J. *Iskusstvo posle filosofii* [Art after philosophy] in *Iskusstvoznanie* [Art criticism]. 2001, No. 1. Pp. 71-86.
4. Kotz L. Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score in *October files*, ed. J. Robinson. 2001.
5. Kros C. *Marcel Duchamp*. Moscow, 2016.
6. Levitt S. *Paragrafy o kontseptual'nom iskusstve* [Paragraphs on conceptual art] in *Khudozhestvennyy zhurnal* [Art Magazine]. 2008. № 69. Noyabr'. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/>
7. Pozhidaeva A. “*Sotrite jetogo rebenka*” ili *Jeskizy i instrukcii na poljah srednevekovyh rukopisej* [“Erase this child” or Sketches and instructions on the fields of medieval manuscripts] in *Kazus. Individual'noe i unikal'noe v istorii* [Casus. Individual and unique in history]. 2015, Vol. 10. P. 13-28.
8. *The selected correspondence of Marcel Duchamp*, ed. F. M. Naumann, H. Obalk. UK, 2000.
9. Tomkins C. *Duchamp: a biography*. New York, 1996.

А.Н. Буали

аспирант Государственного института искусствознания

bualianna@gmail.com

СРЕДА И ПРЕДМЕТНАЯ БЫТИЙНОСТЬ В СТРАТЕГИЯХ ТЕЛЕСНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ИНСТАЛЛЯЦИЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Преодоление влияния картезианской модели объективирования телесности стало одним из важнейших направлений философии и художественных практик XX века. Концепции, выдвинутые исследователями Эдмундом Гуссерлем, Морисом Мерло-Понти, Жилем Делезом, Валерием Подорогой, Анри Бергсоном, Мишелем Фуко и другими, предложили проект расширения телесности, освобождение ее от репрессивного объективирующего дискурса; представление тела как части сложной системы социальных и средовых взаимодействий. Параллельно практики художников, работавших с темой телесности, осваивали новые измерения репрезентации тела. Из огромного количества художественных экспериментов второй половины XX века – начала XXI века мы рассмотрим несколько примеров репрезентаций телесности посредством внедрения в область предметного мира с целью проследить стратегии пространственной экспансии.

Ключевые слова: телесность, среда, репрезентация, воплощение

Overcoming the impact of the Cartesian model of objectification of the body has become one of the important directions of philosophy and art practices of the XX century. Such researchers as Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Valery Podoroga, Henri Bergson, Michel Foucault and others have proposed project of expansion of corporality, its liberation from the oppressive objectifying discourse; the idea of the body as part of a complex system of social and environmental interactions. At the same time practices of artists who worked with the theme of corporality, developed new dimensions of representation of the body. From the enormous number of artistic experiments of the second half of the XX – beginning of XXI century, we will examine few examples of body representations in art where body is infiltrated to the world of objects, with the aim to follow the strategy of their spatial expansion.

Keywords: corporality, environment, representation, embodiment

Одной из важнейших теорий, касающихся категорий «присутствия» и «телесности» в западной философии нового времени стала идея дихотомического разделения «душа-тело», заложенная в трудах французского философа XVII века Рене Декарта [Декарт, 1989], где он описывает различие между *res extensa* и *res cogitans* (лат.: Вещь протяженная и вещь мыслящая). Его модель разделения души и тела была связана с механистическим принципом научного понимания сущности человека. Немецкий философ и социолог Хельмут Плеснер объясняет дихотомичность картезианского подхода тем, что все многообразное поле качеств единственно уместается в мыслительное (*cogitativ*), так как эта категория является единственной, противопоставленной протяженности. Плеснер пишет: «Нам остаются две возможности – или смотреть на качественно многообразные способы существования и явления тел с механистической точки зрения, то есть разлагать их на количественные составляющие, или же, избегая подобного разложения, объявить их содержаниями наших мыслей (*Cogitationen*), содержаниями и продуктами нашего внутреннего бытия» [Плеснер, 2004, с. 53]. Онтологическое разделение «душа-тело» приобрело устойчивый методологический характер, в его основе было «исключительно измеряющее познание», то есть основа просвещенческой модели познания, которому доступно исчерпывающее измерение окружающего мира.

© Буали А.Н., 2017

A. Buali *Environment and objects beingness in strategies of body representation in installations of European artists of the second half of XX – beginning of XXI century*

Картезианская концепция оказала серьезное влияние на дальнейшие конструкты в области философии восприятия и категорий «телесность» и «присутствие», и долгое время оставалась центральной стратегией в художественной репрезентации тела в классическом искусстве. Но одновременно развивалась и критика этого подхода, Г.-В. Лейбниц отмечал, что «в телесных вещах есть нечто, кроме протяженности, и даже предшествующее протяженности, а именно сама сила природы, повсюду вложенная Творцом, которая <...> снабжена направленностью, или устремлением, получающим полное осуществление, если оно не встречает препятствия в противоположном устремлении» [Лейбниц, 1994, с. 129]. Интенциональность, преодолевающая понятие протяженности (которое включает в себя идею физической предельности), делает невозможным фундаментальное деление телесности по картезианскому принципу. Тело функционирует как точка отсчета для любой активности, любого познавательного процесса. Немецкий философ, основатель феноменологической школы, Эдмунд Гуссерль в своем труде «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» обосновывает телесное самоощущение, как наиболее базовую форму интенциональности: «квази-объективная локализация субъективных тактильных ощущений тела» [Гуссерль, 1999, с. 116]. Он обращает внимание на важность тела в перцептивном опыте, но все же признает, что возможности познания играют более важную роль, чем возможности тела в преодолении разрыва между разумом и миром.

Но по мнению ряда исследователей, именно пространственной экспансией можно назвать когнитивный процесс, потому что одной из важнейших составляющих познания является передвижение, чувственный и тактильный опыт. По словам Валерия Подороги, человек «не в силах овладеть собственным телом, ибо оно ускользает в толще своих связей мировым континуумом, поэтому нам, где оно может быть дано или представлено в своей завершенной целостности, тело не имеет для себя единственного образа, отличного от образов мира» [Подорога, 1995, с. 108]. Таким образом, тело, как сложная система внутри еще более обширной и мультикоммуникативной средовой системы, находит себя расщепленным, впаянным в действительность и может познавать себя только искусственно освобожденным от этих связей, представленным некоей абстрактной моделью (здесь вспомним систему объективированных моделей, предложенную Жаном Бодрийяром в работе «Символический обмен и смерть» – предельные и идеальные состояния тела соответственно дискурсу, в котором они рассматриваются: для медицины – тело-труп; для религии – зверь; для системы политической экономии – робот; для системы политической экономии знака – манекен [Бодрийяр, 2000, с. 215]). Эти модели представляют собой абстрагированные конструкции, которые позволяют дискурсу объективизировать тело. Но внутри опыта бытия человек остается неотделимым от среды, от социального и политического поля.

В связи с данным вопросом, вспомним персонажей пьес Сэмюэля Беккета («В ожидании Годо», «Последняя пленка Крэппа», «Счастливые дни»). Закольцованность и замкнутость их мира – круглая, как будто выпуклая пустошь не дает им выхода за пределы безвременного бытия. Они помещены в безвоздушное пространство игры, в котором бесконечно обращаются сами к себе. Та же модель «арены», места действия, сцены, за пределами которой не существует ничего, есть, в сравнении Жюлья Делеза, и в живописи английского художника Френсиса Бэкона. Он заключает фигуру в бесконечный замкнутый трек или куб, в границы кресла. Эти приемы, по мнению Делеза, «не принуждают Фигуру к неподвижности, а, наоборот, призваны сделать ощутимым особого рода передвижение, изучение Фигурой места или самой себя. Они образуют поле действия... Изолированная таким образом Фигура становится Образом, Иконой» [Делёз, 2011, с. 21-22]. Заключение Фигуры в замкнутое пространство лишает ее нарративности, обрывает связь идейного и материального мира, предоставляет Фигуре факт собственного существования вне контекста взаимодействий, разрывая «корреляты иллюстраций». В труде «Феноменология восприятия» Морис Мерло-Понти определяет историю восприятия как результат отношений с объективным миром [Мерло-Понти, 1999, с. 105]. Тело, выступая, как «0» в системе координат, своим положением в пространстве и времени определяет ту множественность сущностей, которые оказываются в поле

А.Н. Буали *Среда и предметная бытийность в стратегиях телесной репрезентации на примере инсталляций европейских художников второй половины XX в. – начала XXI в.* восприятия. По выражению русского философа Валерия Подороги, тело есть «местонахождение чувственно-двигательных явлений». Самая первая локализация – отправная точка бытия-в-мире. «Схватывание» реальности происходит через действие или перцепцию и, по описанию П. Жане [Жане, 2010], является важной функцией реального, и именно она одной из первых утрачивается при психических заболеваниях.

Далее обратимся к труду Эрнста Кассирера «Философия символических форм»: «Тело служит человеку первичной сеткой координат, к ней он в дальнейшем постоянно возвращается и на нее постоянно ссылается – и из нее же он также заимствует обозначения, необходимые для описания его пространственной экспансии» [Кассирер, 2001, с. 139]. Тело – главный агент познания субъекта. Но при этом, обеспечивая когнитивную функцию, само тело остается принципиально непознаваемым, Морис Мерло-Понти описывает область головы как визуальный провал в перцепции собственного тела. Для того, чтобы создать полноценный образ своей телесности человеку необходимо второе дистанционное тело, Двойник или Другой, тогда как «изнутри» восприятие опосредованно органами чувств. Этот мгновенный опыт воспринимается субъектом как нечто непосредственно данное, бесспорное, в то время как мысль, рефлексивное знание, наравне со слухом или зрением, является вторичным опытом. Важным опорным пунктом принципиального преодоления дихотомичности «душа-тело» выступает исследование Мориса Мерло-Понти. В его теории познание является нерасторжимо сопряженным с телесным процессом. Мерло-Понти рассматривает пример фантомного органа или анозогнозии для объяснения принципиального единства психического и физического [Мерло-Понти, 1999, с. 113]. Появление фантомного органа – это акт неповиновения увечью. Фантомный орган существует благодаря нервной активности, сохраняющей несуществующую конечность в составе тела. Но именно воспоминания и вера пациента обеспечивают ее нематериальное с точки зрения Внешнего, но неоспоримое для него самого существование. И эта вера в отсутствующий орган или, наоборот, отрицание наличия дефекта оставляет нетронутой привычную область действия индивида. Головной мозг, как часть материального мира, заключает в себе нематериальный мир образов и воспоминаний, которые влияют на физические процессы, протекающие в организме. Мерло-Понти предлагает концепцию «органического мышления» как синтез психического и физиологического восприятия. Это мышление предполагает сущность Я в качестве гештальта, связанного многочисленными коммуникативными связями со средой, с Другим.

Итак, телесное присутствие является точкой отсчета для субъективного опыта, но кроме того, телесность определяет окружающее бытие, так как, по выражению Плеснера, «я сам в своем прерогативном самоположении являюсь тем условием, которое делает возможным предметное проявление вещей» [Плеснер, 2004, с. 60]. То есть мы можем предположить, что тело, находясь в центре предметной вселенной индивидуума, детерминирует всю систему образов, в то время как существование других тел также влияет на самоопределение субъекта во времени, пространстве. В своей работе «Эстетика Перформативности» Эрика Фишер-Лихте, описывая современную дискуссию вокруг вопроса о категории «присутствия», пишет, что ее участники «рассматривают присутствие как особое эстетическое качество, свойственное не столько человеческому телу, сколько предметам окружающего нас мира, а также, отчасти, продукции технических и электронных медиа (в виде эффектов присутствия)» [Фишер-Лихте, 2015, с. 141]. Укоренение в среде, механизмы взаимного становления – эти модели телесного бытия описывали философы Анри Бергсон как «внимание к жизни» и Поль Жане как «функции реального», и предложенные модели преодолевают картезианскую дихотомичность отношений «душа-тело». Можно сказать, что телесность становится точкой отсчета, топологическим и символическим центром системы координат Западной мысли середины – конца XX века. Морис Мерло-Понти писал, что миметические значения заключены в человеческом теле как «очаге смысла», то есть в его терминологии, в модусе феноменологического тела. Это коррелятивное единство является основой процесса переосмысления культуры с точки зрения «эротизации» и «воплощения» (“embodiment”) социальных процессов, раскрытия их

A. Buali *Environment and objects beingness in strategies of body representation in installations of European artists of the second half of XX – beginning of XXI century*

перформативной и «телесной» природы и с другой стороны появления «социального тела». Далее кратко рассмотрим понятие «прикосновения» и его роль в становлении телесности. Эдмунд Гуссерль считал, что по сравнению с тактильным ощущением, зрение и слух являются второстепенными, «прохладными» отношениями с Внешним. Глаз, даже воспринимаемый сквозь зеркало, воспринимаем только косвенно, как нечто идентичное «моему представлению» о глазном яблоке, о его физической форме, цвете и расположении в пространстве. Глядя на себя в зеркало, субъект видит свои глаза, как он бы мог видеть глаза другого, но он не может увидеть сам процесс смотрения. Тактильное же ощущение локализуется в себе самом – ощущаемое тело совпадает с телом ощущающим. «В тактильной области мы имеем тактильно конструирующийся внешний объект и второй объект – тело, также тактильно себя конструирующее, – пишет Гуссерль в работе «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» – скажем, щупающий палец и вместе с тем палец, который касается пальца. Здесь, таким образом, налицо то самое двойное схватывание (Doppelauffassung): одно и то же тактильное ощущение, воспринятое в качестве признака «внешнего» объекта и воспринятое в качестве ощущения тела-объекта (Leib-Object). В случае же когда некоторая часть тела становится внешним объектом для других его частей, мы имеем двойные ощущения (каждая часть имеет свои ощущения) и двойное схватывание, служащие признаками одной или другой части тела как физического объекта» [Гуссерль, 1999, с. 54].

Прикосновение – непосредственное переживание встречи с Внешним. Тактильный контакт таит в себе важную особенность: прикосновение как бы дважды конституирует тело – как тело-субъект и как тело-объект. Это значит, что остаточные переживания тактильного опыта оставляют воспоминание, ощущение (гладкости, неровности, холодности или тепла). А значит, тело из субъекта превращается в объект. Это понятие «двойного схватывания», описанное Гуссерлем и связанное с прикосновением, говорит о неединичном конституировании тела. Непрерывно происходит процесс становления, в том числе становления через отношения с Другим. В этом случае зрение принимает на себя функции касания, и Другой именно ощупывает тело взглядом, конструируя его. В этом процессе Он, Другой является тем, кто создает единый силуэт, цельный образ из расколотого и мозаичного восприятия тела изнутри. Как пишет Морис Мерло-Понти: «Взгляд <...> окутывает зримые предметы, он ощупывает их и вступает с ними в союз <...> Мы должны привыкнуть к мысли о том, что всё видимое вычлняется из того, к чему можно притронуться, что всё тактильное до известной степени присовокупляется к зримому, а также что вторжение и проникновение происходят не только между объектом прикосновения и субъектом, выполняющим это действие, но и между осязанием и зрением, причём последнее является частью первого, так же как и наоборот, осязание не существует отдельно от зрительного восприятия. Зрение и осязание производятся одним и тем же телом, поэтому то, что мы видим, и то, что мы осязаем – это явления одного порядка» [Мерло-Понти, 2006, с. 111].

Материальный мир является как бы предложением возможностей (affordances) – и в этом смысле ключевым понятием является сформулированное Эдмундом Гуссерлем понятие «интенциональность». Направленность субъекта в мир обуславливает, в свою очередь, податливость самой реальности. Как мы уже говорили, прикосновение обладает двойной направленностью: к объекту прикосновения и, обратно, от объекта к субъекту. Можно говорить об особом свойстве прикосновения – оставлять след, непрерывность, лежащую в пространстве. От отпечатка пальца до деформации след несет определенную информацию о характере прикосновения, его длительности или интенсивности. И именно отпечатки пальцев играют огромную роль в идентификации личности человека. Ежедневно используя объекты, субъект устанавливает модусы взаимодействия с ними. В этом процессе у объектов, на которые воздействует человек, появляются приобретенные особенности, связанные с владельцем, он сам находит наиболее удобный способ их использования. Что касается пространств, то в них человек тоже устанавливает привычные схемы передвижения и меняет их таким образом, что нужный ему маршрут остается всегда свободным. Протоптанные тропинки (на месте которых позже появляются асфальтированные дороги) и натертая до блеска

А.Н. Буали *Среда и предметная бытийность в стратегиях телесной репрезентации на примере инсталляций европейских художников второй половины XX в. – начала XXI в.*

медь перил указывают на присутствие человека. Пространство психологично и начинается не с пределов человеческой телесности, а из сферы ментального: «Я вхожу, – отмечает исследовательница И. Бескова, – в пространство и время из него самого, оно не является больше для меня внешним, моя телесность определяет характер моего восприятия мира, раскраивает ткань мира по моему плечу» [Бескова и др, 2011, с. 93]. В личном пространстве его взаимодействие с предметами материального мира становится тесней, приобретает черты ярко-выраженного индивидуального влияния. Это замечает британская художница Сара Лукас. В своей работе «Естественность» (1994) она использует старый матрас, к которому добавляет антропоморфные детали в виде женских и мужских органов, составленных из обычных овощей и предметов быта. Матрас выступает здесь как материальный носитель памяти в прямом смысле – предмет, постоянно взаимодействующий с телами владельцев (частички кожи, волосы, пот проникают в его материалы). Но в нарративе художницы постепенно он обретает самостоятельное существование, присвоив черты сексуальности своих владельцев. «Обжитое» пространство также перенимает репрезентативную роль, и в отсутствии субъекта, имеет потенцию к одушевленному субъективному повествованию. Например, в исторических установках будуар является воплощением женской архитектуры, и ставится противоположностью “gentlemen’s chamber”, мужскому салону. Будуар, фактически исчезнувший в начале XX века, это комната, в которой женственность идеализировано доведена до предельного воплощения, она открывает своеобразный паноптикум женской топографии.

Опишем пример артистического высказывания швейцарской художницы, фотографа, перформансистки и активной участницы европейского движения за освобождение сексуальности Манон, ее работу “The salmon coloured boudoir” (1974). Манон представила публике свою спальню – будуар, сексуально заряженное пространство, полное морских раковин, зеркал, перьев, косметики и вещей, связанных с ее бывшими и актуальными любовниками. Этот отпечаток индивидуальности представлял вынесенное в публичное интимное пространство художницы, и нарративность этого произведения была панданом опыта женских перформансов 70-х годов, ставивших своей задачей привнесение в социальную среду изолированного феминного, обнажение естественной физиологии и индивидуальности женщины. Схожую стратегию позднее использует художница Трейси Эмин в работе “My bed” (1999), выставленной впервые в Тейт Модерн (Англия). Ее репрезентация представляет совершенно иное интимное пространство. В отличие от кровати Манон, обрамленной шелком, рогами, жемчугом и зеркалами, с манерно брошенной телефонной трубкой и бутылкой шампанского, работа Эмин не представляет театральности подготовленного для мужского взгляда пространства. Она не ждет визита, не подражает кинематографическому образу «падшего ангела». Ее реальность – это хаотичный и «неженственный» быт, ее постель не убрана, у подножья кровати лежат смятые сигаретные пачки и мусор. Если останавливаться на рассмотренных нами примерах женской репрезентации, то здесь речь идет о множественности и индивидуальности установки фокуса. «Застигнутый врасплох» обыденный мир художницы развенчивает миф об артистической избранности, божественном бестелесном бытии мифологического творца, о женственности. В этом смысле произведение Трейси Эмин является ее репрезентацией, осмыслением медиальной подчиненности личного пространства художника его социальной роли, и если рассмотреть тематику уже, рыночной системе (инсталляция впоследствии была продана на аукционе Кристис за чуть более, чем 2,5 миллиона фунтов стерлингов).

Ту же стратегию использовал в своей знаковой работе TOTES HAUS u r (2001) Грегор Шнайдер, превративший Немецкий павильон на 49-ой венецианской Биеннале в точную копию своего дома; или Франц Уест, создавший инсталляцию Kitchen (2011) – воссозданную в музейном пространстве кухню художника – пространство «парадоскальной» репрезентации, в котором были представлены в основном работы его друзей и других художников. Другой пример, произведение Waste Not китайского художника Сонг Донг, который воспроизвел старый дом его матери, сконцентрировавшись на 10000 предметов, которые она собрала в своем доме, боясь выбросить, после того как прожила несколько десятилетий в предельной бедности. Разложив бытовые

A. Buali *Environment and objects beingness in strategies of body representation in installations of European artists of the second half of XX – beginning of XXI century*

принадлежности в геометрическом порядке, художник создал картографию фобии его матери и целого поколения китайских граждан, переживших экономическую депрессию в 1950-60-х годах. В этой работе предметный мир становится воплощенным выражением нематериальных переживаний.

Таким образом комната или вещь могут принимать на себя функции репрезентации, ближайшее «интимное» пространство, окружающее человека, может становиться продолжением его телесности и символического положения в социальном поле, как область применения его физического воздействия, то есть вещественная вселенная его интенциональности. Телесность в этом случае преодолевает границы своей оболочки, трансформируется, и взгляд художника, сконцентрированный на его связях со средой и социумом, оказывается фокусом на нем самом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бескова И., Князева Е., Бескова Д. Природа и образы телесности. – Москва: Прогресс-Традиция, 2011.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. – Москва: ДИК, 1999.
3. Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т. 1. – Москва: Мысль, 1989.
4. Делёз Ж. Френсис Бэкон: Логика ощущения. – Санкт-Петербург: Machina, 2011.
5. Жане П. Психологическая эволюция личности. – Москва: Академический проект, 2010.
6. Кассирер Э. Философия символических форм. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001.
7. Лейбниц Г.В. Опыт рассмотрения динамики. О раскрытии и возведении к причинам удивительных законов, определяющих сил и взаимодействие тел. – Москва: Мысль, 1994.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Москва: Ювента, Наука, 1999.
9. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. – Минск: Логинов, 2006.
10. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию / Пер. с нем. – Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
11. Подорога В.А. Феноменология тела. – Москва: Ad Marginem, 1995.
12. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. – Москва: Play&Play, Канон+, 2015.

REFERENCES

1. Beskova I., Knjazeva E., Beskova D. *Priroda i obrazy telesnosti* [Nature and images of bodiness]. Moscow, Progress-Tradicija, 2011.
2. Descartes R. *Sochinenija v 2 t.* [Works in 2 vols] T. 1. Moscow, Mysl', 1989.
3. Deleuse G., *Frensis Bjekon: Logika oshhushhenija* [Francis Bacon: Logic of sense]. Saint-Petersburg: Machina, 2011.
4. Fischer-Lichte E. *Jestetika performativnosti* [Aesthetics of performativity]. Moscow, Play&Play, Kanon+, 2015.
5. Husserl E. *Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii T. 1.* [Ideen-I]. Moscow, DIK, 1999.
6. Janet P. *Psikhologicheskaya evolutsiya lichnosti* [Psychological evolution of the person]. Moscow, 2010.
7. Kassirer E. *Filosofija simvolicheskikh form* [Philosophy of symbolic forms]. Saint-Petersburg, Universitetskaja kniga, 2001.
8. Leibnitz G. *Opyt rassmotrenija dinamiki. O raskrytii i vozvedenii k prichinam udivitel'nyh zakonov, opredel'ajushhih sily i vzaimodejstvie tel* [A treatise on dynamics]. Moscow, Mysl', 1994.
9. Merleau-Ponty M. *Fenomenologija vosprijatija* [Phenomenology of perception]. Moscow, Juventa, Nauka, 1999.
10. Merleau-Ponty M. *Vidimoe i nevidimoe* [Visible and invisible]. Minsk, Loginov, 2006.
11. Plessner H. *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuju antropologiju* [Scale of organic and human being]. Moscow, "Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija" (ROSSPJeN), 2004.
12. Podoroga V.A. *Fenomenologija tela* [Phenomenology of body]. Moscow, Ad Marginem, 1995.

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения, доцент,
 заведующий сектором Кино стран Европы НИИ киноискусства ВГИК
vinogradov_v.v@mail.ru

«НОВАЯ ФОТОГЕНИЯ» А. СОКУРОВА: О ФИЛЬМЕ «ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ»

В статье исследуются границы термина фотогения для документального кинематографа Александра Сокурова. Доказывается, что фотогения в фильмах Сокурова семантизируется, способствуя созданию особо выразительных пейзажей. В контексте исследования японской культуры в фильме фотогения позволяет передать идею общения мира живых с миром умерших, делая инобытие родным. Уточнение этой идеи дает ключ интерпретации и к другим фильмам Сокурова.

The article explores the limits of the term photogeny for documentary cinema by Alexander Sokurov. It is proved that photogeny in Sokurov's movies is semantical, contributing to the creation of especially expressive landscapes. In the context of the study of Japanese culture in the movies, photogeny allows us to convey the idea of communicating the world of the living with the world of the dead, domesticating the transcendent. Clarification of this idea gives the key of interpretation to other movies of Sokurov.

Ключевые слова: Сокуров, Восточная элегия, Япония, мир живых и мир мертвых, фотогения, документальный фильм

Keywords: Sokurov, Oriental Elegy, Japan, the world of the living and the world of the dead, photogeny, documentary

«Восточная элегия» – вершина сокуровской документалистики, открывающая серию работ режиссера о Японии, одновременно явилась логическим продолжением, прежде всего, его двух предыдущих игровых работ: «Камня» о возвращении после смерти А. П. Чехова и «Тихие страницы» – путешествие-сон в Петербург, на «остров мертвых». Подобное путешествие-сон совершается и в этом фильме, только уже на Восток, в Японию, где произойдет общение автора с душами умерших – коллективной душой страны и, что самое главное, с собственной душой, которая найдет здесь свое место.

Казалось бы, неожиданно, что не живые, а именно умершие становятся представителями этой страны, к культуре которой впервые в своих фильмах обращается режиссер. Ключ к пониманию этого лежит в элегическом сознании автора – сентименталистском мироощущении и сопереживании, придающем особое значение внутренней жизни. Задача Сокурова – попытаться расслышать в душе самые человеческие, самые нежные интонации, тихую добрую жизнь сердца.

На вопрос Сокурова, как меняются люди после смерти, душа умершего отвечает: «Они становятся нежнее. Это я узнаю, когда разговариваю с такими, как я, – отжившими».

Конечно, печально, что доброта и мудрость по-настоящему приходят после смерти. Вот поэтому автору необходимо общение, которое бы проявило в человеке порой скрытое, невидимое – сердечность, душу, – о которых забывают живущие. Для режиссера главной трагедией мира является человеческое жестокосердие. Оно становится причиной всего земного зла. И вот в далекой Японии Сокуров, наконец, находит то, что совершенно отчетливо противостоит жестокости – мелодия нежности, звучащая в самом сердце человека и его тихих словах.

Именно так, неспешно, внимательно прислушиваясь к биению своего и чужого сердец, строится каждый рассказ Сокурова о человеке, но на сей раз задача превращения невидимого в видимое становится не только вопросом проявления-рождения человеческой души на экране, но и проявления-рождения целого мира.

© Виноградов В.В., 2017

В своей авторской аннотации к картине Александр Сокуров напишет: «“Восточная элегия” – попытка обнаружения истоков Изображения как такового, попытка обнаружить эти истоки вне Живописи, вне Литературы. Это попытка рождения Изображения внутри практического опыта Изображения» [Сокуров, 1996].

Если подойти к вопросу буквально, то может показаться, что Сокуров говорит о типологии кинематографического изображения, которое строится вне привычной живописной системы и методов экранного отражения драматургического действия. Возможно, и в этом есть своя доля истины. Ведь речь идет по большому счету о новом обращении к проблеме фотогении, прозвучавшей еще в двадцатые годы прошлого столетия.

Напомним, что теория фотогении была посвящена разгадке сущностного рождения изображения в кинематографе: изображения, свидетельствующего о проявлении, если так можно выразиться, души видимого, причем, лишенного наносного эстетизма традиционных искусств. Как писал М. Л'Эрбье: «Кино – это движение к ликвидации искусства, выходящее за пределы искусства и являющееся жизнью» (или кино – это «машина, печатающая жизнь и противостоящая искусству» [Herbier et al., 1927]). В те времена основное требование к фотогеничному объекту – его естественность, рефлекторность движения (если речь шла о живом существе), лишенность фальшивого психологизма, природность, простота и т.д. Чрезвычайно фотогеничной считалась всякого рода машинерия. Словом, приветствовалось все, что не отсылало к «культурному слою», находящемуся между смотрящим и объектом, и проявляло его подлинную сущность. Оно должно было быть оппозиционно к искусственному, даже прекрасному в его традиционном живописном понимании и стоять ближе к естественной жизни самого объекта.

Считалось, что благодаря фотогеничному плану объект одухотворялся, анимировался и зритель мог считывать в нем скрытую тайную жизнь, которая не расшифровывается словами, а ощущается интуитивно. Таким образом, зритель учился слышать речь самой жизни.

Так понималось многими теоретиками кино почти сто лет тому назад: одно из значений процесса запечатления реальности на пленку. В наше время Сокуров вновь обращается к вопросу изображения, но теперь это не поиск собственной сущности объекта, которая громко заявляет о себе на пленке. Его новая фотогения – это не язык поверхности, через которую читается сущность, как это было в двадцатые годы, а обозначение границы между видимым и невидимым.

Очень часто фильмы Сокурова представляют собой попытку создания некой подвижной, первородной среды, особого визионерского пространства, в котором рождаются и исчезают «видимости»: белая пелена туманов или мир теней, шорохов, когда порой нельзя наверняка сказать, что за изображение возникает на экране. Многие фильмы режиссера строятся по принципу своеобразного мерцания. Четкое и яркое изображение сменяется темным и неясным, словно свет начинает меркнуть, и видимое погружается в некое изначальное состояние, нечто похожее на рембрандтовское неосвещенное пространство. Именно из него, темного и неоформленного, смешивающего образы и звуки, рождается видимое и, закончив свой путь, там же исчезает.

Собственно, это и составляет ту самую тихую жизнь сердца, ту самую изначальную вибрацию, лежащую в основе окружающего. Из нее рождается мир, который только потом начинает звучать громко и жестко, подчас заявляя о себе как искаженная проекция, как взбунтовавшаяся тень.

Взгляд же Сокурова направлен не на экран, где разворачивается действие, а на темное проекционное окно, откуда светит луч. Ему интересна тихая, тайная жизнь человеческого сердца и предметов по ту сторону видимого. Этот взгляд всегда связан с чувством ностальгии из-за своего предсуществования, своей принадлежности прошлому. В этом смысле взгляд Сокурова ретроспективный, обращенный к истоку, к той изначальной бесконечности, которая передается через тихую жизнь сердца.

Начиная с фильма «Мать и сын», Сокуров станет активно пользоваться композицией, часто встречающейся у близкого ему по мироощущению немецкого художника К. Фридриха, где фигура

В.В. Виноградов «Новая фотогения» А. Сокурова:
о фильме «Восточная элегия»

созерцателя обращена к бесконечному горизонту, благодаря чему зритель видит мир глазами героя¹. Взгляд на горизонт, взгляд на своего рода перспективную точку схода, откуда происходит проецирование мира, взгляд на бесконечный и невидимый исток возникновения мира.

То же происходит и в фильме Сокурова: зритель из-за плеча автора смотрит на своеобразное «окошко кинопроекции», в роли которого выступают облака, туманы, через которые постепенно пробивается изображение – сначала неясное, нечеткое, воплощая этап рождения видимого.

С этого образа и начинается фильм. Голос за кадром произносит: «Все, как во сне. Я вижу облака, туман, сосновый лес. Незнакомый берег моря, тяжести на сердце нет. Мне кажется, меня кто-то позвал. Нет, никого нет. В море появился остров, и вот я уже на острове. Старая каменная лестница. Огромные криптомерии. Глубоко вдыхаю запах жасмина. Звуки, звуки. Где я? В раю? Но почему мне так грустно? Какой странный остров. Дома словно окаменели. Я совсем не слышал своих шагов. Я в этом тумане, как в воде рыба. Но зябко мне, как человеку. Я вижу свет в окне, – может быть, это для меня? Тень опережает, я чувствую запах свечи. Весь, как лист бумаги, невесом. Здравствуйте...»

В этом старом городе, расположенном на маленьком острове, режиссер встречает души людей, когда-то здесь живших, и разговаривает с ними, ощущая теплоту простого человеческого общения. Туман, окутывающий город, словно океан Солярис, порождает то один пейзаж, то другой. В какое-то мгновение автор совершенно теряется, не понимая, где он и что перед ним: то ли он в России, видит свой дом и слышит русские голоса, произносящие монологи из романа Достоевского, то ли в Японии: «Какой странный сон. Откуда я родом? Не помню. Где моя родина? Не помню. А это мой стол. Это мой дом или нет? Нет. Это мой дом, мой дом. Слышатся русские голоса. Это моя река. Это мой старый парк».

В процессе общения с душами отживших в какой-то момент на экране возникает цвет, несущий ощущение тепла, – самое главное, что может противостоять усилиям вечной энтропии. Становится очевидным, что, если душа после смерти становится нежнее, а значит – теплее, тогда это может спасти человека.

В этот период своего творческого пути Александр Сокуров решает проблему отношений человека со смертью в пользу обращенности к душевному общению, любви, тому, что может противостоять «прохладному сумраку позднего времени»², тому, что, как мыслится режиссером, остается навсегда и исчезнуть не может.

Здесь, на острове мертвых, прошлое, души умерших, которые никуда не исчезают, возрождаются человеческой теплотой. «Это мой журавль, теплая лапка», – произносит автор, стоя рядом с птицей, хранительницей очага. Так Сокуров «строит» свой дом, только далеко, в другой части света, перенеся в него свое любимое и родное из России.

Это не русские ностальгические сны в Италии Андрея Тарковского, это очарование другой культурой и попытка рядом с цветущей сакурой «высадить» цветок из России. Наверное, этот процесс пройдет удачно – сознание автора вместит в себя новую культуру, и она станет для него родной. Грезы последуют друг за другом, как вереница тех самых отживших душ, которые ничего не знают о счастье, необходимом живым, но у которых есть тепло, нежность и тихая смиренная жизнь сердца. Ее, как говорит автор, хватит на все его сны о море, тумане, запахе жасмина и домике на далеком острове, где звучит русская колыбельная, напеваемая японкой.

¹ Наблюдается явное сходство в создаваемых А. Сокуровым и К. Д. Фридрихом пейзажах, несущих особое ощущение молчаливого языка природы. Например, герои на берегу моря находят собственное символическое отражение в виде парусников на фоне бесконечного горизонта, воплощающего идею бесконечности мироздания. Такой список образов можно продолжить и выделить основное, чем пользовались оба автора: морской горизонт, парусник или корабль, чужой далекий город, горная вершина, руины, кладбище и т.д. Один из характерных приемов Фридриха, который повторяет режиссер, прием вовлечения в пространство картины зрителя. На полотнах художника часто присутствует фигура созерцателя природы, обращенная спиной к зрителю и лицом, соответственно, к горизонту, бесконечной точке схода. Так, зритель получает дополнительную возможность вхождения во временной вектор, направляющийся из современности в бесконечность. Подобную картину создает и А. Сокуров, например, в финальной сцене фильма «Мать и сын» с одиноким, скорбящим об утрате героем, стоящем на берегу моря и наблюдающим далекий белый парус.

² Энтропия, выраженная у А. Платонова категорией времени: «Она (Люба – прим. В.В.) была сейчас в одной занюшенной ночной рубашке, и похуевшее тело ее озябло в прохладном сумраке позднего времени» [Платонов, 1999, с. 539].

V. Vinogradov *New photogenic method in
Oriental Elegy by Alexander Sokurov*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Восточная элегия (1996, реж. А.Сокуров, Россия/Япония), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сокуров А. Из авторской аннотации // Остров Сокурова (электронный ресурс). URL: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_fm.html (дата обращения: 7.06.2017)
2. Платонов А. Река Потудань: Избранное. – Москва: Гудьял-Пресс, 1999.
3. *Herbier, Marcel L', Moussinac Léon, Levinson, André et al. L'art cinématographique. Paris: Félix Alcan, 1927.*

REFERENCES

1. Sokurov A. *Iz avtorskoj annotacii* [From Author's announcement] in *Ostrov Sokurova* [Sokurov Island] (e-source). URL: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_fm.html (accessed: 7.06.2017)
2. Platonov A. *Reka Potudan': Izbrannoe* [Potudan' River: Selected prose]. Moscow, Gud'jal Press, 1999.
3. *Herbier, Marcel L', Moussinac Léon, Levinson, André et al. L'art cinématographique. Paris, Félix Alcan, 1927.*

Е.В. Лёкен

магистр истории,

аспирант кафедры зарубежного регионоведения

и внешней политики ФМОиЗР ИАИ РГГУ

zhenya.loehken@gmail.com

DENAZIFIED BUT NOT YET AMERICANIZED: ЗАПАДНОНЕМЕЦКИЙ КИНЕМАТОГРАФ НА ЗАРЕ ОБРАЗОВАНИЯ ФРГ

Статья посвящена анализу послевоенного кинематографа Западной Германии, находившейся в эпицентре политических событий начала «холодной войны». Страна переживала денацификацию, послевоенный голод и разделение на оккупационные зоны, быстро сменившиеся образованием ФРГ, планом Маршалла и культурной американизацией. Мы попытаемся разобраться, как художественный фильм рефлексировал на быстро меняющуюся политическую обстановку и как немецкие художники в кинематографических образах пытались сконструировать «новую» Германию. Фильмы, зафиксировавшие этот процесс поиска, послужили своего рода мостом от веймарского экспрессионизма к Новому немецкому кино.

Ключевые слова: история немецкого кино, фильмы холодной войны, американизация, денацификация, история ФРГ, национальная идентичность, экспорт культуры, Германия и США, кинодискурс, роль Голливуда, Новое немецкое кино, Аденауэр, Трумэн, план Маршалла

The article covers the analysis of the postwar cinema in West Germany that got into the thick of political events in the beginning of the Cold War. The country was subjected to denazification, postwar hunger and division into occupation zones, which was quickly replaced by the foundation of the FRG, Marshall Plan and cultural Americanization. We try to explore how feature film reflected on the rapidly changing political environment and how German artists using film images attempted to construct the New Germany. Films that documented this search process served as a kind of bridge between the Weimar expressionism and the New German Cinema.

Keywords: history of German cinema, Cold War films, Americanization, denazification, history of the FRG, national identity, cultural export, Germany and the USA, film discourse, role of Hollywood, New German Cinema, Konrad Adenauer, Harry Truman, Marshall Plan

В исторической памяти немцев рубеж 1940-х и 1950-х годов ассоциируется в первую очередь с образованием двух Германий и Берлинской блокадой, продолжавшейся с июня 1948 по май 1949 года. Последняя стала ключевой предпосылкой для трагического разделения страны и была задокументирована современниками в сотнях пропагандистских кинолент про так называемые *Rosienbomber* – «изюмные бомбардировщики» с продовольствием, щедро отправляемые американцами в Западный Берлин. На это время приходится развёртывание «холодной войны», атомный шантаж, план Маршалла и, конечно же, восстановление из руин – преддверие экономического чуда конца 50-х годов.

Однако вряд ли кто-нибудь вспомнит сколько-нибудь запоминающийся фильм или вообще всерьез задумается о культуре начала аденауэровской эпохи. И действительно, в это время не появилось произведений искусства, признанных как достояние мировой культуры. Впрочем, важность этой эпохи в другом. Именно на заре зарождения нового немецкого государства (а говорить мы будем о Западной Германии) принимались первые попытки поиска немецкой национальной идентичности, которые не потеряли актуальности и сегодня.

Германия стала, пожалуй, первым прецедентом в мировой истории, когда дискредитировавшее себя государство было вынуждено с нуля, в буквальном смысле на руинах переосмыслить свою

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

идеологию. Унижение денацификацией, бегство от нацистского прошлого, неготовность критически заговорить о виновниках и жертвах холокоста, сознательное (а отчасти и бессознательное) избегание любых имперских и кайзеровских интонаций – именно в этих условиях первые послевоенные интеллектуалы и художники пытались очертить путь новой демократической Германии. Они пытались лавировать между злополучными крайностями – капитализмом и коммунизмом, – иногда, не всегда того подозревая, становясь частью секретных пропагандистских кампаний ЦРУ или советских спецслужб [Сондерс, 2014].

В этой статье я попытаюсь погрузить читателя в атмосферу Западной Германии на пороге основания ФРГ в мае 1949 года и нескольких лет после него. Мы попробуем оценить роль послевоенной эпохи в зарождении традиции нового западнонемецкого кинематографа, взяв в качестве центральных фильмы «Яблоко упало» (*Der Apfel ist ab*, 1948), «Берлинская Баллада» (*Berliner Ballade*, 1948) и «Грешница» (*Die Sünderin*, 1951). Эти ленты, с одной стороны, хорошо вписываются в тематику послевоенного кинематографа, где главным героем выступает маленький человек – «жертва времени» (*Opfer der Zeit*), как выразился с своей диагнозе своему пациенту доктор Петри, персонаж картины «Яблоко упало». Трагическая история страны подается в этих фильмах иносказательно через травматическое прошлое главных героев (тогда как первые серьёзные попытки обращения к национал-социализму будут уже в более поздних лентах «Генерал дьявола» (*Des Teufels General*, 1955), «Мы вундеркинды» (*Wir Wunderkinder*, 1958) и «Мост» (*Die Brücke*, 1959)). Как и в предшествовавших им кинокартинах 1946-1948 годов, повествование в анализируемых работах лишено масштабности и носит камерный характер, проникнуто гуманизмом и интересом к простому человеку, однако в отличие от «руинных фильмов» (*Trümmerfilme*)¹ оно не лишено иронического и даже критического взгляда на настоящую действительность.

Немаловажно, что избранные ленты, в отличие от других немногочисленных фильмов того времени (в 1947 году в трёх западнонемецких зонах вышло 6 фильмов, в 1948-1949 годах – 19 фильмов, с 1950 года – более 60 фильмов в год), отличаются художественной оригинальностью и во многом восходят к богатому веймарскому наследию: главным образом, через стилистику экспрессионистских картин 1920-х годов и киновозрождение легендарных немецких кабаре, которые после отмены кайзеровской цензуры превратились в арену для высмеивания политических событий и были запрещены с приходом Гитлера к власти.

Кроме того, эти картины ещё не успели испытать на себе влияние «американского почерка» и антисоветского нарратива. Лишь несколькими годами позже на экранах появятся фильмы «След ведёт в Берлин» (*Die Spur führt nach Berlin*, 1952) и «Возврата нет» (*Weg ohne Umkehr*, 1953), уже отчетливо напоминающие голливудский стиль («След ведёт в Берлин» – версия американского детектива-триллера, перенесенная в разделенный Берлин, «Возврата нет» – вовсе немецкая копия типичных антикоммунистических нуаров эпохи маккартизма – например, «Железный занавес» (*The Iron Curtain*, 1948), «Я был коммунистом для ФБР» (*I Was a Communist for FBI*, 1951), «Происшествие на Саут-Стрит» (*Pickup on South Street*, 1953), «Вторжение в США» (*Invasion U.S.A.*, 1952) и др.). А вот рок-н-ролл, буги-вуги и «бунтарь по-американски» по образу Марлона Брандо («Дикарь», 1953) и Джеймса Дина («Бунтарь без причины», 1955) прочно войдут в моду ещё позже, к концу 1950-х («Хулиганы» (*Halbstarcken*), 1958) и «Когда Кони с Петером» (*Wenn die Conny mit dem Peter*, 1958)).

Однако давайте по-порядку.

¹ «Руинными фильмами» (*Trümmerfilme*) называют ленты, созданные в 1946-1949 гг. в четырёх оккупационных зонах Германии, действие в которых разворачивается вокруг повседневной, полудокументально отраженной послевоенной реальности. В них, как правило, присутствуют мотивы возвращения с войны, адаптации к мирной жизни, тягот полуголодного быта, разгребания остатков зданий, выпавшего на долю женщин (отсюда ещё одно понятие – «руинные женщины» (*Trümmerfrauen*)), режиссура – вины и преодоления травматического прошлого.

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ*

Американский след: от денацификации к скрытой пропаганде

Послевоенная Западная Германия формировалась под сильным экономическим, политическим и культурным влиянием США. С одной стороны, надо говорить о политике денацификации, проводимой американскими оккупационными военными с 1945 по 1947 годы. В целях проверки на непричастность нацизму немцы из американской зоны должны были заполнять анкеты, с ними велись исправительные беседы и им принудительно показывались фильмы (процесс денацификации прекрасно обыгран в ленте Билли Уайлдера «Зарубежный роман» (*A Foreign Affair*, 1948)). Самый известный из них – «Мельницы смерти» (*Todesmühlen*, 1945) – работа мэтра Билли Уайлдера, смонтированная из документальной хроники, сделанной британскими и американскими военными в ходе освобождения концлагерей. Фильм – жуткая, концентрированная выжимка тех ужасов, которые были обнаружены и засняты военными операторами. Два с лишним года немцы принудительно смотрели страшные съёмки собственных преступлений, от которых кровь леденеет в жилах: в этих фильмах нет ни одного стилистически нейтрального кадра [Hahn, 2005, s. 21-22].

К 1947 году денацификация сменилась мягкой переориентацией (Re-Orientation), немцам стали преимущественно показывать ленты о демократии, равноправии и толерантности, а также множество документальных фильмов о США, создавая на киноэкране образ далёкой и идеальной страны-мечты, прообраза «нового мира» и эталона истинной демократии. А с 1948 года на экраны пришла пропаганда плана Маршалла: короткие и весьма оригинальные фильмы о роли США в восстановлении Европы, важности Западного альянса и секретах американской экономики.

Второе измерение культурного влияния США заключается в безграничном импорте массовой культуры, пришедшей на европейский континент, в том числе, как следствие плана Маршалла (и не только в лице фильмов, пропагандировавших программу и мессианские намерения США, – у плана была и более хитрая составляющая: требование к открытию торговых барьеров). В начале 1950-х Европу наводнили американские продукты: всюду продавали кока-колу и фаст-фуд, переводилась американская литература, из только что появившейся радиостанции Свобода (*Radio Freedom*) звучали джаз и свинг, на американские гранты (в том числе, тайные) издавались газеты и журналы, а молодежь танцевала буги-вуги, отрывалась под рок-н-ролл и подражала американским иконам стиля. Кинематограф, искусство массовое и зрительское, становится самым успешным элементом в культурном противостоянии «холодной войны». Голливудские фильмы, не знавшие конкуренции на разрушенном войной кинорынке, наводнили европейские кинотеатры, тиражируя американский стиль жизни: веру в успех и хэппи-энд, дух материализма, страсть к развлечениям и потреблению [Hermann, 2005; Pells, 1997; Stephan, 2007].

Германия не просто была частью этого процесса, а стала одной из самых американизированных стран: ни в одной другой стране не открылось столько «Американских домов» (*Amerikahäuser*; по всей ФРГ насчитывалось 27 «американских домов»), нигде не было такого количества проектов по популяризации американских книг и фильмов и столь масштабных программ молодёжного обмена, – бывших политических врагов надо было срочно превратить в друзей. Именно в ФРГ в конце 1950-х появится хальбштарткен – движение свободолобивых «парней в джинсах и кожаных куртках», говорящих на смеси английского и немецкого, слушавших рок-н-ролл, катавшихся на мопедах и подражавших Элвису Пресли и Джеймсу Дину (сюжеты из жизни этого течения прекрасно показаны в фильме Георга Треслера «Хулиганы» (*Die Halbstarcken*, 1950)).

Абстрактный экспрессионизм Виллема де Кунинга, Марка Ротко и др. – визитная карточка американской «свободной» живописи – активно выставлялся в европейских галереях, хотя не всегда находил понимание даже в самих США. «Если это искусство, то я попросту дикарь», – так охарактеризовал картины президент Трумэн (цит. по: [Saunders, 1995]). Сатиру на эти модные тенденции можно встретить, например, в ленте «Грешница»: немецкий художник на пике своей карьеры стал, шутя, рисовать откровенную бессмыслицу, подобно Джексону Поллоку бросая кисточки в картины, а потом садясь на них, – и это только прибавило ему популярности.

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

Всё это не могло не вызвать недовольство среди консервативной части интеллектуалов. Они сетовали, что общество потребления, бесконтрольный доступ к материальным благам и приоритет индивидуального над коллективным затмевали традиции классической немецкой культуры (Kultur) и духа (Geist). Если в США грань между высокой и массовой культурой размылась ещё в XIX веке, для немцев широкое внедрение пустого «развлекательного» искусства воспринималось как угроза национальным ценностям.

Не случайно ад, куда попадает герой фильма «Яблоко упало» Адам, представляет собой набор клишированных представлений о заморских развлечениях. Мы попадаем стилизованное немецкое кабаре, где по словам Люцифера, «еды предостаточно, да и повеселиться можно как следует». Спутница Адама Ева заказывает взбитые сливки и шницель, а сам он увлеченно смотрит то всплывающие на экране музыкальные клипы, то соревнования по американскому боксу. Шоу постепенно превращается в бесконечный ряд развлекательных номеров, где в вихре ярких картинок неожиданно мелькает свастика – примерно как в настоящих берлинских кабаре начала 1930-х годов. А Дьявол тем временем хитро ухмыляется: ведь удовольствия ещё никогда не бывали бесплатными.

К Адаму посылают по-американски привлекательную соблазнительницу Лилит, и с её помощью расплата за сиюминутное счастье заканчивается исходом из рая на землю – прямиком в немецкие послевоенные руины.

«Яблоко упало»: между материализмом и идеализмом

Основная сюжетная линия фильма «Яблоко упало», впрочем, завязана не сколько на антагонизме эдема и преисподней, сколько на личной трагедии главного героя Адама, причем не имеющей отношения к послевоенным тяготам. Хотя Адам и пытается совершить суицид посреди городских руин, его депрессия вызвана проблемой иного порядка: мучительным выбором между двумя женщинами: милой секретаршей Евой и рациональной женой Лили. Доктор Петри, на прием к которому пришел отчаявшийся герой, философски отметил: «Да, как бывает с руинами, так часто происходит и с женщинами». Он, однако, не предложил никакого вразумительного рецепта, кроме отвлечения от руинной повседневности путем тренировки воли: Адаму запрещено есть яблоко, врученное доктором. Но подобно обескровленным солдатам, вернувшимся с фронта, Адам не способен проявлять выдержку. Он без конца мечется между двумя крайностями: циничной материалисткой и одухотворенной мечтательницей. Запутавшийся и бессильный, он съедает заветное яблоко и проваливается в сон в холле злополучной клиники, из которой его выгнали за непослушание.

Только бегство от гнетущей реальности в мир сновидений – несомненная отсылка к наследию веймарских экспрессионистов – помогает Адаму решить непосильные мирские задачи. Переняв роль



Рис. 1

Кадры из фильма «Яблоко упало» (1948)

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ

первого человека на свете, он попадает в поднебесную под опеку творцов Петруса и Люцифера. Пока те заняты созиданием мира, Адам может наконец-то вкушать беззаботность бытия. Однако и во внесезном мире ему суждено столкнуться с прототипами своих возлюбленных. Женщины будут преследовать Адама до тех пор, пока всех троих не вызовут на небесный суд. После долгих дебатов (ведь бигамия противоречит как земным, так и небесным законам) творцам ничего не остается, как путем магических манипуляций превратить двух женщин в одну идеальную. Именно её и встретит – уже в реальности – Адам, выйдя из здания клиники после долгого сна.

Эта далеко не лучшая (а в чем-то даже слабоватая) лента ключевого режиссёра послевоенного времени Хельмута Койтнера интересна в первую очередь юмором первоисточника – одноименной кабаретистской постановки, запрещенной в 1935 году [Pleyer, 1965, s. 125]. За пародией на библейский сюжет, на первый взгляд не имеющей отношения к повседневности, кроется множество хитрых отсылок на послевоенную реальность. Когда, например, Люцифер требует оплаты за предоставленные в аду удовольствия, Ева смущенно признается, что у неё закончились продуктовые карточки. Жителям поднебесной Адам предлагает взятку в виде английских сигарет (которые на тогдашнем «чёрном рынке» считались действительно роскошью). А чтобы Адам и Ева не маялись со скуки в раю, Петрус вручает им игрушечные крылья, завернутые в коробку с надписью «CARE» (очередная кабаретистская аллюзия на знаменитые продовольственные CARE-пакеты, предоставляемые американской благотворительной организацией).

Через ироничные аллюзии на библейские сюжеты фильм рассказывает о выборе и личной ответственности. В иллюзорном пространстве Адам, подобно ребёнку, пытается учиться быть личностью и не винить в своих неудачах Петруса, Люцифера и всё небесное правительство. Именно этого так не хватало простому немцу, на протяжении десятилетий пытавшемуся встроиться в систему: в конце 1940-х чуть не самым дорогим товаром был Persilschein, так называемый «сертификат-отмывка», подтверждающий непричастность к нацистскому режиму. В подобном художественном приёме прослеживается главный посыл создателей к соотечественникам: невозможно строить свою жизнь и здоровое общество без осознанности и самокритики.

Но пример Адама также показывает, что только вмешательство высшей силы, чудесно проникшей в реальность, позволило решить проблему. Эскапистская терапия доктора Петри под девизом «прочь из руин» не помогла преодолению трудностей, равно как и отстраненность от реальности и политической жизни, в которой американские военные упрекали рядовых немцев.

В сложности Адамова выбора кроется ещё одна философская дилемма: идеально хорошего или плохого не существует, и человек всегда, пусть и неосознанно, стремится к золотой середине. К ней стремились и немцы, раздираемые капиталистическими США и коммунистическим СССР, подобно нашему герою с его прагматичной супругой и белокурой идеалисткой-секретаршей. Интеллектуалы обратились к концепции «третьего пути». Так в 1949 году Альфред Вебер, младший брат известного социолога отмечал, что человечество сегодня находится в уникальной ситуации: посреди двух властных систем, противостоящих одна другой и предлагающих две полярные «социальные религии». Европа, зажата между ними, – носитель третьей «социальной религии», социально-демократической [Weber, 1949, s. 144]. Немецкий мыслитель не подозревал, что журнал *Der Monat*, где была опубликована его статья, издавался на средства как раз одной из этих систем, а именно – на деньги ЦРУ.

Кстати, рай, где Адам и Ева умирают со скуки, изображен нарочито примитивно и уныло – в отличие от красочного ада, полного всевозможных забав. Уж не обусловлено ли принятие немцами плана Маршалла (с последующим вхождением ФРГ в западный альянс и эрхардовским «экономическим чудом») в том числе желанием забыться в материальном достатке? Ведь выбор, хотим мы того или нет, делать все-таки приходится.

«Берлинская баллада»: между Западом и Востоком

Диагноз «жертва времени» доктора Петри отлично применим и в отношении героя «*Берлинской баллады*» – Отто Нормальнопотребителя (он носит несуществующую фамилию Normalverbraucher,

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:*
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation

состоящую из двух корней). Отто планомерно переживает на себе все тяготы времени: пешее возвращение в родной город (где в его полуразрушенной квартире уже новые жильцы), порочный круг немецкой бюрократии, ночные кошмары с воспоминаниями о нацизме, продуктовые карточки и неминуемый голод, продажа имущества на «чёрном рынке», попытки найти работу (одно время он трудился в типографии, выпускавшей один единственный плакат с надписью «Товар ещё не поступил», – да и та скоро разорилась). Отто стоически и отстраненно переживает невзгоды, но не теряет самого важного – чувства юмора. Именно языком иронии ведет свой рассказ гражданин Нормальнопотребитель.

«*Берлинскую балладу*» Роберта Штеммле, вышедшую на экраны буквально через месяц после «*Яблоко упало*», 31 декабря 1948 года, хочется назвать самым сильным фильмом своего времени. С одной стороны, это невероятно точная энциклопедия эпохи, где собраны основные элементы послевоенной жизни, и рассказаны они невероятно живым и смешным языком. С другой стороны, фильм намного шире рассказа о маленьком потребителе, брошенном государством на произвол судьбы. Нам открывается берлинская реальность глазами современника. А Берлин на киноэкране – это всегда политические нотки, особенно если это Берлин, разделенный на сектора.

Как и «*Яблоко упало*», лента создана на основе постановки берлинского кабаре. Но если язык первой ограничивается комичными отсылками на немецкую реальность, то «*Берлинская баллада*» – это законченное критическое высказывание, где каждая зарисовка или песня метко высмеивает происходящее. Фильмовая реальность завязана на «здесь и сейчас». Отто живет в разрушенной, униженной, расчерченной на сектора столице, ставшей символом трагедии разделённого немецкого народа. Он становится невольным свидетелем того, как имперские памятники свозят на свалку, улицы лишаются имен эпохи кайзера, как «руинные женщины» (*Trümmerfrauen*) голыми руками разгребают развалины, как посетители ресторана, куда ему удалось устроиться официантом, на французском, английском и русском пренебрежительно заказывают еду и как к лету-осени 1948 года обстановка в городе накаляется до предела. А заботы простых людей никого не интересуют.

«*В тогдашнем Берлине было по 4 партии в 4 секторах, то есть 16 мнений*», – посмеиваясь, рассказывает Нормальнопотребитель. «*Марионетки в руках капиталистов!*» – выкрикивает политик трибуны тоном, слабо отличающимся от нацистской риторики. Народ заворожённо качает головами и послушно хлопает. Чуть позже другое политическое собрание, другой сектор – и аналогичная сцена, отличающаяся только парочкой слов: «*Марионетки в руках тоталитарной системы!*» – кричат противники СССР на Западе. Удрученный Отто уходит со словами: «*Они борются с этими «-измами», а я просто борюсь за существование*».

Политики, однако, продолжают соревноваться в красноречии – без видимых результатов. Конференция, куда съехались представители всех стран мира для решения «германского вопроса»,



Рис. 2

Кадры из фильма «Берлинская Баллада» (1948)

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ

началась чудаческими монологами политиков, а закончилась вовсе катастрофой. Пока «Африка» спорила с «Европой», представитель американской секции, сидевший поодаль от пустой болтовни, задремал и поджог своей сигарой глобус. Спасение от подожжённой «Америкой» планеты оказалось дороже политических компромиссов. Конференция окончена. «Германский вопрос» опять откладывается.

Кстати, глобус встречается и в фильме «Яблоко упало»: Адам, попав в поднебесную, нечаянно роняет шар – модель будущей Земли. После того, как Петрус и Люцифер глобус склеили, трещина на нём легла прямо посреди Восточной Европы. И как тут не вспомнить «железный занавес»!

Под шум бомбардировщиков «воздушного моста» Отто встречается на улице бывшего знакомого, и они отправляются в пивную, где Отто слышит разговор между двумя генералами. Те делают ставки, у какой из держав-победительниц выше шансы на победу в предстоящей ядерной войне (Поражает, насколько точно создателям фильма удалось поймать и даже предвосхитить дух эпохи. «Холодная война» только-только разворачивалась. Конечно, о ядерных разработках к тому времени было уже известно, и мир уже пережил ужас Хиросимы и Нагасаки. Однако время настоящей атомной гонки уже двух сверхдержав и массовой паники от ядерной конфронтации наступит лишь годом-двумя позже, после того, как летом 1949 года СССР впервые испытает атомную бомбу, а в 1950 году США чудом не применяют ядерное оружие в войне в Корее. В фильме же это опасное противостояние уже изображено как реальность. Не менее удивительно, как своевременно художники вплели в повествование «воздушный мост»: блокада началась в июне 1949 года, а в декабре того же года фильм уже вышел на экраны. При том, как сложно было в то время получить лицензию на съемки, и учитывая невероятные денежные проблемы, сопровождавшие создание любого фильма, невольно спрашиваешь себя, как в таких условиях картина смогла вообще увидеть свет.). Один как капля воды похожий на другого, в идентичной униформе, используя аналогичные аргументы, каждый из офицеров пытается перетянуть несчастного берлинца (а вместе с ним и весь немецкий народ) на свою сторону. Слыша фразы, выдернутые из хорошо знакомых нацистских речей («это вопрос жизни или смерти», «враг не спит», «речь идёт о чести нации», «компромиссов нет», «ради единства народа»), Отто приходит в ужас и, не желая принимать чью-либо сторону, умоляет прекратить спор. «Ха, несчастье – это всегда удел других», – посмеиваются военные и избивают беднягу до смерти.

По воле провидения Отто приходит в себя в последнюю минуту («Не хочу так быстро сдаваться!») и даже успеваает на собственное погребение. Когда окружающие замечают, что хоронить больше некого, подоспевший Отто предлагает зарыть всё то, что так мешает его народу двигаться дальше: эгоизм, равнодушие, уныние, ненависть и, главное, страх перед людьми, будущим, войной и миром.

Какими бы горькими ни были испытания берлинца, авторы картины дарят Отто (и самому зрителю) надежду на лучшее. Например, ему неоднократно снится кондитерская, где красotka Ева



Рис. 3
Кадры из фильма «Берлинская Баллада» (1948)

подает ему, голодающему, пирожные со сливами (мечта о белокурой возлюбленной с библейским именем и сладких «плодах» капитализма – ещё одна черта, объединяющая Отто и Адама). И в какой-то момент Отто действительно встречает девушку из своего сна, которая делится с ним украденным на работе пирогом. Именно она уводит своего возлюбленного прочь с кладбища, когда с погребением страхов было покончено. Они бегут по пыльной дороге подальше от былых горестей.

Однако сей относительно оптимистичный финал имеет двойное дно: уютная семейная жизнь представляется единственным способом достичь счастья (ведь единственная попытка, когда Отто влез в политические игры, оказалась не просто безрезультатной – она чуть не стоила ему жизни) [Pleyer, 1965, s. 130]. Это очень наглядно отражает ментальную установку большинства людей послевоенной Германии: любая деятельность ограничивается удовлетворением базовых потребностей и желанием обрести покой в семейном быту. Но никогда, никогда не говорить и уж тем более вспоминать о политике!

«Грешница»: между фальшивой моралью и горькой правдой

Ценность семейной жизни была важна не только для Отто, но стала ключевой для всего немецкого общества начала 1950-х годов. Здесь нельзя не упомянуть успех христианско-демократической партии (ХДС), победившей на первых выборах в Бундестаг в августе 1949 года и сопутствовавшая ему популярность довольно заурядного фильма «Ночная служба» (*Nachtwache*, 1949) – истории простой немки, которая через личную трагедию пришла к вере. С постепенной стабилизацией экономической ситуации и в попытках укрыться от тягостных послевоенных травм немецкое общество вновь обратилось к поискам духовных основ, воплощённых в морали, консервативных ценностях и христианской вере. Подобные ориентиры стали причиной многочисленных скандалов, захлестнувших ФРГ с выходом на экраны картины «Грешница».

Премьера блестящей работы Вилли Фроста состоялась в 1951 году во Франкфурте, то есть на несколько лет позже «Яблока упало» и «Берлинской баллады». Фабула ленты строится вокруг истории элитной проститутки Марины, однажды встретившей больного художника Александра (Блестящая роль Хильдегард Кнеф – актрисы, ранее прославившейся в первом немецком послевоенном фильме «Убийцы среди нас» (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), снятом в Восточном Берлине на только что открывшейся киностудии ДЕФА, которая к началу 1950-х ДЕФА станет главным кинематографическим центром ГДР). Безграничная любовь к беспомощному гению навсегда изменила её жизнь. Марина полностью посвятила себя заботе о возлюбленном и была вынуждена ненадолго вернуться к бывшему ремеслу, только чтобы найти деньги на операцию и помочь продать его картины. В одном из своих клиентов Марина узнает «ангела смерти» – призрачного врача, о котором рассказывал её муж. Тронутый смелостью женщины хирург, – которому из-за болезни лёгких тоже осталось жить считанные дни, – соглашается помочь.

После успешной операции пара переезжает из Германии в Вену, где пройдет самый беззаботный период их брака. Александр здоров, он пишет бесчисленные портреты красавицы-жены, превратившись в модного художника, полного энергии и сил. Но однажды опухоли было суждено окончательно взять верх. Когда Марина осознаёт, что Александр навечно ослеп (а значит уже никогда не сможет взять в руки кисть), ей ничего не остается как отравить мужа, а потом и самой отправиться за ним в мир иной.

Для патриархальных 1950-х подобный сюжет выходил за рамки мыслимых приличий; кроме того, на экране присутствовали сцены проституции и кадры с обнажённым телом (которые, впрочем, человеку XXI века покажутся чуть ли не целомудренными). В ряде германских земель недовольство картиной переросло в полноценный бойкот, а в некоторых городах Баварии священники вовсе отказывались проводить воскресные службы, похороны и свадебные церемонии в часы показа фильма в кинотеатрах [Fehgenbach, 1995, p. 92-93]. Это был не первый случай подобного общественного резонанса (нападкам подвергался и «Яблоко упало», где тема первородного греха показана в смехотворном ключе), но скандал вокруг «Грешницы», напроць перечеркнувшей

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ

«священную» модель патриархального семейного счастья, достиг невиданного доселе масштаба.

Однако за столь сильным неприятием картины лежат и более глубокие причины, чем откровенные сцены и табуированные темы проституции и суицида. Сама суть трагедии героев вскрывала то больное, что так усиленно вытесняла «новая» Германия. Фильм переворачивает традиционные представления о гендерных ролях, за которые так цеплялось послевоенное общество. Перед нами образ сильной, самодостаточной женщины и истощённого, умирающего мужчины. Болезнь (это не случайно опухоль мозга) Александра началась после его возвращения с фронта: его слепота сродни неспособности возвращенцев адаптироваться к нормальной жизни. В фильме именно мужчина представлен всё той же «жертвой времени», тогда как женщина воплощает силу воли и способность адаптироваться к переменам (окончание войны никак не повлияло на жизнь и благосостояние Марины, и лишь клиенты превратились из нацистов в американских военных). Героиня многому научилась и у матери-приспособленки: приход к власти Гитлера разорил её мужа, сама же она прибегла к табуированному ремеслу: каждый вечер уезжала «в поля» на очередной дорогой машине. Именно Марине суждено принять смертельное решение: и за себя, и за своего возлюбленного. И как бы ни был ужасен подобный расклад ролей, он всё же наиболее точно отражает реальность первых послевоенных лет: такой ад пришлось пережить множеству немецких женщин, вынужденных любыми способами содержать не только детей, но и вернувшихся с фронта асоциальных мужей-инвалидов [Fehrenbach, 1995, p. 97, 106, 107; Fehrenbach, 2005].



Рис. 4
 Кадры из фильма «Грешница» (1951)

Слепота Александра – это не только метафора потёмков, которые окутали немецкое общество с приходом национал-социализма. Это ещё и отказ видеть не менее гнетущую послевоенную реальность проигравшей нации. Война перечеркнула привычные системы координат. Александр – аллюзия на больное общество, отныне не способное жить по былым патриархальным канонам: лишь в короткий период семейного счастья мы видим мужчину, способного разглядеть красоту своей жены, физически любить её и, обобщая, иметь контроль над собой и своей жизнью. Однако этой беззаботности скоро наступил крах.

Столь смелый вызов бытовавшему лозунгу «Назад в семейность!» – большая редкость для кинематографа того времени, где мужчинам, напротив, была отведена роль хранителей послевоенного общества. Исключений здесь всего несколько, но именно они наиболее сильны с художественной точки зрения. Это хорошо известные нам Отто Нормальнопотребитель и Адам из «Яблоко упало».

Художник, мучимый кошмарами, часто вспоминает о своём враче с жутковатым прозвищем Ангел Смерти и страшным, словно потусторонним видом. Именно на него чудом наткнется Марина в поисках подработки. И именно ему удастся спасти (пусть и временно) Александра от смерти. Нелегко представить, что роль спасителя в фильме отведена исхудалому, умирающему «ангелу» с

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

сумасшедшим взглядом сомнамбулы из легендарной ленты «Кабинет доктора Калигари» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), – а режиссёр Вилли Фрост формировался именно в среде экспрессионистов.

Ещё одно важное открытие фильма – это провокационный взгляд на историю страны. Она пока не претендует на объективность и представлена чередой воспоминаний Марины, пронёсшихся перед ней незадолго до самоубийства (большинство фильмов-предшественников тому прошлого не затрагивали вовсе, акцентируясь на восстановлении после войны и надеждах на будущее. Одно из немногих исключений из этого правила – работа «В те дни» (*In jenen Tagen*, 1947) Хельмута Койтнера, создателя «Яблоко упало»). Для простой немки весь период «до Александра» одинаково благополучен и одинаково бессмысленен. «Война близилась к концу, а я не замечала никакой разницы: менялась униформа, менялся язык... Но те же места, та же пустота», – вспоминала она. Казалось бы желанное окончание бомбардировок, равно как и полуголодная жизнь соседей и калеки на улицах ей были безразличны. Жажда жизни (или выживания) затмила ужас окружающего. Кажется, без Марины не появилась бы спустя почти 30 лет Мария Браун – легендарная работа Райнера Вернера Фасбиндера. Непринятый современниками Вилли Фрост создал блестящий образ, из которого вырастет множество героинь Нового немецкого кино. Героинь сильных, несчастных и до безумия жаждущих жить – как и сама послевоенная Германия.



Рис. 5
Кадры из фильма «Грешница» (1951)

Ярые нравственные дискуссии, однако, взяли верх над «неудобными» сюжетами. Последующие немецкие фильмы перестали быть столь провокационными. Несмотря на то, что с середины 1950-х появились ленты, критически рассматривающие немецкое прошлое, большая часть кинодискурса вплоть до Оберхаузенского манифеста 1962 года ушла в эскапизм и политическую апатичность. Пришла эпоха типично немецкого жанра хаймат-фильмов (*Heimatfilme*) – беззаботных картин о родине и сентиментальных переживаниях, снятых на природе: в Альпах или Шварцвальде. Поиск национальной идентичности отныне выразился в интерпретации германского романтизма: идиллии немецкого леса, стремлении к идеалу, мечтающих о любви девушках, героях и злодеях. Невероятная популярность хаймат-фильмов – окончательный отказ от травматических воспоминаний о Третьем Рейхе, страха ядерной конфронтации и американской культурной колонизации, набравшей рост на фоне эрхардтовского экономического бума.

Эпоха 1945-1953 годов стала уникальным моментом, когда поиск немецких корней воплотился через веймарское наследие (после премьеры «Яблоко упало» французские критики назвали фильм «обновленной версией немецкого экспрессионистского фильма» [Fehrenbach, 1995, p. 85]). Кино зафиксировало переломный период поиска страной своего места между капиталистическим цинизмом Запада и коммунистической утопией Востока незадолго до того, как выбор «новой»

Е.В. Лёкен *Denazified but not yet Americanized:*
западнонемецкий кинематограф на заре образования ФРГ

Германии был сделан в пользу атлантических ценностей. Это решение продиктовано множеством причин: и успешностью американской культурной дипломатии, и объективным техническим прогрессом с его акцентом на массовом рынке, и необходимостью политических компромиссов, и потребностью в сильном военном союзнике, и большей культурной близостью Америки, основанной западноевропейскими эмигрантами.

Одно остается, однако, неизменным. Новый немецкий фильм невозможно представить без раннеаденауэровской эпохи, вернувшей на киноэкран атмосферу 1920-х и оказавшей значительное влияние на дальнейшее формирование немецкого кинопочерка. Это проявлялось не только в грешнице Марине, ставшей прообразом Марии Браун, Лили Марлен, Катарины Блюм, Петры фон Кант и Марианны и Джулианы из «Свинцовых времен». Это ещё и уникальный мир американизированной Германии в роуд-мувиз Вима Вендерса. Вспоминая о своей юности, пришедшейся на конец 1950-х, он неоднократно подчёркивал, что «рок спас его жизнь». И если американская денацификация до основания унизила немцев, возродить их из духовного кризиса суждено было ничему иному как американскому рок-н-роллу. Не в этом ли заключается великая ирония истории?

Предложенный читателю текст раскрывает один из возможных подходов к анализу фильма как пространства, где разворачивается диалог со зрителем на социальные и политические темы и где художники задаются поиском национальной идентичности и места их родины в мировой истории. Более того, в кино часто проговаривается то, что по тем или иным причинам не может быть артикулировано в политическом дискурсе (это актуально как для послевоенной Германии, так и для современной России). Это ещё раз доказывает, насколько искусство тесно переплетено с историческим контекстом, оставляя потомкам ещё одну возможность окунуться в прошлое. Кроме того, нам определенно есть чему поучиться у немцев, которым спустя десятилетия всё-таки удалось превратить киноэкран в пространство для разговора о прошлом и несмотря на культурные влияния извне выработать свой национальный кинопочерк.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Берлинская Баллада / Berliner Ballade (1948, реж. Роберт А. Штеммле, Германия, американская зона оккупации), игр.
2. Грешница / Die Sünderin (1951, реж. В. Фрост, ФРГ), игр.
3. Яблоко упало / Der Apfel ist ab (1948, реж. Х. Койтнер, Германия, британская зона оккупации), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сондерс Ф.С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. – Москва: Кучково поле, 2014.
2. Fehrenbach H. Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler. – Chapel Hill: University of North Carolina, 1995.
3. Fehrenbach H. Learning from America: Reconstructing “Race” in Postwar Germany // Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945. Ed. by Alexander Stephan. – New York: Berghahn Books, 2005. Pp. 107-126.
4. Hahn B.J. Dokumentarfilm im Dienste der Umerziehung. Amerikanische Filmpolitik 1945-1953 // Lernen Sie diskutieren!: Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945, Ross H. (Hg.), Goergen G. (Hg.) – CineGraph Babelsberg. – Februar 2005. – Auflage 1. – Ss.19-32.
5. Hermand J. Resisting Boogie-Woogie Culture, Abstract Expressionism, and Pop Art // Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945. Ed. by Alexander Stephan. – New York: Berghahn Books, 2005. Pp. 67-77.
6. Pells R. Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II / Pells R. – New York: Basic Books, 1997.
7. Pleyer P. Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948. – Münster, Fahle, 1965.
8. Saunders F.S. Modern art was CIA «weapon». Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War // The Independent. – 22.10.1995. [electronic data], URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (access 15.04.2017).

E. Loehken *Denazified but not yet Americanized:
West German Cinema at the dawn of the FRG foundation*

9. Stephan A. A Special German Case of Cultural Americanization // *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. Ed. by Stephan A. – New York: Berghahn Books, 2007. Pp. 69-88.
10. Weber A. *Geschichte und Gegenwart* // *Der Monat*. – 1949. – №14. – Ss. 141-147.

REFERENCES

1. Fehrenbach H. *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1995.
2. Fehrenbach H. *Learning from America: Reconstructing "Race" in Postwar Germany in Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*. Ed. by Alexander Stephan. New York: Berghahn Books, 2005. Pp.107-126.
3. Hahn B.J. *Dokumentarfilm im Dienste der Umerziehung. Amerikanische Filmpolitik 1945-1953 in Lernen Sie diskutieren!: Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*. Ross H. (Hg.), Goergen G. (Hg.). CineGraph Babelsberg. Februar 2005. Auflage 1. S.19-32.
4. Hermand J. *Resisting Boogie-Woogie Culture, Abstract Expressionism, and Pop Art in Americanization and Anti-Americanism: The German Encounter with American Culture after 1945*. Ed. by Alexander Stephan. New York: Berghahn Books, 2005. Pp.67-77.
5. Pells R. *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. New York: Basic Books, 1997.
6. Pleyer P. *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948*. Münster, Fahle, 1965.
7. Saunders F.S. *Modern art was CIA «weapon». Revealed: how the spy agency used unwitting artists such as Pollock and de Kooning in a cultural Cold War in The Independent*. 22.10.1995. [electronic data], URL: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> (access 15.04.2017).
8. Saunders F.S. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books, 1999.
9. Stephan A. *A Special German Case of Cultural Americanization in The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. Ed. by Stephan A. – New York: Berghahn Books, 2007. Pp.69-88.
10. Weber A. *Geschichte und Gegenwart* in *Der Monat*. 1949. №14. S.141-147.

Д.Г. Литинская
 кандидат философских наук
litinskaya@inbox.ru

И.А. Кирилловский
 преподаватель Московского Института Лингвистики
bituten@gmail.com

ТЕЛО ПОРЯДКА В ИДЕОЛОГИИ (НЕ)СВОБОДЫ

Статья посвящена изменению отношения к телесности в разных моделях общества XX века. Затрагиваются вопросы принадлежности и функций телесности в тоталитарных обществах и обществах, построенных на идее свободы. Соотношение свободы в выборе способов формирования своего тела и идее «американской мечты». Супергерои различных режимов, как воплощение идеала телесности. А так же обосновывается представление о идее ЗОЖ (здорового образа жизни), как об идее возобновления идеи тела порядка в западной культуре.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, телесность, тоталитаризм, тело порядка, супергерои

Article is devoted to change of the attitude towards embodiment in different models of society of the 20th century. The questions of accessory and functions of embodiment in the totalitarian societies and societies constructed on the idea of freedom are raised. Freedom ratio in the choice of ways of formation of the body and the idea of “the American dream” is discussed, as well the superheroes of various modes as ideal embodiment. And also idea of Zozh (healthy lifestyle), as the idea of renewal of a body of the order is proved in western culture.

Keywords: healthy lifestyle, embodiment, totalitarianism, body of the order, superheroes

Понятие тела и телесности по-настоящему вошли в философский, да и в общегуманитарный дискурс в XX веке. Если в классическую эпоху тело делилось на тело политическое и тело физическое, наиболее очевидным примером чего являлось тело монарха, которое по формулировке XVI века: «имеет в себе два тела – тело природное и тело политическое. Его природное тело есть смертное тело, подверженное всем превратностям природы и случая, вплоть до младенческого и старческого слабоумия. Но его политическое тело не может быть видимо или осязаемо, оно состоит из политики и правления и создано для руководства народом и поддержания общего блага; и это тело совершенно свободно от младенчества или старости и прочих недостатков и немощей» (цит. по [Канторович, 2013, с. 74-75]), но и тела обычных людей, были расщеплены таким же образом, так например они, вплоть до XIX века были основной мишенью государственных наказаний [Фуко, 1999], и не полностью принадлежали самому человеку, что доказывается в том числе уложением уголовного права, подразумевающего преследование за попытку суицида, отмененное только в начале XX века (см. например [Жильцов, 2002]). После возвращения тела самому человеку, прошедшее через общие тенденции гуманизации XIX века, стало возможным его феноменологическое рассмотрение, часто оторванное от физических законов – если тело короля, рассматриваемое юристами XVI века, хоть и обладало некоторыми магическими свойствами, было, очевидно, привязано к физическому субстрату, то тело, рассматриваемое Мерло-Понти, хоть и чувствующая вещь, «в которой я живу», но она почти не привязана к физическому субстрату: тело, согласно Мерло-Понти, «– это пробел в плоти мира, но не разрывающий бытийную ткань видимого, а скрепляющий его» [Вдовина, 2008, с. 55]. До какой-то степени вращивают в гуманитарный дискурс телесность психоаналитики, но так как психоанализ произошел в первую очередь от медицины, это рассматривается как некий хвост биологизаторства: местом символизации и одновременно одним из основных символов.

© Литинская Д.Г., Кирилловский И.А., 2017

Итак: за XIX-начало XX веков прошел процесс изменения отношения к телесности, в первую очередь выразившийся в изменении отношения к телесным наказаниям (который не завершен и по сей день), отмене рабства, как возможности владения телом другого, и отношения к работающим, как к безликой производственной силе, а так же отношению к сексуальности, праву на смерть и т.д. Но это явление дало неожиданный эффект: люди, чья телесность была высвобождена включились в политический контекст, политика перестала быть политикой вождей и стала политикой масс. И хоть Ортега-и-Гассет пишет: «В сущности, чтобы ощутить массу как психологическую реальность, не требуется людских скопищ. По одному-единственному человеку можно определить, масса это или нет. Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как и все”» [Ортега-и-Гассет, 1997, с. 45-46], но очевидно, что активность людей и риски с ней связанные продолжают считать «по головам»: критичный вопрос для любого правительства не «сколько голосов будет против него на референдуме?», а «сколько человек выйдет протестовать на площадь?». Значимо не только количество вышедших тел, но и их качество: тысяча женщин с детьми не равна тысяче отставных военных. Кроме того важен эффект синергии: один бандит на десять граждан, это не то же, что сто на тысячу: так как сто буйных людей, объединившихся в банду, могут стать политической силой, во многом благодаря этому эффекту и сформировались зачатки того, что выросло в основные тоталитарные системы XX века.

Таким образом, тело осталось при своем политическом компоненте и именно оно выступил как одно из важнейших конституирующих систем нормирования в тоталитарных системах середины XX века, что делает необходимым рассмотрение категории тела порядка и в философском и в психологическом полях.

Говоря о теле порядка, мы имеем в виду не совсем параноическое тело, как его понимали Делез и Гваттари – «параноическое тело, где органы непрерывно атакуются какими-то внешними воздействиями, а также восстанавливаются благодаря энергиям извне», так как это тело единичного субъекта, воздействия из вне могут быть любого типа, мы же имеем в виду отношение к субъекту из вне, культурное влияние на *каждое* тело сообщества, конструирование как реальности, так и идеала тела. При этом конструирующей силе, разумеется, будет удобно иметь дело с обладателями именно параноических тел, плотно окружая их, становясь для них единственным мериллом.

Тело порядка в XX веке развивалось в двух параноийальных направлениях: государстве, делавшем ставку на идеализацию «своих» в противовес чужим, но при этом намеревавшимся расширить границы своего мира до абсолюта – гитлеровской Германии, и в государстве, готовом бесконечно пополнять ряды своих в обмен на сужение их мира до внутренних границ страны – Советском Союзе. Различие это видно даже из основных семантических единиц официальной риторики, создававших языковое поле как идеологических, так и бытовых дискуссий. Например, в Советском Союзе принципиально отсутствовал концепт жизненного пространства, тогда как для Третьего Рейха идея *Lebensraum im Osten* была ключевой, обосновывающей фактически все политические решения как во внешней, так и во внутренней политике (от создания концентрационных лагерей, до объявления войн). Обоснованием же аналогичных действий в СССР было улучшение жизни разнообразных «братских народов», при чем народ становился братским ввиду предполагаемых убеждений большинства, а не в рамках заданных внешних параметров: Тельман и другие немецкие коммунисты могли и были «братьями» в советском понимании, при том, что даже активно приветствующие приход немецкой армии славяне не могли рассчитывать на равное с арийцами положение.

Оба эти режима предполагали человека, отказавшегося от львиной доли своего Я. В данном случае мы имеем в виду уменьшение количества потенциально возможных для человека Я-концепций: термин принадлежит психологическому дискурсу, Р. Бернс определяет это понятие так: «Я-концепция – это совокупность всех представлений человека о самом себе, сопряженная с их

Д.Г. Литинская, И.А. Кирилловский
Тело порядка в идеологии (не)свободы

оценкой. <...> Я-концепция, в сущности, определяет не просто то, что собой представляет индивид, но и то, что он о себе думает, как смотрит на свое деятельное начало и возможности развития в будущем» [Бернс, 1986], то есть его тело как бы занято идеей, идеей относительно этого тела, данной от машины государства, которая встраивает его в себя, как винтик. Метафора винтика в этом контексте не о незначимости, а о требовании идеального совпадения с «резьбой» – максимального соответствия образцу. Образцы же этих двух концепций, внешне так похожие, принципиально разнятся по внутреннему содержанию и идее функционирования.

Внешнее сходство в эстетике советских и германских физкультурных парадов конца тридцатых годов достаточно очевидно: сильные тела, выстроившиеся в строгом порядке, демонстрирующие силу, ловкость, выносливость. Но имеют серьезное различие в конечной цели существования: принцип нацистской демонстрации тела порядка резко отличается. Так тело мужчины – тело воина, тело женщины предназначено для рождения новых воинов (сам Гитлер подчеркивал это именно как антитезу коммунистической идеологии: «Немецкие женщины хотят быть жёнами и матерями, они не хотят быть товарищами, как призывают красные. У женщин нет стремления работать на фабриках, в бюро, в парламенте. Хороший дом, любимый муж и счастливые дети ближе её сердцу» ([Fest J., 1964, s. 361] цит. по [Пленков, 2011]), тогда как в СССР это идея достижений как таковых: рабочих, спортивных, военных – главное количественно измеримых. Исчислимость и взаимозаменяемость – принцип построения высшего блага в СССР. Идея исчислимости достижений, в том числе достижений человеческого тела, совокупности тел, тесно связана с идеей самопожертвования, столь важной в идеологии советского коммунизма.

Не случайна и двойственность идеи жертвенности (как принесения в жертву так и отдачи в жертву себя) в идее телесности социалистического режима. Часто жертвенность связывается именно со Сталинским режимом, Бодрийяр писал: «Жизнь Революции поддерживается только идеей о том, что ей противостоит все и вся, в особенности же ее пародийный сиамский двойник – сталинизм. Сталинизм бессмертен: его присутствие всегда будет необходимо, чтобы скрывать факт отсутствия Революции, истины Революции – тем самым он возрождает надежду на нее» [Бодрийяр, 2000, с. 115]. Не соглашаясь с Бодрийяром в плане оценки конкретно сталинизма¹, и не имея возможности разбирать отдельно сталинизм в рамках этой статьи, невозможно не согласиться с идеей отсутствия Революции как цельного конструкта. Гражданская война де-факто продолжалась долго, на местах то и дело вспыхивали идеологические и не только противостояния. Состоявшись для всех, Революция состоялась далеко не для каждого, ей было необходимо символическое тело и таким телом, идеалом комсомольца до военного времени и героем-образцом для второй мировой стал Павка Корчагин: «Островский создал свое жизнеописание под именем Павла Корчагина. Тем самым он навсегда вписал это имя в советские святцы, представив жизненный путь своего героя (и себя самого) как верный и даже “единственно возможный” (слова Корчагина в романе) – как образец жертвенного и самоотверженного прорыва в коммунизм наяву» [Кондаков, 2001]. Собственно пантеон советского времени состоял не только из Корчагина, были пионеры и комсомольцы герои, реже герои взрослые. Не важно, реальны или выдуманы были их биографии, как много пользы принесли их подвиги (как ни странно, чаще мало), важно, что сюжет всегда включает в себя бесконечное преодоление, и моральное и физическое, а также героическую смерть. Но первым из равных все же оставался Корчагин. Его подвиг имел некоторый непередаваемый колорит первенства, его путь к смерти подобен пути Эмпидокла – убить Бога в себе и стать Богом. Собственно, разрыв с божественным и сакральным для предыдущей системы ценностей показал «в лоб» в виде антагонизма с попом Василием. Интереснее, каким богом становится Корчагин, ведь его подвиг принципиально не

¹ Одним из веских доказательств, что революция была потеряна раньше, и делались новые внутренние попытки обрести ее воплощение, автобиографический текст, одной из самых честных и пылающих женщин той эпохи Евгении Ярославской-Маркон: «Я, конечно, уже тогда понимала, что революция – в Кронштадте, а конт-революция – в Смольном, а не наоборот. Самое понятие – застывшей в победе революции – также нелепо, как понятие – остановившегося движения: – раз остановилось – значит, уж не революция! Ведь революция по самому понятию своему есть “движение, направленное к ниспровержению существующего строя”». [Ярославская-Маркон, 2008]

индивидуален, более того, все индивидуальное глубоко чуждо ему, отвергаемо и вершина достижений в идеальном влитии в коллективное тело нового порядка – нового божества – Революции.

Так как революция предопределена К.Марксом, и согласно его теории требует исчислимых усилий, то самопожертвование логично – Павел Корчагин не хочет умирать и быть искалеченным – он не склонен к суициду и не страдает селфхармом – но он один из тех, кому довелось быть избранным для становления предначертанного торжества коммунизма, и он в рамках этого предназначения бросает свое тело в костер революции (сама метафора революции как костра отсылает нас к жертвенным кострам). В Германии все принципиально не так: декларировалось, что смена строя, падение прогнившей Веймарской республики, произошло потому, что так выбрал немецкий народ. Подразумевается, что любая арийская женщина *хочет* родить много детей, но она не жертвует собой, а следует своим желанием. Так же подразумевается, что любой ариец *хочет* обладать совершенным телом, и не хочет вступать в дружеские и тем паче половые контакты с представителями «горячих рас». Так же как сейчас подразумевается, что любой «разумный человек» хочет быть здоровым, соответствовать точно выверенным нормам веса и объемов, образа жизни и т.п.

Казалось бы, до этого момента мы обсуждали тело порядка в тоталитарных системах, в которых оно не вызывает особых вопросов, когда нормируется все, нормируются и тела, когда все становится инструментом дисциплины и тела становятся таковыми – это логично для тоталитарных систем, как бы они не разнились между собой. Гораздо интереснее и актуальнее проследить судьбу тела порядка в культуре, выстроенной на идее свободы.

За XX век большинство стран Европы попробовали на себе тоталитарные режимы, в то время как в США ситуация была принципиально другая. Идея Американской мечты, выдвинутая Адамсом, многократно и по-разному трактовалась. Так Гачев [Гачев, 1998] считает основными ценностями американской культуры и, соответственно, составляющими американской мечты: «Успех, Паблисити («публичность»), Просперити («процветание»), реклама («стяжение потребительских ожиданий к моему текущему делу, кредит ему, прикорм из будущего, чтобы оно в настоящем мире развивалось» (цит. по [Лыткина, 2012, с. 164]. Если про успех относительно понятно то, про публичность гораздо сложнее: это не то, что знает о тебе каждый, это то, что знают о тебе все – то есть «большой другой», которому интересны не подробности о тебе, а соответствие определенным требованиям. Важно откуда происходит твой капитал, соответствие образа жизни твоему состоянию (дом, машины, одежда и т.д.), соответствие требованиям к семье, так как США это прежде всего страна семейных ценностей. Прекрасный пример соответствия паблисити Хилари Клинтон: каждый знает, что, например, в семье у нее не все ладно, каждый может отпустить про это шуточки, но в целом требованиям она соответствует: есть брак, есть дети, и насмешки не сильно мешают идти дальше по социальной лестнице вверх, равно как и телесная немощ. Такое отношение не было бы возможным в выше описанных системах, в любом тоталитарном режиме работает не столько публичный образ, сколько частные поступки (не важно, что ты имеешь паблисити рабочего-ударника – если сосед донес на тебя, что ты, например, разорвал газетное фото Сталина – пристойное прошлое тебя не спасет, несмотря на то, что формально это не преступление – эти различия напрямую связаны с концепцией свободы, которая подразумевает презумпцию невиновности, тогда как в обществе тоталитарном наоборот работает презумпция вины). Собственно понятие паблисити в том виде, в котором оно есть в США в рамках нашей культуры, вообще не имеет аналогов.

Просперити так же не простое понятие, во-первых, изначально процветание было очень тесно связано с поддержанием жизни, принцип свободы изначально не подразумевал серьезных социальных гарантий не только для социальности, но и для телесности – или процветай или умри с голоду (в то время, когда любой Молох пока не прожевал тебя, тебя кормит). Во-вторых, просперити всегда уникальный путь – это не взаимозаменяемость в большой государственной машине, это твоё

Д.Г. Литинская, И.А. Кирилловский
Тело порядка в идеологии (не)свободы

частное дело, в котором ты сам себе хозяин: ты принципиально не заменяемая на что угодно деталь, и более того, когда ты уйдешь от дел, ты будешь сам выбирать себе приемника (это, разумеется, не так для толпы безликих госчиновников – но воплощением идеала являются не они, а люди, создавшие свое дело). Тело в этой системе так же оказывается частным делом человека (пока при его помощи не совершаются и не предаются огласке действия, несовместимые с пристойным публицити).

Американская мечта принципиально достижима для любого, так как она лишена сакрального компонента, принципиально посюстороння, не включает в себя ни примат удачного рождения (начальный капитал – не плохо, но не обязательно), ни обязательных обрядов инициации (не плохо учиться в лиге плюща, но не обязательно даже толком уметь писать), ни приобщенности к определенной религиозной или культурной страте, ни, разумеется, изначальных телесных параметров. Единственно необходимое – предприимчивость и трудоспособность (по крайней мере, на уровне декларации). Это прекрасно иллюстрируется биографиями Луи Армстронга (нищего мальчика из гетто, ставшего легендарным джазменом), Арнольда Шварценеггера (путь от эмигранта-бодибилдера до кинозвезды первой величины и губернатора), Илона Маска (эмигрант из неблагополучной Южной Африки ставший мультимиллионером в сфере хайтека) и т.д. Последний нам особенно интересен, так как открыто эксплуатирует свое сходство с супергероем Тони Старком (Железным Человеком), персонажем вселенной Марвел. Собственно наиболее точное отражение идеи американской мечты в области телесности это сверх популярная мифология супергероев, каждый из них имеет свою уникальную историю, но важно, что суперспособности выделяют их как отдельных сверхуспешных индивидов, а не как класс равных. При этом все остальные люди, по сути, не значимы: вроде бы супергерои охраняют землю от козней антагонистов, но при этом у многих из них за плечами вина за смерти большого количества простых людей (то Халк случайно разрушит полгорода, то Железный Человек выпустит супервирус и т.д. – в последних фильмах, иногда это внешне исключено, так как нужно понижать рейтинг киноленты (например, иметь возможность поставить 12+, а не 16+) для увеличения прибыли от проката, но в таких случаях, по сути, каждый раз люди не гибнут благодаря «богам из машины», или просто их гибель не показывается, но показываются очевидные существенные разрушения), и это не показывается как большое горе, они спасают коллективное тело (Землю, Америку и т.п.), и не большие шрамы на этом коллективном теле – не в счет. Даже в тех историях про супергероев, которые имеют в завязке сюжета сожаление о гибели многих людей от рук их спасителей, это сожаление не о судьбе каждого погибшего, а о излишне большом шраме на теле человечества. То есть, если ты не супергерой, не его друг или возлюбленный, или иным образом ты не выделился из коллективного тела – твоя жизнь ничего не стоит в рамках этой мифологии: таковы законы жанра (собственно способ изначального выделения в комиксах/фильмах это произнесение имени, если имя было названо, персонаж так просто уже не погибнет – как в настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор).

Это наличие идеи коллективного тела роднит такие разные мифологии, идущие от тоталитарных идеологий и от идеологии свободы, породившей концепт американской мечты. И тут происходит нечто парадоксальное: в рамках культуры, насыщенной мифологией успеха и супергероев, рождается, очевидно, тоталитарное движение, вполне приемлемое на вид и прижившееся в странах, декларирующих свободу и принятие как свои основные ценности: ЗОЖ (движение за здоровый образ жизни).

ЗОЖ крайне непростая тема, так как в научной и околонучной литературе рассматривается здоровый образ жизни как аспект жизни человека, который нужно пропагандировать и поддерживать на разных уровнях, для тех же, кто провозглашает ЗОЖ основным модусом своей жизни (и читателем соответствующих статей чаще всего не является), это становится всепоглощающей идеей. Собственно разграничительным критерием оказывается сама категория здоровья: если статьи в основном касаются именно здоровья и физической культуры в медицинском

понимании, а наиболее серьезные включают в себя и статистику смертности, травмирования и т.д., касаются здоровья больших групп или даже слоев населения, то ЗОЖ представляет из себя набор внешних критериев: это не просто занятие спортом и физкультурой, а неременное соответствие четким нормам внешности, которые часто никак не соответствуют медицинским нормам – так как, например, включают в себя «сушку», выделение рельефа мышц при помощи серьезного обезвоживания организма), это не отказ от «вредных» привычек – это четкое соответствие определенным правилам, которые включают в себя специфические диеты (часто весьма сомнительной полезности), специфическое ведение блогов и т.д., то есть скорее не реальное изменение, а его демонстрацию (например, нормальным оказывается идти на различные операции из области эстетической медицины, улучшающие внешний вид, но никак не здоровье – кроме традиционной процедуры увеличения груди, которая как понятно при прохождении «сушки» никак не может соответствовать критериям в 2-4 размер, стали популярны операции по вставлению имплантов, внешнеувеличивающие мышцы голени у юношей и т.д.), кроме того нарастает тенденция к непринятию тех, для кого ценности ЗОЖ не близки.

На последнем нужно остановиться особенно. Для адептов ЗОЖ нормально осуждать не тех, кто не принадлежит к их традиции, а тех, кто не соответствует их критерием во внешних проявлениях, например, под каждой рекламой в социальных сетях купальников для полных (то есть от 48 российского размера) появляются гневные филиппики сторонников ЗОЖ, уверяющих, что толстым людям нельзя на пляж ходить вообще, так как их вид оскорбляет эстетическое чувство окружающих (тогда как авторы статей в научных журналах, очевидно, имеют в виду, что полным людям как раз следовало бы как можно чаще ходить на пляж, так как это сделает их худее и здоровее). Внутри же групповая ксенофобия еще жестче, человек может осуждаться за минимальное несоответствие критериям во внешности, недостаточное количество часов в спортзале, за нарушение диет и т.д., что разительно отличает эту традицию от других молодежных объединений: любители рока не осуждают друг друга за недостаточное число прослушиваний в день, любителя дискотек не будут зло высмеивать за пропуск одной дискотеки и т.д. Кроме того, в культуре ЗОЖ присутствует ярко выраженная ранговость, есть боги фитнеса и спорта, чьих результатов не достичь никогда (так как их достижения строятся в том числе на наличии соответствующих природных данных), есть лучшие в твоём городе, лучшие в твоём спорт зале, середнячки, и омеги (действительно полные или худые по принятым меркам люди, которые пришли в ЗОЖ, но решить свою проблему так и не могут). И низших в этой иерархии всегда будут попрекать успехами высших.

Собственно описанные экспансивность и ранговость роднят движение ЗОЖ с сектой (самое забавное, что они сами это признают – одна из авторитетных организаций ЗОЖ так и называется), но деструктивным культом это движение нельзя признать из-за отсутствия единого лидера и единого финансового оборота. При этом очевидно и родство с описанным тоталитарным Молохом – мельнице тел, не предназначенной для работы, а предназначенной только для декларации некой идеи. И сама эта идея вполне похожа на две уже описанные идеи телесности в тоталитарных режимах. При этом развивается идея ЗОЖ как раз в экономически успешных странах (что логично – этот образ жизни требует больших временных и финансовых затрат), которые согласно многим исследованиям, как раз тянутся к индивидуации и ценностям свободы. Так в исследовании ученых Университета Ватерлоо и Университета штата Аризона о связи социально-экономического развития и распространения индивидуализма показателями степени индивидуализма выступали размер жилья в отношении к количеству проживающих (чем меньше, тем выше тяга к автономности), количество разводов и повторных браков, предпочтении дружеских (как самостоятельно выбранных) связей семейным, стремление к самоактуализации и уважение к личной свободе [Santos, Varnum, Grossmann, 2017]. Но ЗОЖ включает в себя концепцию «в здоровом теле здоровый дух» и может в самоотчетах и тестах как раз выглядеть как стремление к самоактуализации, а идея уважения к свободе других может выражаться и в том, что всем нужно соблюдать внешние стандарты из уважения

Д.Г. Литинская, И.А. Кирилловский
Тело порядка в идеологии (не)свободы

к другим (нельзя некрасивым и толстым преподавать и быть медиками и т.д.) – таким образом, новое тоталитарное мышление прекрасно маскируясь под идеологию свободы и индивидуализм, может ускользать от внимания даже очень авторитетных исследователей.

Итак, тело порядка начинает властвовать и в современной западной культуре: кроме живых богов ЗОЖ – реальных кумиров с недостижимыми физическими и внешними параметрами, богами этой культуры являются супергерои. У каждого из них своя история преодоления, как у святой Революции Павки Корчагина, каждый из них отказался от своей человеческой сущности (правда, не всегда это было выбором – иногда необходимостью). Но, в отличие от Павки, эти ребята не влились в коллективное тело, каждый из них остался индивидуальностью – воплощением американской мечты. В этом случае особенно показательна история Бэтмена, который на вопрос, какова его суперспособность, отвечает: «платежеспособность», хотя, разумеется, это не единственное его преимущество перед простыми смертными. С телом порядка национал-социалистической Германии ЗОЖ имеет еще большее сходство навязыванием концепта единственного приемлемого способа желать, выстраивать свой модус жизни, только теперь не нации, а распространяя «бремя белого человека» буквально на всех. При этом место расового ранжирования занимает ранжирование по совершенству тела. И как тогда, под идеологию подведены «научные» исследования, и включена изрядная доля мистицизма, с той разницей, что авторы научных трудов зачастую не понимают (или не дают себе труда задуматься) к чему приводит омонимия их устаревшего и исключительно инструментальных представлений о ЗОЖ, и описание соответствующей культурной тенденции, а мистика наоборот разрознена и не общепринята (ЗОЖ отлично сочетается различными окултными представлениями, но это не такое уж частое явление). Таким образом, новое тело порядка с новыми правилами продолжает захватывать и интегрировать в себя все больше физических тел благополучных людей запада.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернс Р. Развитие Я-концепции и воспитание. – Москва: Прогресс, 1986.
2. Бодрийяр Ж. Соблазн. – Москва: Ad Marginem, 2000.
3. Вдовина И.С. Мерло-Понти: философия плоти и проблема социального // История философии. – Москва: Институт философии Российской академии наук, Т. 13, 2008.
4. Гачев Г.Д. Америка // Национальные образы мира: Курс лекций. – Москва: Академия, 1998.
5. Жильцов С.В. Смертная казнь в истории отечественного права: Диссертация на соискание ученой степени доктора юридических наук. Саратов, 2002.
6. Канторович Э.Х. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии / Пер. с англ. – Москва: Изд-во Института Гайдара, 2013.
7. Кондаков И. Наше советское «всё» (Русская литература XX века как единый текст) // Вопросы литературы, №4, 2001.
8. Лыткина О.И. Концепт «Америка» как объект изучения культурологи // Ученые записки Российского государственного социального университета, №10, 2012. – С.162-165.
9. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – Москва: Весь мир, 1997.
10. Пленков О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Спартанцы Гитлера. – Москва: Олма Медиа Групп, 2011.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. – Москва: Ad Marginem, 1999.
12. Ярославская-Маркон Е. «Клянусь отомстить словом и кровью...» // Звезда, №1, 2008. С.127-159.
13. Fest J. Das Gesicht des Dritten Reiches. Munchen, 1964.
14. Santos H.C., Varnum M.E.W., Grossmann I. Global Increases in Individualism // Psychological Science. Prepublished July 13, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1177/0956797617700622>

REFERENCES

1. Baudrillard J. *Soblazn* [On Seduction] Moscow, Ad Marginem, 2000.
2. Burns R. *Razvitie Ja-koncepcii i vospitanie* [Development of the self-concept and education]. Moscow, Progress, 1986.

J. Litinskaya, I. Kirillovsky
Body of order in the ideology of freedom(less)

3. Fest J. *Das Gesicht des Dritten Reiches*. Munchen, 1964.
4. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat'. Rozhdenie tjur'my* [Discipline and punish. The birth of the prison]. Moscow, Ad Marginem, 1999.
5. Gachev G.D. *America* in *Idem Nacional'nye obrazy mira: Kurs lekcij* [National images of the world: Course of lectures]. Moscow, Academy, 1998.
6. Kantorovich E.H. *Dva tela korolja. Issledovanie po srednevekovoj politicheskoj teologii* [Two bodies of the king. A research on medieval political theology]. Moscow, Publishing house of Institute of Gaidar, 2013.
7. Kondakov I. *Nashe sovetskoe "vsjo" (Russkaja literatura 20 veka kak edinyj tekst)* [Our Soviet "everything" (Russian literature of the XX century as uniform text)] in *Voprosy literatury* [Questions of literature]. 2001. No. 4.
8. Lytkina O.I. *Koncept "Amerika" kak ob'ekt izuchenija kul'turologii* [Concept "America" as object of cultural studies] in *Uchennye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social'nogo universiteta* [Transactions of the Russian state social university]. 2012. No. 10. Pp.162-165.
9. Ortega y Gasset J. *Vosstanie mass* [The Revolt of the Masses]. Moscow, Whole world Publ., 1997.
10. Plenkov O.Yu. *Tajny Tret'ego Rejha. Spartancy Gitlera* [Mysteries of the Third Reich. Hitler's Spartans]. Moscow, Olma Media Group, 2011.
11. Santos H.C., Varnum M.E.W., Grossmann I. *Global Increases in Individualism in Psychological Science*. Prepublished July 13, 2017 DOI: <https://doi.org/10.1177/0956797617700622>
12. Vdovina I.S. *Merlo-Ponti: filosofija ploti i problema social'nogo* [Merleau-Ponty: philosophy of flesh and the problem of social] in *Istorija Filosofii* [History of philosophy]. Moscow, Publishing house of the Institute of philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2008. Vol. 13.
13. Yaroslavskaya-Markon E. *"Kljanus' otomstit' slovom i krov'ju..."* ["I swear revenge on the word and the blood..."]. *Zvezda* [Star], №1, 2008. Pp.127-159.
14. Zhiltsov S.V. *Smertnaja kazn' v istorii otechestvennogo prava: Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora juridicheskikh nauk* [The death penalty in the history of the Russian justice: The thesis for a degree of the doctor of jurisprudence]. Saratov, 2002.

Е.В. Улыбина

*доктор психологических наук,
 профессор кафедры общей психологии РАНХиГС
 evulbn@gmail.com*

К.К. Климова

*студентка факультета психологии Института общественных наук РАНХиГС
 k.trois.3@gmail.com*

ВЛИЯНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ МЫСЛЕЙ О БОГЕ И УРОВНЯ РЕЛИГИОЗНОСТИ НА ОТНОШЕНИЕ К НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

Представленное исследование опиралось на работу Sagioglou C., Forstmann M. "Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty", в которой было показано снижение уровня терпимости к неопределенности при семантическом религиозном прайминге. Авторы использовали разные варианты измерения предпочтения определенных и неопределенных стимулов, в том числе и одномерный опросник Макдональда, и опирались на представление о общности влияния христианских ценностей на людей, независимо от их отношения к религии. Представляемая работа строилась на гипотезе о том, что среди российских респондентов актуализация мыслей о Боге будет по-разному затрагивать показатели отношения к неопределенности при разном уровне религиозности. Использованный опросник Корниловой и Чумаковой (2014) дает возможность измерить уровень интолерантности к неопределенности, обратно связанной с показателями флюидного интеллекта и креативности и толерантности к неопределенности, связанной с показателями межличностного интеллекта. В исследовании принимали участие 205 студентов, 98% ж. Полученные данные подтвердили гипотезу, показав, что в выборке, включающей только респондентов с высокой и низкой религиозностью, влияние прайминга при учете уровня религиозности оказывает значимое воздействие на уровень интолерантности к неопределенности ($F=6,914$, $p=0,010$), вызывая незначимое повышение у респондентов с высокой религиозностью и незначимое понижение у респондентов с низкой религиозностью. Взаимодействие условий предъявления и уровня религиозности на уровень толерантности к неопределенности значимо ($F=4,895$, $p=0,029$), снижая толерантность к неопределенности у респондентов с низкой религиозностью ($F=5,144$, $p=,028$), и не оказывает влияния на респондентов с высокой. Полученные результаты обсуждаются.

The research presented was based on work Sagioglou C., Forstmann M. "Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty", which showed a decrease in the level of tolerance to uncertainty in the semantic religious priming. In the research were used different options for measuring preferences for certain and indeterminate stimuli, including the one-dimensional McDonald's questionnaire. The research relied on the idea of the commonality of the influence of Christian values on people, regardless of their attitude toward religion. The questionnaire used by Kornilova and Chumakova (2014) makes it possible to measure the level of intolerance to uncertainty, inversely related to the indices of fluid intelligence and creativity and tolerance to the uncertainty associated with interpersonal intelligence. The hypothesis that the influence of semantic priming will reduce intolerance to uncertainty in cases of high religiosity and increase in cases of low religiosity and will not have an impact on tolerance to uncertainty has been partially confirmed. In a study on sample of 2015 students, 98% f. of the respondents, the semantic priming was set by a modified Huber questionnaire aimed at measuring general religiosity and containing questions about God, prayers, etc., and the attitude toward uncertainty was measured by the Kornilova and Chumakova questionnaire (2014), including scales of intolerance and tolerance to uncertainty. The influence of the semantic priming was controlled by the order of presentation of the questionnaires. According to the data obtained in the sample, which includes only respondents with high and low religiosity ($N = 111$), two-factor analysis of variance shows the significance of the interaction of factors of religiousness and the order of presentation of questionnaires at the level of intolerance to uncertainty ($F = 6.914$, $p = 0.010$), causing an insignificant increased intolerance among respondents with high religiosity and an insignificant decrease in intolerance among respondents with low religiosity. The interaction of the conditions of presentation and the level of religiosity to the level of tolerance to uncertainty is significant ($F = 4.895$, $p = 0,029$), reducing the tolerance to uncertainty among respondents with low religiosity ($F = 5,144$, $p = ,028$) and does not affect respondents with high religiosity. The results are discussed.

Ключевые слова: интолерантность к неопределенности, толерантность к неопределенности, религиозность, уровни религиозности

Keywords: intolerance to uncertainty, tolerance to uncertainty, religiosity, levels of religiosity

Защита от неопределенности, согласно М. Хоггу и соавторам [Hogg et al., 2010], составляет одну из важнейших функций религии. Религии предлагают людям мощные, всеобъемлющие

© Улыбина Е.В., Климова К.К., 2017

идеологические системы, позволяющие находить и смысл существования вообще, и вносить упорядоченность в повседневную жизнь [Higgins, 2000]. Религии включают в себя нормативные практики, затрагивающие как базовые вопросы морального выбора, так и поведение в быту, что дает человеку ощущение понимания происходящего, чувство уверенности и стабильности, снижает беспокойство и чувство неопределенности.

Содержание большинства религий привлекает людей с высокой интолерантностью и низкой толерантностью к неопределенности, что подтверждают, в частности, имеющиеся исследования [Budner, 1962; MacDonald, 1970; Duriez, 2003] и др. Согласно [Duriez 2003], религиозная вера связана с высокой потребностью в порядке, структурированности информации и предсказуемости ситуации. Буквальное понимание религиозных текстов может стимулировать использование дихотомических моральных категорий и жесткое различие «правильного» и не «правильного», «хорошего» и «плохого» [Hogg et al., 2010].

Часто люди обращаются к религии в ситуации неопределённости, переживая неуверенность в правильности собственного мировоззрения. Так, например, ощущение потери личного контроля над происходящим и сомнение в неслучайности мира компенсируется увеличением веры в существование контролирующего Бога [Laurin et al., 2008]. Широкий круг экспериментальных работ показывает зависимость уровня религиозности от переживания состояния неопределенности и невозможности объяснить происходящее [Lauryn et al., 2008; McGregor et al., 2008; Kay et al., 2008; Kay et al., 2009; Kay et al., 2010; Kay et al., 2010; Kay et al., 2010; Wichman, 2010].

Обратное влияние религиозности на отношение к неопределенности изучено гораздо меньше. Одной из немногих работ является исследование Кристины Сажиоглу и Матиаса Форстманна (2013), в котором авторы показали, что актуализация мыслей о Боге снижает терпимость к неопределенности и повышает предпочтение стимулов, обладающих большей определенностью. Авторы опирались на понятие ситуационных норм – основанных на знаниях убеждений о том, как нужно себя вести в конкретных ситуациях. Ситуационные нормы формируются в процессе социализации, по мере того как люди знакомятся с существующими образцами действий и сами практикуют сложившиеся в обществе способы поведения. Таким образом, например, усвоенное представление о том, что в библиотеке стоит говорить тише, заставляет автоматически снижать голос, войдя в библиотеку. Что и было, в частности, подтверждено в серии исследований, показавших, что активация ситуационной нормы при демонстрации фотографии библиотеки провоцировала более быстрое опознание слов «тишина», «шепот» по сравнению со скоростью опознания этих же слов при виде железнодорожного вокзала. При этом скорость опознания не была связана с частотой посещения библиотеки испытуемыми [Aarts, Dijksterhuis, 2003].

Сажиоглу и Форстманн предположили, что актуализация мыслей о религии тоже может воздействовать на человека независимо от уровня его религиозности, побуждая воспроизводить те нормы, которые ассоциированы с религией, включая жесткое разделение мира на правильный и не правильный, предпочтение однозначных стимулов многозначным и пр., так как в целом в европейской культуре люди знают о содержании религиозных ценностей и связанных с ними ситуационных норм, и это знание будет воздействовать на их поведение, снижая привлекательность неопределенных стимулов и неопределенных суждений [MacDonald, 1970]. Проведенное ими исследование подтвердило это предположение. Уровень религиозности в их работе не учитывался, так как авторы исходили из предположения, что общее знание о религии будет вызывать сходные реакции у людей, независимо от их собственного отношения к религии.

Исследования Сажиоглу и Форстманна [Sagioglou, Forstmann, 2013] проводились в странах с не прерывавшейся религиозной традицией, где религия не вызывает особых противоречий. Отечественная ситуация с религиозностью сложнее. В советское время люди получали, в подавляющем большинстве, атеистическое воспитание. В настоящее время ситуация изменилась, религии заняли заметное место в официальной культуре и, по данным Фонда Общественное мнение

на 2012 год, атеистами себя считают только 13% россиян. Однако, по данным этого же фонда, из 45% относящих себя к православным Евангелие читали 8%, а регулярно ходят в церковь 5% [<http://sreda.org/arena>], что не позволяет говорить о высокой степени распространения религиозных ценностей в реальности. «В религиозной идентичности современных россиян наличествует ценностно-поведенческий диссонанс, проявляющийся в сочетании высоких показателей формальной религиозной самоидентификации в качестве последователей традиционных религий и незначительного влияния религии на оценки, мотивацию поступков и выбор жизненных практик россиян» [Пронина, 2015, с. 9]. Можно предположить, что отечественная актуальная ситуация не включает в себя столь однозначного отношения к религии, как в странах с не прерывавшейся религиозной традицией, и актуализация мыслей о Боге, вопросы, связанные с религией, не будет оказывать одинаковое влияние на людей с разным уровнем религиозности.

Можно предполагать и различие в характере воздействия мыслей о Боге на разные аспекты отношения к неопределенности. В исходном исследовании Сажиоглу и Форстманна использовался одномерный опросник, в котором толерантность и интолерантность к неопределенности рассматриваются как полюса одной шкалы. Однако, согласно данным Т.В. Корниловой и М.А. Чумаковой [Корнилова, Чумакова, 2014], интолерантность и толерантность к неопределенности представляют собой сравнительно независимые переменные. «Толерантность и интолерантность к неопределенности отражают разное отношение человека к условиям неопределенности. Первое – это позитивное отношение к неопределенности (как вызову со стороны условий, задающему новые возможности проявления себя), умение действовать и принимать решения при неполноте ориентировки в ситуации, принимать неясное и иное. Второе – негативное отношение, которое включает неустойчивость к неопределенности, восприятие условий неопределенности как угрозы, стремление все прояснить. Если субъективная неопределенность и толерантность к ней рассматривались как условие внутренней регуляции познавательных стратегий, то выделение конструкта интолерантности к неопределенности оказалось более тесно связанным с анализом личностных свойств» [Корнилова, 2014, с. 22]. Согласно полученным ею и коллегами данным, интолерантность к неопределенности обратно связана с флюидным и вербальным интеллектом, а толерантность – с межличностным эмоциональным интеллектом [Корнилова, Чумакова, 2014]. Толерантность и интолерантность к неопределенности можно рассматривать как глобальную личностную черту, которая хотя и обладает высокой устойчивостью, «зависит от содержания деятельности и ситуационных факторов» [Корнилова, 2010, с. 78], что делает возможным ее изменение под воздействием религиозного контекста.

Исследования показывают, что вера в Бога связана как особенностями когнитивных процессов, например, с большей выраженностью интуитивного когнитивного стиля и пр., [Shenhav et al., 2011; Pennycook et al., 2012; Gervais, Norenzayan, 2012], так и с более выраженным просоциальным поведением [Allison et al., 2002; Saroglou et al., 2005; Aghababaei et al., 2014; Jack et al., 2016]. Таким образом, религиозное мировоззрение имеет связи одновременно с обеими шкалами отношения к неопределенности, которые хоть и обратно коррелируют друг с другом, но обладают разным содержанием. Это позволяет предполагать, что актуализация мыслей о Боге может вызывать у респондентов с высокой религиозностью противоположно направленные тенденции, вступающие друг с другом в конкуренцию. У респондентов с высокой религиозностью религиозный контекст будет стимулировать нетерпимость к отсутствию правил и принципов, повышать интолерантность к неопределенности, и, одновременно, увеличивать терпимость к мнению других, понимание чужих эмоций, повышая и терпимость к неопределенности. На респондентов с низкой религиозностью религиозный контекст будет оказывать противоположное влияние, вызывая повышение интолерантности к неопределенности и не оказывая влияние на уровень толерантности к неопределенности. Но вне ситуации социального взаимодействия толерантность к неопределенности, связанная со способностью понимать чувства других, будет изменяться меньше, чем интолерантность к неопределенности.

E Ulybina, K Klymova *The influence of the actualization of thoughts about God and the level of religiosity on the attitude toward non-certainty*

Проведенный анализ позволил выдвинуть гипотезу, что влияние актуализации мыслей о Боге и религии на отношение к неопределенности будет опосредовано уровнем религиозности респондентов, повышая уровень интолерантности к неопределенности у участников с высокой религиозностью и снижая интолерантность при низкой религиозности участников, и не будет оказывать воздействие на уровень толерантности к неопределенности ни у участников с высокой, ни у участников с низкой религиозностью.

Выборка и методы.

В исследовании принимали участие 205 студентов 1-2 курсов РАНХиГС и МГПУ, из них 92% ж. Среди них 44% православных, 27% агностиков и атеистов, 17% верующих вне конфессии, 2 % мусульман и 10% представителей других конфессий и религий.

Для измерения отношения к неопределенности использовалась методика С. Баднера (1962), адаптированная Т.В. Корниловой и М.А. Чумаковой (2014), включающая в себя 13 вопросов, которые оцениваются по семибалльной шкале Лайкерта.

Измерение уровня религиозности представляет собой проблему, не имеющую в настоящий момент однозначного решения. Анализ подходов к измерению религиозности представлен в работах Д.М. Чумаковой [Чумакова, 2011], Титова Р.С. [Титова, 2013б], Е.Н. Медведевой [Медведева, 2014] и др. В западной психологии существует большое количество психологических методик, направленных на измерение уровня религиозности, основанных на разных подходах к выделению структуры религиозности [Оллпорт, 1998; Feagin, 1964; Hoge, 1972; Batson, 1976; Dejong et al., 1979; Kass et al., 1991; Underwood L. G., Teresi 2002; Underwood L. G., Teresi, 2004, Streib et al., 2010] и др. В отечественной психологии инструменты для измерения религиозности только начинают разрабатываться. Некоторые методики предназначены только для христиан [Мягков и др., 1996; Шемет, 2012] или верующих [Титов, 2013а; Фолиева, 2015], некоторые основаны на модификации методики Хубера [Буланова, 2013; Ворожейкина, 2014], но для них не приведены психометрические данные.

В данном исследовании была использована модификация опросника Хубера [Huber, Huber, 2012], включающая 15 вопросов о степени очевидности существования Бога, опыте молитв и пр. (См. Приложение), которые оцениваются по семибалльной шкале Лайкерта. В опроснике Хубера уровень религиозности понимается как интегративный показатель уровня согласия с существованием Бога, регулярности и значимости религиозных практик (публичных и частных), уровня интереса к знаниям и размышлениям о религии, что позволяет оценить место религии в жизни человека, и, одновременно, актуализировать мысли о Боге. Методика может быть использована при работе как с верующими разных конфессий, так и с неверующими.

В данной работе уровень религиозности понимался как континуальная величина от теоретических 15 баллов при ответах «Категорически не согласен» на все пункты, что соответствует отсутствию религиозности, до 105 при ответах «Категорически согласен» на все пункты, что соответствует максимальному уровню религиозности.

В исследовании использовались два вида анкет, одни (условие 1) начинались с опросника Хубера и вопросов о конфессиональной принадлежности участников с выбором вариантов ответов атеист, агностик, православный, католик, протестант, мусульманин, буддист, верующий, но не в конфессии и пр., а другие – с опросника Корниловой (условие 2). Предполагалось, что опросник Хубера будет выполнять функцию религиозного прайминга, актуализируя у участников мысли о Боге.

Сбор данных проводился на практических занятии по психологии, участников просили помочь в сборе данных для исследования и предлагались анкеты, часть которых начинались с вопросов о религии (условие 1), а часть – с опросника отношения к неопределенности (условие 2). Распределение анкет между членами группы происходило в случайном порядке.

Изложение результатов.

Альфа Кронбаха для опросника Хубера равна 0,949, что позволяет говорить о достаточно высокой согласованности вопросов.

В таблице №1 представлена детализированная описательная статистика шкал опросника Хубера отдельно для атеистов и агностиков (неверующих) и для всех остальных, отнесших себя к одной из религиозных конфессий или верующих вне конфессии (верующих).

	Среднее	Минимум	Максимум	Нижний квартиль	Верхний квартиль	Стандартное отклонение.
Верующие						
Общий показатель религиозности	55,76	17	104	45	65	18,412
Интеллектуальное измерение религиозности	9,664	3	20	7	11	3,545
Идеологическое измерение религиозности	14,39	3	21	12	18	4,174
Измерение публичной религиозной практики	8,678	3	21	5	11	4,477
Измерение личной религиозной практики	10,973	3	21	7	15	4,99
Измерение религиозного опыта	12,055	3	21	9	15	4,565
Неверующие						
Общий показатель религиозности	34,271	16	71	23	43	14,188
Интеллектуальное измерение религиозности	8,373	3	15	6	11	3,056
Идеологическое измерение религиозности	8,814	3	20	5	12	4,431
Измерение публичной религиозной практики	4,746	3	13	3	5	2,669
Измерение личной религиозной практики	5,593	3	15	3	8	3,658
Измерение религиозного опыта	6,746	3	18	3	9	4,007

Таблица №1.

Показатели шкал опросника Хубера для неверующих и для верующих.

Общая религиозность неверующих значимо ниже ($U = -7,138$, $p = 0,000$), чем религиозность верующих, что может служить косвенным подтверждением валидности методики.

Распределение показателей общей религиозности в подвыборке верующих соответствует нормальному распределению, а в подвыборке неверующих значимо отличается от нормального с высоким смещением в сторону низких значений. Однако стоит отметить, что и среди участников, отметивших принадлежность к одной из конфессий, либо верующих вне конфессии, есть люди, набирающие на один балл больше по шкале общей религиозности, чем неверующие, что позволяет говорить о том, что причисление себя к одной из конфессий не предполагает автоматически согласие с утверждением в существовании Бога. Это подтверждает использование опросника Хубера в качестве средства измерения религиозности как более точного инструмента.

Различия в уровне религиозности участников, заполнявших анкеты с разным порядком расположения опросников, не значимы, что позволяет говорить об отсутствии влияния вопросов про отношение к неопределенности на уровень религиозности.

В таблице №2 приведена описательная статистика показателей по всем методикам по выборке в целом.

	Среднее	Минимум	Максимум	Стандартное отклонение.
Интолерантность к неопределенности	28,434	14	41	5,378
Толерантность к неопределенности	28,493	10	40	4,704
Интеллектуальное измерение религиозности	9,293	3	20	3,454
Идеологическое измерение религиозности	12,785	3	21	4,937
Измерение публичной религиозной практики	7,546	3	21	4,411
Измерение личной религиозной практики	9,424	3	21	5,24
Измерение религиозного опыта	10,527	3	21	5,018
Общая религиозность по выборке в целом	49,576	16	104	19,832

Таблица №2.

Описательная статистика показателей по всем методикам по выборке в целом.

Как показал однофакторный дисперсионный анализ, фактор актуализации мыслей о Боге без учета уровня религиозности участников исследования не вносит значимого вклада ни в уровень интолерантности, ни в уровень толерантности к неопределенности.

Для последующего анализа выборка была разделена на три подгруппы по уровню религиозности: с низким, нижний квартиль распределения, от 16 до 33 баллов, (N=52), средним – от 34 до 61 баллов, (N= 94), и высоким, верхний квартиль распределения, от 62 до 104 баллов, (N=59), уровнем религиозности.

Двухфакторный дисперсионный анализ в выборке, в которую вошли только респонденты с высоким и низким уровнем религиозности (N = 111) показал значимое влияние взаимодействия факторов условий предъявления и уровня религиозности на уровень интолерантности к неопределенности – таблица №3.

	Степень свободы	Межгрупповые средние квадраты	F-критерий Фишера	Уровень значимости	Размер эффекта
Условие	1	0,17	0,008	0,931	0,000
Уровень религиозности	1	590,45	25,715	0,000	0,194
Взаимодействие условия и уровня религиозности	1	158,75	6,914	0,010	0,061

Таблица № 3.

Результаты двухфакторного дисперсионного анализа влияния условий предъявления и уровня религиозности на уровень интолерантности к неопределенности.

Как видно на графике (рис. 1), изменение уровня интолерантности к неопределенности после актуализации мыслей о Боге у участников с низкой и высокой религиозностью происходит в противоположном направлении.

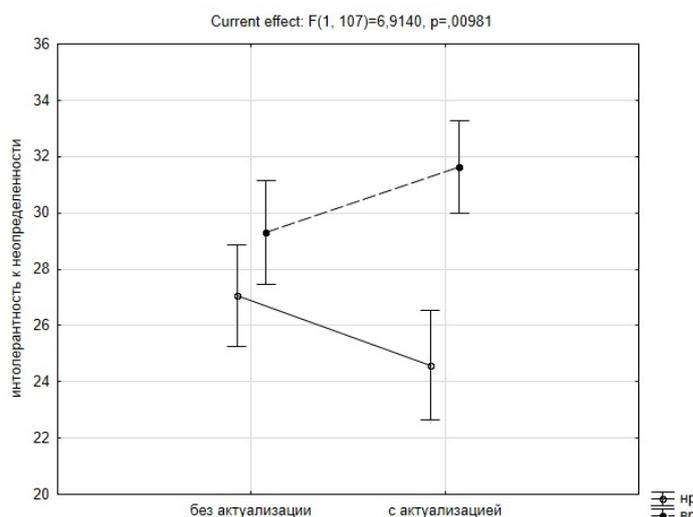


Рис. 1.

Зависимость интолерантности к неопределенности от условий предъявления опросника и уровня религиозности

Примечания: на графике вр – высокая религиозность, нр – низкая религиозность; по горизонтали: «без актуализации» – условие 2, ситуация заполнения анкет, начинавшихся с вопросов про неопределенность, «с актуализацией» – условие 1, ситуация заполнения анкет, начинавшихся с вопросов о Боге; по вертикали – уровень интолерантности к неопределенности.

Как показывают результаты однофакторных дисперсионных анализов (таблица №4), у респондентов с низкой религиозностью при актуализации мыслей о Боге уровень интолерантности к неопределенности ниже, хотя и не достигая уровня значимости, чем без актуализации, а у респондентов с высокой религиозностью при актуализации несколько выше, чем без нее, но тоже не достигая уровня значимости.

	Степень свободы	Межгрупповые средние квадраты	F-критерий Фишера	Уровень значимости	Размер эффекта
Участники с низким уровнем религиозности	1	80	3,915	0,053	0,073
Участники с высоким уровнем религиозности	1	78,86	3,132	0,082	0,052

Таблица № 4.

Результаты однофакторного дисперсионного анализа влияния условий предъявления на уровень интолерантности к неопределенности у участников с высокой и низкой религиозностью отдельно.

Взаимодействие условий предъявления и уровня религиозности оказывают значимое воздействие и на уровень толерантности к неопределенности ($F=4,895$, $p=0,029$) (таблица №5).

	Степень свободы	Межгрупповые средние квадраты	F-критерий Фишера	Уровень значимости	Размер эффекта
Условие	1	20,06	0,821	0,367	0,008
Уровень религиозности	1	2,59	0,106	0,746	0,001
Взаимодействие условия и уровня религиозности	1	119,59	4,895	0,029	0,044

Таблица № 5.

Результаты двухфакторного дисперсионного анализа влияния условий предъявления и уровня религиозности на уровень толерантности к неопределенности.

График (рис. 2) показывает, что изменение уровня толерантности к неопределенности после актуализации мыслей о Боге у участников с низкой и высокой религиозностью происходит тоже в противоположном направлении.

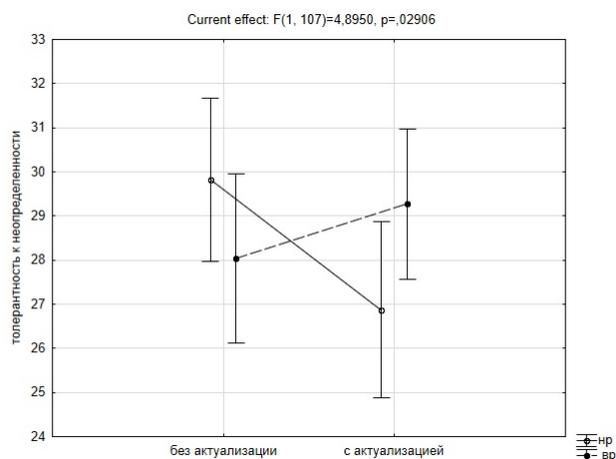


Рис. 2.

Примечания: на графике вр – высокая религиозность, nr – низкая религиозность; по горизонтали: «без актуализации» – условие 2, ситуация заполнения анкет, начинавшихся с вопросов про неопределенность, «с актуализацией» – условие 1, ситуация заполнения анкет, начинавшихся с вопросов о Боге; по вертикали – уровень интолерантности к неопределенности.

Но религиозный прайминг, согласно результатам однофакторного дисперсионного анализа (таблица №6) в выборке, состоящей только из респондентов с низкой религиозностью, значительно снижает у них толерантность к неопределенности, а повышение уровня толерантности к неопределенности у респондентов с высокой религиозностью, как показывает аналогичная процедура, не значимо.

	Степень свободы	Межгрупповые средние квадраты	F-критерий Фишера	Уровень значимости	Размер эффекта
Участники с низким уровнем религиозности	1	112,19	4,286	0,043	0,079
Участники с высоким уровнем религиозности	1	22,15	0,967	0,33	0,017

Таблица № 6.

Обсуждение результатов.

В целом гипотеза о том, что реакция на актуализацию мыслей о Боге опосредована уровнем религиозности, подтвердилась. Влияние мыслей о Боге в целом по выборке, без учета уровня религиозности не оказывает значимого влияния на уровень интолерантности и толерантности к неопределенности.

Предположение о том, что актуализация мыслей о Боге будет действовать противоположным образом на уровень интолерантности к неопределенности у людей с низким и высоким уровнем религиозности, подтвердилось, взаимодействие влияния факторов порядка предъявления опросников и уровня религиозности респондентов на оба показателя отношения к неопределенности значимо.

У респондентов с высокой религиозностью уровень интолерантности к неопределенности незначимо, на уровне тенденции повышается, а у респондентов с низкой религиозностью незначимо снижается. Изменение уровня толерантности к неопределенности при учете взаимодействия уровня религиозности и условий предъявлений значимо. У участников с высокой религиозностью толерантность, как и предполагалось, не изменилась, однако у людей с низкой религиозностью религиозный прайминг вызвал снижение этого показателя.

Изменение уровня интолерантности к неопределенности, связанной с флюидным интеллектом и креативностью, после ответов на вопросы о Боге, молитвах и пр., подтверждает предположение о том, что религиозный семантический прайминг затрагивает когнитивную сферу и у людей с высоким, и у людей с низким уровнем религиозности. Актуализация религиозного мировоззрения, включающего ценность порядка и предсказуемости, повышает стремление к точному, однозначному, не вариативному знанию у людей с высокой религиозностью. А у респондентов с низкой религиозностью эти же вопросы, вполне вероятно, стимулируют более свободное отношение к неопределенным ситуациям, что проявилось в снижении показателей интолерантности к неопределенности.

При этом, возможно, ситуация ответов на вопросы о Боге для респондентов с высокой религиозностью не затрагивала межличностную сферу, и уровень толерантности к неопределенности, связанной, в частности, со способностью к пониманию эмоций других, у них не изменился. А респондентами с низким уровнем религиозности ситуация заполнения опросника, предложенного преподавателем, могла восприниматься как прямое навязывание религиозного мировоззрения, что предположительно, привело к значимому снижению толерантности к неопределенности. В этой ситуации, возможно, возникло сопротивление давлению со стороны взрослых, и способность к пониманию чувств других у них снизилась. Возможно, вне учебной аудитории ситуация ответов на вопросы о Боге воспринималась бы иначе и не вызвала изменение толерантности к неопределенности, но это нуждается в дополнительной проверке.

Как предполагается, аналогичная реакция могла бы быть получена при атеистическом прайминге у людей с высокой религиозностью, но проверка этого предположения так же требует самостоятельного исследования.

На отечественной выборке не подтвердилась мысль Сажиоглу и Форстманна о том, что актуализация мыслей о Боге вызывает стремление к упорядоченности и определенности независимо от уровня религиозности. Различие реакций в зависимости от уровня религиозности подтверждает предположение о возможном отсутствии единства в восприятии религиозных ценностей в отечественной актуальной социальной ситуации. Полученные данные вносят вклад в понимание связи религиозности с когнитивными аспектами отношения к неопределенности и в понимание связи низкой религиозности как с когнитивными, так и с социальными аспектами отношения к неопределенности.

Выводы.

В исследовании были подтверждены данные о влиянии религиозного прайминга на отношение к неопределенности и было уточнено, что влияние религиозного прайминга на отношение к неопределенности опосредовано уровнем религиозности респондентов.

В ситуации религиозного прайминга у респондентов с высокой религиозностью интолерантность к неопределенности снижается, а у респондентов с низкой – повышается.

Толерантность к неопределенности при религиозном прайминге у людей с низкой религиозностью снижается, а у людей с высокой религиозностью не изменяется.

Ограничения: результаты получены на узкой выборке студентов московских вузов, с преобладанием девушек, при предъявлении методики преподавателем и нуждаются в проверке на более широкой выборке, при других условиях, при учете вклада конфессиональной принадлежности участников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арена. Атлас религий и национальностей России (электронный ресурс). URL: <http://sreda.org/arena> (дата последнего обращения: 24.06.2017)
2. Буланова И.С. Аппликация внутренних компонентов религиозности в религиозном опыте верующих // Вестник ТьГУ. Сер. Педагогика и психология. – 2013. – № 4. – С. 123-128.
3. Ворожейкина Л.И. Анализ типов религиозной Я-концепции // Фундаментальные исследования. 2014. – №9-5. – С.1101-1108.
4. Корнилова Т.В. Новый опросник толерантности-интолерантности к неопределенности // Психологический журнал. – 2010. – Т. 31. – № 1. – С. 74-86.
5. Корнилова Т.В. Толерантность к неопределенности и эмоциональный интеллект при принятии решений в условиях подсказки // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2014. – Т. 11. – № 4. – С. 19-36.
6. Корнилова Т.В., Чумакова М.А. Шкалы толерантности и интолерантности к неопределенности в модификации опросника С. Баднера // Экспериментальная психология. 2014. – Т. 7. – № 1. – С. 92-110.
7. Медведева Е.Н. Проблема методологии исследования в отечественной психологии религии // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2014. – Т. 14. – № 4. – С. 78-83.
8. Мягков И.Ф., Щербатых Ю.В., Кравцова М.С. Психологический анализ уровня индивидуальной религиозности // Психологический журнал. 1996. – Т. 17. – № 6. – С. 119-122.
9. Олпорт Г. Личность в психологии. – М., СПб., 1998.
10. Пронина, Т.С. Типология религиозной идентичности: аналитика религиозности современного российского общества: Автореф. диссертации ... доктора философских наук. – Санкт-Петербург, 2015.
11. Титов Р.С. Интернализация религиозности и ее диагностика в теории самодетерминации // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2013. – Т. 10. – № 2. – С. 138-147. (а)
12. Титов Р.С. Концепция индивидуальной религиозности Г. Олпорта: понятие религиозных ориентаций // Культурно-историческая психология. 2013. – № 1. – С. 2-12. (b)
13. Фолиева Т.А. Адаптация методики “Religious Emphasis Scale” / Шкала Религиозного Акцентирования // Педагогика. Психология. Социальная работа. Ювенология. Социокинетика. 2015. – Т. 21. – № 1. 4 – С. 101-104.
14. Чумакова, Д.М. Религиозность личности : основные подходы к исследованию, структура и диагностика // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2011. – № 42 (259). – Вып. 15. – С. 111-114.
15. Aarts, H., & Dijksterhuis, A. The silence of the library: Environment, situational norm, and social behavior // Journal of Personality and Social Psychology . – 2003. – Vol. 84. – № 1. – P. 18-28.
16. Aghababaei N., Mohammadtabar S., Saffarinia M. Dirty Dozen vs. the H factor: Comparison of the Dark Triad and Honesty–Humility in prosociality, religiosity, and happiness // Personality and Individual Differences. – 2014. – Vol. 67. – P. 6-10.
17. Allison L.D., Okun M.A., Dutridge K.S. Assessing volunteer motives: a comparison of an open-ended probe and Likert rating scales // Journal of Community & Applied Social Psychology. – 2002. – Vol. 12. – № 4. – P. 243-255.

E Ulybina, K Klymova *The influence of the actualization of thoughts about God and the level of religiosity on the attitude toward non-certainty*

18. *Altemeyer, B., Hunsberger, B.* A revised religious fundamentalism scale: The short and sweet of it. // *International Journal for the Psychology of Religion* . – 2004. 14. – № 1. P. 47-54.
19. *Batson C.D.* Religion as Prosocial: Agent or Double Agent? // *Journal for the Scientific Study of Religion* . – 1976– Vol. 15. – № 1. P. 29-45.
20. *Budner, S.* Intolerance of ambiguity as a personality variable// *Journal of Personality* . – 1962. – Vol. 30. – № 1. P. 29-50.
21. *De Jong G.F., Faulkner J.E., Warland R.H.* Dimensions of religiosity reconsidered; Evidence from a cross-cultural study // *Social Forces*. – 1976. – Vol. 54. – № 4. – P. 866-889.
22. *Duriez, B.* Vivisecting the religious mind. Religiosity and need for closure // *Mental Health, Religion and Culture*. – 2003. – Vol. 6. – № 1. P. 79-86.
23. *Feagin J.R.* Prejudice and religious types: A focused study of Southern fundamentalists // *Journal for the Scientific Study of Religion*. – 1964. – Vol. 4. – № 1. – P. 3-13.
24. *Gervais W.M., Norenzayan A.* Analytic thinking promotes religious disbelief // *Science*. – 2012. – Vol. 336. – № 6080. – P. 493-496.
25. *Higgins, E.T.* Social cognition: Learning about what matters in the social world // *European Journal of Social Psychology* . – 2000. – Vol. 30. – № 1. – P. 3-39.
26. *Hoge D.R.* A Validated Intrinsic Religious Motivation Scale // *Journal for the Scientific Study of Religion* . – 1972. – Vol. 11. № 4. – P. 369-376.
27. *Hogg, M.A., Adelman, J.R., Blagg, R.D.* Religion in the face of uncertainty: An uncertainty-identity theory account of religiousness// *Personality and Social Psychology Review* . – 2010. – Vol. 14. – № 1. 72-83.
28. *Huber S., Huber O.W.* The centrality of religiosity scale (CRS) // *Religions*. – 2012. – Vol. 3. – № 3. – P. 710-724.
29. *Inzlicht, M., McGregor, I., Hirsh, J. B., Nash, K.* Neural markers of religious conviction // *Psychological Science*. – 2009. – Vol. 20. – № 3. – P. 385-392.
30. *Jack, A.I., Friedman, J.P., Boyatzis, R.E., Taylor, S.N.* Why do you believe in God? Relationships between religious belief, analytic thinking, mentalizing and moral concern // *PloS one*. – 2016. – Vol. 11. – № 3.
URL: <http://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0149989&type=printable> (дата последнего обращения: 20.07.2017)
31. *Shen, M.J., Yelderman, L.A., Haggard, M.C., Rowatt, W.C.* Disentangling the belief in God and cognitive rigidity/flexibility components of religiosity to predict racial and value-violating prejudice: A Post-Critical Belief Scale analysis // *Personality and Individual Differences*. – 2013. – Vol. 54. – № 3. – P. 389-395.
32. *Johnson, M.K., Rowatt, W.C., LaBouff, J.* Priming Christian religious concepts increases racial prejudice // *Social Psychological and Personality Science*. – 2010. – Vol. 1. – № 2. – P. 119-126.
33. *Kass J.D., Friedman R., Lesserman J., Zuttermeister P., Benson H.* Health Outcomes and a New Index of Spiritual Experiences // *Journal for the Scientific Study of Religion*. – 1991. – Vol. 30. – № 2. – P. 203-211.
34. *Kay, A.C., Moscovitch, D.A., Laurin, K.* Randomness, attributions of arousal, and belief in God. // *Psychological Science*. – 2010. – Vol. 21. – № 2. – P. 216-218.
35. *Kay, A.C., Shepherd, S., Blatz, C.W., Chua, S.N., Galinsky, A.D.* For God (or) country: The hydraulic relationship between government instability and belief in religious sources of control // *Journal of Personality and Social Psychology*. – 2010. – Vol. 99. – № 5. – P. 725-739.
36. *Kay, A.C., Whitson, J.A., Gaucher, D., Galinsky, A.D.* Compensatory control achieving order through the mind, our institutions, and the heavens. // *Current Directions in Psychological Science*. – 2009. – Vol. 18. – № 5. – P. 264-268.
37. *Kay, A.C., Gaucher, D., Napier, J.L., Callan, M.J., Laurin, K.* God and the government: Testing a compensatory control mechanism for the support of external systems // *Journal of Personality and Social Psychology*. – 2008. – Vol. 95. – № 1. – P. 18-35.
38. *Laurin, K., Kay, A., Moscovitch, D.* On the belief in God: Towards an understanding of the emotional substrates of compensatory control // *Journal of Experimental Social Psychology*. – 2008. – Vol. 44. – № 6. – P. 1559-1562.
39. *Lewis C.A., McGuckin C.* Are religious people more intelligent? Examination the relationship between religiosity and emotional intelligence // *Proc. Brit. Psychol. Soc.* – 2001. – Vol. 9. – № 1. – P. 22.
40. *MacDonald, A.P.* Revised scale for ambiguity tolerance: Reliability and validity. *Psychological Reports*. – 1970. – Vol. 26. – № 3. 791-798.
41. *McGregor, I., Haji, R., Nash, K.A., Teper, R.* Religious zeal and the uncertain self. *Basic and Applied Social Psychology*. – 2008. – Vol. 30. – № 2. 183-188.

Е.В. Улыбина, К.К. Климова *Влияние актуализации мыслей о Боге
и уровня религиозности на отношение к неопределенности*

42. Pennycook, G., Cheyne, J.A., Seli, P., Koehler, D.J., Fugelsang, J.A. Analytic cognitive style predicts religious and paranormal belief // *Cognition*. – 2012. – Vol. 123. – № 3. P. 335-346.
43. Randolph-Seng, B., Nielsen, M.E. Honesty: One effect of primed religious representations // *International Journal for the Psychology of Religion*. – 2007. – Vol. 17, P. 303-315.
44. Sagioglou, C., Forstmann, M. Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty // *Journal of Experimental Social Psychology*. – 2013. – Vol. 49. – № 5. P. 933-939.
45. Saroglou, V., Pichon, I., Trompette, L., Verschuere, M., Dernelle, R. Prosocial behavior and religion: New evidence based on projective measures and peer ratings // *Journal for the Scientific Study of Religion*. – 2005. – Vol. 44. – № 3. 323-348.
46. Shenhav, A., Rand, D.G., Greene, J.D. Divine intuition: cognitive style influences belief in God // *Journal of Experimental Psychology: General*. – 2012. – Vol. 141. – № 3. P. 423-428.
47. Streib H., Hood Jr R. W., Klein C. The Religious Schema Scale: Construction and initial validation of a quantitative measure for religious styles // *The International Journal for the Psychology of Religion*. – 2010. – Vol. 20. – № 3. – P. 151-172.
48. Underwood L.G., Teresi J. The daily spiritual experience scale: development, theoretical description, reliability, exploratory factor analysis, and preliminary construct validity using health related data // *Annals of Behavioral Medicine*. – 2002. – Vol. 24. – № 1. P. 22-33.
49. Van Camp D. Religious Identity: Individual or Social? [Электронный ресурс] // *Exploring the Components and Consequences of Religious Identity*. PhD. thesis. Howard University, Washington, 2010. URL: <http://search.proquest.com/pqdtft/docview/743822279/13E4AA3864B650A BE7C/1?accountid=35419> (дата обращения: 18.07.2017)
50. Wichman, A.L. Uncertainty and religious reactivity: Uncertainty compensation, repair, and inoculation // *European Journal of Social Psychology*. – 2010. – Vol. 40. – № 1. 35-42.

REFERENCES

1. Aarts, H., & Dijksterhuis, A. The silence of the library: Environment, situational norm, and social behaviour in *Journal of Personality and Social Psychology*. 2003. Vol. 84. № 1. P. 18–28.
2. Aghababaei N., Mohammadtabar S., Saffarinia M. Dirty Dozen vs. the H factor: Comparison of the Dark Triad and Honesty–Humility in prosociality, religiosity, and happiness in *Personality and Individual Differences*. 2014. Vol. 67. P. 6-10.
3. Allison L.D., Okun M.A., Dutridge K.S. Assessing volunteer motives: a comparison of an open ended probe and Likert rating scales in *Journal of Community & Applied Social Psychology*. 2002. Vol. 12. № 4. P. 243-255.
4. Altemeyer, B., Hunsberger, B. A revised religious fundamentalism scale: The short and sweet of it. in *International Journal for the Psychology of Religion*. 2004. Vol. 14. № 1. P. 47-54.
5. Arena. *Atlas religij i nacional'nostej Rossii* [Arena: Atlas of religions and ethnic groups in Russia] (E-source) <http://sreda.org/arena> (accessed 24.06.2017)
6. Batson C.D. Religion as Prosocial: Agent or Double Agent? In *Journal for the Scientific Study of Religion*. 1976. Vol. 15. № 1. P. 29-45.
7. Budner, S. Intolerance of ambiguity as a personality variable in *Journal of Personality*. 1962. Vol. 30. № 1. P. 29–50.
8. Bulanova I.S. Applikacija vnutrennih komponentov religioznosti v religioznom opyte verujushchih [Application of internal components of religiosity in religious experience of religious people] in *Vestn. TvGU. Ser. Pedagogika i psihologija* [Tver State University Bulletin. Series Pedagogics and Psychology]. 2013. № 4. P. 123–128.
9. Chumakova, D.M. Religioznost' lichnosti : osnovnye podhody k issledovaniju, struktura i diagnostika [Personal religiosity: basic approaches to studies, structure and diagnostics] in *Vestnik Juzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [South Ural State University bulletin]. 2011. № 42 (259). Issue 15. P. 111-114.
10. De Jong G.F., Faulkner J.E., Warland R.H. Dimensions of religiosity reconsidered; Evidence from a cross-cultural study in *Social Forces*. 1976. Vol. 54. № 4. P. 866-889.
11. Duriez, B. Vivisection of the religious mind. Religiosity and need for closure in *Mental Health, Religion and Culture*. 2003. Vol. 6. № 1. P. 79–86.
12. Feagin J.R. Prejudice and religious types: A focused study of Southern fundamentalists in *Journal for the Scientific Study of Religion*. 1964. Vol. 4. № 1. P. 3-13.
13. Folieva T.A. Adaptacija metodiki "Religious Emphasis Scale" Shkala Religioznogo Akcentirovanija [Adaptation of Religious Emphasis Scale methodics] in *Pedagogika. Psihologija. Social'naja rabota. Juvenologija. Sociokinetika* [Pedagogics, Psychology, Social work, Juvenile studies, Social cinetics]. 2015. Vol. 21. № 4 P. 101 – 104.

E Ulybina, K Klymova *The influence of the actualization of thoughts about God and the level of religiosity on the attitude toward non-certainty*

14. Gervais W.M., Norenzayan A. Analytic thinking promotes religious disbelief in *Science*. 2012. Vol. 336. № 6080. P. 493-496.
15. Higgins, E.T. Social cognition: Learning about what matters in the social world in *European Journal of Social Psychology*. 2000. Vol. 30. № 1. P. 3-39.
16. Hoge D.R. A Validated Intrinsic Religious Motivation Scale in *Journal for the Scientific Study of Religion*. 1972. Vol. 11. № 4. P. 369-376.
17. Hogg, M.A., Adelman, J.R., Blagg, R.D. Religion in the face of uncertainty: An uncertainty-identity theory account of religiousness in *Personality and Social Psychology Review*. 2010. Vol. 14. № 1. P. 72-83.
18. Huber S., Huber O. W. The centrality of religiosity scale (CRS) in *Religions*. 2012. Vol. 3. № 3. P. 710-724.
19. Inzlicht, M., McGregor, I., Hirsh, J. B., Nash, K. Neural markers of religious conviction in *Psychological Science*. 2009. Vol. 20. № 3. P. 385-392.
20. Jack, A.I., Friedman, J.P., Boyatzis, R.E., & Taylor, S.N. Why do you believe in God? Relationships between religious belief, analytic thinking, mentalizing and moral concern in *PLoS one*. 2016. Vol. 11. № 3. URL: <http://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0149989&type=printable> (accessed: 20.07.2017)
21. Johnson, M.K., Rowatt, W.C., LaBouff, J. Priming Christian religious concepts increases racial prejudice in *Social Psychological and Personality Science*. 2010. Vol. 1. № 2. P. 119-126
22. Kass J. D., Friedman R., Lesserman J., Zuttermeister P., Benson H. Health Outcomes and a New Index of Spiritual Experiences in *Journal for the Scientific Study of Religion*. 1991. Vol. 30. № 2. P. 203-211.
23. Kay, A.C., Moscovitch, D.A., Laurin, K. Randomness, attributions of arousal, and belief in God. in *Psychological Science*. 2010. Vol. 21. № 2. P. 216-218.
24. Kay, A.C., Shepherd, S., Blatz, C.W., Chua, S.N., Galinsky, A.D. For God (or) country: The hydraulic relationship between government instability and belief in religious sources of control in *Journal of Personality and Social Psychology*. 2010. Vol. 99. № 5. P. 725-739.
25. Kay, A.C., Whitson, J.A., Gaucher, D., Galinsky, A.D. Compensatory control achieving order through the mind, our institutions, and the heavens. in *Current Directions in Psychological Science*. 2009. Vol. 18. № 5. P. 264-268.
26. Kay, A.C., Gaucher, D., Napier, J.L., Callan, M.J., Laurin, K. God and the government: Testing a compensatory control mechanism for the support of external systems in *Journal of Personality and Social Psychology*. 2008. Vol. 95. № 1. P. 18-35.
27. Kornilova T.V. Novyj oprosnik tolerantnosti-intolerantnosti k neopredelennosti [New questionnaire on tolerance and intolerance to uncertainty] in *Psihologicheskij zhurnal* [Psychological journal]. 2010. Vol. 31. № 1. P. 74-86.
28. Kornilova T.V. Tolerantnost' k neopredelennosti i emocional'nyj intellekt pri prinjatii reshenij v uslovijah podskazki [Tolerance to uncertainty and emotional intellect in prompted solutions] in *Psihologija. Zhurnal Vyshej shkoly jekonomiki* [Psychology: HSE Journal]. 2014. Vol. 11. № 4. P. 19 - 36.
29. Kornilova T.V., Chumakova M.A. Shkaly tolerantnosti i intolerantnosti k neopredelennosti v modifikacii oprosnika C. Badnera in *Jeksperimental'naja psihologija* [Experimental psychology]. 2014. Vol. 7. № 1. P. 92-110.
30. Laurin, K., Kay, A., Moscovitch, D. On the belief in God: Towards an understanding of the emotional substrates of compensatory control in *Journal of Experimental Social Psychology*. 2008. Vol. 44. № 6. P. 1559-1562.
31. Lewis C.A., McGuckin C. Are religious people more intelligent? Examination the relationship between religiosity and emotional intelligence in *Proceedings of British Psychological Society*. 2001. Vol. 9. № 1. P. 22.
32. MacDonald, A.P. Revised scale for ambiguity tolerance: Reliability and validity in *Psychological Reports*. 1970. Vol. 26. № 3. P. 791-798
33. McGregor, I., Haji, R., Nash, K.A., Teper, R. Religious zeal and the uncertain self in *Basic and Applied Social Psychology*. 2008. Vol. 30. № 2. P. 183-188.
34. Medvedeva E.N. Problema metodologii issledovanija v otechestvennoj psihologii religii [On problem of research methodology in Russian psychology of religion] in *Izvestija Saratovskogo universiteta. Novaja serija. Serija Filosofija. Psihologija. Pedagogika* [Saratov University Papers. New series. Philosophy, Psychology and Pedagogics]. 2014. Vol. 14. № 4. P. 78-83.
35. Mjagkov I.F., Shherbatyh Ju.V., Kravcova M.S. Psihologicheskij analiz urovnja individual'noj religioznosti [Psychological analysis of the level of individual religiosity] in *Psihologicheskij zhurnal* [Psychological Journal]. 1996. Vol. 17. № 6. P. 119-122.
36. Ollport G. *Lichnost' v psihologii* [Person in psychology]. Moscow, Saint-Petersburg, 1998.
37. Pennycook, G., Cheyne, J.A., Seli, P., Koehler, D.J., Fugelsang, J.A. Analytic cognitive style predicts religious and paranormal belief in *Cognition*. 2012. Vol. 123. № 3. P. 335-346.

Е.В. Улыбина, К.К. Климова *Влияние актуализации мыслей о Боге и уровня религиозности на отношение к неопределенности*

38. Pronina, T.S. *Tipologija religioznoj identichnosti: analitika religioznosti sovremennogo rossijskogo obshhestva: Avtoref. dissertacii ... doktora filosofskih nauk* [Typology of religious identity: analytics of religious mind in contemporary Russian society. D.Sc. in Philosophy dissertation] Saint-Petersburg, 2015.
39. Randolph-Seng, B., Nielsen, M.E. Honesty: One effect of primed religious representations in *International Journal for the Psychology of Religion*. 2007. Vol. 17, P. 303–315.
40. Sagioglou, C., Forstmann, M. Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty in *Journal of Experimental Social Psychology*. 2013. Vol. 49. № 5. P. 933-939.
41. Saroglou, V., Pichon, I., Trompette, L., Verschuere, M., Dernelle, R. Prosocial behavior and religion: New evidence based on projective measures and peer ratings in *Journal for the Scientific Study of Religion*. 2005. Vol. 44. № 3. P. 323–348.
42. Shen, M.J., Yelderman, L.A., Haggard, M.C., Rowatt, W.C. Disentangling the belief in God and cognitive rigidity/flexibility components of religiosity to predict racial and value-violating prejudice: A Post-Critical Belief Scale analysis in *Personality and Individual Differences*. 2013. Vol. 54. № 3. P. 389–395.
43. Shenhav, A., Rand, D.G., & Greene, J.D. Divine intuition: cognitive style influences belief in God in *Journal of Experimental Psychology: General*. 2012. Vol. 141. № 3. P. 423-428.
44. Streib H., Hood Jr R. W., Klein C. The Religious Schema Scale: Construction and initial validation of a quantitative measure for religious styles in *The International Journal for the Psychology of Religion*. 2010. Vol. 20. № 3. P. 151-172
45. Titov R.S. Internalizacija religioznosti i ee diagnostika v teorii samodeterminacii [Internalization of religiosity and its diagnosis in the framework of self-determination theory] in *Psihologija. Zhurnal Vyshej shkoly jekonomiki* [Psychology: HSE Journal]. Vol. 10. № 2. P. 138–147 (a)
46. Titov R.S. Konceptija individual'noj religioznosti G. Olporta: ponjatje religioznych orientacij [Conception of individual religiosity by Olport: Understanding religious orientation] in *Kul'turno-istoricheskaja psihologija* [Cultural-Historical Psychology]. № 1. P. 2-12. (b)
47. Underwood L.G., Teresi J. The daily spiritual experience scale: development, theoretical description, reliability, exploratory factor analysis, and preliminary construct validity using health related data in *Annals of Behavioral Medicine*. 2002. Vol. 24. № 1. P. 22–33.
48. Van Camp D. Religious Identity: Individual or Social? [e-source] in *Exploring the Components and Consequences of Religious Identity. PhD. Thesis*. Howard University, Washington, D.C. 2010. URL: <http://search.proquest.com/pqdtft/docview/743822279/13E4AA3864B650A BE7C/1?accountid=35419> (accessed: 18.07.2017)
49. Vorozhejkina L.I. Analiz tipov religioznoj Ja-koncepcii [Analysis of types of religious I-conception] in *Fundamental'nye issledovanija* [Fundamental Studies]. 2014. Vol. 9, 5. P. 1101-1108.
50. Wichman, A.L. Uncertainty and religious reactivity: Uncertainty compensation, repair, and inoculation in *European Journal of Social Psychology*. 2010. Vol. 40. № 1. 35-42.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Опросник уровня религиозности (модификация опросника Хубера)

	Утверждение	оценка
1	Я часто размышляю о разных вопросах, связанных с религией, Богом, высшей силой и пр.	
2	Существование Бога/высшей силы очевидно для меня.	
3	Я регулярно участвую в религиозных службах.	
4	Я регулярно молюсь Богу/медитирую.	
5	Я часто чувствую, что Бог или какие-либо высшие силы влияют на мою жизнь.	
6	Я стараюсь постоянно расширять свои знания о религии	
7	Существование загробной жизни и бессмертие души очевидно для меня.	
8	Считаю, что принимать участие в религиозных службах очень важно.	
9	Молитвы очень важны для меня.	
10	Я часто чувствую, что Бог, либо нечто священное пытается связаться со мной или что-то мне показать.	
11	Я слежу за религиозными новостями и регулярно обращаюсь к специальным передачам по радио или телевидению, посещаю сайты в интернете, читаю религиозные газеты и журналы.	
12	Я уверен в существовании Бога/высших сил.	
13	Для меня очень важно быть частью религиозного сообщества/церковного прихода.	
14	Я часто молюсь спонтанно, находясь под влиянием каких-либо ситуаций.	
15	Я часто ощущаю присутствие Бога/чего-то сверхъестественного рядом со мной.	

Инструкция испытуемым:

Ответьте, пожалуйста, на ряд вопросов про Ваше отношение к разным сторонам религии/религиозной жизни, используя следующую шкалу:

1 – категорически не согласен, 2 – не согласен, 3 – скорее не согласен, 4 – затрудняюсь ответить, 5 – скорее согласен, 6 – согласен, 7 – абсолютно согласен.

Ключ:

- 1, 6, 11 – Интеллектуальное измерение религиозности
- 2, 7, 12 – Идеологическое измерение религиозности
- 3, 8, 13 – Измерение публичной религиозной практики
- 4, 9, 14 – Измерение личной религиозной практики
- 5, 10, 15 – Измерение религиозного опыта

Общий показатель религиозности определяется суммой баллов по всем пяти измерениям религиозности.

Интерпретация содержания отдельных измерений религиозности.

Интеллектуальное/рациональное измерение основано на представлении, что религиозные люди обладают знаниями о религии и могут объяснять свои взгляды на трансцендентность, религию и религиозность. Оно включает в себя оценку интереса к теме религии и стремления к получению знаний о религии и их осмысления.

Идеологическое измерение оценивает убежденность в существовании трансцендентной/внечувственной реальности и в существовании отношений между трансцендентностью/высшей силой и человеком. В личной системе религиозности это измерение представлено как бесспорное убеждение в существовании Бога/Богов, высших сил, бессмертия души. Эта базовая убежденность является общей для большинства религиозных традиций. Только когда респондент считает трансцендентную реальность очевидной, конкретные конструкции трансцендентности, распространенные в разных традициях, могут быть психологически релевантными.

Измерение публичной религиозной практики основано на представлении, что религиозные индивиды принадлежат к религиозным общинам, участвуют в общественных религиозных ритуалах и в деятельности общины. Общая интенсивность этого измерения оценивается вопросами о частоте, с которой кто-то принимает участие в религиозных публичных практиках.

Измерение личной религиозной практики основано на представлении, что религиозные люди посвящают себя трансцендентности в индивидуальных действиях и ритуалах в личном, приватном пространстве. В индивидуальной системе религиозности это измерение представлено через молитвы, совершаемые вне организованных общих действий и обязательных ритуалов, по непосредственно переживаемому импульсу. Авторы относят сюда как молитвы, так и медитации, поскольку они отражают не сводимые друг к другу формы обращения к трансцендентности.

Измерение религиозного опыта относится к социальному ожиданию того, что религиозные индивиды имеют какой-то прямой контакт с конечной реальностью, который эмоционально влияет на них. В личной системе религиозности это измерение представлено опытом непосредственных религиозных переживаний и чувств.

Г.А. Золотков

аспирант философского факультета ВШЭ

zolotkov_grigory@mail.ru

А.Ю. Жулитова

магистр философии

anagata@zhulitova.ru

ПРОБЛЕМА НЕСВОДИМОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФЕНОМЕНОВ К ЯЗЫКОВОМУ ВЫРАЖЕНИЮ В РАБОТАХ Л.ВИТГЕНШТЕЙНА

На основе идей Л.Витгенштейна авторы статьи рассматривают аргументацию против представления об эстетике как о теоретическом исследовании. Согласно критикуемому представлению сфера эстетики может иметь четкую артикуляцию также как естественные науки, а в отношении произведений искусства могут быть уместны споры о более точном их анализе. В работах Витгенштейна этому представлению противостоит понимание эстетики как сферы, имеющей особый статус, согласно которому ее смысл принципиально не может быть схвачен теорией.

Ключевые слова: эстетика, произведение искусства, выразимость эстетики, Витгенштейн, этика, логическая форма, языковые игры

The article is concerned with arguments against the understanding of aesthetics as a theoretical research. According to such understanding the realm of aesthetics is feasible to a kind of scientific articulation. According to Wittgenstein aesthetics is a peculiar realm and its substance could not be expressed.

Keywords: aesthetics, work of art, expressibility of aesthetics, Wittgenstein, ethics, logical form, language game

Одна из традиционных задач эстетики – это определить значение (или сущность) таких понятий как «искусство», «художественное произведение», «прекрасное», «возвышенное» и др. Общая структура этой задачи выглядит следующим образом: «Что такое искусство, прекрасное, художественное произведение и т.д.?». Эта структура вынуждает рассматривать искусство или прекрасное как объекты познания, то есть как то, что может и должно быть описано ясно и отчетливо. Подчиняясь этому требованию, мы нерелексивно принимаем «правила игры» науки.

Однако история эстетической мысли показывает, что у нее не выходит быть объективным исследованием. Субъективизм в теоретическом осмыслении искусства наглядно демонстрируется в невозможности однозначной интерпретации. Хрестоматийным примером такого конфликта является спор М.Шапира и М.Хайдеггера о «Башмаках» Ван Гога [Хайдеггер, 2008, с. 528; Шапиро, 2001, с. 28-39]. Один утверждает, что на картине изображены ботинки художника, другой, что крестьянские. Можно ли сказать, что чья-то интерпретация вернее? Что кто-то лучше передает суть дела? Существуют ли критерии, позволяющие решить подобный спор?

Аналогичным образом вопрос об объективности основных понятий эстетики ведет к дискредитации теоретического статуса данной дисциплины. Необходимо отметить, что в этой статье под вопрос ставятся не сами эстетические феномены, а возможность их описания в языке.

Особый интерес к проблеме невыразимости эстетических феноменов в языке возник в XX веке. Вопрос о взаимоотношениях эстетических феноменов с языком ставился как внутри философии (например, А.Айер и Ч.Стивенсон), так и в искусстве и критике (например, Д.Кошут, У.Уимсат и

G. Zolotkov, A. Zhulitova *The problem of the irreducibility of aesthetic phenomenons to language expression in L. Wittgenstein's works*

М.Бердслей). Рассматриваемые через призму языка эстетические феномены стали суждениями, которые анализируются на предмет их семантики, структуры высказываний и эмотивных функций.

Поворот к подобным исследованиям эстетики связан с работами Л. Витгенштейна. В своей первой работе он строит теорию языка, отрицающую возможность выражения ценностного содержания в теоретической форме [Витгенштейн, 1994, с. 1-75]. В последующих работах эти идеи получили дальнейшее развитие, и в наиболее полно были отражены в «Лекциях и беседах об эстетике, психологии и религии».

1. Экспликация теоретических оснований принципа невыразимости на примере этики

Витгенштейн выдвигает тезис о непригодности языка для теоретического осмысления эстетической сферы. Эти размышления являются частью его критики выразительных способностей языка. Так, наравне с эстетикой, философ отвергает возможность артикуляции этического, сферы религиозного опыта и логические основы мышления, фундирующие смысловую содержательность языка.

Теоретический фундамент эстетических рассуждений Витгенштейна не всегда ясен. Без этого, однако, его эстетика лишается наиболее содержательной части. С другой стороны, теоретические основания невыразимости гораздо полнее представлены в размышлениях философа о сфере морали. В настоящей части работы делается попытка выявить определенную логику в размышлениях Витгенштейна, руководствуясь которой он отрицает возможность теоретического осмысления сфер этики и эстетики.

Подобная экстраполяция может показаться сомнительной в отношении поздних взглядов мыслителя. Действительно, в поздний период отождествление этики и эстетики отсутствует у философа. Тем не менее, отрицание возможности их теоретического исследования строится вокруг одного принципа.

Витгенштейн разработал два метода анализа языка. Этими методами творчество философа делится на два периода: ранний период «Логико-философского трактата» (с 1913 по 1929) и поздний период опубликованных посмертно «Философских исследований» (с 1929 по 1951). Именно эти методы являются основой представлений о невыразимости философа.

В ранний период в центре теории языка Витгенштейна находится «логическая форма», то есть совокупность формально-логических структур, содержащихся одновременно и во внешнем мире, и в языке, и в мышлении [Витгенштейн, 1994, с. 8-9]. Перевод предложений на язык формальной логики, анализ входящих в них имён собственных и их синтаксиса, позволяет определить, соответствует ли предложению некоторая возможная конфигурация события, имеет ли такое предложение смысл.

Предложения этики могут основываться на правильном синтаксисе. Тем не менее, используемые в них имена собственные, например «добро», имеют особый, ценностный характер, который не может быть схвачен с помощью синтаксиса. В связи с этим их смысл не выражается ни в языке, ни в мышлении, ни в мире.

В «Трактате» язык призван отражать действительность. Это означает, что потенциально совокупность всех возможных предложений полностью описывает мир. Наоборот, ценностные высказывания пытаются описать что-то за пределами мира.

В мире «Трактата» всё случайно. Это объясняется тем, что в основании мира лежит только «логическая форма». Она задает пространство возможного, но не необходимого, что делает развитие событий в мире случайным. Наоборот, нормы нравственности категоричны, свойственная им строгость возможна только вне случайного мира, они трансцендентны миру. Поступок оказывает влияние не на факты мира, но на наше ценностное восприятие мира. Невыразимой этику делает ее стремление, сказать что-то о том, что лежит за пределами мира фактов [Витгенштейн, 1994, с. 70-71].

Г.А. Золотков, А.Ю. Жулитова *Проблема несводимости эстетических феноменов к языковому выражению в работах Л. Витгенштейна*

В поздний период Витгенштейн основательно переосмысливает метод анализа языка. Универсальную «логическую форму» он заменяет многообразием «грамматик языка», то есть множеством систем языковых правил. Это означает, что язык управляется формальной логикой только частично. Существует множество регионов языка, не контролируемых логикой. Метод анализа языка позднего периода построен на прояснении правил конкретных языковых регионов или языковых игр.

Данный метод значительно раздвигает границы выразительных способностей, отводимых Витгенштейном языку. Статус невыразимых получают только те игры, которые позиционируют себя как метаязык, «грамматику грамматик», задающую правила всем другим играм. Действительно, такие «псевдо» употребления, пытаясь дать обобщенную картину языка, не опираются на коммуникацию. Значение их понятий искусственно, чрезмерно общо. Попытки ограничить, например, понятие «добро» одним единственным употреблением, не имеющим аналога в обыденной жизни, есть серьёзная ошибка этических программ.

В поздний период проблема невыразимости этики рассматривается Витгенштейном в контексте теории языковых игр. На первый взгляд язык морали также должен быть интерпретирован как языковая игра. Действительно, аргументация, апеллирующая к нравственности, имеет вполне определенное назначение и, следовательно, должна иметь артикулируемые правила. Тем не менее, мнение Витгенштейна по этому поводу не так однозначно.

В беседах со своим другом и учеником Р.Рисом Витгенштейн затрагивает понятие «правильная этика», и рассматривается два возможных способа изучения сферы этики как класса языковых игр.

Первый способ имеет спекулятивно-метафизический характер и направлен на установление правил поведения путем анализа ситуации нравственного выбора. Конечной целью такой способ имеет установление «правильных» правил. Но в реальной жизни, замечает Витгенштейн, человек выбирает не между добром и злом, но между нравственными системами, автоматически задающими парадигму решения вообще всех этических проблем.

Целью этического исследования в такой трактовке могло бы быть составление иерархии этических систем. Но оно невозможно, так как потребовалось бы предварительно установить критерии оценки, которые неизбежно были бы подчинены одной из систем. Так и христианство и ницшеанство помогают решать жизненные проблемы, вопрос же о том, что из них нравственнее, считает Витгенштейн, не имеет смысла, «...с ним сравнимы попытки определить, какой из двух стандартов точности верен» [Rhees, 1965, p. 23]. Вопрос о правильности этических программ отвлекает от реальных нравственных проблем и впадает в метафизическую мечтательность.

Другой способ близок методам социологии и психологии и связан с рассмотрением нравственности как совокупности обычаев, команд или описаний. Витгенштейн, однако, считает, что мораль самобытна и не может быть сведена к чему-то имеющему четкое языковое значение: нравственный поступок не сводится к исполнению команды или предписания, не совершается по шаблону. Подобные исследования морали не затрагивают сути отдельной системы нравственной системы.

Таким образом, и в ранний и в поздний период для Витгенштейна теоретическое исследование этики невозможно из-за её ценностного характера. Склонность артикулировать эту сферу возникает в результате стремления к упрощенному изображению этики, абстрагированному от реальной жизни и обобщающему многообразие нравственной жизни в некую «усредненную нравственность». Равно ошибочно представление, что множественность этических систем ставит перед исследователем требование создать универсальную теорию морали, и отрицание ценности этих исследований. Эти исследования важны, но не по причине «...исправления взгляда на идеальную форму [этики], но по причине удержания от ее поисков» [Rhees, 1965, p. 25].

2. Взгляды Витгенштейна на эстетику

Витгенштейн в «Лекциях и беседах об эстетике, психологии и религии» не задается традиционным вопросом «Что значит прекрасное?», но он спрашивает, в каких ситуациях мы

говорим «Прекрасно!». Такое изменение точки зрения на проблему демонстрирует трудности в использовании языка для описания эстетики.

«Прекрасно!» мы употребляем не только, когда хотим выразить наши чувства относительно произведения искусства, но и когда мы восхищены красивым человеком или вкусным пирожным. Увидев великое произведение искусства, мы не ограничены только выражением «Прекрасно!», мы можем воскликнуть «Ах!» или просто промолчать, но наше выражение лица выдавало бы восхищение. Вне зависимости от того, что мы скажем, глядя на произведение искусства, наши чувства не изменятся, да и сама художественная работа останется прежней. Интересно, что для Витгенштейна более точно наши чувства выражает не то или иное высказывание, а выражение лица: «Я говорю, например, об улыбке: “Она какая-то неискренняя”. “Какая чепуха, губы отделены только на 1/10000 дюйма. Разве это имеет значение?”. “Да”» [Витгенштейн, 1999, с. 41]. В отличие от слов, с помощью которых произведению приписываются свойства прекрасного («Какая прекрасная мелодия!»), выражение лица дает понимание, что это наши чувства. Они принадлежат не художественной работе, а человеку, который их испытывает. Витгенштейн пишет: «Глупо называть музыкальный фрагмент “Весенняя Симфония”, но слово “по-весеннему” вовсе не было бы абсурднее, чем слова “статично” или “помпезно”» [Витгенштейн, 1999, с. 14-15]. Когда мы говорим о музыкальном фрагменте, мы не оцениваем его, а представляем «как нечто характерное».

Описывая ситуации, в которых мы употребляем слова, Витгенштейн тем самым показывает, что понятия эстетики не могут служить познанию эстетических феноменов. Не имеет смысла проследить историю категории «прекрасное», чтобы понять феномен прекрасного. «Прекрасно!» не передает объект или хотя бы его характерные черты, в противном случае мы имели бы право построить теорию на основе «Ах!». Тем самым можно видеть разрыв между эстетическим феноменом и словом «прекрасное», которое его обозначает.

Если «Прекрасно!» говорит – пускай и хуже чем выражение лица – о наших чувствах и переживаниях, то можем ли мы взять эти чувства в качестве объектов познания в эстетике? В «Философских исследованиях» философ отрицательно отвечает на этот вопрос. Витгенштейн посвящает этой теме § 289-299, где он рассматривает выражение «Мне больно!». В этих параграфах, проводя аналогию с жуком в коробочке, он демонстрирует невозможность слов отсылать к чувствам. Он предлагает вообразить, что у каждого есть коробочка, в которую другой человек не может заглянуть. В ней лежит объект, который мы договорились называть жуком. О том, что такое жук, мы знаем только из *своей* коробочки. Тем самым словом «жук» может быть обозначена совершенно любая вещь или даже пустота в коробочке. Так и объект, который мы называем болью, существует только для того, кто говорит «Мне больно!», другие же не имеют к нему никакого доступа.

Может показаться, что Витгенштейн запрещает говорить о чувствах, но это не так. Он лишь указывает на то, что «если грамматику выражения ощущения трактовать по образцу “объект и его обозначение”, то объект выпадает из сферы рассмотрения как не относящийся к делу» [Витгенштейн, 1994, с. 182-183]. Тем самым предмет эстетики оказывается недоступным. Суждения эстетики опираются на отличную от понятия-объекта логику: «если мы должны говорить об эстетических утверждениях, мы не обнаруживаем этих слов вообще: лишь слово, употребленное как жест, сопровождаемое сложной деятельностью» [Витгенштейн, 1999, с. 23].

Помимо обоснования через ситуации, в которых мы говорим «Прекрасно!», в «Лекциях» Витгенштейн показывает, возможные противоречия, возникающие из принятия тезиса о схватывании понятиями эстетических феноменов. Если утверждается, что эстетическое удовольствие – это определенный тип наслаждения, то различие между наслаждением живописью и ванильным мороженым становится неочевидным и требует обоснования. Слово «наслаждение» позволяет поставить эти вещи в один ряд. Однако каким образом мы четко отличаем наслаждение живописью от наслаждения ванильным мороженым? Сами по себе суждения не содержат такого критерия.

Г.А. Золотков, А.Ю. Жулитова *Проблема несводимости эстетических феноменов к языковому выражению в работах Л. Витгенштейна*

В «Лекциях» дается структура эстетического объяснения. Как утверждает философ, они имеют грамматический характер, то есть зависят от того, как мы строим предложения и употребляем слова. Эстетическое объяснение как определенная языковая игра предполагает установление причин и следствий, а не сущностей. Вопросом является не «что?», а «почему?»: Почему картины художников невозможно сравнивать с мороженым? Почему меня трогает один фрагмент из ноктюрна Шопена? и т.п. Мы хотим знать набор причин, которые привели к имеющимся следствиям.

Витгенштейн подчеркивает, что эстетические объяснения не могут мыслиться как научные. Во-первых, подобные объяснения не могут быть универсальными: существуют культурные ограничения и уникальный опыт, задающие перспективу восприятия. Витгенштейн пишет: «Ср.: ношение голубых или зеленых брюк может в определенном обществе означать многое, а в другом – не означать ничего» [Витгенштейн, 1999, с. 25]. А для отдельного человека, живущего в обществе, где цвет штанов ничего не значит, они могут обладать смыслом. Например, в школе его заставляли надевать зеленые штаны, поэтому они ассоциируются с ненавистной школой. Во-вторых, эстетические объяснения нельзя проверить на истинность ни с помощью верификации, ни с помощью фальсификации. Критерием для определения правильного объяснения в эстетике, по Витгенштейну, является то, что мы были удовлетворены ответом. Ключевой критерий успешного объяснения состоит в том, что «ты должен дать объяснение, которое будет принято» [Витгенштейн, 1999, с. 29].

Из вышесказанного следует, что теоретическое исследование эстетики невозможно, так как она смотрит на вещи из принципиально иной перспективы, нежели, например, наука. Является ли наука единственным способом исследования? Если эстетика – определенная языковая игра, то ее правила могут не совпадать с наукой. Так, причинное объяснение в эстетике, по Витгенштейну, отличается от научного. Эстетическое объяснение не устанавливает жесткую связь между причиной и следствием, а лишь описывает «дорогу, по которой вы шли». Для философа подобный тип объяснения сравним с поиском мотива: с одной стороны, мы поступили определенным образом, мы можем и не задумываться о мотивах наших действий, с другой же – мы вроде как должны быть способными дать отчет, почему так поступили. Причины могут оказаться не реальными, а лишь возможными. Таким образом, эстетическое объяснение может быть даже не пройденной дорогой, а лишь предполагаемой.

В этой связи важно проводимое Витгенштейном в «Лекциях» различие между причиной и вопросом «Почему?». Так, вопросы «Почему *зрителей* трогает это произведение?» и «Почему *меня* трогает это произведение?» – имеют принципиально различный смысл. Первый спрашивает о причине, второй имеет в виду нечто принципиально иное. В отличие от причины эстетическое «Почему?» не требует объективного ответа. Это «Почему?» касается только того, кто задается этим вопросом, и цель здесь – удовлетворить спрашивающего, а не дать неопровержимый ответ.

Таким образом, по Витгенштейну языковое описание эстетических феноменов невозможно. Нельзя корректно поставить вопрос «О чем это произведение?» или «Что такое прекрасное?», так как в этих случаях приходится конструировать невозможные теоретические объекты. Витгенштейн видит смысл в вопросе «Почему?», но с его точки зрения этот вопрос невозможен в рамках научнообразного исследования. Эстетика не сводится к набору теоретически-бессмысленных предложений, она имеет свою собственную логику, невыразимую в этих предложениях. Эстетическое исследование имеет иной, нетеоретический смысл, важный в первую очередь для самого спрашивающего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Витгенштейн Л.* Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии // Перевод с англ. *Руднева В.П.* – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999.

G. Zolotkov, A. Zhulitova *The problem of the irreducibility of aesthetic phenomenons to language expression in L. Wittgenstein's works*

2. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. / Перевод с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Ацева. – Москва: «Гнозис», 1994.
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения. – Москва: Академический Проект, 2008.
4. Шапиро М. Натюрморт как личностный объект // Топос, XII 2-3 (5), 2001.
5. Rhees R. Some Developments in Wittgenstein's View of Ethics // The Philosophical Review. 1965. Vol. 74. № 1. P. 17-26.

REFERENCES

1. Heidegger M. *Istok hudojestvennogo tvoreniya* [Der Ursprung des Kunstwerkes], Moscow, Akademicheskii Proekt, 2008.
2. Schapiro M. *Naturmort kak lich'nostnii ob'ekt* [The Still Life as a Personal Object] in *Topos*, Vol. XII, № 2-3 (5), 2001.
3. Rhees R. Some Developments in Wittgenstein's View of Ethics in *The Philosophical Review*. 1965. Vol. 74. № 1. P. 17-26.
4. Wittgenstein L. *Filosofskie raboti. Chast' I* [Philosophical works. Part I], ed. M.S. Kozlova Moscow, Gnozis Publ., 1994.
5. Wittgenstein L. *Lekzii i besedi ob estetike, psihologii i religii* [Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and Religious Belief], ed. Rudnev V.P. Moscow, Dom intellektual'noi knigi, 1999.

SUMMARY

ПЕРМАНЕНТНАЯ РЕФЛЕКСИВНО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ РАБОТА В УСЛОВИЯХ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

УДК 001.8+001.89+7.01

Автор: *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: sergey@schtein.ru

Аннотация: Предметом исследования является методологический инструментарий, который мог бы быть использован для перевода искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности из допарадигмального состояния, в котором оно в настоящее время находится, в состояние парадигмальное. Такая методология обнаруживается в результате перехода от используемого в искусствоведении и в гуманитарной науке в целом натуралистического подхода к познанию к подходу к познанию деятельностному, в условиях которого оказывается возможным ведение перманентной рефлексивно-методологической работы – специфической методологической стратегии, позволяющей произвести искомый перевод. Описательно-аналитическая методология, магистрально используемая в изложении предмета настоящего исследования, дополняется прикладным деятельностным подходом и методом теоретического моделирования, позволяющими сконструировать ядро достаточной онтологической схемы предметной области искусствоведения, наличие которой является одним из главных требований для функционального использования перманентной рефлексивно-методологической работы в заявляемом качестве. Новизна исследования заключается в том, что на основе проанализированного специфического для гуманитарной науки методологического инструментария выдвигаются два принципиально новых условия для исследовательской активности в границах искусствоведения как специфической дисциплинарной предметности, первое из которых позволяет формировать полноценное парадигмальное знание в отношении искусства, а второе – реализовывать функциональную исследовательскую работу, в отношении существующего знания, формирующего искусствоведение как самостоятельную дисциплинарную предметность без парадигмальной составляющей.

Ключевые слова: методология искусствоведения, теория искусства, перманентная рефлексивно-методологическая работа, онтология искусствоведения, метаонтология искусства, методы искусствоведения, наука об искусстве, деятельностный подход, онтологизация, науковедение

PERMANENT REFLEXIVE-METHODOLOGICAL WORK IN THE CONDITIONS OF ART STUDIES

UDC 001.8+001.89+7.01

Author: *Schtein Sergey*, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru

Summary: Object of research are methodological tools which could be used for the translation of art studies as specific disciplinary object from pre-paradigmatic state in which it is now, in paradigmatic state. Such methodology is explained as result of the transition from the naturalistic approach to cognition as used in art and in all humanitarian sciences to the approach to the active cognition, in the framework of which it is possible to maintain permanent reflexive and methodological activity as a specific methodological strategy allowing to make a required transfer. The descriptive-analytical methodology is introduced as general line in the presentation of the subject of the research, completed with applied activity approach and method of theoretical modeling allowing to construct a sufficient ontological scheme for the subject field of art studies. This methodology is one of the main requirements for the functional use of permanent reflexive and methodological work of sufficient quality. The novelty of the research is that on the basis of the analysed methodological tools, specific to humanities, two essentially new conditions for research activity in art studies area as specific disciplinary object are now put forward, the first of which allows to form a full paradigmatic knowledge in relation to art, and the second allows to implement functional research work, with respect to existing knowledge, reshaping art studies as independent disciplinary object without paradigmatic component.

Keywords: methodology of art studies, art theory, permanent reflexive-methodological work, ontology of art studies, meta ontology of art, methods of art studies, science about art, activity approach, ontologization, science studies

СУПРЕМАТИЗМ МАЛЕВИЧА И МИСТИЦИЗМ ЭКХАРТА

УДК 7.01

Автор: *Планкина Татьяна Юрьевна*, магистрант факультета богословия Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, e-mail: pltpl@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется проблема соотношения супрематизма Малевича и мистицизма Экхарта в контексте их учений. Сравниваются такие понятия, использованные в их сочинениях, как «ничто», «покой», «воля» и другие. Разбирается соотношение апофатического и катафатического методов богопознания и трансцендентного и имманентного у Экхарта и в теоретическом и художественном творчестве Малевича. Предполагается, что супрематизм Малевича (как в теории, так и в живописи) может быть рассмотрен в контексте христианского мистицизма. Исследование сосредоточено в области таких дисциплин как философия искусства и теология. Предполагается, что данное исследование будет полезно для более глубокого понимания творчества Малевича и для его дальнейшего исследования.

Ключевые слова: супрематизм, мистицизм, Малевич, Экхарт, апофатика, катафатика, трансцендентное, имманентное, «ничто»

SUPREMATISM OF MALEVICH AND MYSTICISM OF ECKHART

UDC 7.01

Author: *Plankina Tatiana*, MA student, Faculty of Theology, St.Tikhon's Orthodox University (Moscow, Russia), e-mail: pltpl@yandex.ru

Summary: In this article it is analyzed the problem of Suprematism of Malevich and mysticism of Eckhart in the context of their teachings. Also it is compared the concepts that used in their writings as “nothing”, “tranquility”, “will” and the others. Is analyzed the apophatic and cataphatic methods of the knowledge of God and the transcendent and immanent in Eckhart and in the theoretical and artistic creation of Malevich. It is assumed that Suprematism Malevich (both in theory and in practice) can be considered in the context of Christian mysticism. The research is concentrated in the field of such disciplines as philosophy of art and theology. It is assumed that this study will be useful for a deeper understanding of Malevich's creative and for his further research.

Keywords: suprematism, mysticism, Malevich, Eckhart, apophatic, cataphatic, transcendent, immanent, “nothing”

ТЕАТР-ТЕАТРАЛЬНОСТЬ-ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ: В ПОИСКАХ ДЕФИНИЦИЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

УДК 792.01

Автор: *Молчанова Мария Сергеевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры истории театра и кино РГГУ, e-mail: kuvshinova.maria@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена попыткам найти определение понятию «театральность», которое представляет собой перспективное поле исследования как для театроведческой науки, так и для широких междисциплинарных исследований. Автор выделяет три модели «театральности»: как эстетическая категория; как соотношение повседневных и эстетических форм культурной практики; как способ типологизации культурных и ментальных процессов того или иного периода.

Ключевые слова: театральность, театрализация, театральная герменевтика, теория театра

THEATRE, THEATRICALITY AND THEATRICALIZATION: IN SEARCH FOR THEATER HERMENEUTICS DEFINITION

UDC 792.01

Author: *Molchanova Maria*, PhD in philosophy, Chair of the History of Theater and Cinema, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: kuvshinova.maria@gmail.com

Summary: The article is dedicated to the problems with definition of “theatricality” as a cultural phenomenon. Based on the significant works of modern European theatre reseachers, three types of theatre “signs” were constructed: as an aesthetics category, as a number of relations between everyday and metaphysic forms of cultural practice, as a way to classify cultural and mental processes in the specific period of time.

Keywords: theatricality, theatre hermeneutics, theatre theory

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ: САД КАК ПОЭТИЧЕСКИЙ МОТИВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНА

УДК 7.049.1

Автор: *Давыдова Ольга Сергеевна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, e-mail: davydov-olga@yandex.ru

Аннотация: В статье исследуется судьба лирического начала в произведениях художников эпохи модерна. На частном примере садово-паркового мотива – одном из устойчивых иконографических мотивов, воплощающих образ идеального для жизни мечты пространства, – рассматриваются особенности поэтического мышления символистов, визуально-пластические возможности выражения философско-эстетических смыслов творческого мировоззрения художников конца XIX – начала XX века. В контексте изучения связей между визуальным и вербальным языками рассмотрены стихотворные опыты самих художников. Впервые на русский язык переведены фрагменты поэтических произведений бельгийского художника-символиста Вильяма Дегува де Нункве, последовательно разрабатывавшего в своем искусстве тему садов и парков как универсального мира души, что было характерно и для других мастеров эпохи модерна.

Ключевые слова: история и теория искусств, стиль модерн, русский символизм, европейский символизм, иконография, иконология, поэзия, изобразительное искусство, синтез искусств, стихотворный образ, визуальный язык, поэтическое мышление, художественный миф

INDIVIDUAL UNIVERSE: THE GARDEN AS A POETIC MOTIF IN THE VISUAL ART OF THE ART NOUVEAU ERA

UDC 7.049.1

Author: *Davydova Olga*, Ph.D. in the History of Arts, Leading Researcher Associate at the Scientific Research Institute of Theory and History of Arts of the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

Summary: The article explores the fate of the lyrical beginning in the works of artists of the Art Nouveau era. On a particular example of a landscape gardening motif – one of the stable iconographic motifs embodying the image of the ideal dream space for life – features of the poetic thinking of the symbolists, visual and plastic possibilities of expressing the philosophical and aesthetic meanings of the creative worldview of artists of the late XIX – early XX century. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. In the context of studying the relationship between visual and verbal languages, the poetic experiments of the artists themselves are considered. For the first time in Russian, fragments of poems by William Degouve de Nuncques were translated. This Belgian symbolist artist consistently developed in his art the theme of gardens and parks as a universal world of a unique soul that was characteristic of other masters of the Art Nouveau era.

Keywords: History and theory of art, Art Nouveau, Russian Symbolism, European symbolism, iconography, iconology, poetry, fine arts, synthesis of arts, poetic image, visual language, poetic thinking, artistic myth

ЭРВЕ ДИ РОЗА: ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ЭПОС 1980-Х ГОДОВ

УДК 7.036.8

Автор: *Малова Татьяна Викторовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Теории и истории искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова, e-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению раннего периода творчества французского художника Эрве ди Роза. Участник объединения “Figuration libre”, в 1980-е годы он формирует специфический пластический инструментарий, заимствующий образность комикса. Вновь заостряя дискуссию о границах искусства и опыте повседневного, его практика адресуется к профанным формам культуры и игровому цитированию «высоких» источников.

Ключевые слова: Эрве ди Роза, “Figuration libre”, «новая волна», комиксы

HERVÉ DI ROSA: THE EPIC ADVENTURE OF 1980TH

UDC 7.036.8

Author: *Malova Tatiana*, Ph.D., Associate Professor, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: malova.tatiana@yahoo.com

Summary: The article is devoted to the early period of creation of the French artist Hervé Di Rosa. Member of the association “Figuration libre”, in the 1980s he forms specific plastic vocabulary borrowed from the imagery of comic strips. Refocusing the discussion on the limits of art and everyday experience, his practice is addressed to the profane forms of culture and ironic quotation of the “high” sources.

Keywords: Hervé Di Rosa, “Figuration libre”, New Wave, comic strips

СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ «ИСКУССТВА-ПО-ИНСТРУКЦИИ»

УДК 7.038.6

Автор: *Родионова Владислава Игоревна*, магистрант факультета гуманитарных наук, программа история художественной культуры и рынок искусства НИУ ВШЭ, e-mail: vladislavarodi@gmail.com

Аннотация: В статье поднимается вопрос жанра “art by instruction” или «искусства по инструкции», который характеризуется созданием произведения искусства при помощи инструкции, написанной художником. Развитие данного жанра происходит в течении XX века, начиная с творчества Марселя Дюшана и Джона Кейджа, затем артикулируется минимализмом и концептуализмом и получает законченную концепцию в проекте “Do it” (1993 год – настоящее время). Своей задачей «искусство по инструкции» ставит создание открытого произведения с вариативным концом при возможности различных интерпретаций авторского текста-инструкции.

Ключевые слова: современное искусство, искусство по инструкции, инструкция, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, Флюксус, минимализм, концептуализм, Do it

FORMATION OF THE ART-BY-INSTRUCTION CONCEPT

UDC 7.038.6

Author: *Rodionova Vladislava*, MA student of the faculty of humanity studies at National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: vladislavarodi@gmail.com

Summary: This article raises the question of the “art by instruction” genre, which is characterized by the creation of a work of art with the help of an instruction written by the artist. The development of this genre takes place during the XX century, beginning with the works of Marcel Duchamp and John Cage, then articulated with minimalism and conceptualism and gets a complete concept in the project “Do it” (1993 – present). The task of “art by instruction” is to create an open work with a variable end, with the possibility of various interpretations of the author's text-instruction.

Keywords: contemporary art, art-by-instruction, instruction, Marcel Duchamp, John Cage, Fluxus, minimalism, conceptualism, Do it

СРЕДА И ПРЕДМЕТНАЯ БЫТИЙНОСТЬ В СТРАТЕГИЯХ ТЕЛЕСНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ИНСТАЛЛЯЦИЙ ЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА – НАЧАЛА XXI ВЕКА

УДК 7.038.55

Автор: *Буали Анна Нидалевна*, аспирант Государственного института искусствознания, e-mail: bualianna@gmail.com

Аннотация: Преодоление влияния картезианской модели объективирования телесности стало одним из важнейших направлений философии и художественных практик XX века. Концепции, выдвинутые исследователями Эдмундом Гуссерлем, Морисом Мерло-Понти, Жилем Делезом, Валерием Подорогой, Анри Бергсоном, Мишелем Фуко и другими, предложили проект расширения телесности, освобождение ее от репрессивного объективирующего дискурса; представление тела как части сложной системы социальных и средовых взаимодействий. Параллельно практики художников, работавших с темой телесности, осваивали новые измерения репрезентации тела. Из огромного количества художественных экспериментов второй половины XX века – начала XXI века мы рассмотрим несколько примеров репрезентаций телесности посредством внедрения в область предметного мира с целью проследить стратегии пространственной экспансии.

Ключевые слова: телесность, среда, репрезентация, воплощение

ENVIRONMENT AND OBJECTS BEINGNESS IN STRATEGIES OF BODY REPRESENTATION IN INSTALLATIONS OF EUROPEAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY

UDC 7.038.55

Author: **Buali Anna**, PhD Student at the State Institute for Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: bualianna@gmail.com

Summary: Overcoming the impact of the Cartesian model of objectification of the body has become one of the important directions of philosophy and art practices of the XX century. Such researchers as Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Valery Podoroga, Henri Bergson, Michel Foucault and others have proposed project of expansion of corporality, its liberation from the oppressive objectifying discourse; the idea of the body as part of a complex system of social and environmental interactions. At the same time practices of artists who worked with the theme of corporality, developed new dimensions of representation of the body. From the enormous number of artistic experiments of the second half of the XX – beginning of XXI century, we will examine few examples of body representations in art where body is infiltrated to the world of objects, with the aim to follow the strategy of their spatial expansion.

Keywords: corporality, environment, representation, embodiment

«НОВАЯ ФОТОГЕНИЯ» А. СОКУРОВА: О ФИЛЬМЕ «ВОСТОЧНАЯ ЭЛЕГИЯ»

УДК 791.43

Автор: **Виноградов Владимир Вячеславович**, доктор искусствоведения, доцент, заведующий сектором Кино стран Европы НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), e-mail: vinogradov_v.v@mail.ru

Аннотация: В статье исследуются границы термина фотогения для документального кинематографа Александра Сокурова. Доказывается, что фотогения в фильмах Сокурова семантизируется, способствуя созданию особо выразительных пейзажей. В контексте исследования японской культуры в фильме фотогения позволяет передать идею общения мира живых с миром умерших, делая инобытие родным. Уточнение этой идеи дает ключ интерпретации и к другим фильмам Сокурова.

Ключевые слова: Сокуров, Восточная элегия, Япония, мир живых и мир мертвых, фотогения, документальный фильм

NEW PHOTOGENIC METHOD IN ORIENTAL ELEGY BY ALEXANDER SOKUROV

UDC 791.43

Author: **Vinogradov Vladimir**, Dr.Habil. in art studies, assistant professor, head of the Department of Cinema of the countries of Europe of the Film Art Institute at the All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (Moscow, Russia), e-mail: vinogradov_v.v@mail.ru

Summary: The article explores the limits of the term photogeny for documentary cinema by Alexander Sokurov. It is proved that photogeny in Sokurov's movies is semantical, contributing to the creation of especially expressive landscapes. In the context of the study of Japanese culture in the movies, photogeny allows us to convey the idea of communicating the world of the living with the world of the dead, domesticating the transcendent. Clarification of this idea gives the key of interpretation to other movies of Sokurov.

Keywords: Sokurov, Oriental Elegy, Japan, the world of the living and the world of the dead, photogeny, documentary

DENAZIFIED BUT NOT YET AMERICANIZED: ЗАПАДНОНЕМЕЦКИЙ КИНЕМАТОГРАФ НА ЗАРЕ ОБРАЗОВАНИЯ ФРГ

УДК 7.036(430)7+791.43-2

Автор: **Лёкен Евгения Валерьевна**, магистр истории, аспирант кафедры зарубежного регионоведения и внешней политики ФМОиЗР ИАИ РГГУ, e-mail: zhena.loehken@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена анализу послевоенного кинематографа Западной Германии, находившейся в эпицентре политических событий начала «холодной войны». Страна переживала денацификацию, послевоенный голод и разделение на оккупационные зоны, быстро сменившиеся образованием ФРГ, планом Маршалла и культурной американизацией. Мы попытаемся разобраться, как художественный фильм рефлексировал на быстро меняющуюся политическую обстановку и как немецкие художники в кинематографических образах пытались сконструировать «новую» Германию. Фильмы, зафиксировавшие этот процесс поиска, послужили своего рода мостом от веймарского экспрессионизма к Новому немецкому кино.

Ключевые слова: история немецкого кино, фильмы холодной войны, американизация, денацификация, история ФРГ, национальная идентичность, экспорт культуры, Германия и США, кинодискурс, роль Голливуда, Новое немецкое кино, Аденауэр, Трумэн, план Маршалла

DENAZIFIED BUT NOT YET AMERICANIZED: WEST GERMAN CINEMA AT THE DAWN OF THE FRG FOUNDATION

UDC 7.036(430)7+791.43-2

Author: *Loehken Evgeniya*, MA in History, Post-graduate student of the Department of Area Studies and Foreign Policy at Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: zhenya.loehken@gmail.com

Summary: The article covers the analysis of the postwar cinema in West Germany that got into the thick of political events in the beginning of the Cold War. The country was subjected to denazification, postwar hunger and division into occupation zones, which was quickly replaced by the foundation of the FRG, Marshall Plan and cultural Americanization. We try to explore how feature film reflected on the rapidly changing political environment and how German artists using film images attempted to construct the New Germany. Films that documented this search process served as a kind of bridge between the Weimar expressionism and the New German Cinema.

Keywords: history of German cinema, Cold War films, Americanization, denazification, history of the FRG, national identity, cultural export, Germany and the USA, film discourse, role of Hollywood, New German Cinema, Konrad Adenauer, Harry Truman, Marshall Plan

ТЕЛО ПОРЯДКА В ИДЕОЛОГИИ (НЕ)СВОБОДЫ

УДК 172.15+175+304.3

Автор-1: *Литинская Джинна Григорьевна*, кандидат философских наук, e-mail: litinskaya@inbox.ru

Автор-2: *Кирилловский Илья Александрович*, преподаватель Московского Института Лингвистики, e-mail: bituten@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена изменению отношения к телесности в разных моделях общества XX века. Затрагиваются вопросы принадлежности и функций телесности в тоталитарных обществах и обществах, построенных на идее свободы. Соотношение свободы в выборе способов формирования своего тела и идее «американской мечты». Супергерои различных режимов, как воплощение идеала телесности. А так же обосновывается представление о идее ЗОЖ (здорового образа жизни), как об идее возобновления идеи тела порядка в западной культуре.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, телесность, тоталитаризм, тело порядка, супергерои

BODY OF ORDER IN THE IDEOLOGY OF FREEDOM(LESS)

UDC 172.15+175+304.3

Author-1: *Litinskaya Jinna*, Ph.D. in philosophy, e-mail: litinskaya@inbox.ru

Author-2: *Kirillovsky Ilya*, lecturer of the Moscow Institute of Linguistics (Moscow, Russia), e-mail: bituten@gmail.com

Summary: Article is devoted to change of the attitude towards embodiment in different models of society of the 20th century. The questions of accessory and functions of embodiment in the totalitarian societies and societies constructed on the idea of freedom are raised. Freedom ratio in the choice of ways of formation of the body and the idea of “the American dream” is discussed, as well the superheroes of various modes as ideal embodiment. And also idea of ZOZh (healthy lifestyle), as the idea of renewal of a body of the order is proved in western culture.

Keywords: healthy lifestyle, embodiment, totalitarianism, body of the order, superheroes

ВЛИЯНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ МЫСЛЕЙ О БОГЕ И УРОВНЯ РЕЛИГИОЗНОСТИ НА ОТНОШЕНИЕ К НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

УДК 159.95

Автор-1: *Улыбина Елена Викторовна*, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии РАНХиГС, e-mail: evulbn@gmail.com

Автор-2: *Климова Ксения Константиновна*, студентка факультета психологии Института общественных наук РАНХиГС, e-mail: k.trois.3@gmail.com

Аннотация: Представленное исследование опиралось на работу Sagioglou C., Forstmann M. “Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty”, в которой было показано снижение уровня терпимости к неопределенности при семантическом религиозном прайминге. Авторы использовали разные варианты измерения предпочтения определенных и неопределенных стимулов, в том числе и одномерный опросник Макдональда, и опирались на представление о общности влияния христианских ценностей на людей, независимо от их отношения к религии. Представляемая работа строилась на гипотезе о том, что среди российских респондентов актуализация мыслей о Боге будет по-разному затрагивать показатели отношения к неопределённости при разном уровне религиозности. Использованный опросник Корниловой и Чумаковой (2014) дает возможность измерить уровень интолерантности к неопределенности, обратно связанной с показателями флюидного интеллекта и креативности и толерантности к неопределенности, связанной с показателями межличностного интеллекта. В исследовании принимали участие 205 студентов, 98% ж. Полученные данные подтвердили гипотезу, показав, что в выборке, включающей только респондентов с высокой и низкой религиозностью, влияние прайминга при учете уровня религиозности оказывает значимое воздействие на уровень интолерантности к неопределенности ($F=6,914, p=0,010$), вызывая незначимое повышение у респондентов с высокой религиозностью и незначимое понижение у респондентов с низкой религиозностью. Взаимодействие условий предъявления и уровня религиозности на уровень толерантности к неопределенности значимо ($F=4,895, p=0,029$), снижая толерантность к неопределенности у респондентов с низкой религиозностью ($F=5,144, p=,028$), и не оказывает влияния на респондентов с высокой. Полученные результаты обсуждаются.

Ключевые слова: интолерантность к неопределенности, толерантность к неопределенности, религиозность, уровни религиозности

THE INFLUENCE OF THE ACTUALIZATION OF THOUGHTS ABOUT GOD AND THE LEVEL OF RELIGIOSITY ON THE ATTITUDE TOWARD NON-CERTAINTY

UDC 159.95

Author-1: Ulybina Elena, Professor, Department of General Psychology of the Institute of school of public policy of the Russian Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia), e-mail: evulbn@gmail.com

Author-2: Klymova Ksenia, Student of the Institute of school of public policy of the Russian Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia), e-mail: k.trois.3@gmail.com

Summary: The research presented was based on work Sagioglou C., Forstmann M. “Activating Christian religious concepts increases intolerance of ambiguity and judgment certainty”, which showed a decrease in the level of tolerance to uncertainty in the semantic religious priming. In the research were used different options for measuring preferences for certain and indeterminate stimuli, including the one-dimensional McDonald’s questionnaire. The research relied on the idea of the commonality of the influence of Christian values on people, regardless of their attitude toward religion. The questionnaire used by Kornilova and Chumakova (2014) makes it possible to measure the level of intolerance to uncertainty, inversely related to the indices of fluid intelligence and creativity and tolerance to the uncertainty associated with interpersonal intelligence. The hypothesis that the influence of semantic priming will reduce intolerance to uncertainty in cases of high religiosity and increase in cases of low religiosity and will not have an impact on tolerance to uncertainty has been partially confirmed. In a study on sample of 2015 students, 98% f. of the respondents, the semantic priming was set by a modified Huber questionnaire aimed at measuring general religiosity and containing questions about God, prayers, etc., and the attitude toward uncertainty was measured by the Kornilova and Chumakova questionnaire (2014), including scales of intolerance and tolerance to uncertainty. The influence of the semantic priming was controlled by the order of presentation of the questionnaires. According to the data obtained in the sample, which includes only respondents with high and low religiosity ($N = 111$), two-factor analysis of variance shows the significance of the interaction of factors of religiousness and the order of presentation of questionnaires at the level of intolerance to uncertainty ($F = 6.914, p = 0.010$), causing an insignificant increased intolerance among respondents with high religiosity and an insignificant decrease in intolerance among respondents with low religiosity. The interaction of the conditions of presentation and the level of religiosity to the level of tolerance to uncertainty is significant ($F = 4,895, p = 0,029$), reducing the tolerance to uncertainty among respondents with low religiosity ($F = 5,144, p = , 028$) and does not affect respondents with high religiosity. The results are discussed.

Keywords: intolerance to uncertainty, tolerance to uncertainty, religiosity, levels of religiosity

SUMMARY

ПРОБЛЕМА НЕСВОДИМОСТИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ФЕНОМЕНОВ К ЯЗЫКОВОМУ ВЫРАЖЕНИЮ В РАБОТАХ Л.ВИТГЕНШТЕЙНА

УДК 7.01

Автор-1: *Золотков Григорий Алексеевич*, аспирант философского факультета ВШЭ, e-mail: zolotkov_grigory@mail.ru

Автор-2: *Жулитова Анагата Юрьевна*, магистр философии, e-mail: anagata@zhulitova.ru

Аннотация: На основе идей Л.Витгенштейна авторы статьи рассматривают аргументацию против представления об эстетике как о теоретическом исследовании. Согласно критикуемому представлению сфера эстетики может иметь четкую артикуляцию также как естественные науки, а в отношении произведений искусства могут быть уместны споры о более точном их анализе. В работах Витгенштейна этому представлению противостоит понимание эстетики как сферы, имеющей особый статус, согласно которому ее смысл принципиально не может быть схвачен теорией.

Ключевые слова: эстетика, произведение искусства, выразимость эстетики, Витгенштейн, этика, логическая форма, языковые игры

THE PROBLEM OF THE IRREDUCIBILITY OF AESTHETIC PHENOMENONS TO LANGUAGE EXPRESSION IN L.WITTGENSTEIN'S WORKS

UDC 7.01

Author-1: *Zolotkov Grigory*, postgraduate student of the Doctoral School of Philosophy at the National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: zolotkov_grigory@mail.ru

Author-2: *Zhulitova Anagata*, MA in Philosophy, e-mail: anagata@zhulitova.ru

Summary: The article is concerned with arguments against the understanding of aesthetics as a theoretical research. According to such understanding the realm of aesthetics is feasible to a kind of scientific articulation. According to Wittgenstein aesthetics is a peculiar realm and its substance could not be expressed.

Keywords: aesthetics, work of art, expressibility of aesthetics, Wittgenstein, ethics, logical form, language game

