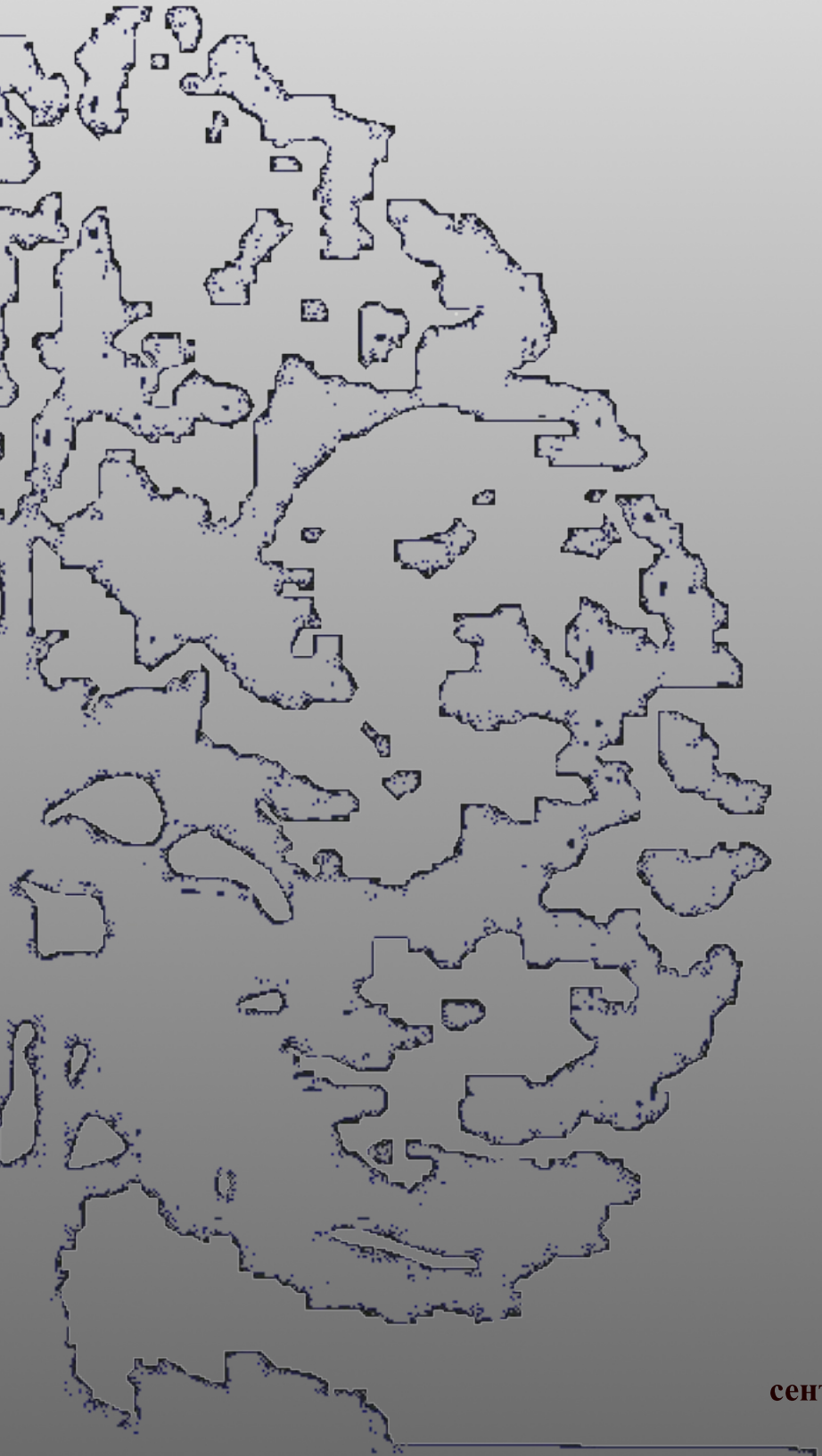
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Седьмой год издания / 7th Year of publication



№27 (3-2017)
сентябрь-октябрь / September-October

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, директор Института психологии им. Л.С. Выготского РГГУ.

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».

Мизиано 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.

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

Тхостов Александр Шамилевич, 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.rsuh.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.

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, director of the Institute of psychology named after L. Vygotsky at RSUH.

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 ИСКУССТВА РГГУ
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.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2017

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *Н.А. Хренов* Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья вторая

19 *С.А. Филиппов* Первопланная композиция и рецепция линейных размеров изображения

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

34 *А.Е. Завьялова* «Игрушечный, кукольный, загадочный мир»: образы марионеток в творчестве Александра Бенуа

40 *Е.В. Грибоносова-Гребнева* Творчество К.С. Петрова-Водкина на итальянских и других международных выставках. К вопросу о зарубежном восприятии русского искусства в 1910-1930-х годах

50 *Е.И. Виноградова* Субъективизм и безобразие. Венецианские биеннале 1956-1977 гг. в советской культурной прессе

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

55 *С.Ю. Штейн* Онтология «современного искусства»

73 *А.С. Шувалова* «Торжество? Настоящая жизнь»: инсталляции Марка Шаймовица

КИНО

89 *С.А. Смагина* Критика «полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х – начала 1930-х гг.

95 *М.В. Каплун* «Пир Бабетты» Габриэля Акселя: к вопросу о жанровой принадлежности

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

99 *А.А. Арустамова* «Новая Америка» А.Блока и А.Ладинского

106 *Я.В. Погребная* Особенности хронотопа сонетианы В.В. Набокова

113 *Д.И. Макаров* О христианских подтекстах в рассказе Паоло Вольпони «Аннибале Рама»

123 *А.В. Марков, С.А. Мартьянова* Упадок жизни как канон искусства: «средний уровень» русской идеалистической философии

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

134 *Т.Д. Марцинковская, В.Р. Орестова* Эстетическая парадигма в транзитивном мире

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

144 *Э.В. Жагун-Линник* Осмысление эстетического в глитч-арте

151 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *N.A. Hrenov* Posttotalitary period in the history of russian cinema: religious tradition and mass mentality. Second part

19 *S.A. Filippov* Foreground Composition and Linear Reception of Pictures

HISTORY OF ART

34 *A.Ye. Zavyalova* “Toy, puppet, mysterious world”: Images of puppets in the works of Alexander Benois

40 *E.V. Gribonosova-Grebneva* The art of Kuzma Petrov-Vodkin at Italian and other international exhibitions. To the international perception of Russian art in 1910–1930s.

50 *E.I. Vinogradova* Subjectivism and disgrace. Venice Biennale of 1956-1977 in the Soviet cultural press

CONTEMPORARY ART

55 *S.Y. Schtein* Ontology of “contemporary art”

73 *A.S. Shuvalova* “Celebration? Realife”: installations by Marc Camille Chaimowicz

CINEMA

89 *S.A. Smagina* Criticism of the “sexual issue” in the Soviet cinema of the second half of the 1920s - early 1930s.

95 *M.V. Kaplun* “Babette's Feast” by Gabriel Axel: to the question of genre

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

99 *A.A. Arustamova* The New America of Alexander Blok and Antonin Ladinsky

106 *J.V. Pogrebnaya* The features of chronotope in Nabokov’s sonnets

113 *D.I. Makarov* Christian subtexts in Annibale Rama by P. Volponi

123 *A.V. Markov, S.A. Martianova* Decay of life as art rule in the middle-level Russian idealism

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

134 *T.D. Martsinkovskaya, V.R. Orestova* Aesthetic paradigm in a transitive world

METHODOLOGY

144 *E.V. Zhagun-Linnik* The understanding of aesthetical aspect in glitch art

151 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-6-18

Н.А. Хренов
доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств
Государственного института искусствознания
nihrenov@mail.ru

ПОСТТОТАЛИТАРНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО КИНО: РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАДИЦИЯ И МАССОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Во второй статье анализируется трансформация массовых религиозных представлений начиная с советского времени и до наших дней и их отражение в кинематографе. Доказывается, что российский кинематограф уточняет выводы о специфике массовой религиозной ментальности, предпринятые русской общественной мыслью (мессианство, апокалиптика). Также показано, что ряд парадоксов русской религиозности, таких как идеализм, грозящий перейти в нигилизм, как надклассовость, грозящая социальным радикализмом, раскрыты в кинематографе и дополняют наблюдения, сделанные русскими религиозными философами. Подробный анализ фильмов, прежде всего, «Левиафан» Андрея Звягинцева, позволят уточнить границы социальных эффектов религиозности и влияние российского религиозного сознания на эстетические предпочтения людей, а значит, и на способы репрезентации этих предпочтений.

The second article analyzes the transformation of mass religious representations from the Soviet era to the present day and their reflection in the cinema. It is proved that Russian cinema clarifies the conclusions about the specifics of the mass religious mentality undertaken by Russian social thought (messianism, apocalyptic program). It is also shown that a number of paradoxes of Russian religiosity, such as idealism, threatening to turn into nihilism, like social transgression threatening to turn into radicalism, are uncovered in cinematography supplementing observations made by Russian religious philosophers. Detailed analysis of the films, first of all, “Leviathan” by dir. Andrei Zvyagintsev, makes it possible to clarify the boundaries of the social effects of religiosity and the influence of Russian religious consciousness on aesthetic preferences of common people, and thus on the ways of representing these preferences in art.

Ключевые слова: советский кинематограф, современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, русская религиозная философия

Keywords: Soviet cinema, contemporary Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, Russian religious philosophy

1. Масса как ведомая и ведущая сила истории. Церковь и масса. Негативные последствия психологии массы на духовную культуру

Начиная с оттепели, в России развертывается возрождение религиозных настроений. Интерес к деревне, а значит, и к культуре в ее традиционных формах, следует рассматривать в этом контексте. Но было бы неверным полагать, что с нарастанием и распространением в России религиозных настроений языческая подпочва истории совершенно исчезает. Вернемся снова к атмосфере Серебряного века. Некоторые деятели этого века, в том числе философы и литераторы, вроде Д. Мережковского, вслед за Ф. Ницше приветствовали вторжение в «новое религиозное сознание» и в новую культуру модернизма язычества. Но возрождение языческой стихии в эстетических и художественных формах – ничто по сравнению с тем стихийным и бессознательным язычеством, которое всплывает в ходе революции, гражданской войны, а затем активизируется в мировой войне.

Прорыв язычества приведет к концлагерям, в которых людей будут целенаправленно сжигать и убивать миллионами. Именно газовые печи, где сжигали стариков и детей, свидетельствуют о

© Хренов Н.А., 2017

невероятном понижении ценности человеческой жизни. Такова логика «варварского возрождения». Тысячу раз прав Т. Адорно, заявивший, что после Освенцима стало ясно, что культура бессильна, что она – что – то вроде мусора. «После Освенцима – пишет он – любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор» [Адорно, 2003, с. 327]. Но ведь об этом же писал, став очевидцем русской революции, умирающий от голода В. Розанов. Слава богу, в русской революции людей, кажется, не сжигали, но зато топили, как позднее покажет в своем фильме «Солнечный удар» Н. Михалков.

Возникновение массы и свойственной ей психологии как нового явления истории автоматически возвращало в языческую, варварскую стихию, окрасившую все великие и трагические события XX века в мрачные тона. Прорыв язычества, которое, по мнению Ф. Ницше, должно было вернуть человечество к жизни, волю к которой христианство усыпило, стало основой трагических событий в истории XX века. Раз эта варварская стихия прорвалась, ее необходимо было изжить. Изжить в этих самых мировых войнах. Это изживание связано с испытанием и страданием. Спрашивается, почему же произошел столь беспрецедентный по катастрофическим последствиям прорыв варварской стихии? Да потому, что на этот раз бессильным противостоять этому прорыву оказалось даже христианство. Вот и приходится говорить и о неудаче, и о поражении, только на этот раз уже о неудаче и поражении христианства, а вместе с тем и всей культуры, что имел в виду Т. Адорно.

Почему же эта неудача случилась в самом начале XX века? Разве в истории христианства это произошло впервые? Разве это поражение уже не было предсказано в самом начале его истории? Вот и В. Розанов ставит вопрос: разве образы Апокалипсиса уже не являлись предсказанием будущей истории христианства и его поражения, его слабости? «Если же окинуть всю вообще компановку Апокалипсиса и спросить себя: – «да в чем же дело, какая тайна суда над церквами, откуда гнев, ярость, прямо рев Апокалипсиса (ибо это книга ревущая и стонущая), – пишет В. Розанов – то мы как раз уткнемся в наши времена: да – в бессилии христианства устроить жизнь человеческую, – дать «земную жизнь», именно – земную, тяжелую, скорбную» [Розанов, 1990, с. 398]. В. Розанов изрекает еретическую, а, по сути, кантианскую мысль. Как известно, согласно Канту, практический разум, то есть нравственность возник раньше, чем религия и имеет самостоятельную историю. Согласно В. Розанову, человечество переживет «свое христианство» и будет еще долго после него жить («Солнце загорелось раньше христианства. И солнце не потухнет, если христианство и кончится… Значит, «при всей красоте христианства» – человек все-таки, «с ним одним не проживет» [Розанов, 1990, с. 401]). А ведь это мысль именно Канта, мысль модерна, от которого и пошел атеизм.

Нет ничего удивительного в том, что события революции 1917 года С. Булгаков осмысляет в соотнесенности с образами Апокалипсиса. «Варварское возрождение» XX века необходимо осмыслять, в том числе и на этом уровне. Так, касаясь иудейской апокалиптики, философ проводит параллель между давно ушедшими в прошлое настроениями и настроением начала XX века. Его суждение позволяет осмыслить наши проблемы в контексте того, что М. Бахтин называет «большим временем». «И связанный с этим интерес духовного проникновения в мир иудейской апокалиптики с особенной живостью чувствуется в нашу эпоху, – пишет С. Булгаков, – в сознании которой так неотступно встает проблема о смысле истории, цели ее и исходе, которая охвачена трепетным чувством какого-то стремительного, неудержимого, непроизвольного даже движения вперед, смутным ощущением исторического прорастания. Это разлито в нашей духовной атмосфере и питает такое характернейшее движение наших дней, как социализм, прорывается в кровавом и хмельном энтузиазме революций с их зелотизмом, но и с их истерическим порывом» [Булгаков, 1997, с. 213].

То, что случилось в XX веке и что приводило к варварскому возрождению, мыслители модерна, в отличие от Д. Вико, не предполагали. Последующую после XVIII века историю просветители так не представляли. Они полагали, что культ власти, силы, государственности, империи уходит в

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

прошлое, и на этом месте окажутся принципы свободы, прежде всего, свободы личности, демократии, либерализма и братства всех народов. Они не предполагали, к чему их идеи приведут. Этот генезис разрушительных идей модерна не проходит мимо внимания А. Камю. Он пишет: «Хотя Ницше и Гегель служат оправданием для хозяев Дахау и Караганды, это не является обвинительным приговором всей философии Гегеля и Ницше, но дает повод заподозрить, что некий аспект их логики мог привести к таким страшным пределам» [Камю, 1990, с. 224].

Создатели проекта модерна – просветители полагали, что зло исчезнет, и его место займет добро. В соответствии с этой установкой и должна была двигаться в последние столетия история. Но уже в начале XX века в Европе разразилась катастрофа – первая мировая война. А. Вебер пишет, что в конце XIX века ту бойню, которая через какие-нибудь два десятилетия втянет европейские страны, прогнозировать никто не мог. Тем не менее, несмотря на оптимизм по поводу настоящего и будущего, в благополучной Европе катастрофа все же разразилась. «Для нас, – пишет А. Вебер, – вопрос состоит в следующем: в какой степени и из-за чего этот во всех отношениях столь особенный век стал лоном сегодняшней идущей с Запада и из Европы, охвативший весь мир катастрофы? Какие силы определили это? Если это было переходом к превращению земли в новую планету, то почему этот процесс завершился, и как было возможно, чтобы он завершился ужасающей борьбой и страшными разрушениями, когда – либо происходящими на Земле, как стало возможным, что XIX век и почти все, что он, как считалось, достиг, лежит в руинах и вряд ли сможет когда-либо возродиться в своих позитивных сторонах?» [Вебер, 1999, с. 433]

Реализуемые принципы демократии создают для надлома и разложения империи основу. Это касается не только российской империи. Но реальность оказывается сложнее. Выясняется, что разложение и распад империи сразу же к торжеству демократии не приводит. Из поля зрения мыслителей, анализирующих эти процессы, выпадает существенное звено, а именно, между историей империи и историей демократии образуется целая эпоха, известная как эпоха тоталитарных режимов и мировых войн. Эта эпоха как раз и является эпохой испытаний для веры, нравственности и культуры. Эти режимы возникают как реакция на то, что Х. Ортега-и-Гассет называет «восстанием масс». «Восстание масс» – это и есть угрожающее христианству и культуре «варварское возрождение». Это и есть понижение культуры, ее регресс, актуализация тех уровней, которые в истории казались уже пройденными.

Те ценности добра, которые были накоплены под воздействием христианства даже в границах империи, оказались перед угрозой исчезновения. Но не сохранились и те пласты культуры, что связаны с культивированием личного начала. О. Мандельштам писал, что роман XIX века не может иметь продолжения, ибо он связан с культом личного начала, а в XX веке человек, погружаясь в массовую стихию, это начало утрачивает [Мандельштам, 1991, т.2. с. 287]. Он вновь становится анонимным, а потому основа для романа исчезает. Но ведь это становление личного начала, что проявилось в психологическом романе XX века, обязано, в том числе и христианству. Как утверждает И. Ильин, религиозная зрелость связана с субъективным, личным опытом, предполагающим пребывание с Богом наедине. Что как не христианство культивировало личностное начало. Религия начинается с личной духовности. «Субъективность» земного человека, и, соответственно, этому, субъективность его существования, его телесных, душевных и духовных состояний, – пишет И. Ильин, – есть первый аксиоматический закон религиозного опыта» [Ильин, 1993, с. 50].

Если смотреть на дело именно так, то становится понятным религиозно-мертвящее влияние толпы и на религию, и в том числе, на культуру. «Толпа, – пишет И. Ильин, – состоит из людей, лишенных настоящей духовной культуры, не умеющих жить и воспринимать из главного, лишенных духовной интенции на главное и священное, и не способных относиться к священному – не главному. Это люди, не ведущие личной духовной жизни и потому в высшей степени подлежащие законам массового аффекта, массовой эмоции и массового действия: они легко «заражаются» психозом, не

ISSN 2227-6165

относятся критически к процессу суггестии и к его содержаниям, легко теряют контроль над собой и столь же легко совлекаются на самый низкий уровень. Объединяясь на низком уровне восприятия и переживания, заражая, увлекая и разжигая друг друга, люди толпы не подозревают о своей духовной несостоятельности, и, напротив, выступают с апломбом, непосредственно уверенные в своей мнимой «правоте» [Ильин, 1993, с. 229].

Эта трансформация религиозности и, следовательно, духовности удивительно соотносится с теми процессами, что можно было наблюдать в искусстве даже и в том случае, если с ситуацией в религии его не соотносить. Констатируя противоречия в религиозной жизни, И. Ильин их переносит на культуру в целом, а, следовательно, и на искусство. «Современная культура вступила в величайший исторический кризис, – пишет он, – именно потому, что она на протяжении последних веков «выветрила» этот дар и утратила его. Человечество поверило уму, оторвало его от созерцания, превратило его в плоский рассудок и стало стыдиться своего сердца, считая его проявлением «мечтательной глупости». Холодный, черствый, высчитывающий ум и бессердечная, черствая, расчетливая воля презрительно отстранили за созерцающее сердце, – эту главную евангельскую силу, – и стали строить культуру самостоятельно. Отсюда все бедствия наших дней» [Ильин, 1993, с. 268].

Но как продемонстрировала история XX века, христианские ценности оказались под угрозой исчезновения. Так, в революции 1917 года они были буквально уничтожены, как были уничтожены представители духовенства, взорваны храмы. Конечно, русские революционеры всегда считали себя последователями просветителей и потому, как и мыслители – просветители (Кант, например) идеи добра и нравственности, то есть практического разума, они вовсе не связывали с религией. Однако в начале XXI века приходится констатировать, что не везде и не всегда они были правы. Они не смогли спрогнозировать, что их идеи массой будут отторгаться и уж во всяком случае эти идеи будут трудно прививаться. Чтобы Просвещение в его русском варианте как массовый процесс имело место и, как минимум, началось, видимо, следовало еще пережить эпоху регресса, возвращение к варварскому комплексу, что в реальности и начало происходить.

Вот и по части религии с просветителями приходится не во всем соглашаться тоже. Религия и практический разум, то есть нравственность, могут быть разными сферами. Практический разум мог возникнуть и развиваться до появления религий, но это совсем не означает, что в реальной истории эти две сферы никогда не смыкались и друг на друга не воздействовали. До некоторой степени можно утверждать, что религия формировала нравственность и ее контролировала. Но просветители, как заметил Ф. Достоевский, посчитали, что в эпоху науки «можно обойтись без церкви и без Христа» [Достоевский, 1981, т. 24, с. 164]. Отсюда проистекает и атеизм.

Именно вокруг проблемы соотношения нравственности и религии, как и по поводу отношения к ней В. Соловьева, имеют место споры. В принципе В. Соловьев, как и Кант, стоит на позиции самостоятельности нравственности и ее независимости от религии. Но в своей работе «Оправдание добра» он выступает еще и историком нравственности, точнее, становления нравственного сознания. В истории случались разные состояния этого сознания, а, следовательно, и разные варианты взаимоотношений между нравственностью и религией. По поводу вычитывания у В. Соловьева Е. Трубецким независимости нравственности от религии, А. Лосев пишет следующее: «Дело в том, что Соловьев при построении своей этики вовсе и не думал отказываться от метафизики. Он хотел только одного – дать характеристику нравственности в ее чистом виде. А нравственность в чистом виде, сколько бы она ни пользовалась религиозной метафизикой, может и должна оставаться в своем чистом виде. Конечно, на известной стадии нравственного сознания возникает зависимость этого последнего от религии. Но это не значит, что нравственность сама по себе уже и есть религия. Нравственность начинается со стыда, продолжается состраданием и по необходимости оказывается зависимостью от высшего начала, от благочестия. Но если нравственность есть благочестие, то религия вовсе не есть только благочестие. Религия есть вера в то или иное божество, а следовательно,

ISSN 2227-6165

и учение об этом божестве, но она есть еще и культ. Вл. Соловьев вовсе не хочет заменить нравственность только одной религией. Но для него очевидно, что некоторые религиозные моменты обязательно должны входить в нравственность на определенной ступени ее развития. Это не значит, что нравственность тем самым уже и становится религией. Религия здесь используется, но само нравственное сознание остается в своем чистом виде, именно нравственностью, а не религией» [Лосев, 1996, с. 445].

2. Смыслы, стоящие за понятиями веры, религии и церкви. Революция как попытка соединения психологии массы и религиозной традиции

Соотнося нравственность и религию как слагаемые культуры, мы не можем не коснуться также того смысла, что обычно вкладывают в понятие религии. Когда речь идет о религии, то под ней подразумевается также вера и церковь. Однако все эти понятия хотя и соотносимы, но синонимами не являются. Привлекая религиозные ассоциации к объяснению революционных вспышек, мы сначала должны разобраться в сущности веры, которая с религией может и не иметь ничего общего. Обращаясь к кинематографическому опыту второй половины XX века, мы не можем избежать вопроса о соотношении революции и христианства. Победа революции и последующее устроение жизни в России означает вступление в эпоху атеизма. Существует даже точка зрения, согласно которой русская революция 1917 года – это запоздавшая Реформация [Жукоцкий, 1998, с. 52], та самая Реформация, которая на Западе пересоздала всю культуру, став мощной основой становления либерализма и демократии. Но ведь Реформация все же религиозное движение. Если допустить, что русская революция является запоздавшей, то она тоже имеет прямое отношение к религии.

В данном случае мы не должны проходить мимо той проблемы, что постоянно в связи с революцией возникает. Ее суть заключается в вопросе: может быть, марксизм является одной из религий? Этот вопрос задавали многие мыслители. Его задает, например, Р. Нибур. Для него религией, правда, ее обмирщенным вариантом является не только марксизм, но еще и либерализм. Для него и то, и другое представляют варианты древнееврейской и пророческой традиции и христианской религии. «Марксизм, – пишет он, – лучше сознает глубину зла, раскрывающуюся в истории человечества, и поэтому его философия истории содержит катастрофизм, совершенно чуждый господствующему настроению современной культуры, но зато тесно связанный с катастрофизмом еврейских пророков… Подобно апокалиптической религии, он преображает сегодняшний пессимизм в высшей оптимизм – в надежде на финальное торжество идеального общественного строя в результате исторического чуда. В случае с марксизмом пролетариат становится активным участником такого финала, но успех его невозможен без действий Бога, который низлагает сильных с престолов и возносит смиренных. Поскольку марксизм есть секуляризованная религия, то божественное действие обретает форму логики истории, предопределяющей то, что сильные мира уничтожают самих себя и отдадут политическую власть слабым в ходе самих попыток подавления» [Нибур, 1996, с. 243].

Казалось бы, преследуя ценности свободы личности, русская революция двигалась в том же направлении. Однако по мере осуществления этой задачи в атеистический период были вызваны к жизни и актуализированы самые древние архетипы. Новая экономическая политика в 20-е годы обещала продвижение по западному пути, но ее очень быстро свернули, и началось восстановление империи нового, то есть сталинского образца. В России XX века началась история не атеизма, а латентная история «нового Средневековья». Ведь империя в ее сталинской форме имеет в качестве образца византийскую модель. Хотя церковь не была упразднена, но все делалось для того, чтобы ее вытеснить на периферию новой культуры. В последующих экстремальных ситуациях, и мы это показали на примере фильма В. Хотиненко «Поп», она еще сыграет свою позитивную роль, в ней будут нуждаться. Вытеснение ценностей, формируемых в истории России христианством, привело к тому, что зло, идущее от империи, заняло место добра. Языческие ценности стали вытеснять

христианские. Об этом убедительно писал В. Соловьев применительно к предшествующей XX веку истории.

Хотя следует отметить, что первоначально, сразу же после революции была попытка большевиков приспособить христианство для утверждения большевистской идеологии. Как пишет Ю. Давыдов, предпринималась попытка «переодевания Христа в России в костюм социалиста-революционера» [Давыдов, 1997, с. 445]. Христианство пытались вписать в идеологию или даже вывести социализм и коммунизм из первоначального христианства. В революционной ментальности начала XX века С. Булгаков справедливо улавливает хилиастические мотивы. Но была также и попытка социализм представить новой религией светского типа. Сторонником такой интерпретации социализма был А. Луначарский, что не было поддержано Лениным. Между тем, эта попытка весьма любопытна. Конечно, социализм – никакая не религия. Но все дело в том, что находящаяся какое-то время в крайнем возбуждении масса проецировала на политические процессы накопленную в истории религиозную ментальность. Это давало, например, Н. Бердяеву основание утверждать, что в России в революционной ситуации политика трансформировалась в религию.

Очевидно, что вера, религия и церковь – не синонимы. Человек верит всегда, даже если он этого не осознает. Но только вот вопрос: что является содержанием этой веры? Вера может принимать религиозные формы, но не обязательно. Большевик-пассионарий имел сильную веру, ради которой он и свою жизнь мог принести в жертву, и мог жертвовать жизнью себе подобных. На то он и пассионарий. Но ведь большевик – это атеист. Так, героиня фильма А. Аскольдова «Комиссар» дает от имени революции приказ расстрелять дезертира, и его тут же по законам военного времени приводят в исполнение. Этот фильм был поставлен в 1967 году, но его зритель не мог видеть до середины 80-х годов, пока в России у власти не окажется М. Горбачев, и пока не начнется очередная оттепель. Осуществить свой замысел-закончить фильм по рассказу В. Гросмана А. Аскольдову все же разрешили, но когда работа над ним была закончена, на него сразу же был наложен запрет; и он был отправлен на так называемую «полку». Потом, когда показ фильма был разрешен, на режиссера посыпались награды, в том числе на престижных европейских фестивалях.

Этот фильм интересен как раз тем, что речь в нем идет о вере, а не о религии. Правда, эта вера достигает той же религиозной экзальтации, что и в христианстве, точнее, в самые напряженные эпохи в истории этой религии. Действие в нем происходит в России во время гражданской войны и, еще точнее, в украинском городе Бердичеве. Город только что покинули белые, и в него вступает Красная армия. Появляется на коне и героиня фильма – комиссарша Клавдия Вавилова. Она грубовато, по-мужски командует красноармейцам направиться в баню, а сама спешит в штаб сообщить о том, что она «боевая единица» отряда Красной армии вынуждена армию оставить. Следующая стычка с врагом произойдет уже без нее. Вопрос деликатный. Дело в том, что она беременна и вот-вот должна родить. В штабе, конечно, замешательство. Заменить такого боевого, опытного и испытанного комиссара трудно. Но делать нечего, приходится смириться. И комиссара Вавилову направляют в дом местного механика – еврея Ефима Магазанника.

У Магазанника куча детей, в доме тесно. Против такого подселения он пытается протестовать, но, в конце концов, сдается. Власть есть власть, ей следует подчиняться. Постепенно неприятие комиссарши всей семьей Магазанника сменяется участием в ее судьбе. «Мадам Вавилова», как ее называют в семье Магазанника, благополучно, хотя и в муках рожает. Убедившись в человеческом участии и в лучших проявлениях человеческой натуры в еврейской семье, она укрепляется в своей убежденности принимать активное участие в той схватке, которую ведут ее боевые товарищи и, в частности, погибший в бою красноармеец – отец ее ребенка. Когда глава семьи грустно заявляет, что в этом городе не будут ходить трамваи, она резко его одергивает: а почему? Ведь светлое будущее, в наступлении которого она убеждена, трамваи предусматривает. Да потому, отвечает ей Магазанник, что ездить в них будет некому. У него ведь нет веры ни в ту власть, ни в эту. Любая власть – не от

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

добра, а от зла. Простому человеку неуютно при любой власти. Комиссар Вавилова, на то она и комиссар, чтобы проводить в массах правильную линию, Магазанника за такой пессимизм осуждает. Пессимизм Магазанника в еще большей степени укрепляет ее веру.

Однажды во сне она видит печальную процессию с жителями Бердичева. Судя по всему, их ведут на расстрел. Получается и в самом деле так, как предрекает Магазанник, – город опустеет. У кого-то из этих обреченных людей в руках чемодан с пожитками, у кого-то узелок с вещами, с кем-то идут дети. Среди этих людей – Магазанник и члены его семьи, его мать – старуха, жена и дети. В этом сновидении конкретности нет. Но эпизод явно провоцирует ассоциацию и с Бабьим Яром, и с любым из немецких концлагерей, не важно Дахау это или Освенцим. Пессимизм Магазанника и образы обреченных в сновидении способствуют вспышке веры и взрыву последующего аскетизма героини, доходящего до бесчеловечности. Вавилова решает оставить ребенка в доме Магазанника и спешит за своими боевыми товарищами. Возможно, ее убьют в первом же бою.

Фильм, собственно, и заканчивается начинающимся боем. Перед камерой один за другим проходят бойцы Красной армии с поднятыми штыками. Бой начинается. Комиссар Вавилова не должна допустить, чтобы люди продолжали страдать и погибать, в том числе и в газовых печах, куда, как можно угадать, движется процессия жителей Бердичева в сновидении. Да даже и не в газовых печах. Так, Магазанник рассказывает, как в очередной приход белых в Бердичев атаман Струк отрезал ножницами голову его брату. Чем лучше этот самый живодер Струк поджигающих сарай с жителями из белорусской деревушки немецких недочеловеков. Там и тут речь идет об активизации зла и о необходимости его пресечения. Вавилова убеждена, что она способна этому противостоять.

Если это именно так, то, пожалуй, фильм о революции как раз и воспроизводит религиозный архетип. Речь в нем идет о вере, о вере в революцию, в светлое будущее, когда, как утверждает Вавилова, наконец-то, между людьми наступит трудовое согласие. Но эта вера в фильме достигает такой высоты, такого аскетизма (ведь речь идет об отречении от материнства, от человеческой природы, наконец), что Клавдию Вавилову впору ставить рядом с христианскими мучениками за веру. Она – родная сестра Сотникова из фильма Л. Шепитько «Восхождение». И там, и тут речь идет о высоком духовном подвиге, на который человек способен в утверждении веры. В фильме режиссер позволяет себе для подобного толкования его смысла и смысла так поступающей героини подсказку. Когда Вавилова видит сон с печальной процессией обреченных жителей города, то в этом сновидении появляется с младенцем на руках и она сама. Она присутствует в кадре, но не движется среди обреченных. Она – в стороне. Когда процессия уходит в темноту, Вавилова останавливается под полукруглой аркой, напоминающей ауру святости. Это ее изображение напоминает знакомое по иконописи изображение Богоматери. А, как известно, Богоматерь – заступница и защитница всех страждущих. В такой же роли мыслит себя и «боевая единица» Красной Армии – комиссар Клавдия Вавилова с ее пламенной верой. В данном случае в подтексте фильма мы вычитываем религиозный архетип.

Но такая светская вера, как это имеет место с комиссаром Вавиловой, может представать и в религиозных формах. При этом в религиозных, но не обязательно позитивных и, следовательно, нравственных, но и в негативных формах. Религиозные движения не раз свидетельствовали о фанатических, разрушительных проявлениях. Убежденность в своей правоте, правоте, идущей как бы от Бога и узаконенной его именем, может демонстрировать отклонение от нравственности, чем, собственно, и сегодня грешат «новые верующие» в России, совершающие хулиганские поступки на выставках изобразительного искусства. Все-таки взрывы массовой психологии могут приводить и к извращению веры, и к отклонению от нее. Видимо, в данном случае следует говорить уже не о религии как таковой, а о отклонении от нее, а, следовательно, о вторжении в нее земных страстей, того, что идет снизу и свидетельствует о низшей ступени и нравственности, и религиозного сознания.

ISSN 2227-6165

Примером этого в истории может служить вторжение в христианские движения хилиазма. Фанатизм, овладевающий массой, которая якобы творит волю Бога, способен достичь такого уровня, что культуре может быть нанесен непоправимый ущерб. В этом случае религия даже оказывается враждебной культуре. Что бы ни утверждал Р. Нибур по поводу возможной, но не всегда достижимой гармонии между религией и культурой, какие бы аргументы в пользу этой гармонии он не находил, усматривая во Христе творца культуры, проблема здесь все же есть. Так, не соглашаясь ни с Тертуллианом, ни с Л. Толстым, не являющихся сторонниками гармонии между Христом и культурой, суждение о такой гармонии между Христом и культурой Р. Нибур находит у теолога Ричля. Комментируя его, Нибур пишет: «Наконец, двойственность присутствует и в самом Христе: он является и священником, и пророком, он принадлежит и к совершающей священнодействия и моления общине тех, кто зависит от благодати, и к культурной общине, которая посредством приложения нравственных усилий в многочисленных институтах участвует в труде ради достижения победы свободных людей над природой. Но конфликта нет и здесь, как нет и никакого напряжения, ибо для того, чтобы идеал пророка воплотился, священник призывает милосердие, а основатель христианской общины в то же время – и нравственный герой, знаменующий собой великий прогресс в истории культуры» [Нибур, 1996, с. 85].

Тем не менее, проблема все же существует, и религиозные движения не раз это доказывали. Массовая психология может демонстрировать религиозную экзальтацию, но, в том числе и отклонение от религиозного идеала. Так, в свое время А. Луначарский, активно обсуждавший проблему отношений между религией и социализмом, религией и революцией, тоже констатировал возможную в сознании массы двойственность образа Христа. Ссылаясь на хилиастические движения в истории, он напоминал, что у Христа могут быть два лика. Он и «учитель смиренной мудрости, образец кротости и всепрощения». Но он же предстает и обличителем последующих порядков. В этом втором случае его лик ужасен и мрачен. По его мнению, картины торжества праведных и наступление Царства небесного отступает перед картиной гнева Господня, изображенного великим Микеланджело на фреске «Страшный суд». Какое уж тут смирение и покаяние. Восставшая масса требует грозного и неумолимого Христа. Психология ressentiment'а обязывает видеть в революции ту картину, которая всегда возникает в сознании гностиков – восстание воспринимается в виде тотального испламенения, способствующего очищению мира и, конечно, разрушению культуры.

Эти образы активизировались и в ситуации вспышки хилиазма во время революции. «Коммунисты, преображенные энтузиазмом, охваченные палящим фанатизмом, – пишет А. Луначарский, – становились во главе и с изумительным самоотверженным героизмом боролись до последней капли крови за победу Христа, то есть коммунистической общины на земле… Грозный лик Христов носился тогда над их обреченными смерти рядами. Если бы они победили, результаты были бы ужасающими, ибо ни один анархист в мире не мог бы с таким глубоким убеждением в правоте своей предать огню и гибели всю аристократическую культуру, которая является ведь необходимою ступенью в развитии культуры всечеловеческой. Все или ничего!» [Луначарский, 1908, т.1, с. 153]. Хотя всякая вера, будь то христианство или ислам, связана со смирением, тем не менее, фанатизма и жестокости исключать не может. Инквизиция в ее христианском варианте об этом свидетельствует. Да и сегодня инциденты вокруг выставок, музеев, спектаклей и фильмов свидетельствуют, как инстинкт массы, являющийся по своему смыслу не христианским, носителями ressentiment может преподноситься как именно христианский.

Любопытная примета времени: некоторые представители христианского мира проявляют интерес к другим религиям, а христианскую идентичность стремятся заменить другой религиозной идентичностью. Это имело место и раньше. Вспомним испытанные Н. Гоголем или В. Соловьевым соблазны католичества. В «Дневнике писателя» за 1873 год Ф. Достоевский описывает популярность в одной из губерний России проповедей немецкого пастора, который, наблюдая духовную

ISSN 2227-6165

оставленность народа, начал открывать им истины, причем даже не проповедуемые сектой штундистов, которую сам пастор представлял, а именно православные. Но получилось иначе: русские открыли для себя западную веру, отвернулись от икон и обрядов. Как отмечает писатель, они «стали собираться по-лютеровски и петь псалмы по книжке» [Достоевский, 1981, т. 21, с. 58]. Под воздействием чужой веры люди даже перестали пьянствовать. Этот описанный Ф. Достоевским случай помогает понять сегодняшний соблазн ислама. Так, в своем фильме «Мусульманин» В. Хотиненко показал принятие героем из православного мира ислама. Получилось сопоставление религий не в пользу христианства: православие, как и вообще христианство в целом, разлагается, становится пассивным, а ситуация с исламом прямо противоположная. Тут необходимо говорить о вспышке пассионарности в религиозных формах.

Кроме веры и религии существует еще и церковь. В ее власти объединять веру и религию, направлять веру по религиозному пути, придавать вере религиозные формы. Но всегда ли церковь способна гармонизировать веру и религию? Тут многое решает опять же разная интерпретация христианства. Несмотря на возникшее на рубеже XIX-XX в. «новое религиозное сознание», даже представители русской философии, которая по всему своему смыслу была религиозной, для традиционной православной церкви воспринимались еретиками. Таким позднее оказался весьма популярный в эпоху оттепели у интеллигенции священник А. Мень. Этот раскол имеет место и в современной России. Не случайно в некоторых фильмах («Левиафан», «Юрьев день») русская православная церковь в ее современном виде становится предметом критики. Например, в фильме А. Звягинцева «Левиафан» имеет место не просто критика церкви, но прямо-таки ее представление как института, поддерживающего ложь и, соответственно, зло.

По мысли режиссера этого фильма, церковь в то же время и институт, который поддерживает в обществе культ силы, ведь этот культ – свидетельство не поздних, а ранних этапов в истории и нравственности, и религии, и вообще культуры. Все сводится к тому, что в современной России все движется в сторону теократии, ведь, не опираясь на закон, а лишь на авторитет, именно церковь невидимыми для простого человека способами всем управляет, управляет даже светской властью. Действие фильма сосредотачивается вокруг задуманного мэром города, находящегося где-то на берегу Баренцова моря (а морю и природе в фильме уделено не меньше внимания, чем социальным отношениям, воспринимающимся по отношению к божественному мирозданию контрастом), проекта по возведению то ли какого-то еще одного здания, имеющего общественное значение, то ли той самой церкви, богослужением в которой и заканчивается фильм. Судя по всему, речь идет именно о возведении новой церкви как форпоста в этой местности православия.

Но этот проект – гордость местной власти, заинтересованной в том, чтобы в преддверии предстоящих выборов отчитаться перед центральной властью и местным электоратом о возрождении в городе духовности, и, прежде всего, и гордость хамоватого и наглого мэра Вадима Сергеевича, не может реализоваться. Ведь на этом месте пока стоит весьма скромный домишко, можно сказать, халупа местного жителя Николая Сергеева. Он – механик или что-то в этом роде, поскольку к нему постоянно обращаются окружающие его люди, чтобы он починил им машину. Если все обращаются, то значит, механик он хороший. Обращаются по ходу действия к нему и местные менты, его хорошие знакомые, раз он вместе с ними ездит проводить на озере выходные дни. Мэр настаивает, чтобы Сергеев оставил дом, пожертвовал им ради общего блага, а тот не подчиняется. Шутка ли сказать, вся жизнь прошла в этом доме, не только его семьи, но и его родителей. Сергеев сопротивляется.

По просьбе героя, на помощь ему в городок приезжает из Москвы его знакомый – ныне юрист Дмитрий Михайлович, с которым Сергеев когда-то вместе служил в армии. Дмитрий Михайлович – человек бывалый, опытный и большой профессионал в своем деле. Он появляется в городе не с пустыми руками, а с компроматом на мэра. Таковы сегодняшние нравы. Простая логика и нравственные аргументы, когда зло объединилось с добром и трудно разобрать, где между ними можно провести черту, уже не действует. Нужны факты, нужен негатив. Вот и Дмитрий Михайлович все время ссылается на факты.

ISSN 2227-6165

Между тем, скоро выборы, и мэр волнуется, выберет ли его местный электорат на следующий срок. Действие усложняется возникшей семейной драмой. Распространяющаяся в обществе смута захватывает, в том числе и семейные связи. Не обходит этот вопрос и режиссер, встраивая его в сюжет сопротивления власти. Несмотря на дружбу, Дмитрий Михайлович становится любовником жены Сергеева – Лили. Во время уикенда с друзьями – ментами на озере свидание его с Лилей состоялось снова. Возникшую связь от посторонних глаз скрыть было уже невозможно. Потом из этого треугольника мэр извлечет все, чтобы сопротивление Сергеева сломить. Власть считает возможным и даже обязательным вникать и в личную жизнь людей. Но сначала телохранители мэра – хама арестуют Сергеева, ведь он человек эмоциональный. В отделении милиции он позволил себе повысить голос, что служит причиной задержания. Дмитрию Михайловичу, предъявившему компромат мэру, однако удается Сергеева вызволить. Но ненадолго. Скоро его арестуют снова, и суд приговорит его к 15 годам лишения свободы. За что? «Да ни за что».

Между тем, мэр, убедившись, что компромат может сработать и кресла на следующий срок ему не видать, что у московского гостя есть связи с нужными высокопоставленными лицами, спешит получить поддержку у местного архиерея как духовного авторитета. По сути, беседа испуганного мэра с архиереем – основа для понимания смысла фильма. Архиерей в своих советах лаконичен, тем не менее, некоторые его фразы, вроде «Мы одно дело делаем», весьма красноречивы. Одна из этих фраз особенно показательна. Он, в частности, говорит: «Всякая власть от Бога, где власть, там и сила». Иначе говоря, не вдаваясь в подробности, архиерей напоминает мэру, что сила власти не противопоказана. Наоборот, недоброжелатели не должны видеть слабую власть. Так, святой отец благословляет мэра на последующие вопиющие злодеяния. В конечном счете, мэр получает благословение на применение силы, не называя вещи своими именами, то есть не вникая в подробности конфликта и не называя действующих лиц своими именами.

Сюжет далее развертывается в соответствии с наставлениями архиерея. Семейная драма, то есть измена жены Сергеева с любовником, другом мужа, мэру, конечно, становится известной. Механизм силы начинает раскручиваться. Мэр срочно вызывает к себе начальника местной полиции и прокурора. Доложив «боевую» обстановку, мэр заявляет, что если его уберут с поста мэра, то и им не быть у власти, а, следовательно, необходимо действовать незамедлительно и собирать компромат на московского гостя. Для начала юриста мэр заманивает в машину и увозит за город, где телохранители его жестоко избивают. Дмитрий Михайлович оказывается на коленях в самом буквальном смысле этого слова. После этого избиения он, не простившись с другом, отбывает в Москву. Дальнейшая его активность по спасению друга становится невозможной. Что же касается Семенова, то он вынужден смириться и жену прощает. Но ведь Лиля не только жена, но и мать. Ее не прощает все наблюдающий сын-подросток, требуя от отца, чтобы он прогнал мать из дома, поскольку, как он убежден, от нее все несчастья. В сильном волнении Лиля покидает дом. Она вообще исчезает. Поиски пропавшей Лили безрезультатны. Через несколько дней ее найдут мертвой. Сергеев в отчаянии – слишком много невзгод обрушивается на его голову одновременно.

Но это еще не финал истории. Мэр должен довести дело до конца – снести домик Сергеева, и на этом месте возвести даже не новое здание, а будущее. Оно должно свидетельствовать о его неустанной деятельности и заботе о благе горожан. Это весомый аргумент в пользу сохранения своей власти. В доме Сергеева появляются оперативники. Его арестовывают, ибо расследование гибели Лили вроде бы показывает, что это было не самоубийство, а убийство. В качестве наиболее вероятного убийцы предстает сам Сергеев, что кажется совершенно правдоподобным, ведь у него и в самом деле были мотивы Лилю убить и прежде всего ревность, да даже он и грозился это сделать. Друзья-менты это, естественно, не могли не подтвердить. Казалось бы, действие на этом и заканчивается. На Сергеева надевают наручники, а оставшегося без родителей сына-подростка забирает к себе семья одного из

ISSN 2227-6165

друзей – местного мента. Это хотя и не решающий, но все же какой-то заметный в этой беспросветной ситуации просвет.

Но все-таки фильм получился не только о беспределе местной власти, а о роли церкви, которую она играет в отношениях между властью и народом. Поэтому фильм заканчивается богослужением в новенькой церкви, которая в этом старом хламе, торчащем на берегу моря (и, между прочим, в этих символах современной цивилизации, как в фильме А. Тарковского «Сталкер»), совсем не затерялась. Метафорической параллелью воспринимается торчащий на берегу скелет какого-то огромного доисторического земноводного, то ли кита, то ли динозавра. Это окаменевшее чудовище, скелет которого стал виден, поскольку вода в этом месте высохла. Для смысла фильма особенно важен последний эпизод богослужения с участием мэра, его семьи, сына – подростка и вообще всего местного начальства. Это, видимо, не рядовой ритуал, а что-то вроде службы по случаю завершения работ по возведению светлого будущего, в которое герой фильма так и не сможет войти.

Вообще, светлый храм создается вовсе не для человека. Это парадный фасад того самого государства, в котором власть и церковь слились в единое целое. Власть работает на церковь, а церковь – на власть. Человек же остается на обочине. Если вслушаться в слова архиерея, то получается, что эта самая церковь – что-то вроде оплота православия. Возрождающегося православия, которое, как говорит архиерей, «возвращает душу народу». Как бы не так. В своей проповеди архиерей несколько раз употребляет слова «правда» и «ложь». И даже позволяет себе произнести известное суждение Александра Невского по поводу того, что «не в силе Бог, а в правде». Говорит архиерей и о том, что если человек вмещает в себя Христа, то именно это и гарантирует правду. Христос помогает понять, что есть добро, а что зло. Христос –то, может быть, и помогает, только вот архиерей – то не имеет никакого права об этом говорить. В заключение владыка правду связывает со свободой, а еще и с церковью, призывая свою паству встать на защиту православия. Не человека, а православия. Иначе говоря, призывы-то все связаны с утверждением церкви, а не человека.

Что же касается человека, то еще в XIX веке Ф. Достоевский говорил, что «мы не имеем внутренней потребности уважать в другом человека, как это все еще есть и продолжает быть в Европе…» [Достоевский, 1981, т. 24, с. 92]. В этом церковном симулякре человек по-прежнему остается несвободным в буквальном смысле этого слова. С помощью таких иезуитов-архиереев, как местный архиерей, ложь – то уже давно заняла место правды. Ведь с этого и начиналась на Западе Реформация. Возобладала с помощью церкви и ложь, и неправда, и сила, и зло, преодолевать которые церковь, кажется, как раз и призвана. Выходя вместе со своим малым отпрыском и модно одетой женой, мэр, уверовавший в Христа как носителя правды и свободы, и в авторитет церкви, между прочим, говорит, что продолжит финансировать церковь, еще какие-то работы следует провести, трапезную выстроить. В общем, печется мэр все о благе народном. Только вот народное ли это благо? Наверное, он и мост новый выстроил, и вообще все в городе перестроит. Все вроде с мэром будет в порядке. И духовника – то он своего имеет. Это отец Василий, с которым Сергеев встречается в магазине и выслушивает его рассказ об Иове. Святой отец призывает к смирению и терпению и не склонен видеть зло даже тогда, когда оно становится по вине церкви тотальным.

Итак, церковь торжествует и в фильме, и в современном социальном пространстве, в котором сегодня постоянно воздвигаются новые и реставрируются старые храмы. Православие возрождается, активно претендуя на возвращение недвижимости. Все вроде бы с этим в порядке. Но ведь получается, что святая братия печется не о человеке, а о своих материальных интересах, как, впрочем, об этом пекутся и представители власти, оказываясь активными действующими лицами в вакханалии, называемой «диким капитализмом». Когда пьяный хам (мэр) – уже не «грядущий», как у Д.Мережковского, а самый, что ни на есть настоящий, более того, стоящий уже у власти появляется перед домом удивленного и встречающего его не совсем дружелюбно Сергеева, он зло произносит:

«Власть надо знать в лицо». Вот это «лицо» – и светской, да еще и духовной власти в современной России и попытался показать в своем фильме А. Звягинцев, и следует сказать, лицо-то предстало жестоким, злым и бесчеловечным. Негоже с поводырем с таким лицом двигаться в светлое будущее. Не существует более мерзкой ситуации, когда осознаешь, что опора сопротивления злу – церковь сама оказывается источником зла.

Что же тут удивляться. Открытие это после «Поэмы о великом инквизиторе» Ф. Достоевского не новое. Церковь способна лишить свободы не только нашего бедного героя из фильма А. Звягинцева – современного Иова, но и самого Христа, если бы он вдруг появился в этих местах, как он появился в рассказанной Ф. Достоевским легенде-поэме. Реальность не возвращает к христианскому идеалу. Этот идеал снова замутнен и амбициями власти, и комплексами массы. В современной России проигрывается очередной вариант этого преображения наоборот. Если духовное возрождение все же имеет место, то, может быть, вовсе даже не с помощью суетливых и корыстных святых отцов да подобных мэров-воров, а в душе простого человека. Фильм А. Звягинцева «Левиафан» об этом свидетельствует. Личность по-прежнему оказывается в униженном положении, а церковь предстает бездушным, формальным учреждением, озабоченным приумножением материальных благ и присоединением недвижимости. Такое возрождение религии, конечно, ни к чему не приведет, кроме разве что возможной новой Реформации в форме знакомого бунта – бессмысленного и беспощадного. Но в истории это уже случалось и не однажды.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Негативная диалектика. – Москва, 2003.
2. *Булгаков С.* Апокалиптика и социализм // *Булгаков С.* Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – Санкт-Петербург: Издательство русского христианского гуманитарного института. 1997.
3. *Вебер А.* Избранное: Кризис европейской культуры. – Санкт-Петербург, 1999.
4. *Давыдов Ю.* Апокалипсис атеистической религии (С. Булгаков как критик революционной религиозности) // *Булгаков С.* Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – Санкт-Петербург, 1997.
5. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 т. – Ленинград: Наука, 1981.
6. *Жукоцкий В.* Русская реформация XX века: предпосылки и результат // Религия, человек, общество. Часть 1. Доклады Международного научного религиоведческого конгресса. – Курган. 1998.
7. *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. – Москва: ТОО «Рарог», 1993.
8. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – Москва: Политиздат, 1990.
9. *Лосев А.Ф.* Наиболее соловьевское произведение // *Соловьев В.С.* Оправдание добра. – Москва: Республика, 1996.
10. *Луначарский А.* Религия и социализм. – Санкт-Петербург, 1908.
11. *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4 т. – Москва, 1991.
12. *Нибур Р.* Опыт интерпретации христианской этики // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. – Москва: Юрист, 1996.
13. *Розанов В.* Уединенное. – Москва: Издательство политической литературы, 1990.

REFERENCES

1. Adorno Th. *Negativnaja dialektika* [Negative dialectics]. Moscow, 2003.
2. Bulgakov S. *Apokaliptika i socialism* [Apocalyptics and Socialism] in: Idem. *Dva grada. Issledovanija o prirode obshhestvennyh idealov* [Two cities: A research of the mean of social ideas]. Saint-Petersburg, 3. Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta Publ., 1997.
3. Davydov Ju. *Apokalipsis ateisticheskoj religii (S. Bulgakov kak kritik revoljucionnoj religioznosti)* [Apocalypses of atheist religion, or S. Bulgakov as criticist of revolutionary devotion] in Bulgakov S. *Dva grada. Issledovanija o prirode obshhestvennyh idealov* [Two cities: A research of the mean of social ideas]. Saint-Petersburg, Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta publ., 1997.
4. Dostoevskij F.M. *Complete works in 30 vols* in Russian. Leningrad, Nauka Publ., 1981.

ISSN 2227-6165

5. Il'in I.A. *Aksiomy religioznogo opyta* [Axiomata of the religious experience]. Moscow, Rarog Publ., 1993.
6. Kamus A. *Buntujushhij chelovek. Filosofija. Politika. Iskusstvo* [L'Homme revolte = The rebel man and other works, in Russian translation]. Moscow, Politizdat Publ., 1990.
7. Losev A.F. *Naibolee solov'evskoe proizvedenie* [The most Soloviev's work] in Solov'ev V.S. *Opravdanie dobra* [The justification of Good]. Moscow, Respublika Publ., 1996.
8. Lunacharsky A. *Religija i socialism* [Religion and socialism]. Saint-Petersburg, 1908.
9. Mandelstam O. *Sobranie sochinenij v 4 t.* [Works in 4 vols.], Moscow, 1991.
10. Niebuhr R. *Opyt interpretacii hristianskoj jetiki* [Essay on interpreting Christian ethics] in *Hristos i kul'tura. Izbrannye trudy Richarda Nibura i Rajnhol'da Nibura* [Christ and Culture: Selected works of Niebuhrs]. Moscow, Jurist Publ., 1996.
11. Rozanov V. *Uedinennoe* [In the solitude]. Moscow, Politizdat Publ., 1990.
12. Weber A. *Izbrannoe: Krizis evropejskoj kul'tury* [Selected works on the crisis of European culture]. Saint-Petersburg, 1999.
13. Zhukockij V. *Russkaja reformacija 20 veka: predposylki i rezul'tat* [Russian Reformation of the 20 c.: presumptions and results] in *Religija, chelovek, obshhestvo. Chast' 1. Doklady Mezhdunarodnogo nauchnogo religiovedcheskogo kongressa* [Religion, Human and Society: Issues of the International congress on religious studies, part 1]. Kurgan, 1998.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-19-33

ISSN 2227-6165

С.А. Филиппов
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник факультета журналистики МГУ
s_a_filippov@mail.ru

ПЕРВОПЛАННАЯ КОМПОЗИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ ЛИНЕЙНЫХ РАЗМЕРОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Привычная нам центральная (ренессансная) перспектива основана на угловых размерах изображённых объектов. Поэтому линейные размеры изображений мы склонны считать несущественными. Однако они, обладая разнообразной семантикой (социальная, сакральная или повествовательная значимость объектов, их величина, расстояние до них), играли важную роль не только в доренессансных системах перспективы, но даже и в самой ренессансной системе, в которой рудиментарные элементы линейной рецепции сочетаются также и с оригинальными элементами. Среди последних особый интерес представляет так называемая первопланная композиция, в которой объекты на первом плане резко контрастируют по масштабу со вторым планом. Такая композиция (и особенно её реверсивный вариант с преувеличенным вторым планом), по всей видимости, прямо выражает особенности нашего внутреннего зрительного пространства.

The conventional system of the central (Renaissance) perspective is based on the angular values of the apparent objects in the picture. Thus, we habituated to the angular reception of the picture plane and usually neglect its apparent linear sizes. However, the linear sizes, having various semantics (social, sacral or narrative value of depicted objects, their size or distance to them), played an important role not only in the pre-Renaissance systems of perspective, but in the Renaissance system too. The linear cultural reception is presented in this system both in rudiments of antecedent systems and in original forms. Among the original forms the point of special interest is so-called foreground composition where foreground objects have strong scale contrast with objects in the background. This type of composition (especially, its reverse version, when the background has exaggerated scale), probably, objectivates some properties of human visual space.

Ключевые слова: когнитивная теория искусства, системы перспективы, рецепция плоских визуальных искусств, внутреннее пространство, натуральная величина, история живописи, Сергей Эйзенштейн

Keywords: cognitive art theory, perspective systems, cultural reception of the flat visual arts, visual space, life size, history of painting, Sergei Eisenstein

В самом первом номере «Артикульта», в конце статьи о восприятии глубины в плоском изображении, мы обсуждали тот особый вид композиции, когда помещённый на очень близкий передний план предмет выглядит резко увеличенным по сравнению с объектами второго плана [Филиппов, 2011, с. 51-54]. В контексте статьи такая композиция рассматривалась как закономерный итог многовекового освоения европейским искусством виртуального третьего измерения картинной плоскости – и исторически так, конечно, и было. Более того, Сергей Эйзенштейн, называвший эту разновидность композиции «первопланной»[1], считал её непосредственной предшественницей

© Филиппов С.А., 2017

[1] Он впервые употребил этот термин (если говорить об опубликованных к настоящему моменту работах) в написанной в 1942 году «Истории крупного плана», где такая композиция анализируется довольно подробно, но само словосочетание встречается только однажды – в конце рассуждений и мимоходом («Говоря об образцах резко выраженной первопланной композиции, мы ограничились упоминанием лишь французов – Дега и Тулуз-Лотрека» [Эйзенштейн, 2002, с. 110]). В подготовительных материалах к «Истории…», которые Эйзенштейн продолжил собирать и по окончании написания самой статьи, термин встречается в двух заметках 1946 и 1947 годов [Эйзенштейн, 2002а, с. 421, 424]. Также словосочетание присутствует и в одноимённом мемуарном фрагменте 1946 года [Эйзенштейн, 1997, т.2, с. 27-28]. И наконец, термин активно применяется в написанной в 1947 году статье «О стереокино» [Эйзенштейн, 2004, с. 339-340, 343].
Интересно, что хотя в последней статье «первопланная композиция» при первом употреблении именуется «так называемой», более ранних примеров употребления этого термина в русскоязычной литературе обнаружить не удалось. Можно предположить, что либо Эйзенштейн, не чуждый мистификациям, выдал свой собственный термин за общеупотребимый, либо же этот термин до того принадлежал лишь устному профессиональному жаргону режиссёров и операторов.

ISSN 2227-6165

выхода видимых объектов в предэкранное пространство в стереофильме [Эйзенштейн, 2004, с. 339ff] – предела возможной глубинности на экране.

Но, рассуждая в любезном Эйзенштейну диалектическом ключе, первопланная композиция, будучи последней ступенькой перед абсолютным лимитом глубины на плоскости (дальше, за стереоизображением – только голография, видимая с разных точек по-разному, и потому лишённая композиции в традиционном искусствоведческом понимании), одновременно является и регрессом к чисто плоскостным построениям. Действительно, в такой композиции работает не только глубина, но и непосредственно воспринимаемые линейные размеры плоского изображения: стакан на переднем плане знаменитого кадра из «Гражданина Кейна» (*рис. 1*) не столько усиливает глубину мизансцены, сколько бросается в глаза своими невероятными гигантскими размерами. Этот кадр проще – и точнее – охарактеризовать не как гипертрофированно глубинный, а как кадр с огромным стаканом и маленьким Кейном. То есть описать его в терминах *линейной рецепции*.

Именно линейная составляющая как раз и формирует основное содержание данного и множества подобных ему изобразительных построений. Да, в соответствии со всеми традициями европейской центральноперспективной живописи, подчёркнутая глубина в нём указывает на его повышенную эмоциональность (что мы обсуждали в вышеупомянутой работе), но это лишь способ выразить отношение к его непосредственному повествовательному содержанию, состоящему в том, что жена Кейна пыталась покончить с собой. Попытка её самоубийства не показана в фильме прямо, и единственной информацией, которой снабжается зритель, являются гигантские стакан и пузырёк. Таким образом, глубинность композиции является здесь дополнительным средством выразительности, а семантизированная плоскостность – основным.

Полутысячелетняя традиция центральноперспективных построений, основанных на принципе «окна в мир» (в соответствии с которым мы видим изображения объектов под теми же углами, под какими видели бы сами объекты, находясь на месте художника или съёмочной камеры), приучила нас к мысли, что угловые величины элементов произведений изобразительных искусств важнее всего, а их линейные размеры не имеют никакого самостоятельного значения, являясь всего лишь строительным материалом для угловой рецепции произведения. Весьма чётко эту позицию выразил, например, Ричард Грегори: мы хотя и воспринимаем картину «плоской, висящей на стене», но видим в ней и объекты, «находящиеся в пространстве. Задача художника заключается в том, чтобы заставить нас игнорировать первую реальность и переключиться на вторую так, чтобы мы видели мир художника, а не цветовые пятна на плоской картине» [Грегори, 1970, с. 185]. Мир художника, таким образом, мыслится находящимся исключительно в виртуальном третьем измерении картины, а в плоскости ничего путного быть не может, и её следует игнорировать.

Рис. 1
Кадр из фильма
«Гражданин Кейн»
(1941, реж. Орсон Уэллс)

ISSN 2227-6165

Между тем, плоскостной аспект «мира художника» появился в изобразительном искусстве куда раньше пространственного и всегда играл там важную роль. Старейшая из известных полноценных живописных систем – древнеегипетская, – по сути дела, представляла собой особую форму плоскостной развёртки и не подразумевала никакой явной трёхмерной пространственности (за исключением, разве что, пространства мысли художника: «Египетское искусство исходит не из моментального видения, а из *мысленного представления* о составе изображаемых объектов» [Гомбрих, 1998, с. 62]; курсив мой). При этом непосредственно наблюдаемые линейные размеры персонажей в египетской живописи, как общеизвестно, выражали социальную иерархию и, тем самым, были семантизированы.

В уже обладающем определённой долей пространственности (по крайней мере, имеющем категории «ближе» и «дальше») средневековом искусстве этот иерархический принцип, тем не менее, сохранился. На средневековых миниатюрах короли, ангелы и святые обычно изображались заметно крупнее простых смертных (при этом похоже, что святые, как правило, крупнее царей), а грешники и челядь – мельче людей нейтрального статуса. Эту церковную и светскую иерархию не всегда возможно отделить от сюжетной важности, поскольку в средневековых миниатюрах практически только о святых и царях и повествуется, так что здесь социальная иерархия оказывается в основном тождественной сюжетной.

Кроме того, Эрнст Гомбрих, анализируя работу мастера XIII века, замечает, что тот «произвольно менял масштабы фигур, чтобы удачнее вписать их в формат страницы» [там же, с. 202] – то есть не пытался выразить этим какое-либо содержание, а преследовал чисто композиционные цели. Борис Раушенбах, говоря больше о византийской системе перспективы, но и о средневековой тоже, в перечне причин, способных привести к искажению масштаба, наряду с «иерархическими соображениями» и «композиционными требованиями» [Раушенбах 1980, с. 132, 134] как таковыми, отмечает и «требование “незаслонения”» [там же, с. 131], в силу которого мастер мог уменьшить размер фигуры, чтобы она не перекрывала другую, что, конечно, также является разновидностью требований композиции.

Но произвольное изменение линейного размера вне всякой связи с содержанием произведения, исходящее лишь из формальных композиционных соотношений, на деле означает определённую десемантизацию линейной величины. Таким образом, в позднем средневековье линейная рецепция изображения, по-видимому, несколько ослабла, что создало условия для возникновения новой семантики – семантики глубинного измерения в плоском построении, которая начала формироваться в византийской системе перспективы, и достигла своего полного выражения в Ренессансе.

Византийскую перспективу по не вполне понятным причинам обычно называют «обратной», что подразумевает линейное увеличение изображений объектов по мере их удаления. На деле так практически никогда не происходит (исключения бывают в тех случаях, когда высокостатусные персонажи расположены не на первом плане), и уж во всяком случае, не происходит системно. Единственное, что в ней есть «обратного» – это расширение дальней части предметов по сравнению с ближней (в отличие от «прямой» перспективы, где она сужается), так что эту систему правильнее было бы называть *локально* обратной. В глобальном же плане она уже достаточно близко подошла к той системе передачи пространственности, которую часто называют «прямой» (линейной, геометрической, научной и т.д.), но мы, во избежание терминологической путаницы, в дальнейшем ограничимся терминами «центральная» и «ренессансная».

Действительно, в византийской системе присутствуют все три главных средства, с помощью которых мы и поныне выявляем взаиморасположение объектов в виртуальной глубине плоского построения. В ней есть вполне развитый *оверлэппинг* (перекрытие: дальние объекты заслоняются ближними), не имевший такой семантики в предшествующих системах, где перекрываемый персонаж мог находиться как ‘за’ перекрывающим, так и ‘рядом’ с ним. В ней есть вполне развитая *элевация* (восхождение: дальние объекты находятся выше на картинной плоскости, чем ближние),

ISSN 2227-6165

отсутствовавшая в Египте, и не всегда значимая в Средние века, когда изображение зачастую делилось на несколько находящихся одна над другой зон, не обязательно означающих разные степени удаления. И, наконец, в ней стало формироваться и перспективное *сокращение* (дальние объекты меньше ближних), хотя, возможно, ещё неосознаваемое и, конечно, ещё не сложившееся в систему[2].

В написанных в византийской системе произведениях зачастую хорошо просматривается такое соотношение фигур и фона, когда объекты на переднем плане значительно крупнее объектов на заднем. Вполне вероятно, что это достаточно органичным образом выросло из средневекового правила изображать крупные неодушевлённые предметы (здания, деревья, горы) примерно одного размера с людьми – то есть рисовать их маленькими (Эйзенштейн называл такие изображения «макетами» [Эйзенштейн, 2002, с. 70-71]). Соответственно, если на первом плане такого рода предметов нет, то уже и в Средние века оказывалось, что близко расположенные объекты (люди) гораздо крупнее объектов, расположенных далеко (неодушевлённых), что, конечно, было совпадением, не выражавшим пространственные отношения. В византийской же системе был сделан следующий шаг: начиная с какого-то момента в ней можно видеть, как расположенные на первом плане неодушевлённые предметы, хотя ещё и не вполне сомасштабны с людьми, но всё же заметно крупнее зданий, деревьев и гор вдалеке.

И если теперь избавиться от локальной обратности и привести сокращение в геометрическую систему, получится ренессансная перспектива – что, собственно, постепенно и было проделано художниками Возрождения. Первые теоретики перспективы, однако, были склонны отрицать эту преемственность, и до сих пор – как в истории искусства, так и в его теории – сохранилась традиция рассматривать ренессансную систему как принципиально отличную ото всех предшествующих. Отличную, в том числе и в трактовке роли линейных размеров в произведении: как утверждает Борис Успенский, «если одна фигура представлена в изображении большей, чем другие, это может быть – в разных случаях – следствием как чисто геометрической (перспективной), так и семантической системы изображения» [Успенский, 1974, с. 274]. Налицо прямое противопоставление систем: геометрической новой и семантической старой.

В наше время, когда мы выучиваем правила восприятия центральноперспективных изображений в раннем детстве, они и в самом деле могут казаться нам геометрически естественными, и, таким образом, радикально отличающимися ото всех других. Но даже и в этом случае перспективное сокращение оказывается ничуть не менее семантичным, чем, например, базовая лексика родного языка, выученная примерно в том же самом возрасте. Она, кстати, и вправду кажется естественной – но лишь до тех пор, пока человек не сталкивается с другими языками, имеющими другой лексический состав. А во времена Возрождения даже и такой «естественности» ещё не бывало, и зрителю вполне сознательно нужно было переучиваться с семантики ‘важнее’ на не менее полноценную семантику ‘ближе’.

Итак, есть по крайней мере четыре причины, по которым изображения двух объектов на картинной плоскости могут отличаться по своим линейным размерам:

1) прежде всего, один из них может быть просто больше другого – семантика *величины*;

2) один из них может быть важнее (для содержания произведения или/и по социальной или/и сакральной иерархии) другого – семантика *значимости*;

3) один из них может быть ближе другого – семантика *расстояния*;

4) по композиционным соображениям.

Таким образом, из четырёх причин лишь последняя не обладает никакой семантической нагрузкой, а остальные три вполне семантичны. Конечно, вес этой нагрузки может отличаться: третий вариант явно легче второго, поскольку он обычно действует не сам по себе, а лишь в сочетании с элевацией (без которой он превращается в первый), тогда как второй вариант в ранних системах перспективы был совершенно самодостаточным.

[2] Надо сказать, что всё это по крайней мере в неменьшей – а, скорее, в гораздо большей – степени присутствовало и в помпейских росписях, но нас сейчас интересуют проблемы не приоритета, а исторической преемственности.

Но здесь важна не относительная сила трёх разных значений, а, во-первых, их принципиальное равноправие, так что семантика расстояния ничем не лучше и не хуже любой другой. Во-вторых, все они являются разными способами прочтения одного и того же: линейного размера изображений на картинной плоскости, так что угловая рецепция ренессансной системы не противостоит линейной рецепции, а надстроена над ней. И в-третьих, стройная угловая система ренессансной перспективы не отменила семантику важности – несовместимую с ней, если рассматривать ренессансную систему как изолированный теоретический конструкт, но вполне с ней сочетающуюся (и даже, быть может, неизбежную), если принять во внимание «во-первых» и «во-вторых».

В начале утверждения ренессансной системы, правда, сочетание это могло оказаться весьма парадоксальным. Как отмечает Эйзенштейн, «когда же случаются первые опыты с перспективой», например, в часословах «какого-нибудь герцога Лимбургского или Бургонского», «несмотря на километры расстояния в глубину, герцог с супругой нарисованы не только не вровень с рыцарями переднего плана, но в несколько раз превосходят размерами паруса кораблей, проплывающих между замком и осаждающими рыцарями» [Эйзенштейн, 1966, с. 553-554]. Затем, однако, был найден и способ геометрически корректного сочетания значений: «в дальнейшем эта “атавистическая” потребность поставить выдающегося человека именно “выдающимся” … заставляет композиционно выносить его на передний план картины. При этом все остальные фигуры изображаются маленькими, то есть в том же соотношении с главной фигурой, как, скажем, на египетском барельефе, но с тою только разницей, что этот размер их опять-таки “мотивирован”… перспективным удалением» [Эйзенштейн, 2002, с. 72].

Разумеется, в терминах ренессансной системы такая композиция должна быть описана по-другому: наблюдатель (а встроенный в структуру картины имплицитный наблюдатель и был главным достижением этой системы, см. [Филиппов, 2011, с. 38ff]) расположился совсем рядом с выдающимся человеком, а подчёркнутая глубинность построения выражает его восхищение перед ним. Но это никак не отменяет, а лишь эмоционально окрашивает буквальное линейное прочтение: «Человек извлекается из макета. Человек становится перед макетом. И возникают пленительные по своеобразию композиции крупных фигур во весь рост на первом плане с фоном крохотных домиков у их ног» [Эйзенштейн, 2002, с. 71]. Линейной семантике значимости здесь достаются крохотные домики, а угловой ренессансной семантике – пленительность.

Подобные композиции (рис. 2) уже определённо «первопланные» в том отношении, что первый план в них резко контрастирует по своему масштабу со вторым, но, в то же время, с первого взгляда

Рис. 2

Жак Калло, «Людовик Лотарингский, принц Пфасбургский» (1630). Эта гравюра иллюстрировала описание первопланной композиции в публикации статьи Эйзенштейна

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ясно, что эти композиции ещё совсем не такие, как представленная на *рис. 1*. В принципе, различия двух типов композиций можно было бы описать количественно[3], но такие эмпирические критерии, подвёрстанные под наши интуитивные ощущения, не в состоянии объяснить существо различий, и потому вряд ли могут считаться удовлетворительными. Несколько приближает нас к сути дела – приближает, но пока не объясняет – описание в чисто кинематографических терминах, через крупность объектов на первом плане при наличии общего или дальнего второго плана (в одном случае первый план – общий или средний, а в другом он крупный).

А если присмотреться к тому, чем различаются приведённые выше описания двух типов композиций, всё окончательно встанет на свои места: в одном случае подчёркивается то, что дома *маленькие*, как макеты, а в другом – что стакан, наоборот, *большой*. То есть, дело, по-видимому, в том, что человек – как обычно, мера всех вещей, и потому один тип мы воспринимаем как композицию с преуменьшением второго плана, а другой – как композицию с преувеличением первого. В такой формулировке это уже несомненно разные типы композиции. И сам факт, что первый тип появился в европейском искусстве давно, а второй – только в XX веке, прямо свидетельствует, что уменьшение линейных размеров объектов на картинной плоскости является менее травматичным, чем их увеличение.

Итак, у нас есть несколько родственных типов композиции, связанных между собой (Эйзенштейн бы сказал – стадиально), но всё же существенно отличающихся. Эйзенштейн, введя в статье «О стереокино» термин «первопланная композиция», тут же оговорился, что «в более сдержанной форме – это простой учет “активного” второго плана» [Эйзенштейн 2004,, с. 340] – то есть, по сути дела, то, что Генрих Вёльфлин называл глубинностью, так что у нас нет особых причин именовать такое построение первопланным. Дальше есть композиция с подчёркнутым контрастом масштабов первого и второго плана (как на *рис. 2*), которая уже вполне соответствует англосаксонскому термину «foreground composition» – *первопланная композиция*. Затем есть такая её разновидность, где ближний объект (-ы) представлен (-ы) на крупном плане – Девид Бордуэлл называет это *«большой первопланной композицией»* (big-foreground composition) [Bordwell, 1997, p. 242].

И наконец, есть самый поздний и редкий – но вместе с тем и самый интересный – подтип композиции, когда (как на *рис. 1*) ближний объект не просто представлен довольно крупно, но воспринимается увеличенным. Этого обычно не происходит, если объект – человек: такая глубинная композиция со времени своего распространения в искусстве ощущалась, по-видимому, именно как глубинная, но не как изображающая гиганта. Но вот если объект на первом плане – не человек, и мы можем сравнить его с мерой всех вещей на втором плане, то этот объект вырастает в наших глазах в буквальном смысле слова. И то же самое происходит даже в том случае, когда на первом плане оказывается вытянутая человеком на втором плане какая-то его часть (рука или нога). Такую разновидность будем называть *увеличенной первопланной композицией*[4].

Разумеется, все три разновидности первопланной композиции – собственно первопланная, большая и увеличенная – апеллируют к линейной рецепции картинной плоскости, но первые две ещё, по крайней мере, *могут* рассматриваться как просто построения с подчёркнутой глубиной. Третья же разновидность если и допускает такое прочтение, то только догматически; по существу же, для неё линейное восприятие является основным, чем, видимо, и объясняется столь позднее её появление в европейском искусстве. Впрочем, и вторая разновидность возникла далеко не сразу, а лишь с началом размывания ренессансной системы у импрессионистов – прежде всего, у Эдгара

[3] Например, в терминах взаимоотношений изображения и изображаемого (различие масштабов в одном в соотношении с глубиной другого), или в терминах теории перспективы (расстояние от наблюдателя до первого плана в соотношении с расстоянием до картинной плоскости и размером картины), или же в терминах технической оптики (глубина резкоизображаемого пространства в соотношении с расстоянием до ближайшего объекта).

[4] Интересно, что похожее описание использует и Эйзенштейн в определении первопланной композиции в мемуарном фрагменте: «в ней мелкая деталь на первом плане взята в таком масштабе, что доминирует над всей глубиной» [Эйзенштейн, 1997, с. 27].

ISSN 2227-6165

Дега, который больше, чем кто-либо ещё, ответственен за распространение в европейской живописи большой первопланной композиции.

Как известно, импрессионисты (и сильнее всех именно Дега, см. [Гомбрих, 1998, с. 527]) находились под двумя серьёзными влияниями. С одной стороны, это была фотография, уже тогда являвшаяся – несмотря на автоматическое жёсткое следование законам центральной перспективы – куда более свободной, чем сложившиеся европейские живописные традиции, в своём отношении к композиции вообще и к ракурсам и правилам кадрирования в частности. С другой же стороны, это была японская ксилография, не подчинявшаяся ренессансным требованиям, тоже свободная в принципах кадрирования и никогда не чуждавшаяся большой первопланной композиции. В этом отношении – как и во многих других – она наследовала искусству Древнего Китая, где, по наблюдениям Эйзенштейна, такой тип композиции получил распространение уже в первом тысячелетии нашей эры [Эйзенштейн, 2002, с. 98].

Вообще говоря, эта разновидность композиции не противоречит законам ни китайской системы перспективы, ни ренессансной (что подтверждается и опытом в целом следовавших ей импрессионистов), но, возможно, для китайской системы с её «принципом трёх глубин» большой объект на «первой глубине» был органичнее, чем для европейской традиции. Но вот увеличенной первопланной композиции с неестественно большим ближним объектом, по-видимому, не было ни там, ни там. Это можно объяснить тем, что как ренессансная, так и китайская системы репрезентуют трёхмерное пространство, тогда как композиция с преувеличением является пространственной аномалией и апеллирует к плоскостному восприятию картины, которое мы, рискуя запутаться в числе измерений, называем здесь линейной рецепцией.

Ограничения, которые такая рецепция накладывала на европейское искусство, относились к превышению не только ощущаемой (но трудноизмеримой) величины объектов на переднем плане, но и к самим линейным размерам изображений. Как показало недавнее исследование, в европейской живописи вплоть до начала XX века соблюдалось твёрдое правило: размер фигур на картине не может превышать их натуральную величину больше, чем на обычный допуск в одну треть [Филиппов, 2014, с. 144-145]. Таким образом, среди других видов линейной рецепции плоского изображения обнаруживается ещё один: контроль (а в одном случае, о котором чуть ниже, и полноценная рецепция) *натуральной величины*. Поэтому если говорить только о строгой ренессансной системе – угловой по своей рецептивной основе, – то получается, что даже и в ней линейная рецепция работала сразу на нескольких уровнях.

Во-первых, относительные линейные размеры изображения объектов по-прежнему обладали в ней семантикой значимости (пусть и в обязательном сочетании с семантикой расстояния). Во-вторых, существовал запрет на превышение ощущаемых размеров объектов (даже при строгом следовании геометрическим правилам центральной перспективы). В-третьих, контролировалась непосредственная физическая величина размеров изображений объектов на холсте. При этом у нас нет никаких оснований считать, что данный список из трёх пунктов исчерпывающий – напротив, само его разнообразие подсказывает, что линейная рецепция имела очень глубокие корни в угловой ренессансной системе, которые мы только начали понемногу откапывать.

Интересной иллюстрацией двух пунктов из трёх названных является картина Александра Иванова «Явление Христа народу», на которой, как хорошо известно, самая значимая из фигур – фигура Христа написана самой маленькой, а вовсе не самой большой, как того требовала традиционная семантика. Однако уже сама по себе широкая известность этого обстоятельства демонстрирует важность линейного прочтения даже для современной публики, а то, что фигура является именно *самой* маленькой, превращает это в минус-приём – то есть традиционная семантика значимости выворачивается наизнанку, но и в обращённом виде продолжает функционировать. Представляет интерес и ситуация не только с наименьшей, но и наибольшими (вчетверо крупнее Христа) фигурами на этой огромной картине: они превышают натуральную величину – но, как и положено, лишь на тридцать процентов.

ISSN 2227-6165

XX век разрушил многие устоявшиеся правила изобразительных искусств (или, по крайней мере, отменил обязательность их соблюдения) – но не требование контроля натуральной величины. Однако и оно ослабло, и из жёсткого запрета превышения превратилось в семантизацию такого превышения, хотя и не во всех искусствах: в современном кино такой семантизации нет. Собственно, с кинематографа в основном исторически и пошло постепенное размывание требования непревышения натуральной величины, несмотря на мощное сопротивление сложившейся рецептивной традиции. Проблема заключалась в том, что если в изобразительном искусстве настолько крупные картины, как «Явление Христа народу» встречались достаточно редко, то в самые распространённые киноэкраны уже в 1900-10-х годах имели высоту порядка трёх метров. И на них фигура почти во всю высоту кадра (наш привычный общий план) выходила в полтора-два раза крупнее своей натуральной величины.

Сначала с этим боролись путём ограничения крупности, так, чтобы фигуры на типичном экране ровно в свою натуральную величину и получались. И в результате впервые в истории плоских визуальных искусств сформировалась практически полноценная система рецепции натуральной величины [там же, с. 128-135]. Но примерно с 1908 года в кино повсеместно распространяется укрупнение сначала до среднего, а затем и до общего плана, в силу чего соблюдать эту рецепцию стало решительно невозможно. Поэтому, несмотря на радикальную критику укрупнения именно с позиций рецепции натуральной величины [Филиппов, 2015], её существенное превышение в плоской визуальной коммуникации стало допустимым и нормальным – также впервые в истории. Тем не менее, в кинематографе и поныне прослеживаются её слабый аналог – так сказать, рецепция максимальных размеров изображения, вызывающая определённые трудности привыкания к новым экранам, если они заметно крупнее привычных [Филиппов, 2014, с. 138-139].

В остальных видах плоских визуальных искусств, не сталкивавшихся с вынужденным ростом размера изображения, отказ от контроля натуральной величины проходил медленнее и так и не стал полным. В фотографии ещё в 1920-е годы нежелательность превышения осознавалась и артикулировалась: Леонид Волков-Ланнит цитирует неназванного современника, который, рассуждая «о размере *будущих* фото-картин» замечает, что «*может быть*, головы в портрете придется делать даже больше натуральной величины, смотря по тому, где они будут висеть» [Волков-Ланнит, 1928, с. 34] (курсив мой). Причём, судя по последней оговорке, речь идёт не о вообще будущем, но, возможно, лишь об особых будущих случаях, когда портрет расположен, например, слишком высоко, чтобы его можно было хорошо рассмотреть при естественных масштабах.

Десятилетием позже это будущее наступило, и, насколько известно, никто не ругал Пабло Пикассо за примерно двукратное превышение натуральной величины фигур в «Гернике». Не ругал, но и не игнорировал, поскольку такое превышение являлось в ней целенаправленным эмоциональным приёмом – вполне возможно, заменяющим на этой подчёркнуто плоскостной картине утратившую свою былую эмоциональную функцию усиленную глубинность ренессансного построения. Также, очевидно, весьма способствовало ослаблению контроля натуральной величины в изобразительном искусстве и распространение рекламных биллбордов – хоть и рассматриваемых с большого расстояния, но всё равно (и именно потому) огромных, зачастую с объектами намного крупнее своих естественных размеров.

Тем не менее, даже и в наши времена в художественной фотографии и в живописи превышение натуральной величины хотя и допустимо, но всё же является маркированным приёмом. Достаточно назвать серию портретов бездомных фотографа Дона МакКалина и портреты художника-гиперреалиста Чака Клоуза, знаменитые прежде всего своими гигантскими, значительно превышающими натуральные, размерами. Конечно, то, что преувеличенный масштаб используется в обоих случаях как приём, и, более того, именно этот приём отмечается зрителями в первую очередь, явно свидетельствует о значимости превышения естественных размеров как для авторов, так и для

ISSN 2227-6165

зрителей наших дней[5]. При этом если на крупном плане значимым в наше время является только существенное превышение натуральной величины, то на общем плане в фотографии может оказаться значимым даже простое следование натуральной величине (как и, по всей видимости, в живописи прошлых эпох).

Здесь самым показательным примером будет, наверное, диптих Хельмута Ньютона «Они идут», знаменитый не только тем, что обе его части полностью повторяют друг друга во всех своих значимых элементах, за исключением наличия/отсутствия одежды на четырёх идущих моделях, но также и тем, что на эталонных отпечатках высота моделей почти равнялась их натуральной. Здесь по-прежнему работающий эффект натуральной величины (и, следовательно, сомасштабности зрителю) усиливается и дополнительно осмысливается тем, что модели идут прямо на зрителя – а при выставочной развеске они, к тому же, идут на зрителя сверху, то есть доминируя над ним, приобретая над ним власть, интегрированную в смысловую структуру произведения. Значимость и власть по-прежнему идут в линейном дискурсе рука об руку.

Если вернуться (тематически и темпорально) к более общему контексту линейной рецепции, то в 1920-е годы уменьшение контроля натуральной величины в плоских визуальных искусствах совпало по времени как с отказом живописного авангарда от ренессансной системы, так и с развитием авангарда в фотографии и кино, в которых от центральной перспективы отказаться невозможно, но есть шансы ослабить или изменить её воздействие на уровне восприятия. В этих обстоятельствах все три вида искусства более или менее одновременно начали осваивать возможности увеличенной первопланной композиции, которыми они до тех пор пренебрегали. Как мы уже обсуждали в статье о глубине картины, в те годы фотографы-авангардисты (такие, как Ласло Мохой-Надь), что называется, довели дефект до эффекта, превратив увеличенную первопланную композицию из пугала для фотолюбителей в выразительный приём, а в кинематографе её впервые осмыслил Эйзенштейн в «Генеральной линии» – в том числе и в контексте властного дискурса.

Что же касается живописи, то здесь особенно показательна рефлексия над этим приёмом Рене Магрита, всегда интересовавшегося пределами изобразительной репрезентации. Строго говоря, картина «Гигантесса» (*рис. 3*) не является даже большой первопланной композицией: заглавный персонаж на ней представлен в полный рост, с чем европейская живопись была знакома уже

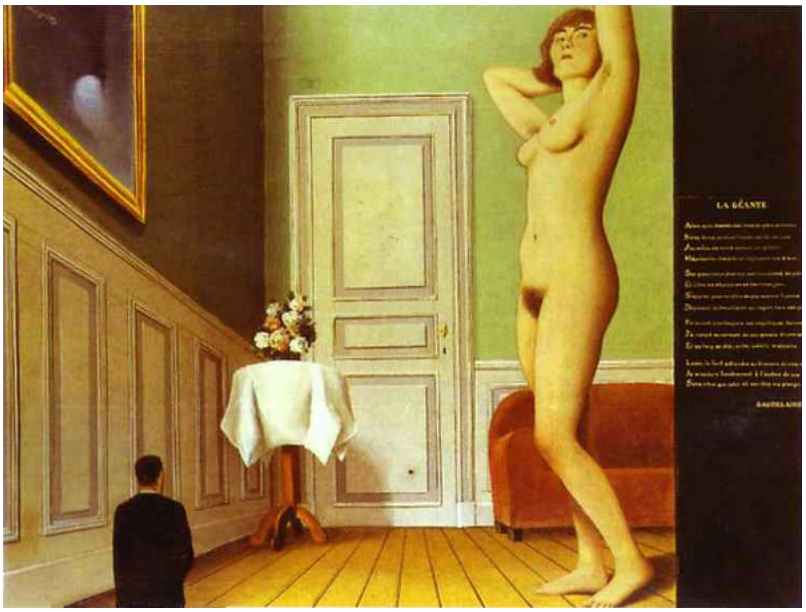


Рис. 3
Рене Магритт,
«Гигантесса» (1930)

[5] Случай Клоуза также интересен ещё и тем, что у страдающего прозопагнозией художника «совсем нет памяти на лица людей в реальности, в трёхмерном пространстве», но у него «поистине фотографическая память на плоские изображения» [Сакс, 2014, с. 109]. Таким образом, Чак Клоуз являет собой живое свидетельство не только того, что восприятие трёхмерной реальности и двумерного изображения существенно отличаются, но и того, что их обработкой занимаются, в том числе и различные мозговые механизмы.

ISSN 2227-6165

несколько сотен лет. И всё же она парадоксальным образом является увеличенной. Несмотря на то, что по всем законам центральной перспективы на ней изображены не великанша и мужчина нормального роста, а, напротив, нормальная женщина и лилипут, тем не менее, картина и называется, и воспринимается (тем более, воспринималась в 1930 году) именно как изображение великанши. Конечно, это противоречит угловой ренессансной рецепции, но соответствует линейной, которая и осмысливается в данном произведении (наряду, разумеется, с властной и гендерной проблематикой, для чего, собственно, эта игра с масштабом и потребовалась).

Особую роль в разработке современных возможностей линейной рецепции сыграл новый на тот момент жанр, пограничный между фотографией и живописью, довольно бедный по своим специфическим выразительным средствам, но самой своей технологией подталкивающий к вариациям масштаба: фотоколлаж. Например, на известном коллаже Густава Клуциса (*рис. 4*) масштаб определяется двумя взаимоисключающими перспективами: более или менее прямой по отношению к лицам и строго обратной по отношению к голосующим рукам (точнее говоря, к одной и той же разномасштабно размноженной руке – руке самого автора). Причём вторая перспектива уже не условно или локально обратная, а обратная в самом что ни на есть буквальном – то есть *глобальном* – смысле слова: чем рука дальше (а категория расстояния поддерживается на этом плакате оверлэппингом и элевацией – равно как и наличием в нём прямой перспективы лиц), тем она становится больше, выражая важность единодушного голосования впротивовес различиям отдельных личностей и лиц.

Рис. 4
Густав Клуцис,
«Рабочие и работницы – все на перевыборы Советов»
(1930)

В следующие несколько лет в СССР (при активном участии того же Клуциса) сложился своеобразный плакатный канон, в соответствии с которым люди толпы («массы») изображались маленькими и очень маленькими (вплоть до «икры из голов», как тогда с непривычки описывали это явление в линейных терминах), передовики производства – крупнее, и, наконец, вожди – совсем большими, причём размер последних уже совершенно не зависел от расстояния до них, и зачастую ранжировался имеющейся на момент создания плаката внутрипартийной иерархией. То есть здесь рецепция линейных размеров изображения не просто стала основной и по сути дела единственной, но и её семантика полностью вернулась к древнеегипетской. Это, впрочем, неудивительно, учитывая

сходство сталинского Советского Союза с Древним Египтом и в некоторых других отношениях (см. напр. [Листов, 2007]), но нам здесь важнее лёгкость, с которой произошла такая регрессия, свидетельствующая о глубокой укоренённости линейной рецепции в восприятии плоских изображений даже людьми, выросшими в ренессансной системе.

Глобальное обратно-перспективное построение по своей сути является обращением первопланной композиции, так что его при желании можно называть *реверсивно-первопланным* или же второпланным. В обоих случаях на некотором плане (первом или втором) представлен элемент, воспринимаемые линейные размеры которого явно больше тех, которые мы могли бы ожидать, исходя из своего зрительского опыта, и в обоих случаях это преувеличение обосновано семантически. Важное отличие, однако, заключается в том, что в реверсивном построении нет *никакой* иной мотивации преувеличения, кроме семантической, тогда как прямая первопланная композиция воспринимается гипертрофией привычной ренессансной перспективы, а в геометрическом отношении она, как правило, идеально ей соответствует. Таким образом, реверсивное построение является наиболее стерильным примером линейной рецепции из всех, которые пока удалось обнаружить.

Это построение изредка встречается даже в кино, где его реализация до крайности затруднена технологически. Подчеркнём, что речь не просто об обыгрывании различий масштабов первого и сюжетно оправданного преувеличенного второго плана (наподобие Кейна на фоне предвыборного плаката Кейна), но именно об обратной перспективе. В авангардных поисках 1920-х годов важное место занимают разнообразные эксперименты с двойной экспозицией, в том числе – как и в фотоколлаже – связанные с вариацией масштабов. Например, у того же Эйзенштейна, которого тогда «вообще очень увлекала двойная экспозиция. Причём двойная экспозиция предметов, различных по масштабности» [Эйзенштейн, 2000а, с. 303]. Различных в сторону как прямой первопланности (идущие на общем плане рабочие, просвечивающие сквозь мехи гармони на крупном плане в «Стачке»), так и реверсивной: в той же «Генеральной линии» гигантский бык в далёких небесах во сне главной героини нависает над маленькими коровками на земле. Сходным образом возвышаются над толпой и люди с киноаппаратами у Дзиги Вертова.

Однако двойная экспозиция (не трюковая, когда кадр снимается по неперекрывающимся частям – как на *рис. 1*, где отдельно снят стакан и отдельно Кейн – а обычная, когда изображения откровенно просвечивают друг через друга) создаёт и своего рода двойное восприятие: мы видим *одновременно* и целостный кадр, и различные изображения в нём. Эти изображения вступают в разнообразные – масштабные, метафорические и т. д. – отношения между собой, но остаются при этом именно различными и различимыми, благодаря чему, собственно, такие отношения между ними и возникают. И совсем другой результат получается при применении спецэффектов (трюковой двойной экспозиции, рир-проекции, блуждающей маски и т.п.), нацеленных на создание целостного кадра с изображением, ощущаемым как единое и по возможности без швов.

Именно к этому стремился Эйзенштейн: «Интереснейшее в “Бежином лугу” <…> – *обратная перспектива* – путём рирпроекции давать удалённую фигуру (фигуру позади) крупнее по размеру (иногда в два раза – при хватании Степка отцом в первой избе), чем фигура спереди, на первом плане» [Эйзенштейн, 2002а, с. 414] (курсив автора). И хотя в следующей фразе Эйзенштейн и осуждал такой излом композиции, объясняя его своим тяжёлым психическим состоянием, тем не менее, эти несохранившиеся сцены были, по-видимому, первыми полноценными обратноперспективными построениями в истории кино. В дальнейшем такие построения хоть и редко, но появлялись: например, в кульминации «Зази в метро» Луи Маля (*рис. 5*), где пролетариат на втором плане разросся в три раза прямо в кадре, что дополнительно привлекало внимание к его реверсивности и разоблачало самозванство «Гаруна аль-Рашида» на первом плане. Подобный эффект имел место и в финале «Золотого телёнка» Михаила Швейцера 1968 года (где, правда, огромные румынские пограничники на втором плане затем не увеличивались, а, напротив, уменьшались, но тоже троекратно).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 5
Кадр из фильма «Зази в метро» (1960, реж. Луи Маль)

Двумя годами ранее был снят самый, пожалуй, интересный обратноперспективный кадр в истории кино – финальный план пролога фильма Ингмара Бергмана «Persona», в котором стоящий спиной к зрителю мальчик гладит рукой постепенно проявляющееся из нерезкости огромное женское лицо на втором плане (*рис. 6*). В семантике этого кадра совершенно отсутствует дискурс власти (хотя, если предположить, что женщина является матерью ребёнка, здесь присутствует семейное доминирование), а сюжетная значимость не представлена явным образом (зритель пока не знает, что женщина – главная героиня). Основной смысл этого кадра возникает, скорее, из сочетания постепенного обретения резкости и общего контекста пролога, воплощающего развитие визуальной идеи, «поток сознания». В результате проясняющееся лицо оказывается объективацией постепенно проясняющейся мысли, картинки перед внутренним взором мальчика или/и автора.

Первоосновы искажений масштаба в визуальных искусствах объяснил всё тот же Эйзенштейн, и тоже на детском примере, онтогенезе. «Диспропорциональное изображение явления органически изначала свойственно нам. А.Р. Лурия показывал мне детский рисунок на тему “топить печку”. Всё изображено в сносных взаимоотношениях и с большой добросовестностью. Дрова. Печка. Труба. Но посреди площади комнаты громадный испещрённый зигзагами прямоугольник. Что это?

Рис. 6
Кадр из фильма «Persona» (1966, реж. Ингмар Бергман)

Оказывается – “спички”. Учитывая осевое значение для изображаемого процесса именно спичек, ребёнок по заслугам отводит им и масштаб» [Эйзенштейн, 2000, с. 495] (абзацы соединены). Пять лет спустя он смещает акценты интерпретации: «спички – психологически существенная деталь изображаемой сцены для сознания ребёнка, в первую очередь захваченного в этом процессе эффектом воспламеняющейся спички» [Эйзенштейн, 1966, с. 554].

Нетрудно заметить, что первое, сюжетное описание идеально соответствует кадру из вышедшего двенадцатью годами позже «Гражданина Кейна», где «осевое значение для изображаемого процесса» имели именно стакан с пузырьком – с чего мы и начали свои рассуждения. А вот второе описание стремится проникнуть в психологическую природу явления, анализом которой мы попробуем их закончить. Ключевой вопрос здесь – характер связи между существенностью детали для сознания и увеличенным линейным размером изображения. Поскольку речь идёт о детском рисунке, явно аномальном с точки зрения уроков рисования, то трудно предположить какую-либо символическую, коммуникативную или любую другую выученную, приобретённую связь. Очевидно, что здесь имеет место некий врождённый механизм – действительно «органически изначала свойственный нам».

Исходя из тезиса, что любое рукотворное плоское изображение воплощает то или иное внутреннее психологическое пространство, такие существенные для сознания диспропорциональные детали естественнее всего ассоциировать с «пространством воображения и представлений», включающем и «некоторые элементы мышления» [Филиппов, 2011, с. 54]. И обратно, аномалии и диспропорции масштаба в плоском изображении должны свидетельствовать об определённых особенностях соответствующего внутреннего пространства. Вероятно, именно об этом и размышлял Александр Лурия, в двадцатые годы активно занимавшийся вопросами происхождением культуры и мышления (больше филогенезом, но и онтогенезом, как демонстрирует цитата, тоже).

Таким образом, можно заключить, что многочисленные и разнообразные проявления линейной рецепции, постоянно встречающиеся на протяжении всей многотысячелетней истории плоской визуальной коммуникации, связаны не просто с тем, что – несмотря на все ухищрения – плоское изображение продолжает перцептивно ощущаться плоским, но, прежде всего, с тем, что *линейная рецепция изображения является первичной и основной* как с фило-, так и с онтогенетической точек зрения, а надстроенная над ней угловая рецепция никогда не подавляла её ни полностью, ни сколько-нибудь существенно. Это, в свою очередь, связано с тем, что изображение объективирует внутреннее психологическое пространство – и, соответственно, воплощает свойственные этому пространству масштабные соотношения и, тем самым, обуславливает их семантику.

На данный момент не существует достоверных собственно психологических исследований внутреннего пространства – в силу отсутствия сколько-нибудь надёжных методов его изучения. Поэтому искусствоведческие данные могут оказаться продуктивными не только для науки об искусстве, но также и для науки о психике. А в соответствии с такими данными можно сделать следующие выводы об этом пространстве (не затрагивая его разнообразные вариации, равно как и не касаясь вопроса о его/их кортикальном представлении – включая и проблему межполушарной асимметрии). Во-первых, во внутреннем пространстве объекты, как правило, представлены в размерах, ощущаемых не крупнее своей натуральной величины. Во-вторых, объекты, несущественные для сознания на данный момент, могут легко в нём уменьшаться. И в-третьих, наиболее значимые объекты могут быть представленными в нём серьёзно преувеличенными.

Последнее свойство, по всей видимости, и отвечает за такое необычное для нашей – ренессансной в своей основе – визуальной культуры построение, как первопланная композиция. Как прямая, так и, в особенности, обратная.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Бежин луг (1937, реж. С.Эйзенштейн, СССР), игр., не завершён, не сохр.
2. Генеральная линия (Старое и новое) (1929, реж. С.Эйзенштейн, СССР), игр.
3. Гражданин Кейн / Citizen Kane (1941, реж. О.Уэллс, США), игр.
4. Зази в метро / Zazie dans le métro (1960, реж. Л.Маль, Франция), игр.
5. Золотой теленок (1968, реж. М.Швейцер, СССР), игр.
6. Persona (1966, реж. И.Бергман, Швеция), игр.
7. Стачка (1925, реж. С.Эйзенштейн, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волков-Ланнит Л.* Фата на фото. (К рукографии или к фотографии?) // Новый ЛЕФ. 1928, №11 (23). С. 28-36.
2. *Гомбрих Э.* История искусства / пер. с 16-го англ. изд. – Москва: АСТ, 1998.
3. *Грегори Р.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / пер. с англ. – Москва: Прогресс, 1970.
4. *Листов В.* Модель Сезостриса // *В. Листов*. И дольше века длится синема. – Москва: Материк, 2007. – С. 305-308.
5. *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. – Москва: Наука, 1980.
6. *Сакс О.* Глаз разума. – Москва: АСТ, 2014.
7. *Успенский Б.А.* Семиотика иконы // Б.А. Успенский. Семиотика искусства. – Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 221-303.
8. *Филиппов С.* Что мы видим в глубине картины? Природа и функции пространственности в плоских визуальных искусствах // Артикульт. 2011. 1(1). – С. 188-243.
9. *Филиппов С.А.* Угловое и линейное. Элементы рецепции натуральной величины в плоских визуальных искусствах // Искусствознание. 2014, №1-2. – С. 124-148.
10. *Филиппов С.А.* Бробдингнегские чудовища и рецепция натуральной величины: Критика укрупнения в американской кинопрессе 1910-х // Вестник МГУ, серия 10 «Журналистика». 2015, №2. – С. 90-102.
11. *Эйзенштейн С.М.* Режиссура. Искусство мизансцены // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т.4. – Москва: Искусство, 1966 (1934). – С. 11-672.
12. *Эйзенштейн С.М.* Мемуары. – Москва: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997 (1946).
13. *Эйзенштейн С.М.* За кадром // *С.М. Эйзенштейн*. Монтаж. – Москва: Музей кино, 2000 (1929). – С. 492-502.
14. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1937 // *С.М. Эйзенштейн*. Монтаж. – Москва: Музей кино, 2000а (1937). – С. 31-473.
15. *Эйзенштейн С.М.* История крупного плана // *С.М. Эйзенштейн*. Метод / сост. *Н.И. Клейман*. т. 2. – Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002 (1942). – С. 8-131.
16. *Эйзенштейн С.М.* Заметки к истории крупного плана // *С.М. Эйзенштейн*. Метод / сост. *Н.И. Клейман*, т. 2. – Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002а (1947). – С. 409-429.
17. *Эйзенштейн С.М.* О стереокино // *С.М. Эйзенштейн*. Неравнодушная природа / сост. *Н.И. Клейман*. – Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, т. 1, 2004 (1947). – С. 336-385.
18. *Bordwell D.* On the History of Film Style. – Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1997.

REFERENCES

1. Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1997.
2. Eisenstein S.M. *Rezhissura. Iskusstvo mizanstseny* [Film directing. Art of mis-en-scene] in S.M. Eisenstein. *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected works in six volumes], vol.4. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966 (1934). Pp. 11-672.
3. Eisenstein S.M. *Memuary* [Memoirs]. Moscow, Trud newspaper editions, Muzey kino, 1997 (1946).
4. Eisenstein S.M. *Za kadrom* [Beyond the Shot] in S.M. Eisenstein. *Montage*. Moscow, Muzey kino, 2000. Pp. 492-502.
5. Eisenstein S.M. *Montazh 1937* [Montage 1937] in S.M. Eisenstein. *Montage*. Moscow, Muzey kino, 2000 (1937). Pp. 31-473.
6. Eisenstein S.M. *Istoriya krupnogo plana* [The History of Close-up] in S.M. Eisenstein. *Method* (ed. by Naum Kleyman), vol.2. Moscow, Muzey kino, Eisenstein-tsentr, 2002 (1942). Pp. 8-131.
7. Eisenstein S.M. *Zametki k istorii krupnogo plana* [Notes for The History of Close-up] in S.M. Eisenstein. *Method* (ed. by Naum Kleyman), vol.2. Moscow, Muzey kino, Eisenstein-tsentr, 2002 (1947). Pp. 409-429.
8. Eisenstein S.M. *O stereokino* [On Stereocinema] in S.M. Eisenstein. *Neravnodushnaya priroda* [Nonindifferent Nature] (ed. by Naum Kleyman). Moscow, Muzey kino, Eisenstein-tsentr, vol.1, 2004 (1947). Pp. 336-385.

9. Filippov S. *Chto my vidim v glubine kartiny? Priroda i funktsii prostranstvennosti v ploskikh vizual'nykh iskusstvakh* [What We See in a Picture Depth?] in *Articult*, 2011, №1(1). Pp. 188-243.
10. Filippov S. *Uglovoe i lineynoe. Elementy retseptsii natural'noy velichiny v ploskikh vizual'nykh iskusstvakh* [Angular and Linear: Elements of the Life-Size Reception in the Flat Visual Arts] in *Iskusstvoznanie*, 2014, № 1-2. Pp. 124-148.
11. Filippov S. *Brobdingnegskie chudovishcha i retseptsiya natural'noy velichiny: Kritika ukrupneniya v amerikanskoy kinopresse 1910kh* [«Brobdingnagian Monstrosity» and the Life Size Reception: the Criticism of Close-Up in the American Film Journalism of 1910s] in *Vestnik MGU, seriya 10 «Zhurnalistika»*, 2015, №2. Pp. 90-102.
12. Gombrich, Ernst. *Istoriya iskusstva* [The Story of Art]. Moscow, AST Publ., 1998.
13. Gregori, Richard. *Glaz i mozg. Psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya* [Eye and Brain: The Psychology of Seeing]. Moscow, Progress, 1970.
14. Listov, Viktor. *Model' Sezostrisa* [Sesostris' Model] in Viktor Listov. *I dol'she veka dlitsya sinema* [Cinema Lasts Longer than a Century]. Moscow, Materik, 2007. Pp. 305-308.
15. Rauschenbach, B.V. *Prostranstvennye postroeniya v zhivopisi. Ocherk osnovnykh metodov* [Spatial composition in painting]. Moscow, Nauka, 1980.
16. Sacks, Oliver. *Glaz razuma* [The Mind's Eye]. Moscow, AST Publ., 2014.
17. Uspensky, Boris. *Semiotika ikony* [The Semiotics of the Russian Icon] in Boris Uspensky. *«Semiotika iskusstva»*. Moscow: Shkola «Yazyki russkoy kul'tury» Publ., 1995. Pp. 221-303.
18. Volkov-Lannit L. *Fata na foto. (K rukografii ili k fotografii?)* [Veil on a Photo. (Handography or Photography?)] in *Novyy LEF*, 1928, №11 (23). Pp. 28-36.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-34-39

А.Е. Завьялова
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
annazav@bk.ru

«ИГРУШЕЧНЫЙ, КУКОЛЬНЫЙ, ЗАГАДОЧНЫЙ МИР»: ОБРАЗЫ МАРИОНЕТОК В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Статья посвящена литературным и художественным источникам образов марионеток в творчестве Александра Бенуа. В статье выявлено различие в трактовке этого образа. В книге «Русская школа живописи в XIX веке» и в гуаши «Прогулка короля» Бенуа следовал европейской литературной традиции, представляющей марионеток безвольными и зависимыми. В графических произведениях «Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон», «Свадебная прогулка», «Китайский павильон. Ревнивец» Бенуа создал самостоятельный образ «живых» марионеток, переосмыслив французские XVIII века и немецкие XIX века художественные произведения.

Ключевые слова: Александр Бенуа, Константин Сомов, русское искусство конца XIX – начала XX века, модерн, марионетки

The article is on sources in literature and art of puppet images in the works of Alexander Benois. The article traces differences in the development of this image. In his book *The Russian school of painting in the 19 century and in the gouache King's Walk Benois followed the European literary tradition to represent puppets as weak*-willed and dependent. But in graphic works *Italian comedy. Love Memo, Winter Dream, Wedding Walk, Chinese Pavilion. Jealous man* Benois created image of independency of the seemingly living puppets, aiming to rethink the 18 c. French and 19 c. German works.

Keywords: Alexandre Benois, Constantin Somov, Russian art of the late 19 and early 20 century, Art Nouveau, puppets

Образ марионеток присутствует в отечественном искусствознании в анализах станковых произведений Александра Бенуа, посвященных прошлому Версаля и театру Итальянской комедии во Франции XVIII века, со времени их создания в середине 1900-х годов. Однако вопрос о происхождении и генезисе этого образа в творчестве Бенуа, как изобразительном, так и литературном, до сих пор не привлекал внимания исследователей.

Самое раннее, известное на сегодняшний день, обращение Александра Бенуа к образу марионеток относится к началу 1900-х годов, когда он на страницах книги «Русская школа живописи в XIX веке» (СПб., 1904) сравнил с ними персонажей из произведений своего друга и соратника по объединению «Мир искусства» Константина Сомова: «Сомов воспроизводит нам прошлое без всякого научного педантизма, его темы самые обыденные, вседневные. Персонажи Сомова – не любящие и не страдающие люди, а скорее марионетки, но такие марионетки, которые познали прелесть жизни и которым не хочется умирать» [Бенуа, 1997, с. 104]. В приведенной цитате речь идет, по всей видимости, о фантазийных работах Сомова с изображением сцен из русской жизни второй четверти XIX века, а также из жизни французского общества XVIII века, таких как, например, картина «Дама у пруда» (1896, ГТГ), акварели «Прогулка после дождя» (1896, ГРМ), «Отдых на прогулке» (1896, ГРМ), «Поэты» (1898, ГТГ). Люди в этих работах служат для создания впечатления той или иной эпохи, отличной от современной, благодаря костюму. Художник не уделил внимания не только их характерам, но часто даже лицам, изобразив со спины. В этом персонажи фантазийных произведений Сомова конца XIX – начала XX века действительно перекликаются с марионетками как воплощением полной покорности воле кукловода.

© Завьялова А.Е., 2017

ISSN 2227-6165

Именно этот образ деревянных кукол, управляемых сверху нитями, получил отражение в произведениях европейской художественной литературы на протяжении XIX века. Здесь нужно упомянуть, прежде всего, Э.Т.А. Гофмана, который создал в новелле «Необыкновенные страдания директора театра» один из «образов, способных передать жизнь, лишенную жизни» [Берковский, 2001, с. 444] на примере ящика с марионетками: «Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестикулировать, одеваться не подчинился бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступил бы от его замысла», – хвалил своих актеров владелец этого ящика антрепренеру настоящего театра с живыми актерами [Гофман, 1991, с. 452]. Подобная интерпретация марионеток представлена также в сказке «Директор кукольного театра» Х.К. Андерсена, последователя Гофмана. Важно отметить, что Гофман и Андерсен входили в круг любимых писателей Александра Бенуа, оказавших влияние на его творчество, поэтому вряд ли есть основания сомневаться в знакомстве художника с упомянутыми выше произведениями обоих авторов. Обратившись к образу марионеток в своей книге, Бенуа выступил продолжателем традиции его интерпретации, сложившейся в европейской художественной литературе.

Иное видение образа марионеток можно наблюдать в ряде станковых работ Александра Бенуа, прежде всего – в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905, ГТГ). Данная гуашь открывает ряд фантазийных произведений художника, посвященных прошлому Версаля и Итальянскому театру во Франции XVIII века, которые он создал во время своего двухлетнего пребывания в этой стране на протяжении 1905-06 годов.

В гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» представлена сцена из спектакля Итальянского театра с актерами-«масками». Ее художественное решение полностью повторяет гравюры европейских мастеров XVIII века с изображением интерьера театрального зала со сценой, на которой идет представление, и сидящими перед ней музыкантами. В качестве примеров здесь можно упомянуть гравюру (1761) Антонио Баррати по рисунку Пьетро Антонио Новелли «Гольдони в возрасте до двенадцати лет в доме Перуджи читает пролог и первую часть женской роли в пьесе (Джироламо Джильи. – А.З.) "Сестрица дона Пилоне"» (Antonio Barrati, Pietro Antonio Novelli «Goldoni a dodici anni in una casa di Perugia recita il prologo e la prima parte femminile nella "Sorellina di don Pilone"») и гравюру (1782) Шарля Этьена Гаше по рисунку Жана-Мишеля Моро Младшего «Триумф Вольтера во Французском театре 30 марта 1778 года» (Jean Michel Moreau le jeune, Charles Étienne Gaucher "Couronnement de Voltaire sur le Theatre Francais, le 30 mars 1778").

Эстамп по рисунку Ж.-М. Моро Младшего с большей вероятностью мог послужить образцом для гуаши Бенуа, чем итальянский лист. Во время своего первого двухлетнего пребывания во Франции в конце 1890-х годов молодой художник увлекся историей и искусством этой страны эпохи расцвета ее государственности и культуры в периоды правления Людовика XIV и Людовика XV. Тогда же он открыл для себя произведения французских граверов и рисовальщиков конца XVII–XVIII века, которые воспринял как художественные «документы» об интересующем его времени [Бенуа, 1993, с. 158]. Ж.-М. Моро Младший входил в круг его любимых мастеров наряду с Жаном (Жаном-Батистом. – А.З.) Риго, Шарлем Никола Кошеном и Израилем Сильвестром [Бенуа, 1993, с. 158]. Современные оттиски с их оригинальных досок Бенуа любил раскрашивать для развлечения [Бенуа, 1993, с. 158], и эта, несерьезная на первый взгляд, забава стала настоящей школой для молодого художника, так как позволила ему воспринять не только манеру, но и видение французских мастеров XVIII века буквально «из первых рук».

Фигуры Арлекина и Пьеро в гуаши Бенуа «Итальянская комедия. Любовная записка» очень близки аналогичным персонажам в гравюре Ш.Н. Кошена с несохранившейся картины Антуана Ватто «Актеры Итальянского театра». Обращение Бенуа к искусству Ватто при работе над темой Итальянского театра закономерно, так как он был увлечен им еще в юности во многом под впечатлением от поэзии Поля Верлена, в которой темы и этого театра, и искусства Ватто получили отражение. Принадлежность гравюры резцу одного из любимых французских мастеров Бенуа

ISSN 2227-6165

свидетельствует в пользу его хорошего знакомства с этим листом, который вполне мог послужить художественным «документом» для его собственного произведения.

Итак, гуашь «Итальянская комедия. Любовная записка» составлена из легко узнаваемых элементов гравюр французских мастеров XVIII века. Она стала первым, пробным шагом художника на новом для него пути. Бенуа даже не зафиксировал его в своих очень подробных дневниках, в которых работа над другими фантазийными произведениями на тему Итальянского театра отражена день за днем. Причину этого можно видеть, вероятно, в явном компилятивном характере гуаши, не удовлетворившим ее автора в полной мере, хотя он и представил ее на выставке Осеннего салона наряду с другими произведениями из второго версальского цикла (Salon d'automne. Exposition de l'art russe. Paris. 1906. Cat.72). Тем не менее, по прошествии ста лет можно сказать, что Бенуа создал самостоятельное в художественном плане произведение. Он избежал впечатления как имитации работ мастеров прошлого, так и документальной реконструкции, уподобив изображение сцены театра с актерами-«масками» спектаклю в театре марионеток. Это составило принципиальное отличие его гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» от работ мастеров XVIII века на ту же тематику, в которых изображены представления с настоящими актерами.

Театрики марионеток – уменьшенные копии зданий настоящих театров – появились в Италии в конце XVII века и сразу же снискали широкую популярность, которую они сохраняли на протяжении XVIII и даже XIX веков. Марионетки разыгрывали на их сценах популярные оперы и балеты. Подобный венецианский театрик Шура Бенуа получил в раннем детстве в подарок от бабушки по материнской линии Ксении Ивановны Кавос. На склоне лет он с удовольствием воспоминал в мемуарах, как из своих поездок в Венецию «она привозила мне, младшему из ее внуков, то труппу преуморительных фантошек, то целый театрик» [Бенуа, 1993, с. 40].

Детские впечатления, которые Бенуа высоко ценил на протяжении всей жизни [Бенуа, 2010, с. 473], повлияли, по всей видимости, на первое воплощение его фантазии на тему Итальянского театра. Более того, художник изобразил в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» актеров как «живых марионеток», лишив их нитей. Кукольное начало его героев проявилось в четких, лаконичных жестах и позах, а также в фигурах, специфику которых передает только костюм. В результате двойной метаморфозы Бенуа впервые создал в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» яркий образ спектаклей Итальянского театра и подошел к видению театральности жизни французского общества эпохи абсолютизма в целом, что воплотил в своих дальнейших работах. В конце 1905 года, практически в то же время, когда он работал над гуашью, Бенуа писал в статье «Художественная реформа» для газеты «Слово»: «Вельможи и потентаты играли во всем, что было действительно прекрасного в той жизни, роль фантошей, нитки которых двигали художники, и ее "прошловековая" феерия не что иное, как грандиозная и гениальная художественная фантазия» [Эткинд, 1989, с. 147-148].

Наиболее яркое воплощение видения Бенуа эпохи абсолютизма во Франции как театрального действа получило в гуаши «Прогулка короля» (1906, ГТГ), в которой он изобразил прогулку короля Людовика XIV с герцогиней Бургундской в сопровождении свиты в парке Версаля. Он изучал труды по истории и памятники изобразительного искусства при работе над этой гуашью (запись в дневнике за 6 января 1906) [Бенуа, 2006, с. 45], создав произведение исторически достоверное и в то же время очень яркое и выразительное в художественном плане.

Современники Бенуа сразу же увидели марионеток в фигурах короля и придворных. В том же 1906 году его приятель, поэт и художник Максимилиан Волошин написал о героях гуаши «Прогулка короля»: «Это не живые люди, это марионетки той эпохи, но марионетки, созданные сознательно и с полным совершенством <...>. Марионетки – это условное, почти карикатурное обобщение фигуры и жеста» [Волошин, 1906, с. 96]. Тремя годами позже художественный критик Сергей Маковский тоже увидел в них марионеток: «какой-то игрушечный, кукольный, загадочный мир марионеток, разыгрывающих маленькие смешные комедии. <...> Сам король в сопровождении причудливой

ISSN 2227-6165

свиты <...> веселые маски, парадоксальные тени, призраки-куклы <...>» [Маковский, 1999, с. 189]. Правда, здесь нельзя исключать влияние книги Бенуа «Русская школа живописи в XIX веке», которую Маковский, посещавший собрания редакции журнала «Мир искусства», вне всякого сомнения, знал. В пользу этого предположения свидетельствует и тот факт, что он назвал персонажей фантазийных работ Сомова на тематику XVIII века «куклами в пудреном парике» [Маковский, 1999, с. 193]. Влияние упомянутой выше статьи Волошина, опубликованной на страницах журнала «Золотое Руно», на восприятие Маковским гуаши «Прогулка короля» также нельзя исключать. В любом случае, сделанное и Волошиным, и Маковским сравнение персонажей Бенуа с марионетками очень убедительно, и оно основательно вошло в труды отечественных исследователей [Лапшина, 1972, с. 58; Круглов, с. 207; Эткинд, 1989, с. 68-69].

Большую роль в создании подобного впечатления в гуаши Бенуа «Прогулка короля» играет не столько «деревянная» пластика фигур сама по себе, сколько сопоставление ее с динамичной скульптурой барочных путти (1710, ск-р Арди) в «Фонтане детей», мимо которого шествует процессия гуляющих. Не только идея сопоставления «неживых живых» и «живых неживых» персонажей в гуаши Бенуа, но и ее формальное воплощение восходит к гравюре на дереве «Фридрих Великий на террасе Сан-Суси» (1840-е) по рисунку Адольфа Менцеля из его цикла иллюстраций для книги Франца Куглера «История Фридриха Великого» (1840-1842). В ней изображен старый, высохший император на террасе возведенного по его проекту дворца Сан-Суси рядом с опять же динамичной, только рокайльной скульптурой путти (1745-1747, ск-р Ф.К. Глуме). Балюстрада террасы образует четкую горизонталь в рисунке и является как бы сценой, на которой представлены безразличные друг к другу «старый Фриц» и жизнерадостные путти. Книга Куглера с иллюстрациями Менцеля была хорошо известна в России. Увидевшая свет в Германии в 1840-1842 годах, она уже в 1844 году была издана в России на русском языке. Более того, именно этот лист Менцеля, которого Бенуа считал одним из своих кумиров, был воспроизведен на страницах журнала «Мир искусства» в 1903 году (том IX). Нет сомнений, что он хорошо знал данное произведение и почувствовал заключенную в его структуре театральность и аллегоричность, граничащую с символизмом, что впоследствии использовал, скорее всего, неосознанно, в гуаши «Прогулка короля».

Тема «живых» марионеток, которые ведут самостоятельную жизнь, присутствует и в других фантазийных работах Бенуа версальского цикла 1905-1906 годов, таких как гуашь «Зимний сон» (1906, местонахождение неизвестно) и акварель «Свадебная прогулка» (1906, Нижегородский государственный художественный музей Нижнего Новгорода), но ее кульминацией можно считать гуашь «Китайский павильон. Ревнивец» (1906, ГТГ). Не только герои этого произведения, но также архитектура и пейзаж производят впечатление искусной и, в то же время, живой декорации. Такое впечатление создают отражения звезд, слегка дрожащие на глади воды.

Гуашь «Китайский павильон. Ревнивец» явилась наиболее законченной и цельной реализацией намерения художника следовать только за своей фантазией, которое он занес в дневник 29 июня 1906 года: «Больше простоты и фантазии. Поменьше документальности. Довольно ученья, и за фотографией не угонишься» [Бенуа, 2008, с. 93]. Отправной точкой для фантазии Бенуа в этом случае послужил китайский бронзовый фонарь, который он увидел в Париже в одной из антикварных лавок в конце 1905 года [Бенуа, 2001, с. 120]. В гуаши этот фонарь превратился в небольшое здание, и дал ей первую часть названия. Ее можно считать основной, так как, описывая в дневнике работу над этим произведением, занявшую с перерывами три месяца, художник называл свою гуашь «Китайский павильон».

Нельзя исключать, что на замысел данного произведения повлияла новелла Теофиля Готье «Павильон на воде», в которой описан китайский павильон на берегу озера, отражающийся в глади его вод. Бенуа был увлечен творчеством этого писателя с гимназических лет, но в начале 1900-х годов он обратил особое внимание на новеллы Готье под влиянием своего близкого друга, художника Константина Сомова. Они очаровали Бенуа «смесью чего-то кошмарного, привиденческого с

ISSN 2227-6165

явлениями вполне реальными» [Бенуа, 2011, с. 461]. Самые характерные детали китайского сооружения, такие как «каждый край крыши был украшен резьбой в виде листвы и драконов» [Готье, 1991, с. 342] и «оригинальное сплетение уродливых ветвей образовало балкон» [Готье, 1991, с. 342], которыми писатель наделил свой китайский павильон, можно также увидеть в гуаши Бенуа. Примечательно, что «уродливыми» Готье в 1846 году, когда была написана новелла «Павильон на воде», назвал, по всей видимости, декоративные детали в виде побегов, характерные для шинуазри. Их можно видеть, например, в ограде Большого Китайского моста в Царском Селе (1784-1786, арх. Ч. Камерон), который Бенуа прекрасно знал с раннего детства. Подобными побегами он украсил ограду террасы своего павильона, вплетя в них свои инициалы.

Фигура галантного аббата, любезничающего с дамой на террасе павильона, и гондолы, причаленные к ней, раскрывают участие впечатлений от воспоминаний итальянского авантюриста и путешественника XVIII века Джакомо Казановы «История моей жизни» в замысле гуаши «Китайский павильон. Ревнивец». Во время своих приключений в Венеции знаменитый любовник имел сан аббата, и многие из них произошли в доме свиданий на острове Мурано – тоже «павильоне на воде». Работая над гуашью, Бенуа читал мемуары Казановы для удовольствия. «Весь полный Казановой, я наслаждался в высшей степени (музыкой Гайдна. – А.З.). Вообще, весь вечер вышел удивительно поэтичным, и во сне я видел продолжение с весьма эротической окраской», – записал он в дневнике 30 августа [Бенуа, 2008].

Галантное происшествие, происходящее на террасе павильона, повлекло, по всей видимости, появление второй части названия гуаши «Китайский павильон. Ревнивец». Ревнивцы являются действующими лицами многих произведений литературы и изобразительного искусства в XVIII столетии и вынесены в их заглавия или названия. Здесь нужно упомянуть, прежде всего, пьесы Карло Гольдони «Ревнивцы», «Ревнивый купец», «Ревность Линдора», упомянутые в его воспоминаниях, которые Бенуа с упоением читал в начале 1906 года. «Я с наслаждением читаю милого итальяшку Гольдони», – записал он в дневнике 13 и 14 января о его «милейших мемуарах» [Бенуа, 2006, с. 101]. Можно также вспомнить пьесы Якопо Анджело Нелли «Ревнивец в клетке», Антуана Монфлери «Школа ревнивцев» и картину Антуана Ватто «Ревнивцы» (1712), известную по гравюре (1735) Луи Жерара Скотэна. Бенуа, очевидно, заметил эту тенденцию и привнес ее в свое произведение благодаря второй части названия для ощущения эпохи, так как с сюжетами вышеназванных пьес и картины его произведение не связано.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что в книге «Русская школа живописи в XIX веке» и в гуаши «Прогулка короля» Бенуа, обращаясь к образу марионеток, выступил продолжателем традиции его интерпретации как лишенных собственной воли кукол, сложившейся в европейской художественной литературе на протяжении XIX столетия. В то же время, в гуашах «Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон», «Свадебная прогулка» и «Китайский павильон. Ревнивец» он представил совершенно новое прочтение образа марионеток как самостоятельных персонажей. Бенуа в этих произведениях на десять лет предвосхитил слова Юлии Слонимской, создателя театра кукол в Петербурге в 1910-е годы, о том, что марионетка воплощает собой «победу жизненных сил над бездушным веществом. <…> Кусочек дерева движется, живет и вызывает страсти, как существо особой породы, созданное чарами искусства» [Слонимская, 1916, с. 43]. Однако переосмысление образа марионетки в гуашах Бенуа произошло спонтанно, так как образ, близкий ожившей кукле, был необходим ему для создания правдоподобного в художественном плане, лишенного впечатления подражания и документальной реконструкции, образа XVIII столетия.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бенуа А.* Дневник, 1908–1916; Воспоминания о русском балете. – Москва: Захаров, 2011.

2. *Бенуа А.* Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001. № 58. – С.104-125.

3. *Бенуа А.* Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. №77. – С.72-104.
4. *Бенуа А.* Дневник 1906 года // Наше наследие. 2008. №86. – С.46-77.
5. *Бенуа А.* Дневник. 1918-1924. – Москва: Захаров, 2010.
6. *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн.I-III. – Москва: Наука, 1993.
7. *Бенуа А.* Мои воспоминания. Кн.IV-V. – Москва: Наука, 1993.
8. *Бенуа А.Н.* Русская школа живописи. – Москва: Арт-Родник, 1997.
9. *Волошин М.* Первая выставка интернационального Общества акварелистов // Золотое Руно. 1906. №3.
10. *Готье Т.* Павильон на воде // *Готье Т.* Два актера на одну роль. – Москва: Правда, 1991.
11. *Гофман Э.Т.А.* Необыкновенные страдания директора театра // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений. В 6 тт. Т.1. – Москва: Художественная литература, 1991. – С.375-461.
12. *Маковский С.* Страницы русской художественной критики // *Маковский С.* Силуэты русских художников. – Москва: Республика, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берковский Н.* Романтизм в Германии. – Москва: Азбука-классика, 2001.
2. *Круглов В.* Александр Николаевич Бенуа. – Санкт-Петербург: Художник России, Золотой век, 2001.
3. Лапшина Н. Мир искусства. – Москва: Искусство, 1972.
4. *Слонимская Ю.* Марионетка // Аполлон. 1916, №3.
5. *Эткинд М.* А.Н. Бенуа и русская художественная культура. – Ленинград: Художник РСФСР, 1989.

SOURCES

1. Benois A. *Dnevnik 1905 goda* [Diary of the 1905 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage] 2001. №58. Pp.104-125.
2. Benois A. *Dnevnik 1906 goda* [Diary of the 1906 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage] 2006. №77. Pp.72-104.
3. Benois A. *Dnevnik 1906 goda* [Diary of the 1906 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2008. №86. Pp.46-77.
4. Benois A. *Dnevnik* [Diary]. 1918-1924. Moscow, Zaharov, 2010.
5. Benois A. *Moi vospominanija* [My memoires]. Vol. I-III. Moscow, Nauka, 1993.
6. Benois A. *Moi vospominanija* [My memoires].Vol. IV-V. Moscow, Nauka, 1993.
7. Benois A.N. *Russkaja shkola zhivopisi* [The Russian school of painting]. Moscow, Art-Rodnik, 1997.
8. Benois A. *Dnevnik, 1908-1916; Vospominanija o russkom balete* [Diaries, 1908–1916; Reminiscences about Russian ballet]. Moscow, Zaharov, 2011.
9. Voloshin M. *Pervaja vystavka* [The First exhibition] *internacional'nogo Obshhestva akvarelistov* [of the international Society of the water-colour paintrs] in *Zolotoe Runo* [The Golden Fleece]. 1906. №3.
10. Gautier T. *Pavil'on na vode* [Pavilion on the water] in Idem. *Dva aktera na odnu rol '* [Two actors for the one role]. Moscow, Pravda, 1991.
11. Hoffmann E.T.A. *Neobyknovennye stradanija direktora teatra* [Extraordinary suffering of the theater director] in Idem. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Vol.1. Moscow, Hudozhestvennaja literature, 1991. Pp.375-461.
12. Makovskij S. *Stranicy russkoj hudozhestvennoj kritiki* [Pages of Russian art critics] in Idem. *Silujety russkih hudozhnikov* [Silhouettes of Russian artists]. Moscow, Respublica, 1999.

REFERENCES

1. Berkovskij N. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Moscow, Azbuka-klassica, 2001.
2. Etkind M. *A.N. Benua i russkaja hudozhestvennaja kul'tura* [A.N. Benois and Russian art culture]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR,1989.
3. Kruglov V. *Aleksandr Nikolaevich Benua* [Alexandre Nicolaevich Benois]. Saint-Petersburg, Hudozhnik Rossii, Zolotoj vek, 2001.
4. Lapshina N. *Mir iskusstva* [The World of art]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
5. Slonimskaja Ju. *Marionetka* [Puppet] in *Apollon* [Apollon], 1916, №3.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-40-49

Е.В. Грибоносова-Гребнева
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства
исторического факультета МГУ
gribonosova-grebneva@yandex.ru

ТВОРЧЕСТВО К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА НА ИТАЛЬЯНСКИХ И ДРУГИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ. К ВОПРОСУ О ЗАРУБЕЖНОМ ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО ИСКУССТВА В 1910-1930-х ГОДАХ

Проходившие в 1914 году в Мальмё, в 1924, 1928, 1932, 1934 в Венеции, в 1927–1928 и 1930 годах в Стокгольме, Осло, Берлине, Вене и других европейских городах масштабные выставочные смотры русского искусства способствовали вхождению его в международный художественный контекст, позволили выявить важные черты отличий и сходства с зарубежными образцами, продемонстрировали возросшее внимание иностранной прессы и широкой публики к произведениям советского искусства. В этом смысле фигура Петрова-Водкина оказывается очень значимой, так как совмещает в себе почвенные традиции с широкой европейской образованностью. Находящиеся в московском архиве К.С. Петрова-Водкина материалы с отзывами иностранной прессы на эти события позволяют проанализировать разнообразный спектр оценок и мнений, причины и закономерности особого выделения тех или иных фигур, среди которых одной из наиболее часто упоминаемых была фамилия Петрова-Водкина.

The large-scale exhibitions of Russian art, which took place in Malmo in 1914, in Venice in 1924, 1928, 1932, 1934, in Stockholm, Oslo, Berlin, Vienna, and other European cities in 1927–1928 and 1930, were conducive to its acceptance into the world art context, allowing him to show certain important features of similarity or distinction from the arts of other countries, as well as were demonstrative for the growing interest of both the public and the press to Soviet art works. In this aspect the work of Kuzma Petrov-Vodkin seems to have particular importance, as uniting traditional Russian art and European erudition. The press reports of those exhibitions, held in Petrov-Vodkin's Moscow archives, show wide range of opinions and evaluations, and provide reasons for spotlighting particular art figures and Petrov-Vodkin as the most often mentioned.

Ключевые слова: Кузьма Петров-Водкин, международные художественные выставки, русское и советское искусство, отзывы иностранной прессы, живопись, графика

Keywords: Kuzma Petrov-Vodkin, International art exhibitions, Russian and Soviet art, international press reports, paintings, graphic works

Проходившие в 1914 году в Мальмё, в 1924, 1928, 1932, 1934 годах в Венеции, в 1927–1928 и 1930 годах в Стокгольме, Осло, Берлине, Вене и других европейских городах масштабные выставочные смотры русского искусства, с одной стороны, способствовали вхождению его в международный художественный контекст, позволили выявить важные черты отличий и сходства с зарубежными образцами, продемонстрировали возросшее внимание иностранной прессы и широкой публики к произведениям советского искусства. С другой стороны, они заострили ряд вопросов и проблем, связанных с неоднозначным восприятием произведений, созданных в Советской России, выявили основные и дополнительные цели организованных СССР зарубежных выставок, позволили наметить основные художественно-стилевые приоритеты в международном выставочном пространстве. В этом смысле фигура Петрова-Водкина оказывается очень значимой, так как его творчество совмещает в себе почвенные традиции с европейской образованностью, что не могло не вызвать повышенного интереса к нему со стороны профессиональной зарубежной критики и массового зрителя.

© Грибоносова-Гребнева Е.В., 2017

ISSN 2227-6165

Если в 1914 году в шведском городе Мальмё работы русских художников, многие из которых после Октябрьского переворота 1917 года эмигрировали на запад, показывались рядом с примерами живописи, графики и скульптуры немецких, финских, шведских и датских мастеров, то, например, в 1930 году в нескольких европейских городах были организованы отдельные масштабные выставки советского искусства. Находящиеся в московском архиве К.С. Петрова-Водкина материалы с отзывами иностранной прессы на эти события позволяют проанализировать разнообразный спектр оценок и мнений, причины и закономерности особого выделения тех или иных фигур, среди которых одной из наиболее часто упоминаемых была фамилия Петрова-Водкина.

Репрезентативное участие Кузьмы Петрова-Водкина в крупных международных выставках, по сути, началось с масштабной экспозиции в Мальмё, где его творчество было представлено семью [Baltiska, 1914, с. 235] работами в числе около 250 произведений крупных русских художников, таких как Валентин Серов, Константин Коровин, Александр Головин, Константин Сомов, Александр Бенуа, Николай Рерих, Дмитрий Стеллецкий, Борис Кустодиев, Василий Кандинский, Алексей Явленский и других. К сожалению, картины Петрова-Водкина не вошли в изданный к выставке каталог с черно-белыми репродукциями, а все эти работы (включая и выдающееся полотно русской живописи XX века «Купание красного коня», находящееся сейчас в Третьяковской галерее) из-за начавшейся Первой мировой войны надолго выпали из культурно-художественного контекста и лишь в 1951 году были возвращены вдове Петрова-Водкина, кроме оставшихся в Музее Мальмё двух вещей, одна из которых – картина 1912 года «Рабочий». Ее многомерный синтетический характер хорошо подметил исследователь российско-европейских художественных связей А. Толстой: «Есть нечто вневременное в бесстрастном, неиндивидуализированном лице этого человека, его застывшей позе. Образ призван символизировать торжество человека над природой и вместе с тем – свою неразрывную с ней связь. <…> Образная структура этого произведения сложна; здесь слились и архаическая ритуальность, и ренессансные представления об идеальной красоте человека, и исконно русские черты (цветовая гамма, восходящая к иконописи), и символизм неоклассического направления» [Толстой, 1982, с. 218].

Актуальный для 1910-х годов европейский выставочный интерес к постимпрессионизму, модерну и символистской неоклассике сменяется закономерным тяготением к новым находкам и достижениям русского искусства, осуществленным на протяжении нескольких лет, предшествовавших Февральской и Октябрьской революции в России, и развивавшимся в последующее десятилетие. Так, например, важным смотром новаторских устремлений отечественных мастеров стала устроенная галереей Ван Димен в Берлине в 1922 году выставка довольно внушительного списка российских художников, включая Аристарха Лентулова, Петра Кончаловского, Ивана Пуни, Льва Бруни, Натана Альтмана, Давида Штеренберга, Георгия Якулова, Эль Лисицкого, Александра Родченко, Казимира Малевича, Александра Архипенко, Наума Габо и других [Erste Russische, 1922]. Учитывая подавляющее большинство представленных на ней сезаннистских, кубистических и супрематических произведений, отсутствие работ Петрова-Водкина выглядит вполне обоснованным, поскольку известно, что мастер не приветствовал откровенно авангардные проявления в искусстве, отводя, скажем, кубизму роль вспомогательных лабораторных штудий [Петров-Водкин, 1991, с. 318].

Поэтому после упомянутой выше выставки в Мальмё дальнейшее активное участие произведений Петрова-Водкина на серьезных международных и, прежде всего, европейских выставках возобновляется с 1924 года, когда были установлены дипломатические отношения между Италией и СССР. В этом году мастер принял участие в числе 97 отечественных художников в XIV Венецианской биеннале, где в экспозиции советского павильона было показано одно из его значительных полотен 1923 года «После боя» (Центральный музей Вооруженных Сил). (Для сравнения можно заметить, что на организованной тогда же выставке русского искусства в

ISSN 2227-6165

Нью-Йорке демонстрировался его небольшой портрет Анны Андреевны Ахматовой, написанный в 1922 году и довольно внушительная по размеру картина «На линии огня» 1915–1916 года на тему Первой мировой войны. В настоящее время обе работы хранятся в Русском музее.) Как справедливо указывает искусствовед Николай Молок с отсылкой к советским обзорам итальянской художественной критики, «... главными героями выставки стали Анненков со своим гигантским портретом Троцкого, Кончаловский <...>, Архипов, Петров-Водкин, Штеренберг, Кустодиев и другие представители не самых радикальных направлений русского авангарда» [Русские художники, 2013, с. 218].

По воспоминаниям одного из главных организаторов этого проекта Бориса Терновца, «отношение к работам у осматривающих было самое серьезное. Усмешек, легкомысленных взглядов не было. Русский павильон импонирует своей сосредоточенностью, мужественностью и энергией» [Терновец, 1977, с. 153]. И далее он добавляет, что «многих останавливает строгий и глубокий Петров-Водкин» [Терновец, 1977, с. 154]. Говоря о ключевых задачах выставки, Терновец писал так: «... мы должны сжать и по возможности сконцентрировать впечатления вокруг самого существенного и яркого. <...> Мы должны были стремиться прежде всего установить наличность у нас высокого мастерства, рассеять сплетни о снижении нашей художественной культуры. <...> Уловить связь с жизнью, найти ее отражение в формах художественных было дальнейшей проблемой выставки. Таким образом, она рисовалась ее организаторам в значительной мере как отчетная выставка за истекшее десятилетие, с преимущественным акцентом на последние семь революционных лет» [Терновец, 1977, с. 158–159].

Хотя Петров-Водкин и стал одним из заметных героев выставки, но в силу совокупного обилия экспонатов и ограниченности площадей представить на этом смотре убедительную картину его искусства было довольно сложно. Поэтому наиболее весомым в смысле развернутой монографической репрезентации оказалось присутствие живописи Петрова-Водкина на XVI Венецианской биеннале в 1928 году. На этот раз в экспозицию вошло восемь работ художника, которые достойно соседствовали с такими корифеями объединений ОСТ и АХРР, как, скажем, Дейнека и Пименов, Ряжский и Богородский. В итоге, почти полностью отданная Петрову-Водкину центральная стена одного из больших залов позволяла наглядно оценить его широкий и динамичный творческий диапазон от внушительных монументально-героических полотен до камерно-лирических жанровых и портретных композиций.

В этом ряду следует назвать возвышенно трагическую картину «Смерть комиссара» 1928 года, хранящуюся в Русском музее, и ее живописный эскиз из Третьяковской галереи, а также эпически-символическое полотно «Землетрясение в Крыму», написанное в 1927–1928 годах (ГРМ). Как варианты идиллической или, наоборот, брутально экспрессивной адаптации социально-революционной тематики, впрочем, не вполне органичной для творческого потенциала художника, можно рассматривать произведения «Семья рабочего в первую годовщину Октября» 1927 года (Государственный музей политической истории России) и «Рабочие (Дискуссия)» 1926 года (ГРМ). Зато характерным отражением устойчивой у Петрова-Водкина темы материнства с ее понятными иконными истоками стала исполненная в 1927 году и хранящаяся теперь в частном собрании небольшая очень теплая по настроению и мягкая по живописи работа «Мать с ребенком». Наряду с показанным в экспозиции XVI биеннале и находящимся ныне в московской частной коллекции портретом жены художника, Марии Федоровны Петровой-Водкиной, 1922 года, на выставке должен был также фигурировать и так называемый «Женский портрет (Желтое лицо)», исполненный в 1921 году (частная коллекция), но который, как поясняется в письме главы оргкомитета биеннале Петра Когана, адресованном Петрову-Водкину, «прибыл с японской выставки в очень плохом состоянии» [Письма и телеграммы, с. 11], а потому в экспозицию не вошел. (Здесь имеется в виду проходившая в 1927 году выставка советского искусства в трех городах Японии: Токио, Осака, Нагоя [Петров-Водкин, 1986, с. 291]).

ISSN 2227-6165

Терновец приводит крайне широкий разброс отзывов итальянской прессы на представленное в рамках данной биеннале советское искусство. Подобная практика, с одной стороны, подтверждает слова Н. Молока о том, что «вообще начиная с 1924-го и вплоть до 1934-го обзор западной прессы стал главной чертой советских рецензий на Венецианскую биеннале: для советских художественных властей первостепенным был вопрос о том, как воспринималось советское искусство на Западе». С другой стороны, сделанный Терновцом обзор во многом опровергает вывод Молока о том, что, «естественно, из всех отзывов советские критики отбирали наиболее доброжелательные. В результате создавалась иллюзия всемирного признания советского искусства» [Русские художники, 2013, с. 218]. Так вначале Терновец дает наиболее негативный отклик, принадлежащий видному художественному критику, члену фашистской партии Маргерите Сарфати: «Республика Советов уделяет внимание вопросам искусства. Искусство, бывшее “служанкою религии”, для нее является служанкою идей, слугой у алтаря пропаганды… Почти всегда это исторические картины, напоминающие о людях и событиях революции, которых советское правительство приказывает своим художникам изображать. Жалкие, по большей части, работы… Проблема, которая здесь встает – это странный эклектизм художников, призванных вести пропаганду в искусстве. Древние люди, древние кисти, старые технические приемы. Своеобразие, оригинальность, новизна чувств могут рождаться лишь в душе художника» [Терновец, 1928, с. 94–95].

Затем Терновец приводит тоже не слишком лестные для русских художников слова журналиста из газеты «Il Quotidiano» Э. Биссони, который пишет так: «Советская республика имеет залы, богатые произведениями. Но, кажется, перед любой картиной слышишь звук военной трубы: битвы и госпитали, изображения солдат, командиров, матросов в засаде, умирающих комиссаров. Живопись гладкая, оставляющая нас холодными, даже когда употребляются яркие краски, детонирующие для нашего латинского глаза» [Терновец, 1928, с. 95-96].

Далее, как указывает Терновец, «с не меньшим жаром обрушивается на нашу политическую живопись» болонский журналист М. Тинти, «стремящийся обосновать свои положения историко-художественными экскурсами: “Русские, столь оригинальные и жизнеспособные в области литературы и музыки, никогда не имели в области изобразительных искусств ярко выраженных черт. Их гений апластичен и атектоничен. Их иконная живопись создалась всецело под влиянием византийского искусства. <…> В XIX веке Россия была художественно колонизирована немцами, даже поляками. Ныне пришла очередь евреев”» [Терновец, 1928, с. 96–97].

В умеренно негативном ключе высказывается в римской газете «L’Impero» и «лидер футуристов» (как называет его Терновец) Энрико Прамполини: «От СССР мы ожидали искусства определенно новаторского – мы же попадаем в искусство буржуазно-царистской России, которое когда не повторяет старых канонов, рабски следует за различными течениями в искусстве других стран» [Терновец, 1928, с. 97]. Интересно отметить, что «самой большой “сенсацией” выставки» Терновец не без оснований видит «поворот искусства СССР к реализму», «отход советского искусства от крайне левых позиций, преобладание в новой русской живописи реалистических тенденций, с явным интересом к социальной тематике». В качестве подтверждения тому он приводит мнение Туринского печатного органа «Gazetta di popolo»: «В России, как кажется, передовое искусство умерло. Официальные коммунистические художники в искусстве являются консерваторами и ретроградами» [Терновец, 1928, с. 98].

Впрочем, несмотря на подобные более или менее негативные отзывы, работы советских художников имели ощутимую популярность на венецианских выставках, увенчавшуюся, например, в 1924 году на XIV биеннале очевидным коммерческим успехом, связанным с приобретением в итальянские государственные и частные коллекции произведений Кончаловского, Архипова, Грабаря, Куприна, Машкова, Крымова, П. Кузнецова, Сарьяна, Рождественского, Богаевского и других авторов. Признавая «участие России в венецианской выставке делом государственной важности» [Русские художники, 2013, с. 214], советское правительство преследовало отнюдь не

ISSN 2227-6165

только исключительно пропагандистски-репрезентативные цели, но стремилось также и к финансовой отдаче зарубежных выставочных проектов, о чем откровенно писал в 1924 году Терновец: «Я считаю, что выставку провел удачно; среди художников она вызвала большой интерес, в газетах и журналах много писали и воспроизводили, и по количеству проданных картин мы оказались на первом месте среди иностранных павильонов...» [Терновец, 1977, с. 155]

Свой обзор итальянской прессы по поводу участия советских художников в XVI Венецианской биеннале Терновец заканчивает анализом пространной статьи в феррарском издании «Corriere Padano» «известного фашистского журналиста и критика Джузеппо Галасси». По мнению Терновца, «задерживаясь особенно на анализе Петрова-Водкина, Галасси находит, что его искусство, вышедшее из постсезаннистических и кубистических течений, ищет новых путей в стилизационных приемах восточных икон. Галасси не без удивления констатирует, что созвучание элементов, столь разнородных, не только не вносит разноголосицу, но сообщает творчеству Петрова-Водкина характер поэтически оригинальный, хотя и не лишенный странности. Галасси анализирует колорит, композиционные и технические приемы Петрова-Водкина, его тематику. Он заканчивает мыслью о близости нашего мастера к молодым художникам “novecento”» [Терновец, 1928, с. 107–108]. (От себя можно добавить, что подобное замечание оказывается очень метким, прозорливым и стилистически обоснованным.)

Кстати, наряду с Галасси, работы Петрова-Водкина положительно отмечали почти все авторы итальянских критических публикаций. Так миланский фашистский печатный орган «Секоло», отзываясь о ряде произведений советской выставки и выделяя, помимо Петрова-Водкина, также П. Кончаловского, В. Яковлева, Ю. Пименова и других, находит в них не только «следы социальной пропаганды», но и «хорошо скомпонованную и хорошо построенную живопись» [Терновец, 1928, с. 98]. А другой журналист Артуро Ланчелотти, по свидетельству Терновца, «признает за русскими художниками дар сильного и живого колорита, приводя как доказательство живопись Архипова, Петрова-Водкина, Альтмана, Штеренберга, Куприна, Фалька и Рождественского» [Терновец, 1928, с. 99]. Наконец, венецианское издание «Газеттино», проявляя наибольший интерес к «большим полотнам исторического характера, посвященным эпизодам коммунистической революции», называет картины Петрова-Водкина, Яковлева, Богородского и других мастеров «мощными и эффектными» [Терновец, 1928, с. 99]. Подобные критические оценки опять же сопровождались устойчивым желанием приобрести работы советских мастеров. Не случайно К.С. Петров-Водкин позднее вспоминал, что «итальянцы упрашивали продать им» показанную на данной выставке картину «Смерть комиссара» [Петров-Водкин, 1991, с. 324].

В заключении своего обзора Терновец приводит сделанный Галасси общий вывод, подчеркивающий объективную художественную ценность искусства русского павильона: «Чтобы найти отображение жизни, действительно “революционное”, где стилистические средства представляются столь же современными, как и аспекты жизни, схваченные сюжетным образом, следует обратиться к двум уже названным выше художникам: Дейнека и Петрову-Водкину. Нет сомнения, что выразительная суровость первого, как и углубленность, характер и стиль второго, много содействуют возвышению в памяти людей и происшествий новейшей России» [Терновец, 1928, с. 108].

Если говорить о последующих XVIII и XIX Венецианских биеннале 1932 и 1934 годов, где в списке советских художников фигурирует имя Петрова-Водкина, то процентный масштаб его участия становится здесь намного скромнее. Так, например, посланная ему телеграмма ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) от 11 апреля 1934 года гласит о том, что организаторы выставки «были принуждены ограничиться посылкой лишь следующих 3-х произведений» [Письма и телеграммы, ед. хр. 11]: это работы из Государственного Русского музея «Утро. Купальщицы» 1917 года, натюрморт «Яблоко и лимон» 1930 года и указанный в списке «Портрет девушки», которым, возможно, была картина «Девушка в саду» 1927 года или 1928 года «Девушка у окна» (портрет Натальи Котляровой, в замужестве Завалишиной). С учетом того, что на 29-ой Международной

выставке в Питсбурге и Сент-Луисе в США в 1930–1931 годах участвовала относительно небольшая картина художника «Работница (Девушка в красном платке)», созданная в 1925 году, можно заметить усиление внимания к интимно-лирической и слегка романтически окрашенной линии искусства Петрова-Водкина в процессе его зарубежного экспонирования. Подобная смена акцентов может отчасти объясняться и ощутимым ростом популярности на западной выставочной сцене художников остовского и ахровского плана, таких как Дейнека, Пименов, Вильямс, Ряжский, Богородский, Перельман и других, которые утверждали в своем искусстве мощные плакатно-лаконичные или сюжетно-многоречивые образы новой советской жизни, в равной мере далекие от тонкой философски-вдумчивой метафизики лучших произведений К.С. Петрова-Водкина.

В этой связи интересный материал находится в архиве Петрова-Водкина, хранящемся в РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Он представляет собой практически неопубликованную подборку отзывов иностранной прессы (и отнюдь не только хвалебных), прозвучавших по поводу широкомасштабного смотра советского искусства, организованного в 1930 году последовательно в нескольких европейских городах: Стокгольме, Осло, Берлине и Вене. Как и уже на XVI Венецианской биеннале, включавшей в себя преимущественно ахровско-остовский круг художников, он вызвал неоднозначную и подчас бурную реакцию зарубежной публики. Положительные либо отрицательные акценты в суждениях журналистов во многом зависели от политической направленности того или иного печатного органа, а также от наличия или отсутствия у авторов статей определенного опыта восприятия русского искусства.

Например, стокгольмская социал-демократическая газета «Социал-демократен» поместила довольно позитивный отзыв следующего содержания: «Агитационная страстность является наиболее бросающейся в глаза чертой выставки советского искусства в Стокгольме. <…> Всюду тот же самый интерес к жизни, живой интерес к труду и человеку, то же смелое новаторство в выборе мотивов. <…> Бьющая ключом жизнерадостность русских художников и отсутствие у них условности. <…> Однако в формальном отношении советскому искусству еще далеко не удалось освободиться от зависимости от главных течений в западном искусстве. <…> Французский импрессионизм и кубизм, а также немецкий экспрессионизм и конкретизация перемешиваются тут с потоком древнерусской примитивной художественной культуры» [Всесоюзное общество, с. 1–2].

Правда, в другом номере той же газеты опубликован более критически звучащий отзыв, но при этом особенно ценный тем, что в нем есть попытка провести сравнительные параллели с предвоенной выставкой в Мальмё: «Последняя значительная выставка русских художников проходила в 1914 г. в городе Мальмё и была прервана войной. Картины, ныне заполняющие стены галереи, имеют лишь весьма отдаленное и убогое родство с теми художественными произведениями. Красочная шкала снижена, исчезла техническая уверенность. В формальном отношении искусство революционной России гораздо менее революционно, чем искусство царской России. Получается впечатление искусства, пробивающего себе путь в изолированности и скудности. Но в темах и рубриках революционности более чем достаточно. Советское правительство очевидно стремится вырастить своего рода коммунистический академизм» [Всесоюзное общество, с. 2].

В свою очередь, прокоммунистическая газета «Новый день», отмечая, помимо Петрова-Водкина, и таких художников, как Лабас, Лучишкин, Пименов, Штеренберг, Яновская, Радимов, Рянгина, Лентулов и других, публикует восторженный, но идеологически тенденциозный отклик: «Русское искусство – это не “искусство для искусства”. Здесь мы видим искусство с социальным пафосом, “актуальное искусство”, искусство, следующее за социалистической культурной работой, помогающее этой работе и самым лучезарным образом творящее пропаганду пролетарской культуры» [Всесоюзное общество, с. 3–4].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Сравнительно с подобными довольно резкими заявлениями критики умеренно-положительную реакцию предложила «Вечерняя газета»: «Привлекательные и пленительные черты тонкой наблюдательности, умелой кисти, живого созвучия красок встречаются у различных представленных на выставке художников. Однако в формальном отношении отсутствует какое-либо глубокое своеобразие – за исключением, пожалуй, графики, базирующейся на старых славянских традициях. В остальном стиль и способ выражения даны европейской традицией – и в особенности французской живописью последнего полустолетия. <...> Западноевропейская культура обнаруживает здесь свою жизненную силу и жизнеспособность среди бесплодных революционных попыток к новому творчеству» [Всесоюзное общество, с. 4].

Следует подчеркнуть, что во многих публикациях отмечается работа Петрова-Водкина «Землетрясение в Крыму», акцентируется ярко выраженное в ней «трагически-пластическое чувство», а также справедливо констатируется влияние на художника старой иконописи. В остальном же по-прежнему чаще всего утверждается некоторая вторичность и эклектизм советского искусства, как, скажем, в газетной статье «Свенске Мор», автор которой с сочувственной патетикой заявляет: «...для европейских художников бурлящий пыл и темпераментность – пройденная стадия. Такими мы тоже были во время кризиса. Мы тоже были экспрессионистами, футуристами, фосфористами» [Всесоюзное общество, с. 10–11].

Похожее восприятие представленного на выставке послереволюционного российского искусства заявлено и в другом художественно-критическом высказывании: «О новой эре все эти картины свидетельствуют больше своими темами и проникающим духом, чем своим художественным стилем, ибо новая форма еще не созрела. За всеми этими картинами еще стоит Париж, только лишенный своего чувственного атома. <...> Здесь не встречаешь чего-то особенно много смелого и ненатуралистического по форме. Ведь советское искусство для народа, а народ хочет ясно видеть, что представляет картина. Программа и агитация постарались наложить узду на стремление художников к чисто художественным экспериментам» [Всесоюзное общество, с. 5]. Более поощрительный по интонации, но близкий по выводам отзыв содержится в газете «Афтонбладет»: «Привлекательные и пленительные черты тонкой наблюдательности, умелой кисти, живого созвучия красок встречаются у различных представленных на выставке художников. Однако в формальном отношении отсутствует какое-либо глубокое своеобразие <...>. Стиль и способ выражения даны европейской традицией – и в особенности французской живописью последнего полустолетия. <...> Западноевропейская культура обнаруживает здесь свою жизненную силу и жизнеспособность среди бесплодных революционных попыток к новому творчеству» [Всесоюзное общество, с. 7].

Преимущественное «французское влияние» в показанных работах констатирует и другая газета, в которой сама выставка определяется как «смесь Азии и Европы», а в произведениях Петрова-Водкина справедливо усматривается «влияние старой иконописи» [Всесоюзное общество, с. 8], но, как и в других источниках массовой информации, к сожалению, не считываются тоже органично заявленные у художника аналогии с межвоенной европейской неоклассикой и «метафизической живописью». В отличие от нередко противоречивой, но крайне оживленной реакции шведской публики на русскую выставку и, в частности, на творчество Петрова-Водкина, норвежская художественная критика чаще всего проходит мимо этого мастера и отмечает, пожалуй, только Петра Кончаловского, при этом подспудно указывая на «буржуазный» характер советского искусства в целом.

Зато откровенно восхищенные и проникновенные отзывы нередко помещаются на страницах немецкой прессы. Так, например, в берлинской газете «Штеглиттер Анцейгер» говорится, что на выставке «выделяются оригинальные произведения, тонко прочувствованные и технически культурные картины Пименова, ритмически свободные и декоративные картины Шевченко, чувственно пышные “ню” Лебедева и формально-экспрессивные головы Петрова-Водкина» [Всесоюзное общество, с. 26]. В известном смысле, показательно, что подавляющее большинство

берлинских критиков особенно отмечают Петрова-Водкина и Абрама Архипова как «вышедших из очаровывающей русской традиционной школы» [Всесоюзное общество, с. 27]. Очевидно, немецкому глазу, во многом воспитанному на живописно-фактурных откровениях экспрессионизма и «новой вещественности», исключительно импонирует сдержанная метафизически окрашенная живописная поэтика первого художника и раскованная стихия цветовой пластики второго.

На фоне подобных либо откровенно критических, либо умеренно апологетических отзывов выделяется ряд публикаций, поражающих своей совершенно полярной оценкой представленного на советской выставке искусства. Так в газете «Франкфуртер Цейтунг» мы читаем, что на этой выставке «есть все, что можно видеть на других европейских выставках. Нет ничего нового. Не заметно ни малейшего влияния новой России, коммунистического общества, или революции вообще. <…> Эта выставка показывает и не революционное, и не пролетарское, и не коммунистическое, и не советское искусство. Она так буржуазна, как это может пожелать сторонник буржуазии. Советского искусства, таким образом, не существует» [Всесоюзное общество, с. 34–35]. А в рецензии, помещенной на страницах газеты «Берлинер Берзен Цейтунг» говорится: «Поразительно. Оказывается, искусство в советской стране такое, как и в остальной Европе. Оно чрезвычайно буржуазно. В нем много чисто художественных моментов. Устремление новой России опирается на абстрактные теории» [Всесоюзное общество, с. 35].

Как абсолютный противовес таким утверждениям воспринимаются рассуждения критика, помещенные на страницах газеты «Нейс Берлинер Ур Цейтунг» в статье под названием «Советская живопись»: «Из многих существующих художественных направлений представлены, главным образом, отражающие “героическую сторону революции и быта”, и которые теперь являются доминирующими. Как бы ни были разнообразны работы в формальном и цветовом отношении, в большинстве картин можно найти черту, придающую им нечто общее, что может быть основой нового пролетарского искусства: преимущественно плоскостное оформление натуры, в которую введены люди не как индивидуумы, но как представители народа, живущие в коллективе и в нем растворяющиеся. Это восприятие людей, отражающее коммунистическое мировоззрение, и есть то общее, что объединяет всех русских художников и выделяет их из всего европейского художественного творчества» [Всесоюзное общество, с. 35].

Наконец, австрийская пресса в Вене вновь почти единодушно подчеркивала, что в художественном смысле показанное на советской выставке искусство «или очень мало, или совсем не отличается от “западного”. Если именно так будем рассматривать выставку, как показ картин, только случайно написанных в России, то можно найти кое-что, производящее впечатление, но никакого особенного открытия она не дает» [Всесоюзное общество, с. 42]. И как бы своеобразным резюме подобных утверждений выглядят две статьи в венских изданиях. Так в газете «Хейе Финер Журнал» мы читаем: «…Одно несомненно, что официальные потрясения в России очень мало воздействовали на искусство. “Русское искусство” сегодня – это современное искусство всего мира. Трагедия его та же, что и всей живописи: мучительные искания никогда еще не изображенной темы, нового формального выражения и цветовой передачи. <…> Для выделения тех или иных произведений для нас являются решающими не их качества, но их симптоматичность. Уже с первого взгляда можно усмотреть отзвуки французского искусства» [Всесоюзное общество, с. 46]. А газета «Клейнер Фолькоблат» поместила еще более удручающие строки: «Советская Россия послала за границу своих художников с их произведениями в надежде ослепить нас чем-то новым. На самом же деле эта выставка является только слабым подражанием западноевропейским художественным направлениям» [Всесоюзное общество, с. 49].

Своеобразным словно примиряющим апофеозом подобных суждений и оценок звучат слова еще одного австрийского критика в статье, озаглавленной «Искусство Советов»: «Никакие границы не в силах разорвать нити, связывающие художественное творчество всего мира; временной стиль, стоящий над всякой политикой, приводит всех художников к единству. Нечего поэтому удивляться, что проблемы, обсуждаемые в парижских мастерских, актуальны также и для Москвы» [Всесоюзное общество, с. 49].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Однако упорное нежелание ряда иностранных критиков признавать известную самобытность и состоятельность нового русского искусства еще не означало факта его реального отсутствия, подтверждением чему служат отмечаемые многими зрителями произведения Дейнеки, Пименова, Кончаловского, Штеренберга, Шевченко, Альтмана, многих других авторов и, конечно, Петрова-Водкина. Что же касается тесного общения отечественных мастеров с творчеством французских художников новаторского толка, то оно еще до установления советской власти всегда было по большей части интенсивным и плодотворным и значительно реже эклектичным и эпигонским, доказательством чему служат хотя бы блестящие организованные Сергеем Дягилевым зарубежные выставки и русские «балетные сезоны» в Париже еще в 1900-е годы. Поэтому вполне закономерным процессом оборачивается такой привычный для русских художников творческий диалог с французским искусством, имевший место на протяжении 1920-х и отчасти 1930-х годов.

Таким образом, произведения Петрова-Водкина как одного из наиболее активных и постоянных участников зарубежных и, прежде всего, европейских выставок, показанные в богатом и выразительном окружении работ его многочисленных коллег по художественному цеху, отнюдь не только способствовали активному и заинтересованному восприятию нового отечественного искусства на различных заграничных площадках. Они к тому же возбуждали порой остро напряженные, но и познавательно эффективные дискуссии среди представителей зарубежной художественной критики. Причем диапазон ее суждений варьировался от явно доброжелательных, вдумчивых и объективных отзывов до резко негативных и порой огульно сформулированных выводов. Совокупное же восприятие русского искусства подчас сводилось к выявлению то его преимущественно «азиатских», то европейских аналогий и корней. При этом следует отдать должное уважение профессиональной остроте взгляда отдельных критиков, подчеркивающих высокий качественный уровень демонстрируемых на советских выставках произведений. В целом подобное общение советского творчества и зарубежного зрителя не только неизменно способствовало выявлению более нюансированных образно-стилевых особенностей отечественного искусства 1910-1930-х годов, нередко закамуфлированных идеологической программой, но и становилось также поводом для осмысления его неоднозначного места и роли на мировой художественной сцене, полноправным фигурантом и даже лидером которой оно неизменно стремилось стать, даже вопреки частым случаям внешнего сопротивления и неприятия.

ИСТОЧНИКИ

1. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС). Выставки советского изобразительного искусства за границей (отзывы прессы) // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 54.
2. Письма и телеграммы Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, Карнеги института и др. // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 11.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. *Е.Н. Селизарова*. – Москва: Советский художник, 1991.
2. *Петров-Водкин К.С.* Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. – Ленинград: Аврора, 1986.
3. Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. – Москва: Stella Art Foundation, 2013.
4. *Терновец Б.* Итальянская пресса и советский отдел XVI Международной выставки в Венеции // Искусство. 1928. Т. IV. Кн. 3–4. С. 93–111.
5. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. – Москва: Советский художник, 1977.
6. *Толстой А.* Выставка в Мальмё, год 1914-й // Советская живопись, вып. 5. – Москва: Советский художник, 1982.
7. Baltiska Utstallningen I Malmo 1914. Konstavdelningen. – Malmo, 1914.
8. Erste Russische Kunstausstellung. Galerie Van Diemen & Co. – Berlin, 1922.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. *Pis'ma i telegrammy Vsesojuznogo obshestva kul'turnoj sviazy s zagranitcej* [Letters and Cables of the All-Union Society of Friendship with Foreign Countries, Carnegie Institute, and others]. RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts), 2010. Section 1. Unit 11.
2. *Vsesojuznoje obshestvo kul'turnoj sviazy s zagranitcej (VOKS). Vistavki sovetckogo izobrazitel'nogo iskusstva za granitcej (otzivy pressi)* [All-Union Society of Friendship with Foreign Countries. Exhibitions of Soviet Art Abroad. (Press reviews)] In RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts), 2010. Section 2. Unit 54.

REFERENCES

1. *Baltiska Utstallningen I Malmo 1914*. Konstavdelningen. Malmo, 1914.
2. *Die Erste Russische Kunstausstellung. Galerie Van Diemen & Co* [The First Russian Art Exhibition]. Berlin, 1922.
3. Petrov-Vodkin, K.S. *Pis'ma. Statji. Vistuplenija. Dokumenty* [Letters. Articles. Speeches. Documents]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik [Soviet Painter], 1991.
4. Petrov-Vodkin, Kuzma. *Jivopis'. Grafika. Teatral'no-dekoratcionnoje iskusstvo* [Paintings, Graphic Art, Stage Sets]. Leningrad: Aurora, 1986.
5. *Russkiye hudojniki na Venencianskoj biennale* [Russian Artists at the Venice Biennial]. 1895-2013. Moscow: Stella Art Foundation, 2013.
6. Ternovets, B. *Italjanskaja pressa i Sovetskij otdel XVI Mejdunarodnoj vistavki v Venetciy* [Italian Press on the Soviet Section at the 16th International Exhibition in Venice] In *Iskusstvo* [The Art], 1928, Vol. IV, Books 3 and 4. P. 93–111.
7. Ternovets, B. *Pis'ma. Dnevniki. Statji* [Letters. Diaries. Articles]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik [Soviet Painter], 1977.
8. Tolstoy, A. *Vystavka v Malmo 1914* [Exhibition in Malmo 1914]. Moscow: In *Sovetsky Khudozhnik* [Soviet Painter]. 1982.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-50-54

Е.И. Виноградова
аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина,
PhD candidate, Grenoble Alpes University (France)
tekarinka@gmail.com

СУБЪЕКТИВИЗМ И БЕЗОБРАЗИЕ. ВЕНЕЦИАНСКИЕ БИЕННАЛЕ 1956-1977 ГГ. В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕССЕ

Статья посвящена проблемам освящения искусства, представленного на Венецианских биеннале в период хрущевской оттепели 60-х годов. Автор исследует развитие критической мысли советских художественных журналов в части их отношения к советскому и западному искусству на международном капиталистическом событии. Прослеживаются основные точки зрения, отрицающие и признающие право на существование западной абстракции. Особое внимание уделяется вопросам оценки реалистического искусства на биеннале. Анализ статей культурной прессы 60-х позволяет расширить представления об участии СССР на Венецианской биеннале и о политике партии в отношении рецепции абстрактного искусства.

The article is devoted to the problems of the consecration of art presented at the Venice Biennale during the Khrushchev thaw of the 60s. The author examines the development of the critical thought of Soviet art magazines in relation to their relationship to Soviet and Western art in an international capitalist event. Particular attention is paid to the evaluation of realistic and abstract art at the Biennale. An analysis of the articles of the cultural press of the sixties makes possible to broaden the notion of the participation of the USSR at the Venice Biennale and the Party's policy regarding the reception of abstract art.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, советское искусство, культурная пресса, арт-критика

Keywords: Venice Biennale, Soviet art, cultural press, art criticism

Первая биеннале (исторически сложилось так, что термин «Венецианская биеннале» обычно используется для обозначения «Международной выставки современного искусства. Венецианская биеннале» (Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia). Она считается одним из самых престижных художественных событий на мировой художественной арене. Она также является одной из старейших биеннале, так как была создана в 1893 году и состоялась в первый раз в 1895 году как «Международная выставка современного искусства в Венеции». Второе издание состоялось два года спустя, и принесло ей сегодняшнее имя «Биеннале») с участием СССР после долгого перерыва состоялась в 1956 году, благодаря событиям XX съезда КПСС и начала развенчания культа Сталина. Хотя ни в одной из официальных речей мы не найдем упоминания о необходимости вернуться в Венецию, но косвенно именно на XX съезде партия дала добро, провозгласив «неуклонное проведение ленинской политики мирного сосуществования различных государств независимо от их социального строя» [Хрущев, 1956] и «ведение активной политики дальнейшего улучшения отношений с США, Англией, Францией, Западной Германией, Японией, Италией, Турцией, Ираном, Пакистаном и другими странами, добиваясь упрочнения доверия, широкого развития торговых связей, расширения контакта и сотрудничества в области культуры и науки» [Хрущев, 1956]. И, конечно, проводимая Хрущевым политика оттепели, по замечанию многих художников значительно способствовала увеличению присутствия СССР за рубежом [Неизвестный, 1992].

Какова же была реакция советской критики на появление коммунистической страны в лагере «капитализма» [Послание, 1957]? Каково было в принципе положение критики? Насколько

© Виноградова Е.И., 2017

изменилась ее свобода от партийной диктатуры? Ведь тогда, со всеми послаблениями, во время того же XX съезда КПСС было подтверждено, что страна от курса социалистического реализма в искусстве не отклоняется. Как будет видно впоследствии, о чем ранее писал Борис Гройс, в 60-70-е годы внутренняя идея социалистического реализма по воплощению нового человека, избегая натурализма и реализма в понимании 19 века, теперь традиционалируется и «учится у классиков» [Гройс, 2013]. Так каково же было направление, в котором партия хотела, чтобы участие Советов на биеннале было воспринято? И какими способами это транслировалось в массы?

Для изучения предлагаются статьи, которые были написаны по Венецианской выставке, в период с 1956 по 1977 год, последний год несанкционированного участия СССР на биеннале диссидентов. Это материалы печати, контролируемой министерством культуры: ежедневная газета Советская Культура, орган Союза художников СССР; Литературная газета, орган Союза писателей СССР; а также ежемесячный журнал Искусство, основанный в 1933 году и управляемый Академией художеств и Творчество, журнал, созданный в 1957 году под эгидой Союза художников СССР; и наконец Иностранная литература, ежемесячный журнал Союза писателей СССР.

Стремление построить особый дискурс, с собственным словарем был характерен для всего советского периода. Как и большая часть советской прессы, культурная пресса интересовалась, в разной степени, Венецианской биеннале современного искусства. Культурный уровень этих публикаций был весьма различен; позиции редактуры часто расходились, но были и неоспоримые связи, которые прослеживаются через личности критиков. Например, Владимир Горяинов, комиссар советского павильона периода 1964-1993 гг. писал для журналов Творчество и Искусство, не единожды в Советскую Культуру и Литературную газету. Стоит отметить, что если публикации журналов 1930-х годов отличались жестокими нападками на выставку, стоило лишь дождаться оттепели 1957 года, чтобы такие журналы как Творчество и Декоративное искусство предложили критику, действительно воспитывающую вкусы советского гражданина. Очевидно мнение культурной прессы сильно зависело от политической ситуации в стране, а также от позиций Министерства культуры СССР по отношению к биеннале. Прослеживается достаточно четкая тенденция: менее чем за 10 лет от молчаливого неприятия по отношению к биеннале, через демистификацию культа Сталина, министерство приняло идею мирного сосуществования, и выслало культурного атташе в посольство СССР в Риме, который посетил Джардини (Сады Джардини – место проведения венецианской биеннале) в 1956 году. Это время политической оттепели, которая длилась до 1960-х годов, где поворотным моментом стала выставка нонконформистов в Манеже в 1962 году.

В этот период присутствие СССР на биеннале освещалось журналами: Искусство, Иностранная литература и Творчество. В журнал Искусство пишет Андрей Губер, помощник комиссара павильона СССР. Критика историка искусства, Андрея Губера очень личностна и эмоционально окрашена. Автор игнорирует иностранное присутствие в публикациях 1957-59 годах, критически относится к ретроспективным выставкам, устраиваемым организаторами биеннале (1959), и часто забывает проинформировать о действительно важных событиях на выставке. Он обеспокоен тем, что на биеннале слишком много места отдано абстрактному искусству за счет искусства реалистического и сетует на критику, которую он цитирует: «русские говорят в живописи на мертвом языке» [Губер, 1957]. Автор неустанно повторяет великие цели реалистического искусства – хранить наследие, работать для народа, идти путем социалистического реализма, в противовес «разлагающемуся в собственном разложении» [Губер, 1957] абстрактивизму. Губер провозглашает кризис биеннале, где ни одна из премий не досталась представителям реалистического искусства. Проблему Губер видит не только в безыдейности абстракции и ее оторванности от жизни, но и в разобщенности художников. Ставит в один ряд Рафаэля Пуссена и Сурикова, для обоснования силы мимесиса в искусстве. Отсутствие человека, по его мнению, подтверждает антигуманистический характер абстракции, что не дает ей права называться искусством [Губер, 1959].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Иностранная литература, ежемесячный журнал Союза писателей СССР, был основан в 1955 г. Это журнал выдержек из зарубежных изданий литературы, не опубликованных в СССР. Он также содержит раздел, озаглавленный «беспредметное искусство за рубежом». Для журнала о биеннале пишет Абалкин Николай, изучавший киноведение критик, который живо интересуется искусством. С 1949 года он становится корреспондентом газеты Правда, дабы внести свой вклад в критику зарубежного формализма во всех областях искусства. Николай Абалкин в отличие от респектабельного профессора Андрея Губера, избирает образ простого советского гостя биеннале. Он объясняет рабочим и крестьянам различие между абстрактным искусством и социалистическим реализмом (после 1955 года доктринальная концепция метода социалистического реализма потерпела значительные послабления в пользу более гибкой и свободной интерпретации. Таким образом появляется поиск новых формальных решений (например, у Г. Коржева, П. Смолина или Д. Жилинского). Тем не менее, метод социалистического реализма до сих пор является единственным официально разрешенным художественным методом в СССР). «Советский журналист» [Абалкин, 1957] задает тон об упадочности западной культуры, которая судится за стремление отрицать реальность и подмену общественного значения «субъективистским произволом» [Абалкин, 1958]. Автор говорит, что «мы заодно с абстрактивистами в поиске новой выразительности» и называет некоторых из них «заблуждающимися искателями», среди которых автор упоминает о Сальваторе Скарпитта, «человеке искреннем и горячем», с которым «незазорно» дружить советскому журналисту [Абалкин, 1960]. Автор говорит, что после разговора с художником понимает, что невозможно просто огульно ругать всех абстракционистов [Абалкин, 1958]. Подтверждая, что «десталинизации проводится» [Абалкин, 1960], автор соглашается с проблемами, встречающимися в павильоне – разноплановость выставки, огромное количество представленных художников, не четко выраженный национальный принцип. В то же время он активно критикует западную прессу в нежелании «разобраться в разнице между натурализмом и реализмом», попадая в «капкан объединения всех школ под знаменем абстрактивизма» [Абалкин, 1962]. По Абалкину, пафос, который видит запад как пережиток культа личности, совершенно не характерен для советов.

Творчество, еще один ежемесячный журнал Союза художников СССР, который также был создан в период оттепели в 1957 году. Главным редактором выступил В. Горяинов, комиссар советского павильона, который ежегодно публикует отчеты о биеннале. Там же представлены отзывы художника О.Зардаряна и А.Лебедева, практикующих эмоциональную критику. Повествование ведется от лица простого человека, который был смущен и поражен, но искренне пытался по началу понять. Своеобразный глас народа от культуры, лирично вспоминающий мальчуганов в очереди у Манежа и ругающий «происки боссов» [Зардарян, 1959]. Их статьи строятся на противопоставлении, от критики абстракции авторы переходят к чистоте социалистического реализма. Ранее никто не говорил о заслугах социалистического реализма для стран запада, и вот в словах Зардаряна угадывается гордость за то, что отечество не бросает своих, то есть реалистов и на Западе. Он говорит об «огромной поддержке зарубежных реалистов» [Зардарян, 1959], которые «с надеждой смотрят на советское искусство» [Зардарян, 1959]. Автор также не забывает упомянуть и проблемы советского присутствия говоря о прошлой биеннале, где павильон выглядел перегруженным и о том, что всё же нужно еще работать над рисунком и колоритом. Лебедев же говорит о необходимости биеннале для понимания красоты собственной культуры и о том, что с ее помощью социалистический реализм распространится на весь мир [Лебедев, 1960].

В. Горяинов, редактор журнала, арт-критик и искусствовед в своих статьях анализирует панораму художественной продукции: формализм, «неореализм» иллюстративного характера, механический реализм некоторых представителей и натурализм. Автор пишет о падении посещаемости выставки, которое он связывает с наводненностью «художниками-абстракционистами» [Горяинов, 1960]. Сетует на топтание на месте и скучность, субъективизм и безобразность. Его критика строится на

иконографическом материале, автор ставит фотографии работ абстракционистов и дает им часто ангажированный комментарий. В отличие от Зардаряна и Лебедева в Джакометти, например, Горяинов видит талант и дает оговорку, что выставка может быть интересна исследователю авангарда, отмечая что их тенденция проста, «несмотря на различие приемов» [Горяинов, 1962]. Пишет о присутствии двух направлений авангарда: поп-арт и конструктивизм [Горяинов, 1966]. Что стоит отдельного упоминания так это фраза: «вряд ли можно рассматривать эти необычные произведения как протест против рутины, против бытующего буржуазного вкуса, как определенный антиконформизм» [Горяинов, 1966]. Другое дело какие выводы делает автор – все сказанное он трактует как страх художника, его потерянность в обществе. Горяинов пользуется академическими средствами анализа живописи. И западных фигуративистов он ругает за «известную ограниченность жизненной проблематики» [Горяинов, 1971] и неясность образных решений.

Так можно отметить, что методология советской критики в статьях о биеннале строится на противопоставлении. Как упоминалось ранее, логика статьи построена на контрасте между плохим – формализм – и хорошим – реализмом. С одной стороны, авторы подчеркивают техническое совершенство (метафизическое) [Горяинов, 2011] противника; с другой стороны, они выдвигают идеологическое превосходство Советского государства над ним. Среди методов убеждения критики прибегают к иронии. Для построения картины формализма они используют некоторые из мифов биеннале дабы девальвировать приверженность ее организаторов к идее искусства ради искусства. На биеннале случилось несколько подходящих событий – в 1962 году один из художников выпустил мышей во время вручения премии, а в 1964 победила одна из работ под названием «Мазня». Переработанные советскими авторами эти события периодически появлялись в прессе, как доказательства «загнивания» сего мероприятия. В 1977 году были опубликованы Известия, где упоминаются иронические образы крыс [Ардатовский, 1977], а в 1972 году Горяинов упоминает термин «размазни», чтобы описать американские достижения [Горяинов, 1976]. И все же именно тогда «абстрактное и беспредметное искусство становится не только возможным, но даже приемлемым» [Golomshtok, 1977], и советская критика 1960х годов в части отчетных статей по венецианской биеннале активно этому способствует.

ИСТОЧНИКИ

1. *Абалкин Н.* На венецианской выставке // Иностранная литература, 1957, №2. – С.241-248.
2. *Абалкин Н.* Снова на венецианской выставке // Иностранная литература, 1958, №10. – С.246-252.
3. *Абалкин Н.* Тени вчерашнего // Иностранная литература, 1960, №11. – С.244-248.
4. *Абалкин Н.* Корабль пойдет на дно... На 31 художественной выставке в Венеции // Иностранная литература, 1962, №11. – С.241-247.
5. *Ардатовский В.* Провокационная возня // Известия, 5.02.1977. – С.3.
6. *Горяинов В.* 30-я Биеннале // Творчество, 1960, №10. – С.22.
7. *Горяинов В.* Искусство или экстравагантность? // Творчество, 1962, №11. – С.21-24.
8. *Горяинов В.* XXXIII Биеннале в Венеции // Творчество, 1966, №11. – С.18-21.
9. *Горяинов В.* Венецианские Биеннале. Первая и последующие // Творчество, 1971, №4, С. 21-24.
10. *Горяинов В.* Те, кто выезжал на биеннале, были люди грамотные / беседовал Г. Напреенко. Colta, 2011. URL: http://os.colta.ru/art/projects/30795/details/30796/
11. *Горяинов В.* Сила искусства // Правда, 10.10.1976. – С.4.
12. *Губер А.* Итоги XXVIII Биеннале в Венеции // Искусство, 1957, №3. – С.61-68.
13. *Губер А.* Абстракционизм - враг правды и красоты. Размышления на 29 Биеннале // Искусство, 1959, №6. – С.20-27
14. *Зардарян О.* Венецианские впечатления // Творчество, 1959, №1. – С.24-26.
15. *Лебедев А.* Что такое абстракционизм // Творчество, 1960, №6. – С.20-21.
16. Послание Центральному Комитету Коммунистической партии Советского союза // Искусство, 1957, №3. – С.10.
17. *Хрущев Н.* Отчетный доклад ЦК КПСС XX съезду партии. – Москва, 1956.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. – Москва: Ad Marginem, 2013.
2. *Неизвестный Э.* Говорит Неизвестный. – Москва, 1992.
3. *Golomshtok I.* Unofficial Art from the Soviet Union. – New York, 1977.

SOURCES

1. Abalkin, Nikolai. *Korabl poidet na dno... Na 31 hudozestvennoi vistavke v Venetsii* [On the 31th art exhibition in Venice], In *Inostrannaya Literatura* [Foreign literature], 1962, №11, P.241-247.
2. Abalkin, Nikolai. *Na Venetsianskoi vistavke* [On the Venice exhibition], In *Inostrannaya Literatura* [Foreign literature] 1957, №2, P.241-248.
3. Abalkin, Nikolai. *Snova na Venetsianskoi vistavke* [On the Venice exhibition again], In *Inostrannaya Literatura* [Foreign literature], 1958, №10, P.246-252.
4. Abalkin, Nikolai. *Teni vcherashnego* [The shadows of yesterday], In *Inostrannaya Literatura* [Foreign literature], 1960, №11, P.244-248.
5. Ardatovskii, V. *Provokatsionnaya voznia* [Provokaitive fuss], In *Izvestia*, 5.02.1977, P. 3.
6. Goriainov, Vladimir. *30-ya Biennale* [30th Biennale], In *Tvorchestvo* [Creativity], 1960, №10, P. 22.
7. Goriainov, Vladimir. *Iskusstvo ili ekstravagantnost* [Art or Extravagence], In *Tvorchestvo* [Creativity], 1962, №11, P. 21-24.
8. Goriainov, Vladimir. *Sila iskusstva posleduiushie* [The Power of art], In *Pravda*, 08.09.1976, P.4.
9. Goriainov, Vladimir. *Te kto viezgal na Biennale buli ludi gramotnie* [Those who were on Biennale were instructed people : interview with G. Napreenko], *Colta*, 2011. URL http://os.colta.ru/art/projects/30795/details/30796/
10. Goriainov, Vladimir. *Venetsianskaya Biennale, pervaya i posleduiushie* [Venice Biennale, the first and later], In *Tvorchestvo* [Creativity], 1971, №4, P.21-24.
11. Goriainov, Vladimir. *XXXIII Biennale v Venetsii* [XXXIII Venice Biennale], In *Tvorchestvo* [Creativity], 1966, №11, P.18-21.
12. Guber, Andrei. *Abstraksionism – vrag pravdi i krasoti. Razmishleniya na 29 Biennale* [Abstract art is the enemy of justice and beauty. Thinking on 29th Venice Biennale] In *Iskusstvo*, 1959, №6, P.20-27
13. Guber, Andrei. *Itogi XXVIII Biennale v Venetsii* [38th Venice Biennale : conclusions] In *Iskusstvo*, 1957, №3, P.61-68.
14. Khruchev, Nikita. *Otchetnyy doklad TSK KPSS XX siyezdu partii* [Report of the Central Committee of the CPSU to the Twentieth Party Congress]. Moscow, 1956.
15. Lebedev, A. *Chto takoe abstraktsionism ?* [What abstract art is?] In *Tvorchestvo*, 1960, №6, P. 20-21.
16. *Poslaniye Tsentral'nomu Komitetu Kommunisticheskoy partii Sovetskogo soyuza* [Letter to the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union] In *Iskusstvo*, 1957, №3, P.10.
17. Zardarian, O.*Venetsianskie vpechatlenia* [Venice impressions] In *Tvorchestvo* [Creation], 1959, №1, P.24-26.

REFERENCES

1. Golomshtok, Igor. *Unofficial Art from the Soviet Union*. New York, 1977.
2. Grois, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, 2013.
3. Neizvestnii, Ernst. *Govorit Neisveztnii* [Neizvestnii speaks]. Moscow, 1992.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-55-72

ISSN 2227-6165

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Статья посвящена переводу термина «современное искусство» из языкового формата в формат онтологической схемы, что оказывается возможным при использовании деятельностного подхода и метода онтологизации при реализации специальной методологической стратегии в условиях перманентной рефлексивно-методологической работы, развёртываемой в отношении предметной области, которая в целом оказывается единой и для искусствоведения как дисциплинарной предметности, и для различных типов специфического искусствоведческого дискурса. Полученное построение позволяет преодолевать предзаданную дискурсивность языковых дефиниций, связанных с термином «современное искусство», рассматривая их в качестве продукта специфической рефлексивно-исследовательской активности в отношении реально наличествующего, которое и выделяется из имеющихся и потенциальных знаниевых представлений, приобретая в настоящей работе выражение в форме структурных элементов их онтологических схем.

Ключевые слова: современное искусство, онтология современного искусства, деятельностный подход, онтологизация, перманентная рефлексивно-методологическая работа, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве

The article is dedicated to translation of the term “contemporary art” from language format into ontological scheme format possible if we use activity approach and methodical ontologization under execution of special methodological strategy through conditions of permanent reflexive-methodological work developed in relation to the subject area general as uniform equally for art studies as disciplinary objectivity, and for various types of specific art studies discourses. The resulting construction allows us to overcome the predetermined discursiveness of language definitions connected with the term “contemporary art”, considering them as a product of specific reflexive and research activity in relation to real existence, distinguished from existing and potential knowledge concepts, getting in this research an expression in the mood of the structural elements of their ontological schemes.

Keywords: contemporary art, ontology of contemporary art, activity approach, ontologization, permanent reflexive-methodological work, methodology of art studies, art theory, the science of art

«Современного искусства» самого по себе как субстанции не существует. Равно как и «искусства». И то и другое – языковые дефиниции. То есть определения в отношении чего-то. А для тех, кто даёт эти определения – однозначные термины в отношении чего-то конкретного. Тогда как для кого-то другого – возможно, что-то совершенно иное, или же вообще – ничего. Поэтому, как и любой другой термин, «современное искусство» может иметь какое угодно множество различных значений – потенциально всё, что только может быть определено человеком, может быть названо «современным искусством». Или же чем-то ещё – например, эллинизмом, перспективой или гравицапой. Вопрос в коммуникативной функциональности данной языковой дефиниции, её соответствия определённой традиции, существующей в той или иной языковой среде, национальной или социо-политической системе, или же в том научно-дисциплинарном или дискурсивном пространстве, в границах которого оно употребляется. Собственно, поэтому в гуманитарной науке определение чего бы то ни было через языковые формы всё ещё возможно, но в ситуации информационного хаоса и перепроизводства концептуальных представлений – не функционально и рудиментарно, так как в этом случае с

© Штейн С.Ю., 2017

ISSN 2227-6165

большой долей вероятности возникает потенциальный конфликт не просто случайных, позиционно дискурсивных или игровых, но и преднамеренно инаковых значений. Поэтому полноценным и функциональным оказывается всё-таки представление чего бы то ни было не через языковые конструкции, но через онтологические схемы – формализованные построения, выражающие уникальность одного по отношению к тому, что им не является, а также – через производные построения от этих схем.

Однако так как при создании такого рода онтологических схем мы не можем полностью абстрагироваться от того знания, которое изначально имеем в отношении онтологизируемого, и которое в существующей традиции как раз и выражается с использованием языковых средств (если не мы сами моделируем варианты потенциально возможных знаниевых представлений – только это знание и задаёт уникальность и специфику предмета, которая схватывается затем в процессе онтологизации), то, используя его и получая свои построения, мы фиксируем это допущение и определяем их относительную достоверность на актуальный момент времени, и изначально допускаем их возможную трансформацию с учётом имеющихся, но по тем или иным причинам не учтённых аспектов, а также аспектов, которые ещё только могут возникнуть. Но в то же время, так как познавательная активность, продуктом которой является определение «современное искусство», реализуется в отношении чего-то конкретного, то можно предположить, что в нём самом – в этом что-то содержится нечто, что позволяет проводить разделение исходной целостности по крайней мере на две части – на то, что является «современным искусством», и на то, что им не является.

Определение этого единственного или вариативного «нечто» – независимого от конкретики каких-либо концептуальных представлений, но дающего саму возможность для их формирования, и есть цель настоящей работы, для достижения которой, во-первых, необходимо кратко описать специфику познавательной ситуации, в которой возникает и функционирует термин «современное искусство» и тот специфический для искусствоведения методологический инструментарий, который будет использован в исследовании применительно к этой ситуации, во-вторых, задействуя избранную методологию, реконструировать в форме схематических построений вариативную рефлексивно-исследовательскую активность, в условиях которой формируется или потенциально может формироваться термин «современное искусство», то есть смоделировать онтологическую схему термина «современное искусство», и, наконец, проанализировать то, что, исходя из специфики изначальной целостности – предмета для разобранной рефлексивно-исследовательской активности, оказывается причиной выделения из неё того, что затем маркируется термином «современное искусство».

1. Методологический подход к исследованию «современного искусства»

Так как гуманитарное знание, и в частности – знание искусствоведческое, во-первых, при наличествующих познавательных установках, связанных с натуралистическим подходом к познанию [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995], даже на академическом уровне может формироваться только в условиях дисциплинарной познавательной ситуации без единой формы рациональности и парадигмальной составляющей (в такой ситуации даже несмотря на то, что функция знания, получаемого с использованием устойчивого для данной дисциплинарной предметности набора средств, подходов и методов, принципиально одна – заместительная, равно как и общая для всех членов научного сообщества цель – создание целостной непротиворечивой знаниевой сетки в отношении выделенной предметной области, знание в отношении одного и того же всегда потенциально вариативно – *схема 1*), во-вторых, одновременно может быть результатом индивидуальной рефлексивно-исследовательской активности в условиях различных дискурсивных ситуаций – обособленной (в которой дискурсивное единство противопоставляется выделяемой ею предметной области, а первичная функция получаемого знания – любая внутри самого этого дискурса – *схема 2*) и внутрисистемной (в которой дискурсивное единство оказывается внутри самой

ISSN 2227-6165

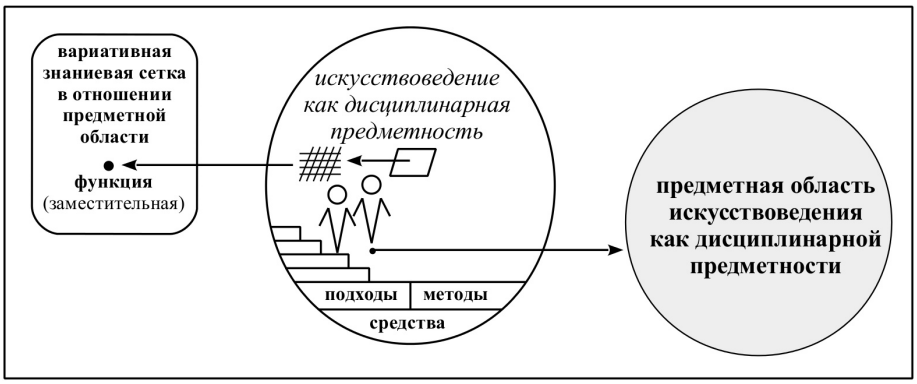


Рис. 1

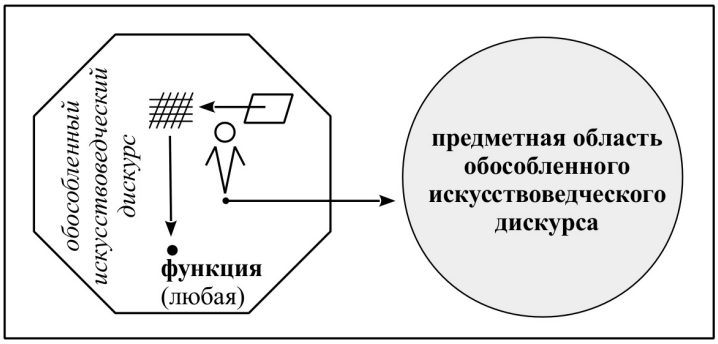


Рис. 2

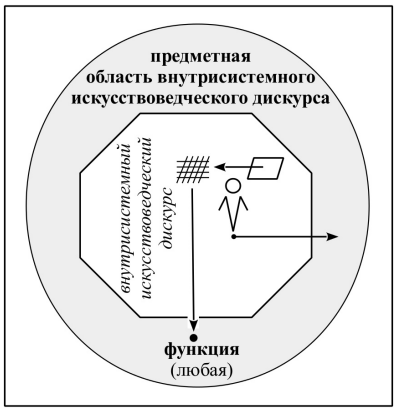


Рис. 3

этой выделяемой ею предметной области, а получаемое знание – первично функционально в условиях самой этой предметной области – *схема 3*), и, в-третьих, как было показано ранее [Штейн, 2017, с. 12-14], часть дисциплинарного знания, осуществляющая маркирование чего-либо термином «искусство» или координирующая что-либо по отношению к тому, что данным термином уже маркировано, оказываясь в собственной предметной области, теряет дисциплинарный характер и оказывается знанием иного характера – исследуемым с точки зрения знания дисциплинарного, то мы можем сделать заключение о потенциальном смешении (по крайней мере на настоящий момент) дисциплинарного и дискурсивного искусствоведческого знания при относительной общности их предметных областей (*схема 4*). Важность данного заключения связано с тем, что определяя в качестве единственно возможного подхода, преодолевающего познавательный волюнтаризм гуманитарнитарной науки и многозначие языкового выражения знания, перманентную рефлексивно-методологическую работу [Штейн, 2017], базирующуюся на деятельностном подходе

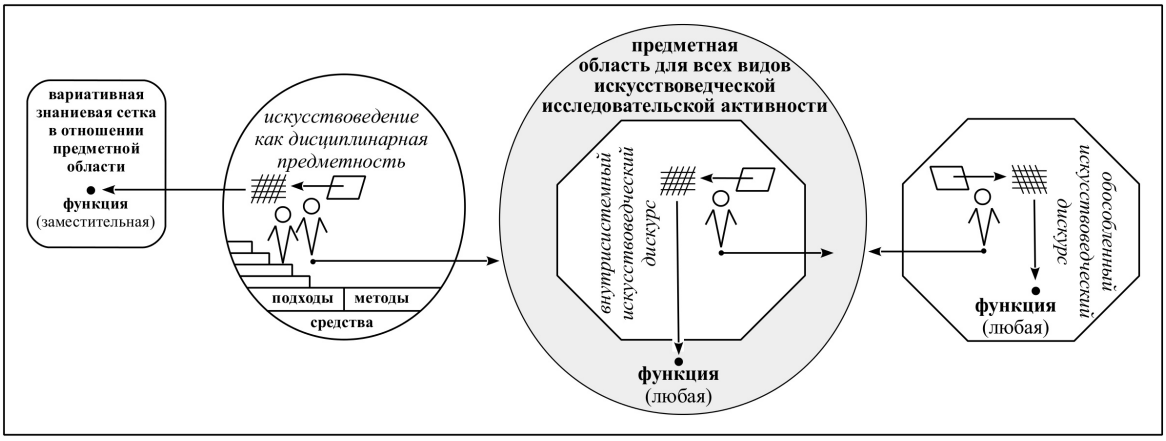


Рис. 4

ISSN 2227-6165

к познанию, в условиях которого в противовес натуралистическому подходу к познанию познаваемым определяется не то, что противопоставляется познающему в процессе познания, а сама познавательная деятельность, реализуемая в ситуации натуралистического подхода к познанию [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995], нам не надо будет каждый раз оговаривать, в условиях какой из по крайней мере трёх вышеописанных ситуаций мы будем реализовывать эту свою специфическую методологическую активность.

Имея в виду, что перманентная рефлексивно-методологическая работа заключается в том, что «во-первых, на основе имеющегося продукта познания – знаниевого представления в отношении познаваемого, через его распредмечивание (определение механизма получения знания) осуществляется построение максимально объективированной онтологической схемы познаваемого, основанной на фактологической информации, содержащейся в распредмеченном, по отношению к которой данное знаниевое построение может быть позиционировано точно также как к исходному познаваемому» [Штейн, 2017, с. 9], а «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» [Штейн, 2017, с. 9], и может разворачиваться в двух принципиально разных вариантах-стратегиях: метапарадигмальной – в которой «на основе имеющейся онтологической схемы, независимо от наличествующих знаниевых представлений или же напротив – опираясь на них, выстраивается максимальная схематическая модель познаваемого» [Штейн, 2017, с. 10] и в стратегии специальной методологической работы – «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» [Штейн, 2017, с. 10], в настоящей работе будет использоваться более подходящая для реализации поставленной цели – стратегия, связанная с ведением специальной методологической работы.

Таким образом, имея уже онтологическую схему предметной области искусствоведения (для удобства – репродуцируем её здесь – *рис. 5*) – того, что лежит в основе всех искусствоведческих исследований, состоящую из трёх элементов: деятельности 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», деятельности два (Д-2), «в которой продукт первой деятельности выполняет определённую функцию», и, наконец, деятельности 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» [Штейн, 2017, с. 10-14], для реализации специальной методологической стратегии в условиях перманетной рефлексивно-методологической работы, исходя из исходного целеполагания, нам необходимо будет, во-первых, установить место деятельности, связанной с формированием термина «современное искусство» в структуре имеющейся онтологической схемы предметной области искусствоведения, во-вторых, сконструировать онтологическую схему данной деятельности в максимально возможных вариантах её конкретной реализации, и, наконец, в-третьих, на основе анализа этих вариантов попытаться установить наиболее корректную «причину», побуждающую рефлексивно-исследовательскую активность, в условиях которой и возникает термин «современное искусство».

ISSN 2227-6165

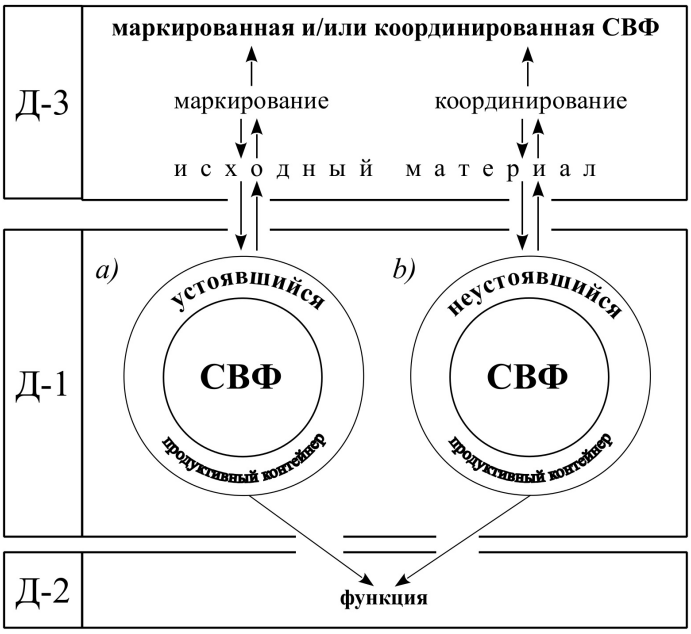


Рис. 5

2. Онтологическая схема термина «современное искусство»

Прежде, чем приступить непосредственно к конструированию онтологической схемы термина «современное искусство», сделаем два предварительных замечания.

Первое замечание касается следующего: так как термин «современное искусство» возникает в результате реализации определённого рода рефлексивно-исследовательской активности, которая для нас определяется в качестве исследуемого, а в существующем построении онтологии предметной области искусствоведения уже наличествует компонент, связанный с подобной деятельностью – деятельность три, то в рамках настоящей работы мы вполне можем допустить, что исследуемая деятельность является её специфической разновидностью, равно как и все остальные разновидности рефлексивно-исследовательской активности, которые в отсутствии полноценного парадигмального знания только в его отсутствии условно могут считаться дисциплинарными и противопоставляться данной предметной области, тогда как по сути, с точки зрения потенциальной научной парадигмы в отношении выделенной предметной области, они должны рассматриваться исключительно как части исследуемого (в нашем случае – изначально получая своё место в деятельности три, которая при более масштабном построении скорее всего будет трансформироваться в целый комплекс специфических видов деятельности, формально объединяемых по характеру реализуемой активности и получаемому продуктивному выходу).

Второе. Не имея ещё искомого онтологического построения, но только сам термин «современное искусство» как продукт специфической рефлексивно-исследовательской активности, имеющий сам в себе определённую изначальную семантическую составляющую, связанную с использованием в нём двух слов, независимых от их конкретной концептуализации, а также набор представлений в его отношении, можно предварительно определить, что разбираемый термин возникает в результате некоего формального разделения исследуемого в границах данной деятельности, полагаемого на условной хронологической шкале, и связан более с актуальным моментом времени, чем со временем исторически удалённым.

На самом общем масштабе без учёта каких-либо возможных внешних компонентов исходным материалом для развёртывания рассматриваемой рефлексивно-исследовательской активности, которая реализуется с конкретной рефлексивно-исследовательской позиции (РИП), обусловленной нахождением в условиях деятельности три и в определённый актуальный момент (АМ) времени, могут быть определены все три деятельности, входящие в онтологическую схему предметной области искусствоведения, включая и саму деятельность три (ту её часть, которая не связана с данной активностью), из которой и реализуется разбираемая рефлексивно-исследовательская деятельность.

ISSN 2227-6165

Кроме термина «современное искусство», который сам по себе только маркирует нечто, продуктом данной деятельности может быть определена граница на условной хронологической шкале, вводящая разделение её на две части и проводящая условную разделительную линии по всем трём исходным видам деятельности (*схема 6a*).

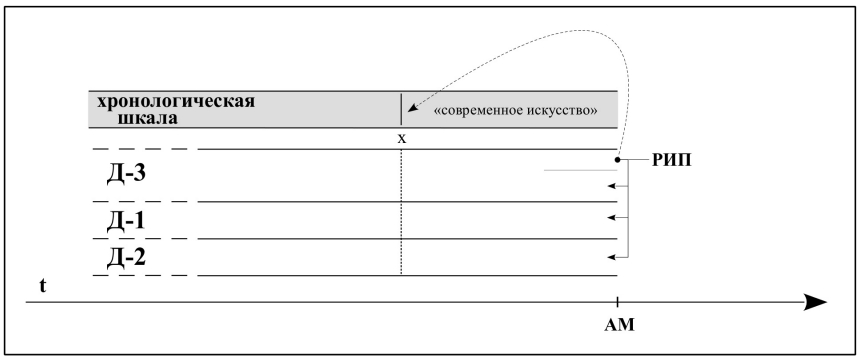


Рис. 6a

Первое, что необходимо заметить в связи с полученным промежуточным построением, что в один и тот же актуальный момент времени могут разворачиваться сразу несколько подобных рефлексивно-исследовательских видов деятельности, реализуемых с разными установками, поэтому может возникнуть вариативность производного продукта, специфической характеристикой которого может стать наличие не одной – «левой» границы «современного искусства», но и «правой» его границы (*схема 6b*).

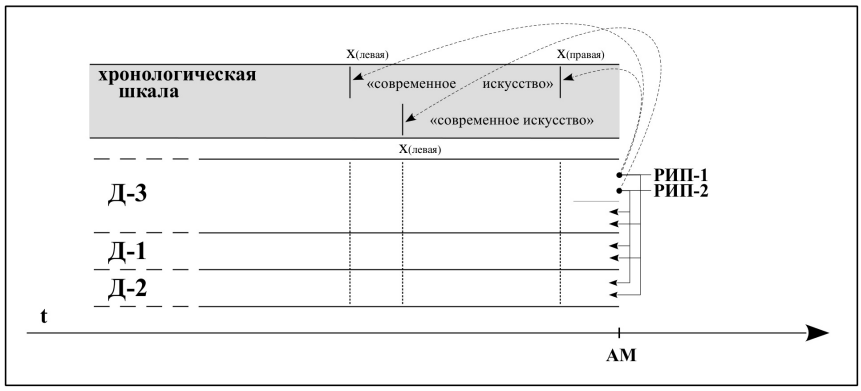


Рис. 6b

Второе, о чём необходимо сказать – это то, что разбираемая рефлексивно-исследовательская деятельность, конечно же, может развёртываться в различное время, причём для более поздних её реализаций одним из компонентов исходного материала вполне может быть подобная деятельность, реализованная ранее, а продукт – граница или границы – не совпадать с уже имеющимися границами и к тому же делить не все три исходных вида деятельности, а, например, какой-то один из них (*схема 6c*).

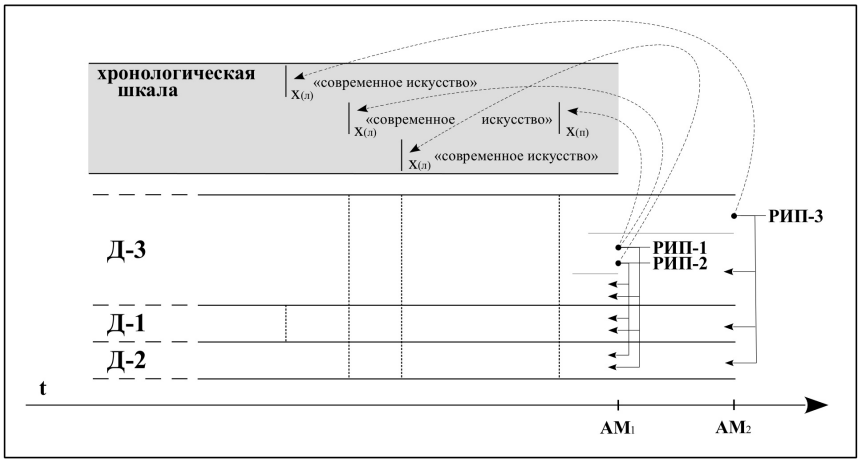


Рис. 6c

ISSN 2227-6165

Определим полученное построение в качестве возможной самой общей онтологической схемы термина «современное искусство». Анализируя её, можно сделать вывод о наличии в ней двух принципиальных элементов: *рефлексивного* – связанного с исследовательской активностью, и *причинного* – обусловленного фокусом исследовательской активности, являющегося для неё исходным материалом. Исходя из специфики взаимосвязи этих элементов, а так же реально наличествующих ситуаций, о которых преднамеренно мы не будем здесь упоминать для того, чтобы избежать излишних промежуточных построений, связанных со множеством частных концептуальных вариантов их конкретных реализаций[1], можно выделить три принципа, лежащих в основе конкретных (реальных или потенциально возможных) реализаций разбираемой рефлексивно-исследовательской активности и, соответственно, получаемых в её условиях вариантов конечного продукта. Условно назовём эти принципы – формальным, концептуальным и морфологическим.

Формальный принцип продуцирования термина «современное искусство» связан с тем, что в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности в актуальный момент времени на хронологической шкале откладывается некий условный «временной период», которому априори соответствует всё, что попадает в него в условиях деятельности один и два (деятельность три в условиях данного принципа, как правило, не рассматривается как компонент маркируемого), правая граница которого соответствует актуальному моменту, а левая – границе того, что и маркируется термином «современное искусство» (*схема 7a*).

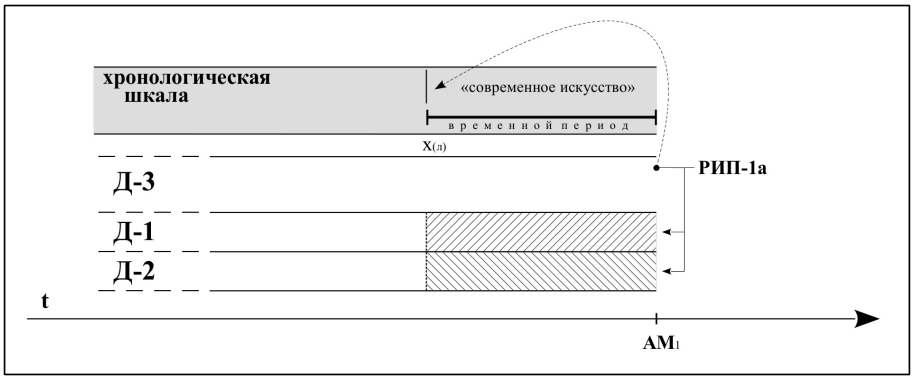


Рис. 7a

Специфика данного принципа заключается в том, что, во-первых, вообще всё, что попадает под границы данного периода во всех двух видах деятельности онтологической схемы предметной области искусствоведения, маркируется термином «современное искусство», а, во-вторых, что сам этот период, оставаясь неизменным (или принципиально неизменным) по своей протяжённости, перманентно постепенно отодвигается вправо с изменением актуального момента (схема 7b).

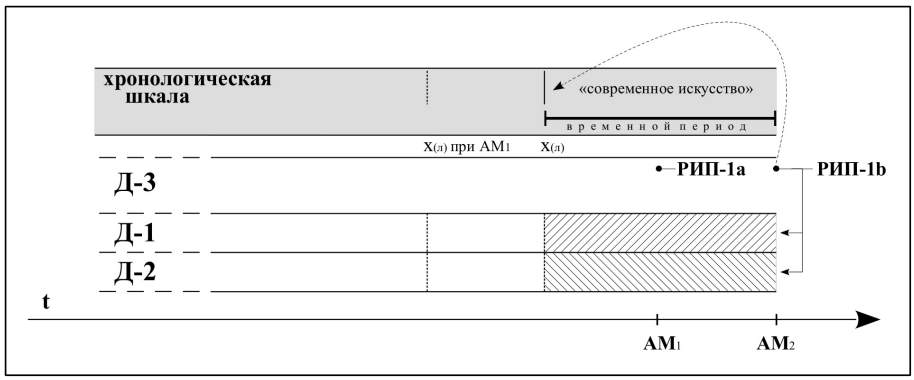


Рис. 7b

[1] По большому счёту все они – предмет интереса в исследованиях уже не теории, а истории искусства, причём авторы которых, зачастую не имея возможности абстрагироваться от собственных концептуальных представлений, не столько фиксируют наличествующее, сколько его интерпретируют – см. например: [Бонито Олива, 2003; Андреева, 2007; Яхнин, 2011; Искусство с 1900 года, 2015; Хан-Магомедова, 2017].

ISSN 2227-6165

Концептуальный принцип продуцирования термина «современное искусство» обусловлен тем, что в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности, связанной с наличием определённых конкретных изначальных установок в отношении к исследуемому – более или менее чётко оформленной концепции, в актуальный момент времени фиксируется и откладывается на хронологической шкале некая условная левая граница, вводящая разделение отдельных компонентов одной, двух, или всех трёх видов исходной деятельности, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, на две части – правая из которых маркируется термином «современное искусство» (на схематическом построении мы будем указывать максимальное разделение по всем трём видам деятельности). То есть данным принципом фиксируется, что в каждом из трёх видов деятельности есть нечто, что с определённого времени может быть отнесено к «современному искусству», а так же нечто, что вообще независимо от времени не имеет к нему никакого отношения, то есть вводится своеобразное разделение рассматриваемых видов деятельности на две части не только по хронологическому, но и по качественному признаку (*схема 8a*). Причём с изменением актуального момента левая граница остаётся неизменной, равно как и изначально принятое разделение деятельностей «по горизонтали» (*схема 8b*).

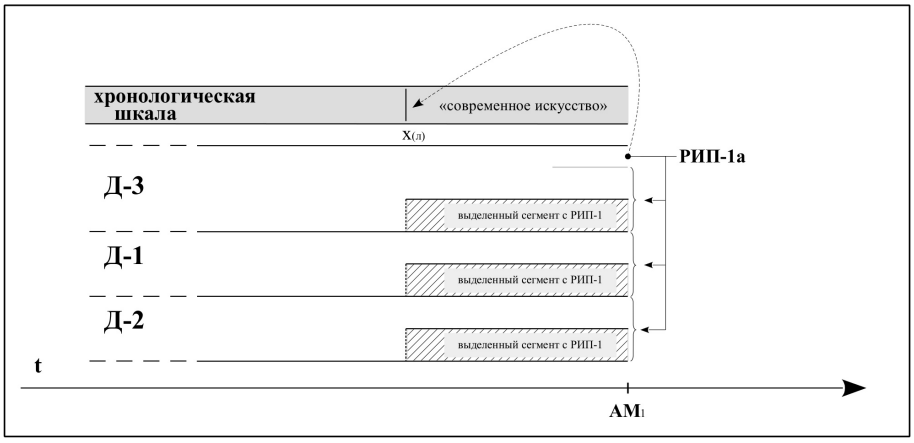


Рис. 8a

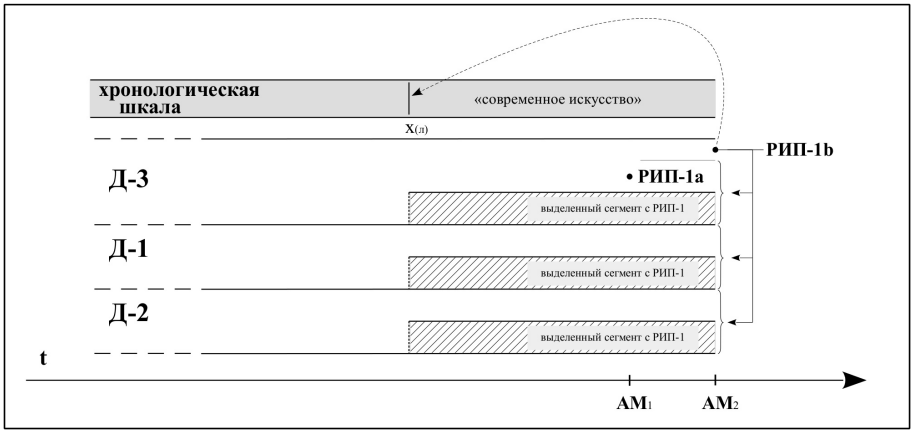


Рис. 8b

Однако в тот же самый – например, во второй для изначальной рефлексивно-исследовательской активности, актуальный момент времени может возникнуть иная рефлексивно-исследовательская активность, в условиях которой, на основании проблематизации имеющегося разделения, при условии принятия в целом исходного концепта, лежащего в основе демаркации, может сформироваться уточнение левой границы для термина «современное искусство», равно как и корректировка того, что в рассматриваемых трёх видах деятельности может быть условием для принятия именно такого их разделения на компоненты (*схема 8c*).

Затем уже, когда в какие-то последующие актуальные моменты исследуемым становится в том числе и имеющаяся вариативная рефлексивно-исследовательская активность, в условиях которой возникает такое разделение, при условии принятия исходной концепции, вполне возможно

ISSN 2227-6165

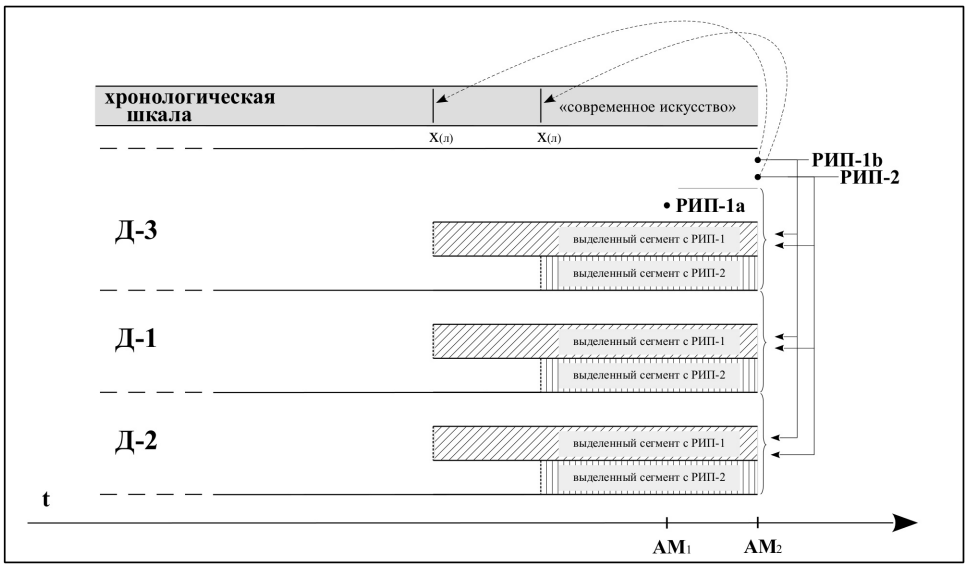


Рис. 8c

формирование некоторых уточнений, касающихся как левой границы, так и того, что в самих рассматриваемых трёх видах деятельности является основанием для их разделения на то, что может быть маркировано термином «современное искусство», а что нет. Всё это в конце концов скорее всего приводит, во-первых, к формированию условного периода (на схеме обозначаемого границами х(л)1 и х(л)2), в котором полагаются все возможные варианты левой границы для «современного искусства», а также совокупность вариативных дополнений к исходной концепции, связанных с тем, что в рассматриваемых видах деятельности маркируется термином «современное искусство», а что нет (*схема 8d*). Таким образом, здесь мы видим частичную реализацию того, что является основой для следующего – морфологического принципа, который вполне может полноценно реализоваться уже здесь – в качестве механизма выделения того, что в рассматриваемых трёх видах деятельности является основанием для их разделения на то, что может быть маркировано термином «современное искусство», а что нет.

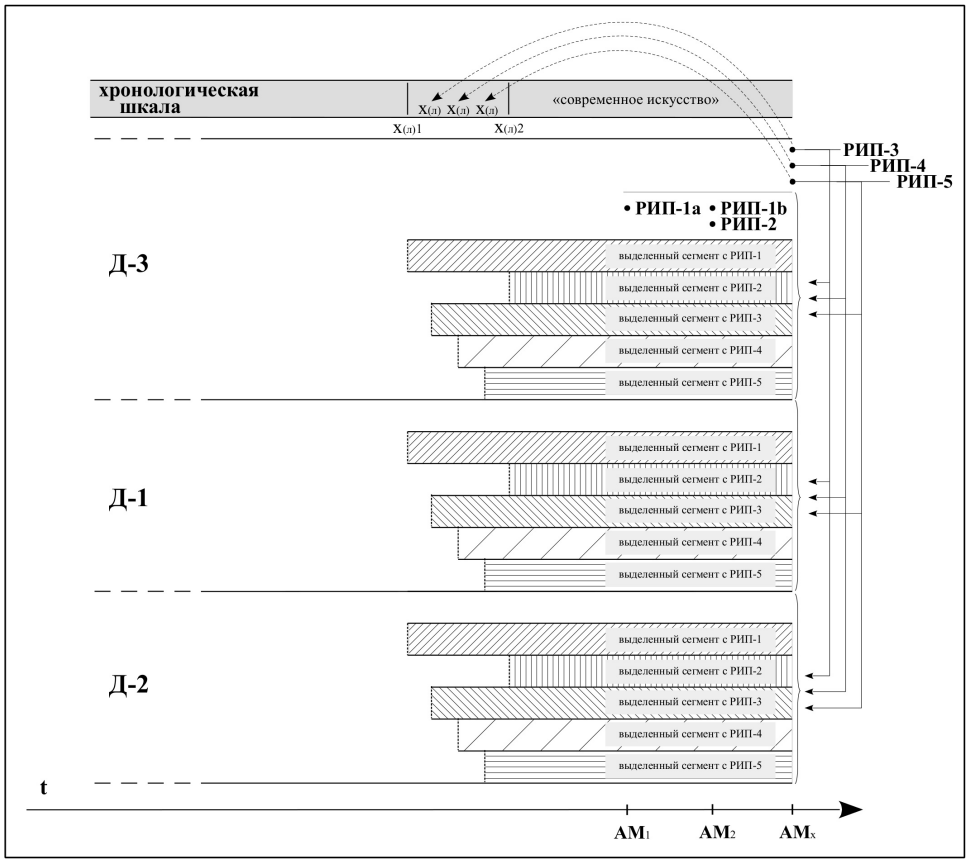


Рис. 8d

ISSN 2227-6165

Последнее дополнение относительно концептуального принципа связано с тем, что в случае формирования какой-либо иной исходной концепции – на хронологической шкале будет отложена независимая от предыдущей условная левая граница, вводящая разделение отдельных компонентов одной, двух, или всех трёх видов исходных деятельностей, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, на две части – правая из которых будет маркирована термином «современное искусство» (*схема 8е*). При поддержке и развитии этой концепции, а также при наличии в ней самой условий для этого – она может быть развёрнута точно так же, как и концепция из первого примера.

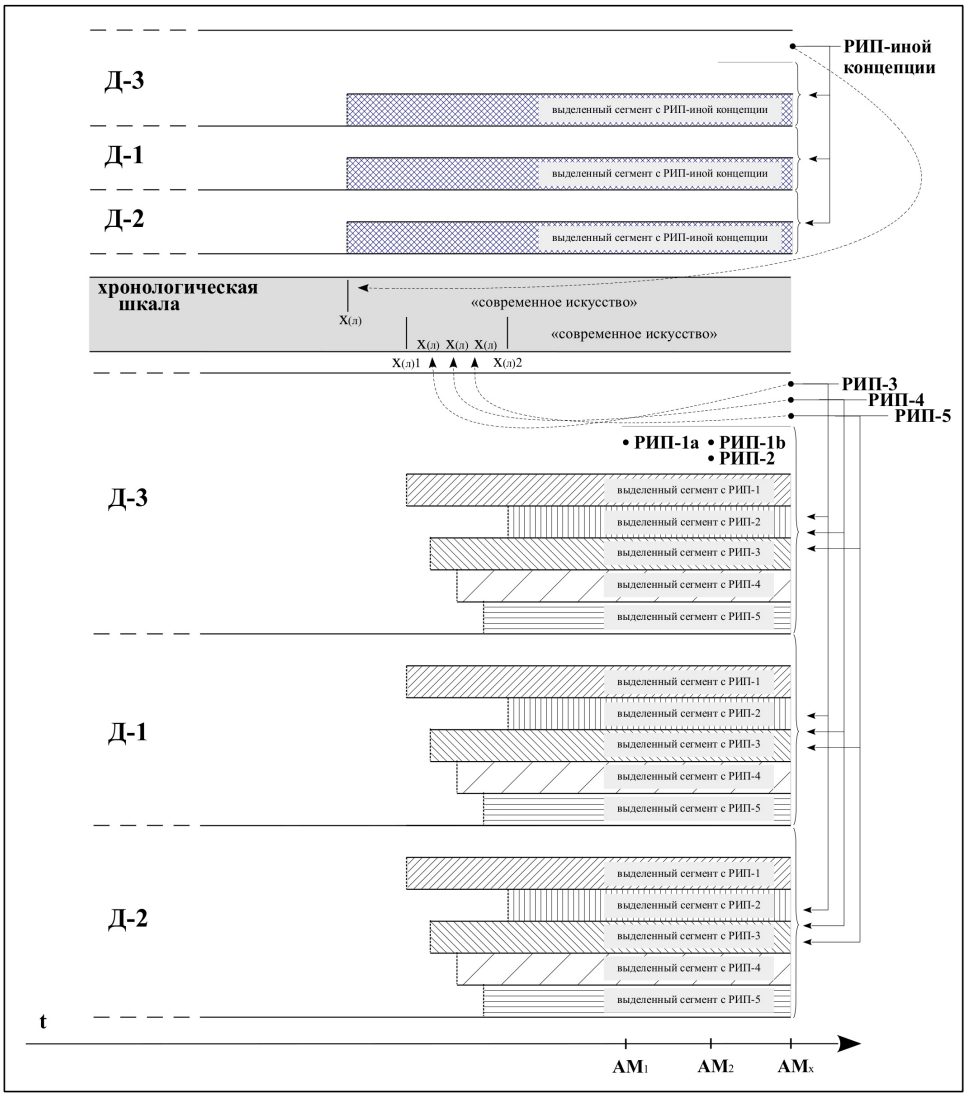


Рис. 8е

Морфологический принцип продуцирования термина «современное искусство» заключается в том, что маркирование термином «современное искусство» осуществляется вне обусловленности рефлексивно-исследовательской активности той или иной исходной концепцией, но исходя из анализа состава одного, двух или всех трёх рассматриваемых видов деятельности, входящих в онтологическую схему предметной области искусствоведения, и так же, как и в концептуальном принципе – в отношении не всего вообще в этих видах деятельности, а только в отношении того, что по тем или иным исходным установкам, которые могут быть вариативны, соответствует данному маркеру. Причём главным оказывается не сам состав компонента деятельности, а характер качественной трансформации этого состава, позволяющий в условиях реализации рефлексивно-исследовательской активности разделять трансформируемое от исходного и маркировать его или как непосредственно само «современное искусство», или как элемент того целого, которое в совокупности с иными выделяемыми элементами маркируется как «современное искусство».

ISSN 2227-6165

На самом общем масштабе состав деятельности один может быть разложен на два отдельных компонента (кд – компонент деятельности): кд-1 – собственно морфологию деятельности, включающую в себя такой важный элемент деятельности как продуктивный «контейнер» – то, что определённым образом характеризует специфику как самой этой конкретной деятельности, так и специфику формосодержательной целостности её продукта, а также границы вариативности данной целостности и кд-2 – морфологию продукта деятельности. Отдельно в составе деятельности необходимо выделить «иное», подразумевая, что вполне возможно наличие чего-то, что не вошло ни в один из двух обозначенных компонентов.

Так как в деятельности два, исходя из её специфики в онтологической схеме предметной области искусствоведения, нас в основном интересует характер функции (ф) включаемого в неё продукта деятельности один, то она может быть разложена как минимум на четыре вида наиболее распространённых специфических для рассматриваемого типа продуктов функций: ф-1 – прикладная утилитарная функция, ф-2 – предмет «эстетического наслаждения», ф-3 – возбудитель мыслительной активности, ф-4 – предмет искусствоведческой рефлексии в условиях деятельности три. Также как и в отношении к деятельности один, отдельно надо указать «иное», как потенциально возможное, но не включённое в выделенное.

Учитывая исходные для онтологической схемы предметной области искусствоведения действия, которые реализуются в условиях деятельности три (маркирование и координирование), именно по разности принципов маркирования (пм – принцип маркирования) и координирования (пк – принцип координирования) может быть проведено деление данной деятельности.

При этом принципов маркирования может быть выделено по крайней мере четыре (кроме возможного «иного»):

1) эстетический – связанный с принятием тех или иных эстетических категорий, выявление которых в рассматриваемом позволяет маркировать его термином «искусство»;

2) функциональный – основанный на той или иной определённой функции, которую должно реализовывать рассматриваемое, чтобы быть маркировано как «искусство»;

3) эволюционный – обусловленный наличием такой оценки рассматриваемого по отношению к уже имеющемуся, актуализированному исторически ранее, которая позволяет определить его некоторую качественную трансформацию, наличие которой и служит основанием для маркирования рассматриваемого термином «искусство»;

4) концептуальный – зависящий от той или иной конкретной концепции, в условиях которой формируются определённые требования, по которым рассматриваемое может быть маркировано как «искусство» (по большому счёту – все предыдущие принципы маркирования являются конкретизациями наиболее распространённых реализаций этого принципа, а общее количество таких концепций – потенциально неограниченно).

Основных принципов координирования может быть выделено два (кроме возможного «иного»):

1) принцип формального соответствия – связанный с тем, что рассматриваемое по формальным признакам (например, единство продуктивного контейнера, исходного материала, сходство выражения формосодержательной целостности, функции т.п.) схоже с тем, что уже маркировано термином «искусство» и таким образом может быть соотнесено с ним, в результате чего или напрямую – через это соотнесение рассматриваемое может получить статус маркированного, или же после реализации координирования, будучи перенаправленным – через непосредственное маркирование;

2) принцип генетической связи – основан на том, что соотнесение рассматриваемого с тем, что уже маркировано термином «искусство», может быть осуществлено даже без какой-либо видимой связи между ними, на основании одного лишь концептуализированного допущения (как правило как-то исторически обоснованного), что они каким-то образом связаны (например, связь перформанса с изобразительным искусством может быть концептуально обоснована тем, что перформанс – это преодоление художником границ рамки картины и выход за её плоскость, однако,

ISSN 2227-6165

с другой точки зрения может быть концептуально обосновано совсем иное – например, связь перформанса с театром, преодолевающим заданность действия материалом пьесы и условность сцены), так что одно и то же может быть и скоординировано (при принятии допущения), и получить отказ в такой координации (при намеренном отсечении наличествующего допущения как необоснованного, или же при банальном отсутствии информации о потенциально имеющемся возможном допущении).

И тут допустим самый широкий спектр различных вариантов членения исходных видов деятельности – от одного до всех компонентов каждой деятельности до полного отсутствия деления какой-то одной или даже двух видов деятельности, а также возможно хронологическое несовпадение границ деления как самих деятельностей, так и различных компонентов внутри одной и той же деятельности, производимой с одной и той же рефлексивно-исследовательской позиции и т.д. В связи с этим уже нельзя говорить о том, что на хронологической шкале откладываются какие-то чёткие границы, вводящие разделение на «современное искусство» и то, что им не является – принцип продуцирования рассматриваемого термина, номинально оставаясь зависимым от хронологической составляющей, по сути абстрагируется от неё и полностью подчиняется вариативным наборам качественных характеристик и оценок компонентов трёх рассматриваемых видов деятельности.

Приведём в качестве примера три условных разнохарактерных варианта.

В первом из них – в актуальный момент один с рефлексивно-исследовательской позиции один-а в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности во втором компоненте деятельности один «морфология продукта деятельности» обозначается граница, которой фиксируется происходящая в какой-то момент времени трансформация данного компонента (кд-2 | (кд-2)tr), что позволяет ввести на качественной шкале маркер «современное искусство», который в данном случае и связан с этой трансформацией. Однако в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции один-b, являющейся «преемницей» позиции один-а, то есть принимающей положение о таком маркировании чего-то в качестве «современного искусства», вполне возможно появление некоего уточнения, связанного с тем, что не только то, что было указано в предыдущий актуальный момент, но и нечто иное, например, происходящая в тот же самый момент времени, что и трансформация «морфология продукта деятельности», трансформация первой функции деятельности два – «прикладной утилитарной» (ф-1 | (ф-1)tr), является обоснованием выделение принципиально того же самого в качестве «современного искусства» (*схема 9а*).

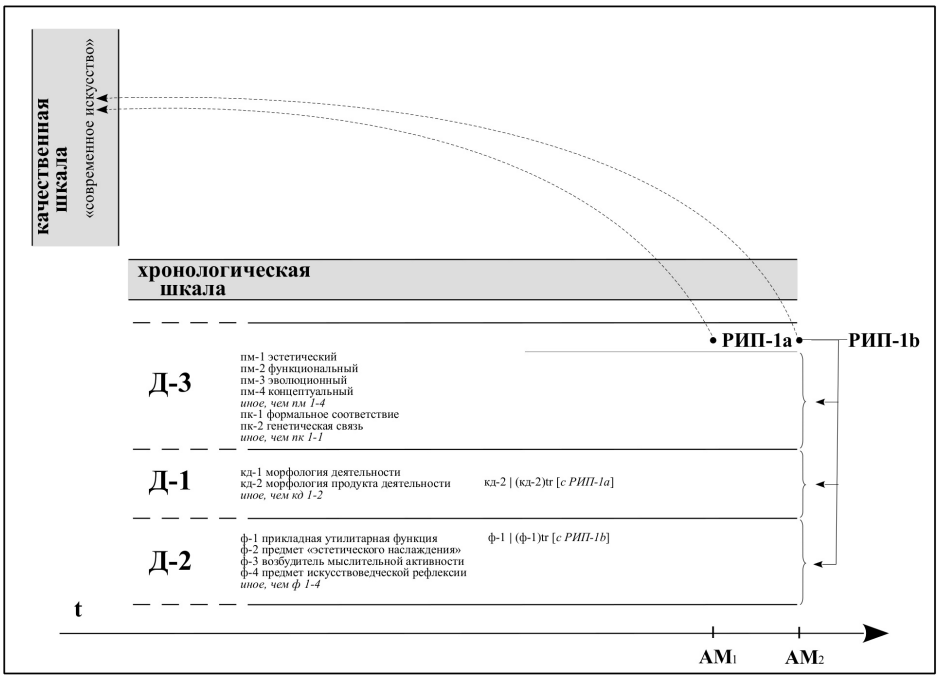


Рис. 9а

ISSN 2227-6165

Во втором примере, который реализуется в качестве параллельного первому примеру, в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции два в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности одновременно фиксируется целый ряд аспектов: первый – в первом компоненте деятельности один «морфология деятельности» обозначается граница, которой фиксируется происходящая в какой-то момент времени трансформация данного компонента (кд-1 | (кд-1)tr), второй аспект – в одной из функций деятельности два – «предмет "эстетического наслаждения"» в иной момент времени по сравнению с зафиксированным в первом аспекте, фиксируется её трансформация (ф-2 | (ф-2)tr), третий аспект – в «эстетическом» принципе маркирования в условиях исходной деятельности один фиксируется происходящая в иной момент времени по сравнению с зафиксированным в первых двух аспектах, трансформация (пм-1 | (пм-1)tr), которые в совокупности позволяют ввести на качественной шкале иной от имеющегося маркер «современное искусство», который в данном случае и связан с описанной трансформацией трёх различных компонентов всех трёх исходных видов деятельности (*схема 9b*).

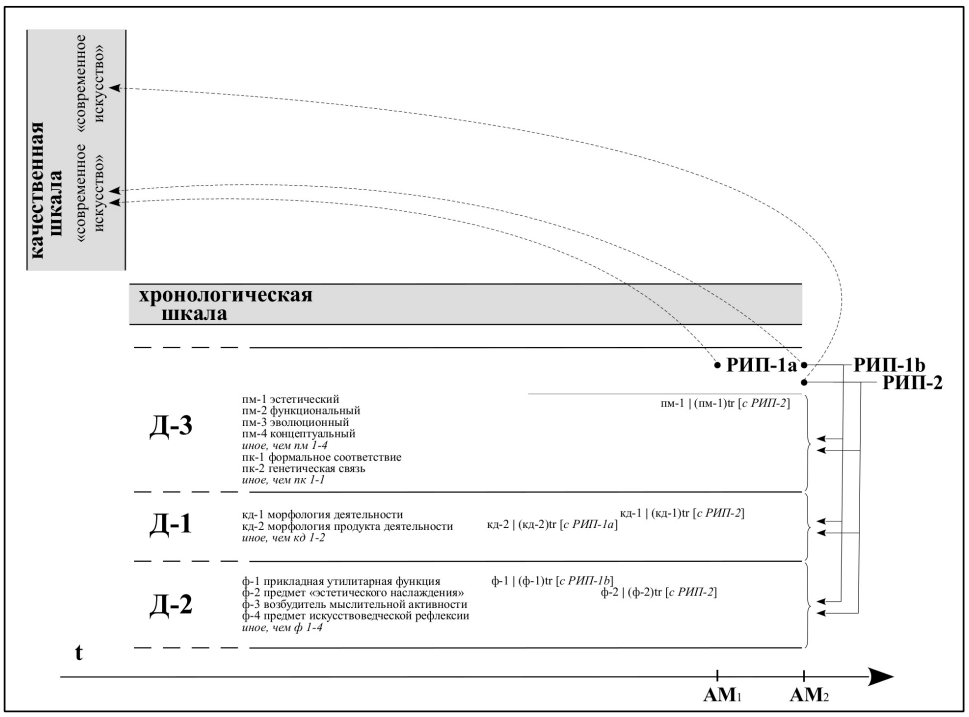


Рис. 9b

В третьем рассматриваемом варианте-примере, реализуемом параллельно первым двум, представим вот такой принципиально иной случай: в актуальный момент два с рефлексивно-исследовательской позиции три в результате реализации рефлексивно-исследовательской активности в отношении всех трёх исходных видов деятельности фиксируется двойственная трансформация принципа координирования два, реализующегося в условиях исходной деятельности три, которая сначала происходит как уже знакомая по предыдущим примерам трансформация (пк-2 | (пк-2)tr), а затем уже разворачивается как трансформация в отношении первично трансформированного (| ((пк-2)tr)tr), и таким образом с данной позиции на качественной шкале вводится третий – принципиально иной от уже наличествующих, маркер «современное искусство», который в данном случае, во-первых, связан с этой двойной трансформацией, а, во-вторых, вводит временное ограничение для качественного характера данного маркера «современное искусство», полагаемое между этими двумя трансформациями (*схема 9c*).

Дополняя изначально сделанное построение (схема 6c) делением всех трёх исходных видов деятельности на компоненты, а также качественной шкалой и тремя вариантами отложения на ней

ISSN 2227-6165

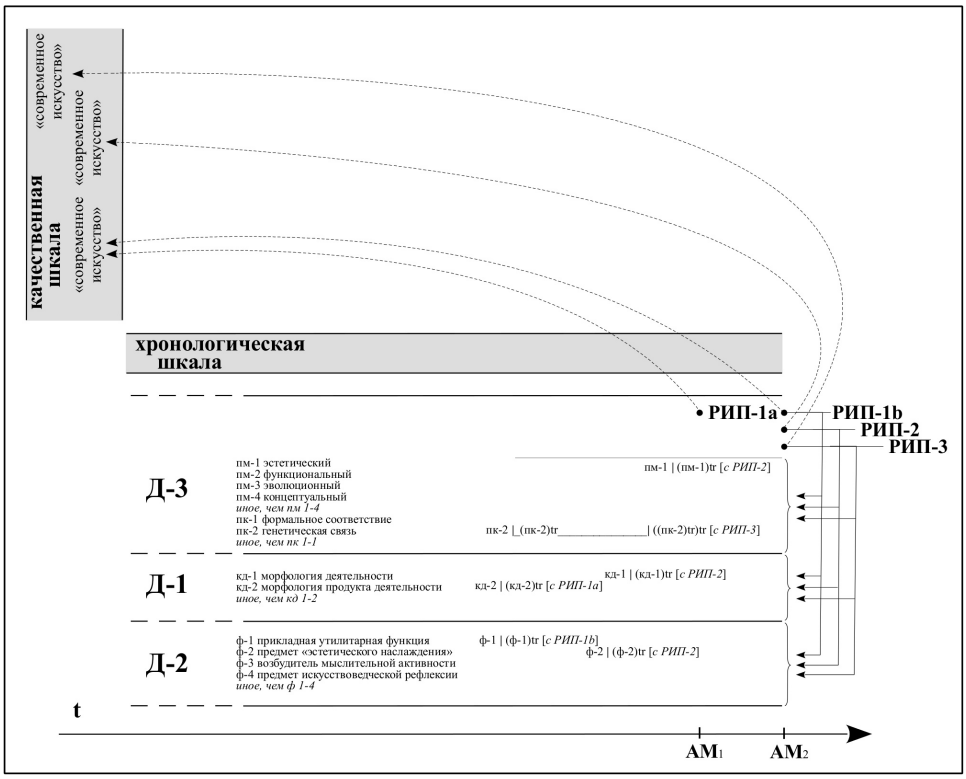


Рис. 9c

термина «современное искусство», не совпадающего с имеющимся термином на хронологической шкале, чего мы не могли сделать в самом начале работы над данной схемой, теперь мы получаем самую общую онтологическую схему термина «современное искусство» (*схема 10*), по отношению к которой все предыдущие полученные построения могут быть охарактеризованы как производные и конкретизирующие.

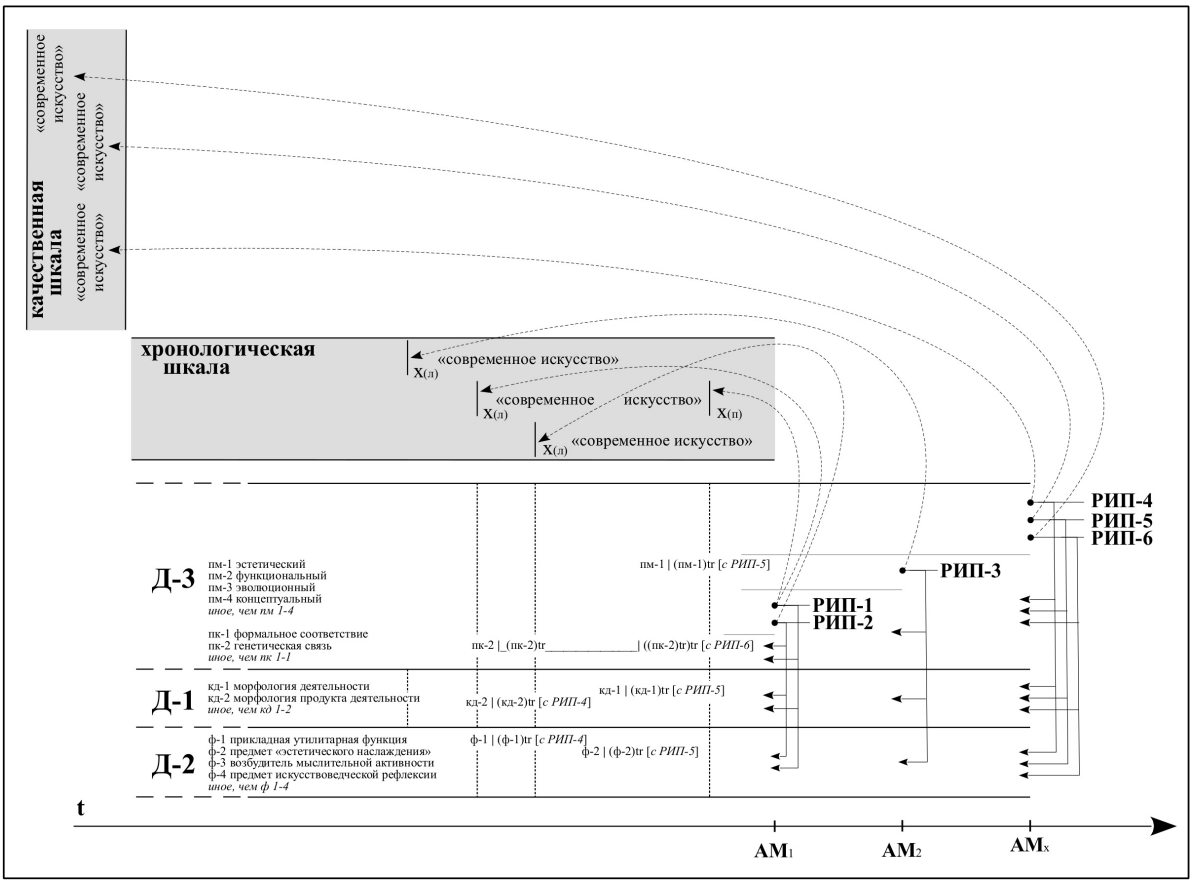


Рис. 10

ISSN 2227-6165

3. Причинный элемент онтологии «современного искусства»

Основные компоненты причинного элемента онтологии «современного искусства» в самом общем виде были перечислены при описании морфологического принципа продуцирования термина «современное искусство». Ничего не утверждая, но только анализируя имеющееся, постараемся показать, что именно в предмете разобранной рефлексивно-исследовательской активности следует искать основу – вне концептуальную причину для выделения из него того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В морфологии деятельности один таким компонентом является исходный материал, который оказывается неотделим от другого компонента данной деятельности – продуктивного контейнера.

На самом общем масштабе представления деятельности [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 243-244] исходный материал – это то, что в результате применения к нему конкретных средств, определённым образом – с использованием метода, характерного для всей этой деятельности в целом или его конкретной уникальной реализации, переводится в состояние продукта, формосодержательная целостность которого обусловлена как спецификой продуктивного контейнера, подразумевающего унификацию или допускающего вариативность продуктивного целого, а также спецификой конкретной цели. Таким образом, исходный материал – это то, из чего непосредственно продуцируется нечто, что затем может быть маркировано как «искусство» или же как «современное искусство». Трансформация исходного материала при неизменности продуктивного контейнера, обуславливающего специфику деятельности, объективно приводит к качественной трансформации продукта деятельности: продукт, полученный из одного материала, объективно иной, чем тот же продукт, полученный из другого материала. Например, коллаж из фрагментов рисунков (исходный материал – фрагменты рисунков) и коллаж из фрагментов рисунков и фотографий (исходный материал – фрагменты рисунков и фотографии) – это совершенно разный коллаж. Причём важно, что речь здесь не идёт о формосодержательной целостности продукта (на фиксации качественной трансформации формосодержательной целостности продукта, полученного из одного и того же материала, в условиях единого продуктивного контейнера, основано стилистическое деление), но исключительно об исходном материале. И это первое, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

Ещё один важный момент, связанный с исходным материалом – это то, что один и тот же исходный материал может использоваться как сам по себе, так и в качестве компонента совместно с иным или иными исходными материалами в самых разных видах деятельности, при кажущемся формальном сохранении одного и того же продуктивного контейнера. Однако это не всегда так, что может быть проиллюстрировано тремя конкретными примерами.

Первый пример. Исходным материалом для не монументальной иконописи (то есть для икон, которые могут получать вариативное место внутри храма, а так же быть использованы и вне храмового пространства) являются a) представление об изображаемом, b) непосредственные материалы для изображения – краски, c) плоскость для изображения. Продуктивный контейнер – иконописное изображение. Исходным материалом для монументальной храмовой росписи помимо вышеперечисленного является ещё и – d) место, в котором создаётся изображение, а продуктивным контейнером является уже не просто иконописное изображение, а пространственная актуализация иконописного изображения в храмовом пространстве.

Второй пример. Неизменным исходным материалом для граффити являются: a) представление об изображаемом, b) непосредственные материалы для изображения – краски, c) плоскость для изображения, d) произвольное место, в котором создаётся изображение. Но также – не обязательно, но возможно – e) конкретное место, в котором создаётся изображение (в данном случае – это трансформация компонента исходного материала d), f) ситуация, в которой будет актуализироваться изображение. И вот эти «e)» и «f)» качественно меняют всю, казалось бы одну и ту же, деятельность,

ISSN 2227-6165

принципиально трансформируя продуктивный контейнер, который из плоскостного изображения превращается в интервенцию или в акцию.

Третий пример. Если возникает нечто, что полноценно не может рассматриваться вне того контекста, в котором реализовалась деятельность по производству этого нечто и/или в условиях которого это нечто актуализировалось (например, определённые перформативные формы, тесно связанные с различными – квир, феминистическими и иными «теориями»), то, следовательно, этот контекст должен рассматриваться уже не как контекст, но и как часть исходного материала, из которого продуцируется это нечто, и как часть целостности самого продукта – того, без чего эта деятельность не могла бы быть реализована, а целостность получить своё оформление в том качестве, в котором она оказывается именно этой целостностью, а не какой-либо иной. А это значит, что принципиально меняется и продуктивный контейнер для выражения такого рода продуктивной целостности, при её возможном формальном сходстве с иными целостностями, в состав которых не входит в качестве обязательной структурной составляющей контекст.

Таким образом, не качественное, но принципиальное разделение схожих продуктов может происходить по объективно разному составу их исходного материала, что вынуждает фиксировать выражение схожего в принципиально разных продуктивных контейнерах. То есть уточнение, а по факту – определение нового продуктивного контейнера – это второе, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

Специфическим вариантом только что описанного является формирование нового продуктивного контейнера, компонентом которого оказывается концепт, связывающий его с тем продуктивным контейнером, в котором ранее выражалось то, что сейчас выражается в нём самом. В качестве примера можно привести перформанс в том варианте отношения к нему, который обусловлен тем, что автор преодолевает ограниченность плоскости и выходит за её пределы – данный концепт связывает перформанс (новый продуктивный контейнер) с плоскостным изображением (старый продуктивный контейнер), что вынуждает рассматривать два принципиально разных продуктивных контейнера, а, следовательно, и два различных вида деятельности в связи друг с другом, но при этом качественно – принципиально разводя. И это можно определить в качестве дополнения ко второму, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В связи с тем, что функция продукта деятельности один может и трансформироваться во времени, и быть вариативной в один и тот же актуальный момент, то в данном компоненте трудно выделить нечто, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство».

В принципах маркирования в деятельности три, при рассмотрении их в качестве специфических видов деятельности, наравне с самим маркируемым – исходным материалом, на основании которого и происходит маркирование, всегда полагается нечто независимое от самой этой деятельности (собственно это нечто и позволяет производить маркирование). То же самое относится и к компоненту действия по координированию – установлению принципа генетической связи: устанавливая деятельность по фиксации данной связи в качестве исследуемого, можно заключить, что наравне с самим координируемым исходным материалом для установления генетической связи оказывается нечто наличествующее и не зависимое от самой этой деятельности (являющееся для этой деятельности в качестве данности). В обоих случаях этот «исходный материал», который может быть отличен от того, что мы рассматривали выше, говоря о предыдущих аспектах, и является тем, что может быть вне концептуальной причиной для выделения из предмета того, что затем маркируется термином «современное искусство». И это третье и последнее наше заключение.

ISSN 2227-6165

Анализируя причинный элемент онтологической схемы термина «современное искусство», было определено по крайней мере три компонента, которые могут являться вне концептуальной причиной для выделения из предмета рефлексивно-исследовательской активности того, что затем маркируется термином «современное искусство». Данный вывод может быть использован и в самих искусствоведческих исследованиях, и в случае формирования обособленной от искусствоведения дисциплинарной предметности, связанной непосредственно с «современным искусством».

И тут можно зафиксировать как минимум три специфических варианта формирования такого рода дисциплинарной предметности.

Первый из них – тождественный искусствоведению, только в деятельности три онтологии его предметной области вместо маркера «искусство» будет функционировать маркер «современное искусство» или какой-либо иной его аналог.

Второй вариант – кардинально отличный от существующего искусствоведения может заключаться в том, что в онтологии предметной области новой дисциплинарной предметности вообще не будет деятельности три, или же, вернее, её функция для определения уникальности выделяемого будет сведена до минимума, так как структурообразующий центр данной онтологии – деятельность один будет настолько самоочевидной в своей специфичности по отношению к иным видам деятельности, а её продукты не требовать никакого членения, что уже одного этого будет достаточно для её выделения. А самые разные потенциальные интерпретации продуктов данной деятельности – например, в качестве «искусства», «современного искусства» или чего бы то ни было – будут формально входить в деятельность три, но при этом никоем образом не трансформировать общую структурную целостность онтологии предметной области данной дисциплинарной предметности.

Третий же вариант – промежуточный между первыми двумя, может заключаться в том, что в онтологии предметной области дисциплинарной предметности, связанной исключительно с «современным искусством», все элементы будут такими же, как и в онтологической схеме предметной области искусствоведения, кроме состава деятельности три, из которой будет исключено действие по маркированию, так как будет исключена необходимость в самом термине «современное искусство», оказывающимся рудиментарным, ведь рассматриваться будет не то, что является качественной трансформацией того, что маркировано как «искусство», а специфические сенсорновоспринимаемые формы, как продукты различных видов деятельности, выделяемые из иных видов деятельности по специфике исходного материала, продуктивного контейнера, а главное – по координационной генетической связи с иными сенсерновоспринимаемыми формами, основанной на неком конвенционном условии. Поэтому в деятельности три останется действие по координированию, в рамках которого на самом общем масштабе его рассмотрения будут реализовываться три функции: a) отсечение от рассматриваемого – сенсорновоспринимаемой формы генетической связи с «искусством» (при изначальном наличии таковой), b) допущение сенсерновоспринимаемой формы к рассмотрению в условиях предметной области, соответствующей дисциплинарной предметности, дистанцированной от искусствоведения – установление генетической связи с формами, уже рассматриваемыми в условиях данной дисциплинарной предметности, и, наконец, c) непосредственное координирование данной формы по отношению к уже имеющемуся в границах предметной области – определение его конкретного места в структуре целого.

Однако подробное обоснование возможного обособления исследований «современного искусства» от искусствоведения, а также анализ возможных специфических условий, необходимых для формирования и функционирования такой дисциплинарной предметности – это предмет для отдельного большого исследования.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
2. *Бонито Олива А.* Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. *Г.Курьеровой, К.Чекалова.* – Москва: Художественный журнал, 2003.
3. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Пер. *Г.Абдушелишвили, А.Бобриков, О.Гаврикова* и др. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. *Хан-Магомедова В.* Искусство. Современное. Тетрадь первая. – Б.м, «Издательские решения», 2017.
5. *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). – С.6-26.
6. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.233-280.
7. *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.
8. *Яхнин А.Л.* Антиискусство. – Москва: Книжница, 2011.

REFERENCES

1. Andreeva E.Y. *Postmodernizm. Iskusstvo vtoroj poloviny 20 – nachala 21 veka* [Postmodernism. The art of the second half of the XX - beginning of the XXI century.]. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2007.
2. Bonito Oliva A. *Iskusstvo na ishode vtorogo tysjacheletija* [Art at the end of the second millennium]. Per. G.Kur'erovoj, K.Chekalova. Moscow, Hudozhestvennyj zhurnal, 2003.
3. Han-Magomedova V. *Iskusstvo. Sovremennoe. Tetrad' pervaja* [Art. Contemporary. The first book]. B.m, «Izdatel'skie reshenija», 2017.
4. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm* [Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism]. Per. G.Abdushelishvili, A.Bobrikov, O. Gavrikova i dr. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
5. Jahnin A.L. *Antiiskusstvo* [Anti-art]. Moscow, Knizhnica, 2011.
6. Schtein S.Y. *Permanentnaya refleksivno-metodologicheskaya rabota v usloviyah iskusstvovedeniya* [Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies] in *Articult*. 2017. №26(2). Pp. 6-26.
7. 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.
8. 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.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-73-88

ISSN 2227-6165

А.С. Шувалова
PhD, аспирант кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ,
a.shuvalova@ncca.ru

«ТОРЖЕСТВО? НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ»: ИНСТАЛЛЯЦИИ МАРКА ШАЙМОВИЦА

Статья анализирует инсталляционную практику художника Марка Камиля Шаймовица. Проследив историю создания и пространственную организацию его работ «Торжество? Настоящая жизнь» и «Долой тиранию», автор предлагает интерпретацию их названий и возможные прочтения. Далее в статье исследуются приемы вовлечения зрителей, свидетельствующие о реляционном характере работе. Это дает основание рассматривать практику художника как предвосхитившую принципы эстетики взаимодействия 1990-х. Однако предложенная художником коллаборация подразумевает антагонистическое взаимодействие и носит скорее потенциальный характер. Новаторский для 1970-х годов подход Шаймовица заключается в размывании границы между приватным и публичным пространством и трансформации авторской позиции. В заключении автор рассуждает об особом роде сайт-специфичности инсталляции, соотносящейся с распространившейся в те годы практикой оккупации искусством не-выставочных пространств, и делает выводы о творчестве Шаймовица в контексте истории современного искусства.

Ключевые слова: Марк Камиль Шаймовиц, инсталляция, эстетика взаимодействия, сайт-специфичность

The article analyzes the installation practice of the artist Marc Camille Chaimowicz. Following an overview of the history of creation and spatial organisation of his works “Celebration? Realife” and “Enough Tiranny”, the author proposes an interpretation of their titles and their possible readings. Then the article explores the tactics of audience engagement which points to the relational dimension of the artwork. This observation allows to consider the artist’s practice as precedent for the principles of relational aesthetics of the 1990s. However the proposed collaboration assumes antagonistic interaction and bears a potential rather than actual nature. The innovative for 1970s approach of Chaimowicz consists in blurring the line between private and public space, and the transformation of the author’s role. In the concluding part the article discusses the particular site-specific nature of the installation which correlates with the tendency to occupy non-exhibitional spaces with art which has outspread during those years. Finally the athor proposes some conclusions on the place of Chaimowicz’s work in the history of contemporary art.

Keywords: Marc Camille Chaimowicz, installation, relational aesthetics, site-specificity

Визуально-акустическое пространство работы

Стены, покрытые серебряной краской – напоминание о Фабрике Энди Уорхола. К эстетике поп-арта также отсылают и многие другие элементы инсталляции – вырезки из журналов, постеры звезд кино и поп-музыки, обложки пластинок, камера Супер-8. Прочие предметы, создающие этот ландшафт, заимствованы из арсенала шоу-бизнеса и театрального реквизита: стробоскоп, звуки диско, раздающиеся из мощных колонок, цветы, свечи, бокалы, электрические гирлянды, маски, бижутерия, женское белье и аксессуары, блестки, конфетти… Во всем этом угадывается образ потерянного или вновь обретенного консьюмеристского рая. Может показаться, что вы попали на вечеринку, участники которой только что ушли. Так британский художник французского происхождения Марк Камиль Шаймовиц (Marc Camille Chaimowicz) приглашает зрителей стать гостем его инсталляции «Торжество? Настоящая жизнь» (“Celebration? Realife”).

В этой комнате нет централизующей иерархии и очевидной формально организованной структуры. Инсталляция создана по принципам послевоенных хэппенингов и энвайронментов

© Шувалова А.С., 2017

ISSN 2227-6165

(например, энвайронменты Аллана Капроув). Предметы будто бы разбросаны в беспорядке, который в духе неоавангарда отказывается от риторики драмы, напряжения, интенсивности и замкнутости. Также исследователи отмечают некоторые заимствования из эстетики расширенного кино и психоделической культуры, широко распространенных в Великобритании 1970-х. Инсталляция «Торжество? Настоящая жизнь» так же, как и некоторые другие инсталляционные работы Шаймовица, совмещает художественно-исторические референции с глам-рок культурой.

Инсталляция представляет собой открытое произведение: все объекты потенциально можно передвигать, дополнять пространство своими объектами и даже что-то забрать с собой; хотя напрямую рассматриваемая работа не постулирует такую возможность. Помимо визуальных, акустических и тактильных возможностей взаимодействия с работой, она предлагает и целую гамму запахов, от которых невозможно отвернуться даже при всем желании: плавящийся воск, еще благоухающие или уже вянущие цветы. Так как работу невозможно посмотреть, не побродив между разбросанных предметов, неизбежный контакт зрителя с произведением на физическом и сенсорном уровне производит эффект иммерсии.

Жан Фишер – исследователь, первый написавший монографию о творчестве Шаймовица, использует термин «Поэтический формализм» для описания особенной констелляции элементов и форм его художественного языка: «поэтическое и формальное соединяется через лирическую оркестровку света, ритма и дизайна, заключенную в критической формальной структуре». Но художник не останавливается в своей критике на границе формы и формального: его художественная практика не только экспериментирует с формой произведения, делая ее подвижной и усложняя ее структуру, но и трансформирует представления о роли и функции художника, перформера и публики, и переопределяет критерии чувственности и субъекта.

Трактовка названий

Более критический взгляд на работу обращает внимание на то, что многие представленные здесь предметы представляют фетиши консьюмеризма и сексуальности, а вся сцена становится репрезентацией распущенности и беспорядочности богемной жизни – опять же вспоминается Серебряная Фабрика.

И это наблюдение заставляет вас обратиться к названию инсталляции за поиском значения этого послания. Точнее к названиям, так как подобных инсталляций Шаймовиц делал две, вкладывая ощутимо разные смыслы в их именования. Обе инсталляции были выполнены в 1972 году. Одна называлась «Торжество? Настоящая жизнь» (“Celebration? Realife”) и была сделана для галереи Gallery House в Лондоне, другая под названием «Долой тиранию» (“Enough Tiranny”) показывалась в лондонской Serpentine Gallery. «Торжество? Настоящая жизнь» была реконструирована Лондонскими галлеристами Шаймовица Мартином МакДжеоном и Эндрю Уитли в 2007 г., спустя 25 лет после создания оригинальной работы. За эти 25 лет не было осуществлено ни одной реконструкции – то есть работа, задуманная как перформанс, как действие, ни разу не была показана на протяжении четверти века [Holert, 2007, p. 102].

А в 2016 году Шаймовиц еще раз возвращается к этому языку, когда уже сам ре-инсталлирует «Долой тиранию» в рамках своей персональной выставки «Осенний лексикон» («Autumn Lexicon») в той же Serpentine Gallery, в которой она была показана впервые.

И эти разные названия двух очень похожих инсталляций тоже затрудняют интерпретацию– художник явно хочет поиграть со зрителем в игру двойников, как в художественном романе. В одной как будто есть это прямое указание на двойственность торжества, праздника – то есть постановки – и реальной жизни. А во второй как бы пытается свергнуть ту самую тиранию – власть автора, режиссера, объекта – которую он же сам навязывает своим произведением. Эта история произведения, усложненная позднейшими реконструкциями, представляет дополнительную неясность для исследователей и делает любую интерпретацию неполной и основанной на предположениях.

ISSN 2227-6165

Деконструкция, ускользание смысла

Определенное прочтение обеих работ ускользает – послание остается неизвестным, а его значение – неопределимым. Здесь происходит такое же «подвешивание языка», о котором пишет Жак Деррида в связи с деконструкцией текста. Инсталляция является текстом в том смысле, что представляет собой знаковую систему. Каждый предмет в ней это знак – но знак чего? – остается неизвестным наверняка. Более того, неизвестным является и тот путь, которым составлен этот текст – путь творческой воли художника. Но помимо этой присущей любому произведению неопределимости, здесь дополнительный барьер к прочтению устанавливается самим автором, играющим в комедию дель арте. Недаром важным элементом инсталляции являются маски.

И в одном случае, будучи одетым в костюм Арлекина, он предлагает текст (название работы), который не противоречит этой роли («Торжество? Настоящая жизнь» или «Вся жизнь – праздник»). А в другом («Долой тиранию») он, не меняя костюма, присваивает себе совершенно другой текст. Это как разыгрывание психологической драмы в костюмах комедии дель арте.

Но сама эта кажущаяся нерешительность персонажа художника делает его игру притягательной. Это и замысловатое расположение элементов, и разнородные источники света: разноцветные фонари, зеркальные шары, зажженные свечи, электрические гирлянды создают непрерывное движение световых и цветовых полей, напоминающее пульсацию красок в работах абстрактных художников живописи цветового поля. Такая причудливая констелляция электрических приборов, объектов вульгарной поп-культуры и предметов личных привязанностей художника манипулирует воображением зрителя и предлагает «тактильные искушения и визуально-инстинктивные ощущения, порождающие мульти-сенсорное, кинетическое пространство аффекта, аффектированную пространственность».

Историографическая ценность работы

Работа Шаймовица не только является своеобразной машиной времени, позволяющей путешествовать в художественные тренды различных периодов, заглядывать в резервуары памяти и проекции будущего, но и сама представляет собой предмет историографии и площадку археологических раскопок.

В этом смысле проект по реконструкции инсталляции созвучен историографическому или «архивному» [Foster, 2004, p. 3-22] импульсу, охватившему многих художников в последние десятилетия. Одним из парадоксов наших дней является то, что наиболее авангардное, прогрессивное и экспериментальное искусство сегодня адресовано не будущему, а прошлому. Это касается и содержания и формы: выбора тем, предметов рассмотрения и техники производства. Именно прошлое, ушедшее, забытое и устаревшее теперь интересует наиболее успешных художников. Такой же тренд можно наблюдать и в научно-теоретической мысли. Популярными становятся разные типы археологий: начиная с археологии знаний, предложенной Мишелем Фуко еще в 1969 году, позднее возникли археология медиа, археология текстов некоторых авторов (Маркс или Вальтер Беньямин[1]).

Во многом такой разворот к прошлому вызван общим кризисом истории и как дисциплины, и

[1] В этом отношении далеко не новый, но один из наиболее цитируемых философов XX века Вальтер Беньямин снова становится актуальным. «Плодящий комментарии подобно лабораторной вакцине», Беньямин, его труды сами стали своеобразным местом археологических раскопок. И тот факт, что довольно незначительный философ, долгое время не привлекавший особого внимания, теперь становится таким важным референтом для исследователей культуры, тоже далеко не случаен. И возможно на фоне сегодняшнего интереса к ушедшему, забытому и второстепенному – к другой истории – второстепенный философ Беньямин сегодня становится серым кардиналом философской и культурологической мысли. В свою очередь Беньямин в книге «Раскопки и память» также призывал ученых, анализирующих культурные процессы, обратить свои взгляды вспять. Беньямин сравнивает работу культуролога с археологом, настаивая на том, что он должен перебирать старые находки и возвращаться к одному и тому же вопросу подобно тому как археолог роет землю и переворачивает почву. Потому что тайны культуры открываются нам только через тщательное исследование и только тогда могут стать теми ценными находками, теми сокровищами, тем багажом, который позволит и в дальнейшем извлекать из него уроки и прозрения.

ISSN 2227-6165

как фундамента современной культуры. Для многих художников интерес к прошлому и стремление сохранить память о нем является попыткой противостоять преобладающей в обществе тенденции к забыванию, стиранию памяти и ускорению ритма жизни. Это попытка замедлить время или повернуть его вспять, критика одержимости скоростью, захватившей человека в век стремительного технического прогресса. И такое стремление вполне созвучно извечному желанию художника быть другим, по ту сторону, против всеобщей культуры: когда традиции были ценны, художники бунтовали против них, когда традиции забываются, художники становятся теми, кто тоскует.

Историографический импульс искусства последних десятилетий тоже носит ярко выраженный археологический характер, что в том числе отражается на поэтике образов, методах исследования и способах репрезентации произведений, к которым склоняются современные художники. Во многом эта тенденция связана с академизацией художественного образования и с тем, что художники ощущают растущую необходимость хорошо разбираться в истории и теории искусства. Таким образом, экономика знаний проникает в институциональную систему искусства тремя способами: как условия, контекст и предмет исследования художественных практик. Вследствие этого художник воспринимается прежде всего как производитель знаний, а искусство видится формой производства и передачи знания.

История создания и реконструкций

Первая версия инсталляции под названием «Торжество - Настоящая жизнь» без вопросительного знака (Celebration Reallife) была создана вовремя резиденции Шаймовица в Ikon Gallery (Birmingham) в 1972 году. Работа уже под названием «Торжество? Настоящая жизнь» была представлена публике на групповой выставке «3 ситуации из жизни» (3 Life Situations) в Gallery House London, включавшей также работы Гюстава Мецгера и Стюарта Брисли, расположившиеся на других этажах галереи. Название указывало на то, что художники будут практически жить в галерее во время шоу [Higgs, 2000, p. 102]. Показанная в лондонской Serpentine Gallery в этом же году «Долой тиранию» во многом являлась продолжением «Торжества». Первая презентация работы публике стала важным событием в художественной жизни Лондона, так как выставка «3 ситуации» была инаугурационным шоу этой галереи, просуществовавшей недолго (галерея на полтора года заняла жилое здание, которое вскоре планировалось перестроить для лондонского филиала Гёте-Института), но прославившейся благодаря показу важных интернациональных и британских художников (таких как Роберт Филью, Джордж Брехт, Джон Лэтэм, Виктор Бергин). В первоначальной версии инсталляция занимала все 4 комнаты одного из этажей особняка, в котором открылась галерея, и была открыта для посетителей все 24 часа в сутки. Одна из этих комнат была закрыта для публики и использовалась Шаймовицем как спальня и комната для отдыха. Две другие были устроены под читальный зал и комнату ожидания, где можно было выпить кофе, поговорить или подискутировать. В комнату с самой инсталляцией – «мастерскую» (the working area) пропускали не более 5 человек одновременно, чтобы сохранить атмосферу «спокойствия и созерцания».

Начиная с 2000-х «Торжество? Настоящая жизнь» Шаймовица показывалась и реконструировалась много раз[2]. Более того, с 2000 года работа была переименована в «Celebration? Reallife Revisited 1972-2000» («Вновь посещенное или пересмотренное «Торжество? Настоящая жизнь»), таким образом актуализируя «троп визита» и еще более подчеркивая тему гостеприимного пространства, открытого для новых посещений, интерпретаций и изменений. Реконструированная

[2] Под новым названием «Celebration? Reallife Revisited 1972-2000» («Вновь посещенное или пересмотренное «Торжество? Настоящая жизнь») была реконструирована галереей «Кабинет» в 2000 году. В этом же году работа была показана параллельно в музее Le Consortium в Дижоне. В 2002 работа выставлялась на групповой выставке «St. Petrischnee» в migros museum of contemporary art в Цюрихе и в музее FRAC Bourgogne в Дижоне. Обе институции приобрели версии инсталляции в коллекцию, то есть стали владельцами части объектов, использовавшихся в оригинальной версии, а также получили инструкции о том, как инсталлировать работу, уточняющие характеристики места, расположение объектов, свет, звук и укомплектование.

ISSN 2227-6165

инсталляция 2000 года была сокращенной версией оригинальной работы, ограниченной той частью энвайронмента, которая может существовать сама по себе. То есть в реконструкции оригинальный энвайронмент был пересмотрен как тотальная инсталляция, из которой были изъяты присутствие художника, а также три дополнительных комнаты, которые были включены в оригинальную композицию.

Такое изъятие, которое также можно было бы рассматривать как фокусирование, вызывает ряд проблем, прежде всего в экстраполяции значений и смыслов работы, которая сегодня, безусловно, прочитывается иначе. Дополнительная сложность заключается в изменении модусов восприятия сегодняшнего зрителя и модусов критической рецепции сегодняшней теории, во многом дополненной всем корпусом исследований вокруг тематик, затронутых эстетикой взаимодействия и партиципаторными практиками.

Каждое такое перемещение во времени и пространстве создавало наслоение дополнительных смысловых обертонов, а также неминуемо вызывало сложности в адекватной репрезентации исторических артефактов и винтажных объектов. Это касалось прежде всего таких объектов как вырезки газет и журналов, плакаты, афиши и пластинки, модные в годы создания оригинальной работы и воспринимавшиеся как знакомый и привычный визуальный язык определенной культуры той эпохи. Имеет ли смысл в реконструкции оставлять оригинальные документы той эпохи, смещая их значение с хроники актуальной поп-культуры на архивный материал ретро-культуры, или же необходимо использовать актуальную печатную продукцию сегодняшнего дня? Как поступать с объектами, которые уже тогда были винтажем? Все эти вопросы неизбежно представляли трудности для кураторов и самого художника, который всегда участвовал в ре-экспонировании своих инсталляций.

Поскольку работа является сайт-специфичной, а точнее даже «site-adoptive», каждое новое экспонирование требует фактически заново реконструировать работу на новом месте, адоптировав для нее выставочное пространство. То есть художник для каждой выставки создает особенную версию работы, очень близкую, но никогда полностью не повторяющую предыдущие. И потому его присутствие и личное участие в процессе реконструкции является необходимым. Более того, Шаймовиц не считал нужным архивировать работу, делать инвентаризацию и описание всех элементов инсталляции: многие объекты он использовал в других работах, и при условии наличия нескольких базовых элементов (стратоскоп, зеркальный шар, электрическая гирлянда, глянцевые журналы, музыка и конверты от пластинок) остальные детали могли заменяться новыми найденными объектами.

Игра со временем

Центральными для творчества Шаймовица являются темы памяти, места и гостеприимства, которые он артикулирует не только языком искусства, но и дизайна. Так, например, на выставке «Осенний лексикон» («Autumn Lexicon») в Serpentine Gallery (2016) помимо инсталляции «Долой тиранию» была представлена краткая ретроспектива творческих методов художника, визуальный язык которого включает материалы и формы не только изобразительного, но и декоративного искусства. Она включала расписанные художником обои, шторы и ширмы, покрытые рисунками художника. Помимо этого была представлена сайт-специфическая настенная фреска и живопись, выполненная на панелях из мрамора, сочетающая рисунок камня с абстрактной графикой художника.

Шаймовиц воспринимает предметы домашнего обихода и интерьера как наполненные культурными, литературными и биографическими референциями. Хореография объектов, образов и цветов внутри выставочного пространства развертывается как размышление о памяти и времени, как аккумуляция случайных дежавю, связанных с личной историей. Художник словно пытается восстановить какую-то забытую или так и не случившуюся (ненаписанную?) историю по тем фрагментам, которые всплывают в его памяти – памяти о прошлом, памяти о будущем?

ISSN 2227-6165

Казалось бы, реконструированные по прошествии четверти века работы следовало бы воспринимать как реликвию прошедшей эпохи, музейную ценность, принадлежащую определенному периоду истории искусства. Но благодаря своей подвижной, неоконченной форме инсталляция сохраняет импровизационный характер и производит впечатление процессуальной работы.

Дезориентация зрителя

Кинетическое и акустическое пространство инсталляции поглощает зрителя, приводит в замешательство и создает ощущение неопределенности. Будучи целостной иммерсивной средой, инсталляция не дает однозначных ключей к ее прочтению и уклоняется как от ясной интерпретации, так и от прямого взаимодействия со зрителем: его роль остается неопределенна – он то ли наблюдатель, то ли потребитель, то ли объект критики, то ли участник действия, которое то ли уже давно идет, то ли ждет его включения в игру, правила которой остаются ему неизвестны.

Это как сцена с декорациями, по которым можно только догадываться о действие, об игре, для которой она предназначена. И зритель, очутившись на ней, как будто должен был двигаться исходя из подсказок, оставленных для него в качестве реквизита. Он должен был не просто осматривать или исследовать эту композицию, но расшифровывать это послание, которое могло оказаться и сценарием к фильму, и драматическим текстом, и сказкой для взрослых. А расшифровав его -- определить или найти своего персонажа, и исполнить эту выбранную им самим же роль.

Эпиграфом к инсталляции могло бы быть перефразированное шекспировское (вся жизнь искусство, декорация, а мы в ней перформеры, исполнители). И даже если зритель отказывался вступать в эту игру, он вынужден был исполнять роль воздержавшегося, постороннего или сопротивляющегося этому приглашению поиграть.

Включение зрителя

Хотя для того, чтобы воздержаться от включения в эту увлекательную игру, нужно было бы обладать изрядной стойкостью. Предметы на полу будто бы так и хотят рассказать вам историю о себе, или о том, что произошло в их присутствии, и чему они стали свидетелями – такие брехтовские персонажи, видевшие «уличную сцену». Помимо разбросанных везде предметов-подсказок, инсталляция завлекала в свою сеть пересекающихся историй и запутанных загадок богатым арсеналом запахов, звуков, света и цвета, сияния и блеска, которые создавали атмосферу праздника, вечеринки, торжества, которое то ли только что закончилось, то ли все еще продолжается.

При этом очевидным остается тот факт, что это место по совершенно объективным причинам не могло быть предназначенным для вечеринки ни в силу недостаточности свободного пространства, ни в силу хрупкости предметов инсталляции, которые в этом случае были бы разбиты. Поэтому кажущаяся атмосфера хаотичности и свободы контрастирует с чувством зыбкого порядка и бережного внимания.

Однако эта атмосфера свободы и след какой-то активности или состоявшегося перформанса также передает коллаборационистский и процессуальный характер инсталляции, о котором говорил сам художник [Holert, 2007, p. 102]. Такой характер разрушает традиционные разделения между объектом и субъектом, художником и зрителем, процессами создания и восприятия. Все эти черты помещают работу в контекст тенденции актуализации перформативности искусства, описываемый исследователями современного искусства и экспериментального театра как перформативный поворот [Фишер-Лихте, 2015].

Создавая инсталляцию, Шаймовиц соотносил ее с образом джем-выступления музыкантов, когда рок-группа приглашает других музыкантов к импровизационному сотворчеству. Здесь художник приглашает к коллаборации зрителей, причем эта коллаборация по замыслу художника носила скорее символический, чем непосредственный характер: «спокойный и созерцательный

выбор» предполагал «нематериальный» контакт с инсталляцией, выражавшийся в работе разума, воображения и чувств, а не физических действиях. Таким образом инсталляция становилась метафорой коллаборации. Реакции зрителей становились такими же элементами инсталляции, как включенные в нее объекты – Шаймовиц называет их «моделями ответной реакции» или «ответными паттернами» ("response patterns"), что еще больше сближает их с графическими или пластическими художественными элементами.

В отличие от произведений реляционных художников, которые призывали зрителей к физическому вмешательству в инсталляцию, предлагая им забрать, добавить или передвинуть какой-либо элемент (многие работы Феликса Гонзалеса-Торреса основаны на этом принципе, например «Stacks», 1990, «Untitled (Placebo)», 1991), Шаймовиц видел свою работу формально завершенной. Зрители вовлекались в творческий процесс через эмоциональные реакции и работу интерпретации по расшифровке интертекстуальных отсылок, погружение в непроизвольные воспоминания в духе Пруста, фланирование и неформальное общение с художником [Holert, 2007, p. 59].

Произведение как повод для дискуссии

Но несмотря на разницу в формальной стратегии, работа Шаймовица очевидным образом предвещала многие постулаты реляционной эстетики, провозглашенной Николя Буррио в 1987 году в его одноименной книге [Bourriaud, 2002, p. 57]. Инсталляция предлагает методологию встречи, предполагающую, что произведение искусства является «предложением жить в разделяемом мире» - предложением к совместности, сожительству.

Реляционный характер работы предопределяет ее восприятие не только в качестве художественного пространства, через которое можно пройти, но скорее как время и опыт, которые зритель должен прожить: это начало нескончаемой дискуссии. Такое искусство создает напряжение в пространстве взаимоотношений, предоставляя повод для дискуссии. Произведение становится проводником общения, а выставка - специфической «ареной для обмена». Причем в отличие от театрального, концертного или кинозала, именно выставка предоставляет возможность для незамедлительного и неограниченного обсуждения. Форма и смысл произведения конституируются как результат взаимодействия между художником и зрителем. Такое произведение напоминает о том, что сама реальность и окружающая действительность может быть определена только как продукт обсуждения.

«Социальный промежуток»

Буррио называет реляционное искусство «социальным промежутком» [Bourriaud, 2002, p. 5]. Терминология промежутка или паузы была впервые использована Марксом для описания торговых отношений, которые ускользали от капиталистического контекста через уход от закона прибыли: это бартер, розничная торговля, изолированные типы производства. Социальный промежуток – это пространство человеческих взаимоотношений, которое довольно гармонично и безболезненно вписывается в существующую ситуацию, но предлагает иные возможности для обмена по сравнению с теми, что приняты в системе общества. Природа промежутка сродни природе реляционного искусства и природе художественной выставки на арене репрезентативной экономики: она создает свободные зоны и временные промежутки, ускользающие от ритмов, структурирующих повседневную жизнь, и способствует межчеловеческому общению, отличающемуся от навязанных обществом коммуникативных кодов.

Инсталляция Шаймовица также представляет собой социальный промежуток – пространство, которое не укладывается в привычные модели социальной жизни, находящееся между сферами частного, личного и приватного с одной стороны и публичного пространства, открытого для взаимодействия с аудиторией. Его произведение создает «зазоры» ("in-betweenness", "interstices") – пограничные зоны, находящиеся между разными модусами социальности и апеллирующие к

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

риторике межпространственности и межвременности. Это пространство, предлагающее модусы гостеприимства в таком контексте, который сам по себе такие модусы не предполагает – в ситуации художественной выставки.

Но если мы принимаем, что выставка – это арена для обмена, а произведение искусства – то, что создает отношение или отношения, то эстетическими критериями для такого обмена или отношения становятся «связность и согласованность» их формы, символическая ценность мира или модели мира, которую такие отношения предполагают, определенная эстетика образа человеческих отношений, заданных произведением, и степень вовлеченности, которую художник требует от публики.

Произведение реляционного искусства является одновременно субъектом и объектом этики, его единственной функцией является открытость социальному обмену. Тот факт, что такое произведение не несет априори полезную функцию, не значит, что оно социально бесполезно, а говорит лишь о том, что оно доступно для публики, для взаимодействия с ней, открыто для интерпретации и бесконечно развивается.

Философия игры и встречи

По мнению Буррио, философская традиция, наиболее близкая реляционному искусству – это случайный материализм или «материализм встречи» Луи Альтюссера [Althusser, 1995, p. 557]. Согласно этой теории человеческая сущность транс-индивидуальна, то есть состоит в связях между индивидами – в исторически обусловленных социальных формах. У такого понимания искусства было несколько предшественников. Дюшан определял искусство как «игру между всеми людьми всех времен» [Duve, 1987, p. 1]. Движение ситуационизма было основано на конструировании ситуаций – общественных ситуаций, что тоже является своеобразной игрой. Ситуационистская концепция стремилась заменить художественную репрезентацию на экспериментальную реализацию художественной энергии в повседневных условиях.

Идея ситуации не обязательно подразумевает сосуществование со своим ближним. Эта идея расширяет единство времени, места и действия, характерное для традиционного театра, который благодаря четвертой невидимой стене не обязательно предполагает отношения со зрителями. Художественная практика современного искусства всегда подразумевает отношения с другими, в то же время она представляет собой взаимодействие с миром.

И в этом смысле игровой характер работы Шаймовица, его апелляция к ритуалам гостеприимства акцентирует именно те аспекты инсталляции, которые предполагают принятие художником роли хозяина, и предложение зрителям принять роль гостя. Таким образом, работа становится игрой под названием «Встреча друзей». Или же если обратить внимание на образ джем-сессии музыкантов, послуживший Шаймовицу одной из моделей для создания инсталляции, то уместной становится идея игры в репетицию или репетиции игры – двойная игра, затрагивающая отношения с театром и театральностью, которая конституирует зазор между реальным и фиктивным, естественным и постановочным, спонтанным и структурированным действием.

Подвижная сложносоставная форма произведения

Произведения реляционного искусства, и это всецело можно также сказать о работе Шаймовица, нельзя рассматривать как отдельные элементы: это сложносоставная форма, которая включается в более широкую контекстуальную структуру. Произведение в этой структуре – лишь точка на линии, формообразование на пересечении линий взаимодействия. Оно соединяет в себе моменты, которые у каждого ассоциируются по-своему; причем каждая трактовка зависит, в том числе от исторического контекста.

И потому огромное значение имеет тот контекст, в который помещена работа, который может быть контекстом выставки, городского или природного пространства, и даже приватной или

ISSN 2227-6165

полуприватной обстановки. Инсталляция Шаймовица как раз и имитирует такую полуприватную атмосферу. Более того, помимо соединения и взаимодействия с различными пространственными контекстами, работы Шаймовица обращены к широкому контексту социальности, общественной и политической жизни. Хотя политическое в них по рецепту Годара «делать фильмы политически», вместо того чтобы снимать политические фильмы, растворено в констелляции формальных, концептуальных, чувственных и социальных элементов, составляющих работу.

Для таких работ «клей», который связывает эти разные моменты, то есть обеспечивает связность формы произведения искусства – является менее очевидным. По мере того, как наш зрительный опыт приобретал все большую сложность, обогащаясь многочисленными фотографическими, а затем и кинематографическими образами, мы привыкли воспринимать последовательность образов как одну единицу и принимать набор различных элементов (например в форме инсталляции) как связный мир, которому не требуется такое связующее вещество, как бронза или рамка картины. То есть концепция формы теперь приобретает неустойчивость, подвижность, разнородность и изменчивость. Форма может видоизменяться, оставаясь при этом той же формой.

Будучи сложносоставной, подвижной и гибридной формой, инсталляция Шаймовица предлагает бесконечное количество способов рассматривать произведение.

Отношения вместо формы - «когда форма складывается из отношений»

Инсталляция Шаймовица, как и многие произведения реляционного искусства, не ограничивается теми материальными вещами, которые создает художник. Художественная форма развертывается за пределы материальной формы: это как раз и есть тот связующий элемент, принцип динамического связывания. Эта связующая ткань не просто соединяет материальные формы – но и обеспечивает связь между людьми. Художник теперь создает не вещи, а отношения, следуя предложенной Сержем Дане формуле: «любая форма – это лицо, смотрящее на нас».

Произведение смотрит на зрителя и ожидает его взора на себе, его реакции и интерпретации, которые в итоге должны дополнить форму произведения. В отличие от объекта, который замыкается в себе благодаря художественному стилю и подписи, реляционное искусство показывает, что форма существует только в столкновении и в динамическом отношении арт-проекта с другими предложенными художником формациями, художественными или какими-либо другими.

Когда форма создается человеческими взаимоотношениями, она может лишь предполагать некую начальную фактуру. Художественная практика состоит в «изобретении отношений между сознаниями. Каждое произведение – это предложение вступить в разделяемый с другими мир, это набор отношений с миром, рождающий новые отношения, и так далее» [Bourriaud, 2002, p. 9]. Инсталляция Шаймовица превращает зрителей в соседей, собеседников и в со-авторов произведения.

Форма является представителем желания в изображении. Она указывает на желаемый мир, который зритель, таким образом, становится способным замечать и обсуждать. Объекты и институции, а также время и работы художника, являются одновременно результатом и генератором человеческих отношений: они, с одной стороны, делают социальную работу конкретной, а с другой, организовывают коммуникацию и регулируют контакты людей. И потому инсталляция Шаймовица представляет собой не просто отношение к какой-то составляющей окружающей действительности, выраженное через объект, но выраженное через объект отношение к отношениям.

Отношения, которые анализирует в своей инсталляции Шаймовиц, можно представить тремя парами противоположностей: публичное и приватное, чувственное и критическое, процессуальность и объектность.

ISSN 2227-6165

Публичное/приватное

Для произведения реляционного искусства любое пространство понимается как включенное в социальную активность, которая для какого-либо участника потенциально может носить интимный и неожиданный характер. Задача работы Шаймовица – посредством смещения перспективы исследовать границу публичного и приватного. Но в данном случае смещение становится не только инструментом исследования, но и способом проведения этой границы. Однако эта граница пребывает в состоянии подвижности – или размытости, полустертости. Это след от черты, которая была стерта художником – то, что Жак Деррида вкладывал в понятие «difference» [Derrida , 2001].

Чувственное/критическое

Инсталляции Шаймовица уделяют большее внимание тактильности и установлению контакта, а не визуальным аспектам формы и медиума. Для него важна незамедлительность, непосредственность восприятия. Он отдает предпочтение группе перед массой, соседству перед пропагандой и тактильности перед визуальностью.

При этом акцент на первичную форму чувственности, на ощущения дополняется эффектом остранения, который достигается отчасти за счет иронии, а отчасти за счет скрытого критического подтекста работы, который устанавливает новую модель взаимоотношения с явлениями культуры и «обществом спектакля». Его работы действуют как говорящее зеркало, или как интерфейс между обществом и невидимыми силами, управляющими обществом. Сосредотачиваясь на *взаимодействии*, которое может возникнуть у зрителей с произведением и между собой благодаря его работе, Шаймовиц предлагает другую модель социальности.

Процессуальность/объектность

Несмотря на процессуальный характер работы, материальная форма также важна для Шаймовица, который никогда не отдавал предпочтение исключительно перформансу или чистому концепту. В отличие от процессуального, концептуального и перформативного искусства, для Шаймовица творческий процесс сам по себе не имеет превосходства над материальным результатом этого процесса. Напротив, объекты являются неотъемлемой частью созданных художником миров и его эстетического языка. Объект считается таким же материальным или нематериальным как проигрыватель, пластинка и производимые ими звуки музыки, или телефонный звонок и телефон, с которого он был сделан.

Соучастие, соприсутствие, совместность и сотворчество – событие встречи

Создание совместных способов времяпрепровождения сопровождало современное искусство начиная с 1970-х. Жан-Люк Годар полагал, что «нужны двое, чтобы создать изображение (или образ)». То есть диалог лежит в основе процесса производства образов. «Соучастие» зрителя – понятие, введенное в художественную теорию хэппенингами и перформансами Флюксуса, – является важной составляющей художественной практики Шаймовица. Отсюда увлечение публичными пространствами сожительства – «этими плавильными тиглями, где созидаются разнородные способы общности» [Bourriaud, 2002, p. 12].

Художник исследует модели совместности и создает микротерритории взаимоотношений, внедряя их в ткань институционализированного художественного процесса. Так обмен, осуществляющийся между людьми в инсталлированном художником пространстве, становится дополнительным материалом для художественной работы. Он подчеркивает, что стержнем современного художественного опыта является реальное или символическое соприсутствие зрителей перед произведением. В такой ситуации зритель занимает колеблющееся положение между пассивным потребителем и свидетелем, клиентом, гостем, участником, сотрудником или даже главным действующим лицом произведения.

ISSN 2227-6165

Гибридная и несколько ритуалистическая среда, совмещающая в себе элементы будуара, лаборатории и сцены, инициирует новые типы субъективности, соединяющей в себе личное пространство жизни, индивидуальное восприятие и коллективное времяпрепровождение, общее пространство творчества, исследования и отдыха. Это совместное производство смысла зрителями, художником, объектом – произведением с его историей, и самим текстом – знаковым посланием, заключенным в инсталляции.

Новый тип ауры, рожденный эстетикой взаимодействия

Будто предугадывая основные постулаты эстетики взаимодействия Николя Буррио, Шаймовиц учитывает в процессе работы наличие микросообщества, к которому он обращается. Таким образом, во время создания произведения, а затем и во время его демонстрации оно формирует временный коллектив зрителей-участников. Ставя перед собой задачу исследования сферы общественного взаимодействия, Шаймовиц обращается к уже сложившейся реальной системе социальных связей, включается в нее, используя ее социальные формы. Так художник в рамках художественного контекста действует по законам не-художественного мира.

Пространство, задаваемое с помощью формальных средств, складывается в интерсубъектной среде, вокруг эмоционального, поведенческого и интерпретационного ответа зрителя на предложенный ему опыт. Встреча с произведением порождает не столько пространство, как это было в минимализме, сколько длительность – время манипуляции, понимания, решения, простирающееся гораздо шире простого завершения работы взглядом. Так работа возвращает искусству новый тип ауры, отвергнутой модернизмом. Теперь аура располагается не в запредельном миру пространстве, репрезентируемым произведением, и не в форме этого произведения, а перед ним, в среде временной коллективной формы, которую оно, показывая себя, создает.

Хотя, безусловно, Шаймовиц далеко не был единственным художником 1970-х, предвозвестившим некоторые важные принципы эстетики взаимодействия: Буррио сам пишет о том, что пропагандируемый им тренд наследует художественным экспериментам минималистов, концептуалистов и «бедного» искусства 1970-х. Реляционные художники вдохновлялись такими художниками как Аллан Капроу, Джордж Брехт, Роберт Филью, Гордон Матта-Кларк, Йозеф Бойс, Йоко Оно, Ги Дебор, Роберт Смитсон, Дэн Грэм, Роберт Барри, Он Кавара, Майк Келли, Пауль Тек [Bourriaud, 2002, p. 57].

Их художественная практика, очень разнообразная и непохожая один на другого, отличается одним общим моментом: медиа и любые средства художественной выразительности используются этими художниками не как источник визуальных икон и сенсаций, а как средство общения и социального обмена. В отличие от поп и пост-поп-арт художников, которые основывали свой язык на идее реди-мейда, реляционные художники используют опыт Флюксус, концептуализма и минимализма как лексикон – как набор приемов, и развивают свои идеи независимо. Повседневность теперь воспринимается как более плодородная почва нежели поп-культура, которая функционирует лишь как противоположность высокой культуре, существует через нее и для нее.

Антагонистические полюса работы: автор – зритель – место

Шаймовиц предложил новую модель коллаборации и социальности, преодолевающую разделение между зрителем и создателем. Причем это предложение не стоит путать с наивным поиском праздничного межличностного единения и безграничного веселья. Условия коллаборации, предлагаемые инсталляцией, предписывают неразложимое сосуществование объектов и персонажей, которые соединяют в себе «распущенность и политику, чувственность и скептицизм» [Holert, 2007, p. 2] – «Торжество? Настоящая жизнь» задает антагонистическое взаимодействие между «высвобождением эмоций, создающим независимое поле аффекта, и специфическим

ISSN 2227-6165

очерчиванием опыта зрителя как человека с определенным бэкграундом» [Holert, 2007, p. 8].

Антагонистическое взаимодействие

Такие создаваемые работой антагонизмы близки понятию социального антагонизма, введенному Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф в работе «Гегемония и социалистическая стратегия: К радикальной демократической политике» [Laclau, Mouffe, 1985]. В этой книге авторы утверждают, что полностью функционирующим демократическим обществом называется не то, где антагонизм исчез, а то, в котором происходит постоянное обсуждение и пересмотр политических границ – другими словами, демократическим обществом они называют такое, где отношения конфликта поддерживаются, а не искореняются. Антагонизм, пишут Лакло и Муфф, не исключает утопии, поскольку та поддерживает возможность радикального воображаемого. Следуя за Лаканом, авторы говорят об изначальной неполноценности индивида, который занимается бесконечной самоидентификацией. Наша субъективность – это и есть процесс идентификации. Присутствие Другого делает мою идентичность шаткой и уязвимой и не дает мне полностью стать собой. Антагонизм, таким образом, возникает как отношение неполноценных сущностей и означает, что возможности для самоопределения общества ограничены.

В инсталляции Шаймовица субъективность (зрителя, также как и художника) проявляется не как целое, а как раздробленная часть раздробленного сообщества личностей, ощущений, мыслей, предметов – иными словами, как часть сети, образующей подвижное единство и динамическое равновесие. В этом отношении ее можно сравнить с видением мира, характерного для сторонников объектно-ориентированной онтологии и акторно-сетевой теории [Латур, 2013]. Согласно этой теории все сущее - люди, животные, бактерии, вещи, а также идеи, мысли, образы, произведения искусства, системы и подсистемы - существуют в едином симбиозе или сети, где связи между разными акторами могут выстраиваться самым неожиданным образом: человек может оказаться в одном ассамбляже с микроорганизмом, природным феноменом и экономической системой. При этом все участники сети изначально равны – поэтому подобное видение также называют плоской онтологией. Это значит, что нет той силы (которой на протяжении истории философии выступали такие понятия как благо, бог, культура, власть, социальное, психика), которая бы детерминировала положение вещей. Каждая конкретная ситуация решается «испытанием сил» разных акторов, и в другой раз подобная же ситуация может быть решена иначе – отсюда предположение о тотальной контингентности мира.

Работа Шаймовица также предлагает целый набор пространственных, дискурсивных и атмосферных ситуаций. Инсталляция объединяет в себе разнородные объекты, которые могут отсылать как к важным, так и незначительным эпизодам жизни художника, культурным ценностям или фетишам исторического периода ее создания. Но помимо этого наслоения личных и общекультурных отсылок, инсталляция, важной частью которой являются зрители, объединяет вокруг себя людей с разным бэкграундом и степенью погружения в контекст современного искусства, а значит и разнообразные реакции на его произведение, находящееся в «антагонистическом взаимодействии» между собой. Причем все эти разные элементы – или акторы – инсталляции находятся между собой в не-иерархическом отношении, что также уподобляет инсталляцию понятию ассамбляжа в акторно-сетевой теории. Как уточняет сам художник, все составляющие работы так же, как и разные варианты зрительской реакции на нее, «одинаково важны или одинаково неважны» [Holert, 2007, p. 23].

Таким образом, работа является совокупностью сопространственностеи различного рода: «искусство, работающее с сопространственностью и понимающее себя как актуализацию сопространственности, размещает телесность уже как трансцендентно пережитый и понятый акт художественной событийности, вне его временных координат или же внешне фиксируемых хронометрических данных» [Замятин, 2016, с. 38].

ISSN 2227-6165

Такая сопространственность может рассматриваться как «пространственное сосуществование пространственных представлений, образующих в определенных узлах (точках) знаково-символические сгущения, концентрации смыслов совершенно различных мест и территорий, объединенных оригинальной онтологической или экзистенциальной манифестацией». Такое антагонистическое взаимодействие формируется в результате смешения несовместимых в ином контексте идентичностей, чьи субъективности как бы «пронизывают друг друга, координируются по отношению друг к другу, создавая частное, приватное, здесь-и-сейчас мета-пространство» [Замятин, 2016, с. 40].

Растворение авторства и присутствие автора

В условиях такого взаимодействия субъективностей разрушается единство автора – субъекта, производящего смысл из объекта. Эта авторская позиция, власть автора становится децентрализованной разнородными «ощущениями и удовольствиями, которые работа предлагает разделить» [Holert, 2007, p. 7-8] – эмоционально-рефлексивным коктейлем, заключенным в исторической и материальной специфичности этой ускользающей и недолговечной инсталляции. Шаймовиц описывал этот момент через концепцию «интеграции автора».

Автор интегрировался в работу на нескольких уровнях. Самым очевидным являлось непосредственное физическое присутствие художника в качестве хозяина, принимающего гостей. В инсталляциях 1972 года Шаймовиц большую часть времени сам проводил в комнате с инсталляцией; а однажды даже жил в том же здании, где показывалась работа. Он разговаривал с посетителями, угощал их чаем и поддерживал порядок в пространстве инсталляции. Помимо этого, предметы, включенные в работу, имеют отношение к его личным вкусам, интересам и пристрастиям. Получается, что чисто индивидуальная субъективность присутствует в пространстве работы в качестве автора, играющего роль хозяина в своем доме, который делится с гостями своими увлечениями.

Такое двойное присутствие автора и на чувственно-эмоциональном, и на идеологически-формальном уровне актуализирует отношение жизни и искусства как соединение экзистенции и эстетики. Эстетика рождается из повседневности, а экзистенция структурируется вокруг композиционных принципов организации выставочного пространства. Это переопределение события как фрагмента обыкновенного течения жизни, ничем не отличающегося от множества других подобных ему фрагментов. Но само это переопределение является событием. Такое переопределение художественного события было впервые заявлено художниками группы Флюксус, многие перформансы которых принимали форму обыкновенного действия повседневной жизни. Это особенно характерно для перформансов Роберта Фийю, предлагающего инструкции по созданию произведений искусства, вносящих минимальное, а иногда и вовсе никакого изменения в естественное течение жизни. Так повседневным действиям присваивается статус художественного события. И этот жест еще больше подчеркивает созданное в инсталляции взаимопроникновение искусства и жизни, личного и общественного, исключительного и обыденного.

Но в отличие от подобных «нулевых» перформансов работа Шаймовица как раз напротив создает жизненное пространство по законам искусства, а не предлагает искусство, сделанное по законам жизни. «Эксклюзивный, эскапистский и идиосинкразический» характер работы Шаймовица предлагает зрителю найти свое место в «художественном мире ее автора» и в этом мире найти возможные точки контакта и общих смыслов. И этой точкой контакта становится пересечение взаимонаправленных импульсов овеществления субъективности автора и персонализации созданного им объекта: распространение и отражение субъективности в художественное пространство, созданное художником, и заимствование объектов, составляющих это пространство, из его личной истории. Так Шаймовиц создает в инсталляции пространство «индивидуальной, приватной космологии, в которую он заманивает зрителя-гостя».

ISSN 2227-6165

Топология места и сайт-специфичность

К такому пространству как нельзя больше подходит то понимание места как «place» – особого пространства искусства, которое было свойственно многим практикам и теоретикам сайт-специфичности и которое в некотором отношении отделялось от понятия места как «site» [Kwon, 2002, p. 218]. Для обоих пониманий места важно его феноменологическое восприятие через опыт присутствия. Однако в отличие от сайта, который существует сам по себе, и место как «place» всегда предназначено для чего-то, хотя может быть как занятым, так и пустым. Поэтому место определено контекстом, оно само по себе нейтрально и принимает на себя характеристики того, что/кто его занимает. А сайт сам является контекстом – он выделяется в пространстве благодаря собственным особенностям (географическим, ландшафтным, архитектурным, урбанистическим). Место (place or venue) – это то, что поглощает нас, когда мы внутри. Местом может стать любое место в мире, в нем нет ничего особенного, в отличие от сайта. Это вакантное пространство, предназначенное для того, чтобы быть оккупированным искусством.

О подобной оккупации пространства жизни искусством, причем любого пространства, независимо от его предназначения и даже помимо воли его хозяина, уже в 2016 году пишет Хито Штейерль. Она пишет об эстетизации жизни, когда новые эстетические принципы, которые постулирует современное искусство, теперь становятся жизненными принципами. Модным становится не одежда, товары и профессия, а стиль жизни и образ мысли – определенные политические взгляды, ценностные установки, этические убеждения. Модно ходить на выставки, придерживаться «левых» или «леволиберальных» политических взглядов, говорить об этике, раньше модным было критиковать, теперь - критиковать критику.

Х. Штейерль указывает на тотальную занятость любой территории искусства, включая не институционализированную. В результате неудавшейся авангардистской задачи возвращения искусства к жизни вместо революционного преобразования искусство принесло рутину: искусство-занятие занимает жизнь как территорию, оккупирует жизнь, и регламентирует ее, навязывая «схематизм занятий искусством с системой заградительных барьеров, различением уровней доступа и тщательным управлением любого рода передвижениями и информацией» [Штейерль, 2015, с. 58]. То есть вместо того, чтобы уходить из институтов, искусство как институт проникает в жизнь, эстетизирует жизнь, делая саму жизнь институтом.

Материальная и метафорическая сложность работы создает напряжение между замкнутостью внутреннего, личного пространства художника и его открытостью для взаимодействия с аудиторией, арт-институцией, а также историей искусства и художественным миром в целом. Будучи сайт-специфическим проектом, инсталляция позволяет использовать взаимно обостряющие характеристики архитектурного, урбанистического и социального контекста, с одной стороны, и художественной идеей с другой.

Все галерейные показы работы в Лондоне проходили в галереях (Gallery House London, Serpentine gallery), находящихся в респектабельном и дорогом районе South Kensington, известном резиденциями послов и миллионеров, главным концертным залом города, крупными музеями, королевскими колледжами и прочими престижными заведениями. С одной стороны, богемная стилистика инсталляции отражала стиль жизни типичной для того района публики. С другой стороны, инсталляция заигрывала с характером андеграундной тусовки, подпольных спорадически возникающих выставках протестного и провокационного искусства, которые в 1970-е годы начали оккупировать дорогие особняки [Holert, 2007, p. 18-19]. И потому отдельные атрибуты богемной вечеринки вовсе не исключают небрежности и беззаботного отношения к этой элитной недвижимости, позволяющего сдирать обои, пачкать пол, перекрашивать стены и забавляться с антиквариатом как с детскими игрушками.

Любопытно, что об этой тенденции «оккупации» художниками галерейного пространства, или даже шире – оккупации искусством не-выставочного пространства, также пишет Буррио, говоря о стратегиях реляционных художников и вдохновлявших их предшественников (существует целая традиция выставок художников, которые заключались в том, что художник оккупировал галерею и

делал ее либо своей мастерской (Роберт Моррис), либо жилищем (Генри Бен, Крис Берден). Так художники указывали на все расширяющуюся сферу искусства, уже вмещающую в себя не только работу в мастерской, но также сон и досуг художника. Шаймовиц превратил выставочное пространство в пространство для жизни, размывая границу между реальностью и репрезентацией.

Таким образом, мы наблюдаем два взаимопроникающих процесса: искусство оккупирует жизнь, а жизнь внедряется в искусство. Однако подход Шаймовица отличается от классического метода реди-мейда: несмотря на то, что он использует найденные объекты, составленную из них композицию уже нельзя рассматривать как реди-мейд. Художник апроприирует эти материалы, чтобы затем модифицировать не только их статус и значение, но и их чувственное восприятие: атмосфера, созданная в инсталляции – эта аура нового типа – исходит не от самих предметов, но возникает благодаря пластическим и ассоциативным связям, протянутым между ними художественным воображением Шаймовица.

Значение работы в контексте истории искусства

Ряд исследователей (Tom Holert, Jean Fisher, Alison Bracker) сходятся во мнении, что инсталляция задумывалась и как критика модернистского формализма, и как намеренно беспорядочный и двойственный ответ на «тщеславную чистоту идеи» концептуализма и пост-минимализма. Том Холерт утверждает, что инсталляция Шаймовица представляет собой размышление о меняющейся роли художника, который в этом случае становится одновременно арт-директором, сценографом, хореографом и участником. «Торжество? Настоящая жизнь» исследует отношение между искусством, дизайном, поп-культурой и перформансом в то время, когда эти жанры еще редко пересекались. Таким образом, он показывает, как работа Шаймовица предугадала тяготение современного искусства к междисциплинарности, которая станет ключевой чертой перформативного поворота, сблизившего визуальное искусство, танец и театр.

В отличие от чистого опыта минимализма и чистого сознания концептуализма, инсталляции Шаймовица соединяют в себе многочисленные культурологические отсылки и демонстрируют одновременное наличие различных культурных кодов: массовой культуры и искусства, авангарда и китча, высокого и низового, коллективного и частного. Его творческий метод переосмысливает условия, в которых субъективность и взаимодействие открыты для изменений и развития.

Помимо диалога с первыми перформативными опытами художников 60-х и так называемыми «энвайронментами»[3], инсталляция соотносится с практиками реляционных художников 90-х. И наконец, реконструированная работа Шаймовица соотносится с архивным импульсом последних десятилетий. Хотя некоторые исследователи отмечают, что требующий исторического и феноменологического осмысления сдвиг в нашем опыте и восприятии времени, сместивший фокус внимания от «будущего настоящего» к «прошлому настоящего», произошел уже в 1980-е годы [Huyssen, 2000, p. 21].

Сам художник описывает свою работу как «распыленный энвайронмент» ('scatter environment') [Holert, 2007, p. 74], который позволяет ему заглянуть в другие времена и увидеть свою практику на их фоне, соотнести свое творчество с другой эстетической парадигмой. Такое одновременное забегание вперед и возвращение вспять создает ахроническую темпоральность работы, подобную палимпсесту, в котором разные слои времени находятся в отношениях взаимной прозрачности: «Мы должны противопоставить тирании линейного времени более неуловимое, тонкое время подобное лабиринту. Как только мы поймем, что время может складываться внутрь себя – когда, например, недавние события кажутся далекими, а давно прошедшие – близкими, - мы обретем большую свободу в средствах выражения».

Вдохновленные энвайронментами 1960-х и предвосхитившие эстетику взаимодействия 1990-х,

[3] Наиболее близко по характеру работа подходит к хэппенингам, которые создавали для зрителей энвайронмент как пространство возможного контакта с работой и взаимодействия между собой – определенную обстановку, предполагающую модель возможных действий зрителей, находящихся внутри нее.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

инсталляции Шаймовица демонстрируют логику развития современного искусства, все больше раздвигающего свои границы, активизирующего роль и принимающего во внимание место зрителя в процессе создания и репрезентации произведения. При этом диалог со зрителями отнюдь не приглушает ярко выраженную авторскую позицию и своеобразную эстетику художника, свидетельствующую о сохранении автономной территории искусства: раздвижение и проницаемость границ не означают их открытие или уничтожение. Реконструированные сегодня работы 1970-х годов доказывают свою актуальность, не теряя принадлежности периоду своего создания.

ИСТОЧНИКИ

1. *Замятин Д.* Искусство как сопространственность... // Художественный журнал, 2016, № 99. – С.38-47
2. *Латур Б.* Наука в действии: следуя за учеными и инженерами внутри сообщества / пер. с англ. К. *Федоровой*; научн. ред. *С.Миляева*. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
3. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. – Москва: Международное театральное агентство «Play&Play», 2015.
4. *Штейерль Х.* Искусство как род занятий: претензия на автономное существование // Логос, т. 25, №5, 2015. – С.53-70.
5. *Althusser L.* Ecrits philosophiques el politiques. P.: Editions Slock-IMEC. 1995.
6. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. P.: Les presses du reel, 2002.
7. *Derrida J.* Writing and Difference. N.Y.: Routledge Classics, 2001.
8. *Duve Thierry de.* Essais dates. P.: Editions de La Difference. 1987.
9. *Foster H.* An Archival Impulse // October, Volume 1, Fall 2004, p. 3-22.
10. *Kwon M.* One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity. MIT Press, 2002.
11. *Laclau E., Mouffe C.* Hegemony and Socialist Strategy. L., Verso, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Higgs M.* Celebration? Reallife Revisited, 2000, p. 102.
2. *Holert T.* Marc Camille Chaimowicz: Celebration? Realife. Б.м.: Afterall, 2007.
3. *Huyssen A.* Present Pasts: Media, Politics, Amnesia // Public Culture, 2000, Vol. XII. № 1.

SOURCES

1. Althusser L., *Ecrits philosophiques el politiques*. Paris, Editions Slock-IMEC. 1995.
2. Bourriaud N., *Relational Aesthetics*. Paris, Les presses du reel, 2002.
3. Derrida J., *Writing and Difference*. New York, Routledge Classics, 2001, p. 446.
4. Duve, Thierry de. *Essais dates*. Paris Editions de La Difference. 1987.
5. Fisher-Lichte E., *Estetika performativnosti* [Aesthetics of performativity] Moscow, International Theater Agency «Play&Play», 2015.
6. Foster H., *An Archival Impulse* In *October*, Vol. 1, Fall 2004, P.3-22.
7. Kwon M., *One Place After Another: Site-Specific Art And Locational Identity*. MIT Press, 2002.
8. Laclau E., Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy*. London, Verso, 1985.
9. Latour, B. *Science in action* (in Russian translation). Saint-Petersburg, European University Publishers, 2013.
10. Steyerl, Hito, *Iskusstvo kak rod zanyatiy: pretenzia na avtonomnoe sushestvovanie* [Art as an Occupation: Claim for Autonomy of Life]. In *Logos*, Vol. 25, №5, 2015.
11. Zamyatin D., *Iskusstvo kak soprostranstvennost* [Art as cohesion]. In *Hudojestvenniy jurnal* [Art Magazine], № 99, 2016, p. 38-47.

REFERENCES

1. Higgs M., *Celebration? Reallife Revisited*, 2000, p. 102.
2. Holert T., *Marc Camille Chaimowicz: Celebration? Realife*. Afterall Books, 2007.
3. Huyssen A., *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia* In *Public Culture*, 2000, Vol. 12, № 1.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-89-94

ISSN 2227-6165

С.А. Смагина
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК
smsval@mail.ru

КРИТИКА «ПОЛОВОГО ВОПРОСА» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х – НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

Советский кинематограф очень чутко отзывается на интерес общества к «половому вопросу» – эта тема становится не только самой горячей и востребованной на комсомольских собраниях, но и в достаточно короткие сроки выливается в катастрофичную по своей ангажированности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения. Статья посвящена фильмам, которые не только освещают взаимоотношения полов в большевистской России, но и подвергают критике новую пролетарскую мораль: «Третья Мещанская» (1927, реж. А.Роом), «Парижский сапожник» (1927, реж. (Ф.Эрмлер), «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930, реж. Е.Дзиган).

Ключевые слова: история кино, советский кинематограф, «половой вопрос», «чубаровское дело», Роом, Дзиган, Эрмлер, гендер, гендерные исследования кинематографа

Soviet cinema is very responsive to the public interest in the “sexual issue”, this topic becomes not only the hottest and most demanded at the Komsomol meetings, but also in a fairly short time spills into a catastrophic in its engagement and scope “theory of a glass of water”, advocating free sexual relations. The article is devoted to films that not only cover the relationship between the sexes in Bolshevik Russia, but also criticize the new proletarian morality: *The Third Meshchanskaya* (1927, dir. A.Rohm), *The Parisian Shoemaker* (1927, dir. F.Ermler), *The Court must continue* (The Parade of Virtue, 1930, dir. E.Dzigan).

Keywords: cinema history, Soviet cinema, “sexual issue”, “Chubar case”, Roem, Dzigan, Ermler, gender, gender studies of cinematography

После Революции 1917 года освобождение женщины из-под гнета патриархальных традиций становится одним из приоритетных направлений государственных интересов [Бильшай, 1959]. Большевиками семья как общественный институт объявляется буржуазным пережитком, с которым необходимо бороться. В результате этой революционной политики [Шабатура, 2006] женщина в советской России получает самостоятельность и право голоса наравне с мужчиной при разводе. Теперь она может претендовать на выбор места жительства после расторжения брака, возврат собственной фамилии, а также на получение алиментов от бывшего супруга. Эти пролетарские идеи о пересмотре института семьи, переустройстве быта и сексуальном равенстве, которые были положены в основу социалистического мироустройства, в первую очередь подхватывает молодежь. Тема взаимоотношений полов становится самой горячей и востребованной на комсомольских собраниях, и в достаточно короткие сроки выливается в катастрофичную по своей ангажированности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения.

К середине 1920-х годов «половой вопрос» достигает пика своей популярности в обществе, и в 1926 году поднимается волна критики в адрес новой морали. Как со стороны В. Ленина и А. Луначарского [Партийная этика, 1989], так и со страниц газет и журналов звучат призывы покончить раз и навсегда с этой темой: статья в газете «Правда» под названием «Без черемухи» [Ионов, 1926, с. 5], публикация журнала «Молодая гвардия», напечатавшая фрагмент диспута в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской [Лялин, 1926, с. 168-173], статья

© Смагина С.А., 2017

ISSN 2227-6165

«О проблемах пола и половой литературе» [Полонский, 1927, с. 3] в «Известиях» и др. В 1927 году выходит брошюра А. Луначарского «О быте», где целая глава посвящена проблеме молодежи и теории «стакана воды»: «У буржуя, ненавистного нам типа, есть два отношения к женщине: как к жене, его домашней рабыне, и как к проститутке, с которой он сошелся, и ему горя мало, ему не важно, что с ней сталось дальше. И когда какой-нибудь наш комсомолец или коммунист говорит: знаете, я ведь не буржуй, я не стану вам буржуазную семью основывать, я придерживаюсь теории стакана воды, то он попадает в такое положение, при котором он чисто по буржуазному относится ко всем женщинам на свете, относится как к проституткам. Вот почему Ленин говорит, что это буржуазная точка зрения, голая буржуазная развратная точка зрения. Все это не имеет ничего общего с свободой любви, как мы, коммунисты, ее понимаем. Вы, конечно, знаете знаменитую теорию, "что в коммунистическом обществе удовлетворить половые стремления, любовные потребности будет также просто незначительно, как выпить стакан воды". От этой "теории стакана" воды наша молодежь взбесилась. И для многих юношей и девушек она стала роковой. Приверженцы ее утверждают, что это теория марксистская. Спасибо за такой марксизм... Я считаю знаменитую теорию стакана воды антимарксистской, антиобщественной. В половой жизни проявляется не только природа, но и принесенная культура, будь она возвышенная или низкая. Энгельс в "Происхождении семьи" указал на то, что важно, чтобы половая любовь развилась и утончилась» [Луначарский, 1927].

Теперь уже пролетарская мораль, как когда-то патриархальная, подвергается ревизии. Достаточно иронично на эту тему высказывается А. Роом в фильме «*Строгий юноша*» (1936) по одноименной пьесе Ю. Олеши. Заявляя в качестве главного героя идеального комсомольца Гришу (Д. Дорлиак), разработавшего третий комплекс ГТО – свод моральных правил для нового социалистического человека, которые по сюжету фильма сам и нарушает, о чем ему с издевкой регулярно сообщает окружение. Единственный человек, который пытается придерживаться этих норм, Лиза (А. Серова), но в силу своего комического амплуа одним только вопросом «Неужели ты не понимаешь?» превращает все заявления Гриши в фарс. И жёстче всего она проходится как раз по теории «стакана воды»: «Нужно, чтобы исполнялись все желания, тогда человек будет счастлив. Неужели ты не понимаешь? А если желания не исполняются, тогда человек делается несчастным. Нельзя подавлять желания! Подавленные желания вызывают горечь, человек делается несчастным. Есть такая теория, вот! Хочется сесть на ступеньку – садись, хочется встать – встань. Это так просто. Хочется подпрыгнуть – подпрыгни. Хочется опрокинуть стакан – опрокинь (*прим. С.С.*: на этих словах Лиза смахивает рукой стакан воды со стола)». После чего обессиленно падает на стул со словами: «Как я устала от своей разнузданности».

Однако едкая ирония Роома выходит уже под самый закат обсуждения «полового вопроса» в советском обществе. Самая жесткая критика со стороны кинематографа в адрес «свободных отношений» прозвучала чуть раньше отголоском недавнего громкого «чубаровского дела» 1926 года (Прогремевшее на всю страну уголовное дело о групповом изнасиловании работницы завода «Кооператор», которое было совершено 21 августа 1926 г. молодыми ленинградскими рабочими в саду предприятия (бывший Сан-Галли), расположенном на Лиговке, район Чубарова переулка (теперь Транспортный). В результате расследования перед судом предстали двадцать семь человек: двое были оправданы, шестеро приговорены к расстрелу, остальные к различным срокам заключения. Это громкое дело повлекло за собой череду других уголовных дел по «половому вопросу», после чего была объявлена организованная кампания против хулиганства), ставшего пиком сексуального беспредела, царившего в обществе. Этот скандальный процесс о групповом изнасиловании лег в основу фильма Е. Дзигана «*Суд должен продолжаться*» («*Парад добродетели*», 1930). Фильм начинается с народного суда над пятью насильниками, надругавшимися над лаборанткой электрозавода Еленой (Р.Есипова). Однако не эти «деклассированные хулиганы» оказываются в объективе пристального внимания режиссера, а отравленное «свободными отношениями» общество, многие представители которого, как оказалось, поражены «буржуазной собственнической моралью» по отношению к женщине. Причем не только

ISSN 2227-6165

в пролетарской среде (случайный мужик на заводе: «И чего из-за бабы шум поднимают...»), но и в среде служащих.

Так адвокат (И. Чувелев) отказывается защищать насильников: «Профессиональный долг заставляет меня защищать их ... Но даже их некультурность не может служить им оправданием ... Их преступлению нет оправдания я... Я отказываюсь их защищать!...». При этом когда героиня обращается к нему за помощью, он, узнав её, попытался воспользоваться ситуацией и, сунув деньги в декольте, начал склонять к близости. На её возмущенное «Что вы делаете!? Вы меня не поняли» он, недоумевая, парирует, что «цена нормальная». Публично выступая за справедливость и уважение к женщине, по факту адвокат оказывается приверженцем старой морали, которая позволяет ему оставаться потребителем продажной любви. В связи с этим персонажем в фильме появляется проститутка, рядом с которой на скамейке по воли рока присаживается Елена. И скамейка, как артефакт из дореволюционных фильмов о публичных женщинах, и то, что именно такая «нормальная цена» в рублях оказывается в руках у случайной визави героини, и то, что мимо этой скамейки, как выясняется, ежедневно ходит на работу адвокат – все это указывает на то, что проституция, несмотря на то, что является пережитком старого режима, по-прежнему остается востребованной не только в среде люмпенов, но и внешне благопристойных граждан. В завуалированном виде буржуазные пережитки еще более отвратительны, чем явное хулиганство, поэтому уже Елена обвиняет адвоката в непристойном поведении: «Чем вы лучше тех пяти, которых вы отказались защищать? ... Задержите его!.. задержите... он негодяй!..».

Помимо адвоката, для которого женщина является объектом сексуальных утех, в фильме заявляется еще один персонаж – водитель грузовика, для которого интимные отношения просты и незамысловаты, как глоток воды после напряженного трудового дня. «Товарищ! – обращается он к Елене, севшей к нему в грузовик, – поедем ко мне!». Когда та вырывается из его объятий и сбегает, кричит ей вслед: «Мещанка!». В лице водителя здесь выступает передовая молодежь того времени, так же легко и незамысловато относящаяся к удовлетворению своих половых «стремлений» и частенько обвинявшая комсомолок в «мещанстве», не желавшим «итти ему навстречу». Водитель абсолютно искренне не понимает, почему его предложение не нашло отклика у Елены, и даже разыскивает ее в комсомольском общежитии, чтобы окончательно прояснить этот оставшийся без ответа «половой вопрос»: «Вы мне нравитесь... а я тоже парень ничего себе...». Он начинает беззастенчиво приставать к лежащей на кровати Елене, и когда та возмущенно вскакивает и запускает в него, опять же, стаканом с водой, мужчина обиженно цедит: «Подумаешь... недотрога какая!..». Крупный план осколков, оставшихся от разбитого стакана, здесь символизируют крушение одноименной теории, которая комсомольцами теперь маркируется «стыдной» и «нетоварищеской».

Третьим персонажем, попавшим под пристальное внимание народного суда и режиссера, становится муж героини (С. Ланговой), который считает, что данным происшествием они опозорены, и запрещает Елене возвращаться на завод: «Моя жена должна быть у меня дома, а не где-то на заводе!». Причем его не волнует желание и гражданское право Елены вернуться к своим обязанностям и не смущает, как сообщает титр, что «на фронте социалистического труда дорог каждый работник», и лаборатория, где работает Елена, отстает именно из-за недостатка сотрудников. Его собственническая патриархальная мораль не отвечает требованиям нового времени, а потому отторгается как обществом, так и самой Еленой, которая, уйдя из дома, начинает новую жизнь в «коммуне», где интимное и частное становится теперь общим, коллективным. Вообще, надо сказать, что «жизнь гуртом» со второй половины 1920-х годов становится еще одной утопической идеей социалистического государства, при которой семейное хозяйство планировалось полностью обобществить и сделать частью общественного труда, для чего начинают возводить дома-коммуны рабочей молодежи. Место мужа-собственника, очевидно, должен был занять многоликий товарищ-коллектив, на которого возлагалась ответственность принимать решения по финансовому снабжению «семьи», общими силами вести хозяйство, удовлетворять культурные потребности и

ISSN 2227-6165

воспитывать детей. Как предлагал Л. Троцкий в своей статье «От старой семьи – к новой»: «Стирать белье должна хорошая общественная прачечная. Кормить – хороший общественный ресторан. Обшивать – швейная мастерская. Воспитываться дети должны хорошими общественными педагогами, которые в этом деле находят свое подлинное призвание. Тогда связь мужа и жены освобождается от всего внешнего, постороннего, навязанного, случайного. Один перестает заедать жизнь другого. Устанавливается, наконец, подлинное равноправие. Связь определяется только взаимным влечением. Но именно потому она приобретает внутреннюю устойчивость – конечно, не для всех одинаковую и ни для кого не принудительную» [Троцкий, 1927, с. 30]. В фильме подвергается критике не только старорежимное отношение к женщине и новомодная теория свободных отношений, но и в целом пересматривается мировоззрение, очищается от предрассудков патриархального наследия. Теперь слово предоставляется пролетарской общественности.

Фильм, который начинается разбором частной истории группового изнасилования, в процессе становится судом над собственником-мужем, шофёром-приверженцем свободных отношений и адвокатом-потребителем продажной любви, – преступниками, мешающим женщине стать полноправным членом общества. Судом над атавизмами патриархальной и буржуазной морали и недостатками пролетарской. «Перед вами человек… переживший все происшедшее… Люди, работающие плечом к плечу с нами… являются опаснейшими вредителями!.. Они губят не станки и машины, а самое ценное для нас – Человека! Человека – строящего социализм! Они вредят делу создания новых людей и отношений социалистического общества!! Чем они лучше тех пяти?!» – восклицает Елена и настаивает на том, чтобы суд продолжался.

Через образ женщины в сталинском кинематографе начинает воплощаться все самое передовое, что необходимо было внедрить в общественное сознание. Символично, что героиня фильма Елена, обличающая пережитки собственнического отношения к женщине, работает на ламповом заводе. С одной стороны, это намек на участие персонажа в одной из главных кампаний в Советском Союзе того времени – электрификации всей страны (в речи «Наше внешнее и внутреннее положение и задачи партии» на Московской губернской конференции РКП(б) 1920 г. В.И. Лениным была произнесена фраза: «Коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны»), с другой, это связь с образом идеологического прожектора, высвечивающего все болезни общества. В финале фильма этот прожектор как раз и появится в зале суда (под который будет приспособлена цирковая арена). Его лучи будут направлены на тех, кто еще живет старой моралью, разрушающей молодое советское государство.

Надо сказать, что кинематограф в принципе очень чутко отзывается на критику «полового вопроса», и в конце 1920-х – 1930-х гг. выходит большое количество фильмов, посвященных взаимоотношению полов: «Проститутка, убитая жизнью» (1926), «Расплата» (1926) (другое название «За что?» (реж. В. Инкижинов, 1926) – фильм не сохранился), «Гонорея» (1927) (Фильм не сохранился), «Парижский сапожник» (1927), «Третья Мещанская» (1927), «Право на женщину» (1930) и др. В фильме М. Авербаха и М. Донского «В большом городе» (1927) модный поэт Граня Бессмертный, склоняя девушку к близости, заявляет: «Новая любовь – это свободная связь на основе органичного влечения индивидуумов противоположных полов» (Авторами обыгрывается известная фраза: «Новая любовь – это свободная связь на основе экономической независимости и органического влечения индивидуумов противоположного пола» из бестселлера своего времени С. Малашкина «Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь» [Малашкина, 1927]) – на что в ответ слышит, что это «не любовь, а гадость! … это ниже человеческого достоинства». И с фразой «Я для вашей любви не подхожу» девушка Граню отвергает. Пожалуй, самым популярным в данной категории становится фильм А. Роома «*Третья Мещанская*» (1927) (Первоначально фильм назывался «Любовь втроем». В Западном кинопрокате она получила название «Трое в подвале», а в Германии шла под названием «Кровать и софа».) Он рассказывает историю Людмилы (Л. Семенова), которая принимает навязанные мужем ей условия товарищеского «уплотнения», когда тот пригласил пожить в их комнате своего фронтового товарища. Оказавшись в стесненных

ISSN 2227-6165

жилищных обстоятельствах, она перешагивает через мещанские и домостроевские предрассудки и начинает сожительствовать с этим другом, оставив мужа за ширмой печально любоваться на переливы воды в стеклянном графине. Однако заявляя новую пролетарскую мораль, основанную на свободных отношениях, мужчины по факту остаются на прежних мещанских позициях – это и собственничество, и эгоцентризм по отношению к женщине. В этом смысле показательно, что «передовой» муж Николай (Н. Баталов) трудится на реставрации Большого театра – культурного оплота прежнего режима. А Владимир (В. Фогель), работающий печатником в типографии, казалось бы, должен разделять самые прогрессивные взгляды, на проверку оказывается обычным домашним тираном – неспроста после первой близости с Людмилой ветер с окна скидывает горшок с геранью, олицетворяющий здесь пошлое мещанство. Забеременев, героиня сталкивается с примитивностью мышления и духовной скудостью обоих своих «мужей», которые мало того, что настаивают на аборте, так еще и мелочно подсчитывают, сколько надо внести денег на «аборт вскладчину». Она уезжает из Москвы, оставив горе «отцов» в подвале, ставшим одновременно колыбелью и «могилой» любовного треугольника. Женщина становится полноценным членом советского общества, самостоятельно отвечающим за собственную судьбу. Но, что любопытно, Людмила противопоставляется «рулевым» новой идеологии, которые были в авангарде общества и вели его к светлому будущему – бывшим фронтовикам Гражданской войны, оказавшимся морально незрелыми, неспособными отвечать за собственные поступки.

Симптоматично, что беременная женщина в оппозиции партийным активистам оказывается героиней еще одного фильма о «свободной любви» этого же 1927 года – «*Парижский сапожник*» Фридриха Эрмлера. Катя (В. Бужинская) любит Андрея (В. Соловцов), а тот, узнав, что его подруга в положении, впадает в отчаяние: «Пропахну пеленками, весь авторитет потеряю». И берет время на «обмозговать ситуацию». Сначала он направляется к секретарю комсомола Грише (С. Антонов), но тот настолько увлечен идеями светлого будущего, что молча суёт Андрею в руки книгу «Проблема пола в русской художественной литературе» и выставляет за дверь. Тогда герой обращается за помощью к местной шпане, чтобы те «опозорили» Катюшу: ведь если сойтись сразу с несколькими «надежными» парнями, беременность может и «самоликвидироваться». Для этого он предлагает своей любимой прийти «затемно к оврагу… Только без мещанства». Благодаря вмешательству правильных комсомольцев, а также заступничеству влюбленного в нее «парижского» сапожника (Ф. Никитин) Катя спасена от позора и, главное, жива-здорова. Но по сути она, как и героиня «Третьей Мещанской», остается одна с ребенком на руках. И виновником такого положения дел становится снова один из «лучших», который, как и «отцы» из фильма Роома, оказался способным только на идеологическую риторику на публику. Вопрос Н. Чернышевского «Что делать?», провозгласившего концепцию «новой женщины», здесь сменяет финальный титр: «Кто виноват?».

Фильм заявляет важнейшую дилемму того времени – что из себя представляет эта новая комсомольская мораль (в первую очередь, в личных отношениях)? И из какой такой традиции она должна вырасти, если отцы обвиняются сыновьями в том, что те являются «чуждыми современности индивидами». При этом вопрос «Кто виноват?» в ситуации, когда патриархальная семья была объявлена буржуазным пережитком, уводит от поиска решения проблемы, оставляя зрителя перед лицом новой морали с полной атрофией ценностей один на один.

Достигнув пика своей популярности в обществе в 1920-е годы, «теория стакана воды» в 1930-е утратила свою актуальность. На смену теорий о половой свободе снова становится актуальной идея строительства «длительной парной семьи как единственной формы семьи, которая нам нужна» [Луначарский, 1927], правда, с оговорками: при сохранении традиционного распределения ролей внутри «ячейки общества», для социума оба партнера – равноправные работники.

ISSN 2227-6165

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. В большом городе (1927, реж. М.Авербах, М.Донской, СССР), игр.
2. Парижский сапожник (1927, реж. Ф.Эрмлер, СССР), игр.
3. Строгий юноша (1935, реж. А.Роом, СССР), игр.
4. Суд должен продолжаться / Парад добродетели (1930, реж Е.Дзиган, Б.Шрейбер, СССР), игр.
5. Третья Мещанская (1927, реж. А.Роом, СССР), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Ионов П.* Без черемухи // Правда. – 1926. – 4 декабря. – С.5.
2. *Луначарский А.В.* О быте. – Москва; Ленинград, 1927.
3. *Лялин Н.* Диспут в Академии коммунистического воспитания имени Н. Крупской // Молодая гвардия, 1926 г., № 12. – С.168-173.
4. *Полонский В.О.* О проблемах пола и половой литературе // Известия. – 1927. – 4 апреля. – С.3.
5. *Троцкий Л.* От старой семьи – к новой // Проблемы культуры. Культура переходного периода. Сочинения. Том 21. – Москва-Ленинград, 1927. – С.30.
6. *Малашкина С.* Луна с правой стороны, или необыкновенная любовь. – Москва: Молодая гвардия, 1927.
7. Партийная этика: Документы и материалы дискуссии 20-х годов / Под ред. *А.А. Гусейнова* и др. – Москва: Политиздат, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бильшай В.Л.* Решение женского вопроса в СССР. – Москва, 1959.
2. *Шабатура Е.А.* Образ «новой женщины» в советской культуре 1917-1929 гг. : диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.02. – Омск, 2006.

SOURCES

1. Ionov P. *Bez cheremuhi* [Bird-cherry-tree-free] in *Pravda* [Truth], 1926, Dec 4. P.5.
2. Lunacharskij A.V. *O byte* [On everyday life]. Moscow; Leningrad, 1927.
3. Lyalin N. *Disput v Akademii kommunisticheskogo vospitaniya imeni N. Krupskoj* [Disputation at the Krupskaya Academy of Communist Education] in *Molodaya gvardiya* [Youth guard], 1926. Pp.168-173.
4. Malashkina S. *Luna s pravoj storony, ili neobyknovennaja ljubov'* [The moon on the right side, or an unusual love]. Moscow, Molodaja gvardija, 1927.
5. Polonskij V.O. *O problemah pola i polovoj literature* [On the problems of sex and sexual literature] in *Izvestiya* [Bulletin], 1927, Apr. 4. P.3.
6. *Partijnaya ehtika: (Dokumenty i materialy diskussii 20-h godov)* [Party ethics: (Documents and discussion materials of the 1920s)], ed. A. A. Gusejnov et al. Moscow, Politizdat Publ., 1989.
7. Trotsky L. *Ot staroj sem'i – k novoj* [From the old family to the new] in Idem *Problemy kul'tury. Kul'tura perekhodnogo perioda. Sochineniya. Tom 21* [Works. Vol. 21: Problems of culture: culture of transitional period]. Moscow, Leningrad, 1927.

REFERENCES

1. Bil'shaj V.L. *Reshenie zhenskogo voprosa v SSSR* [The solution of women's question in the USSR]. Moscow, 1959.
2. Shabatura E.A. *Obraz «novoj zhenshchiny» v sovetskoj kul'ture 1917-1929 gg. : dissertacija ... kandidata istoricheskih nauk : 07.00.02* [The image of the "new woman" in the Soviet culture of 1917-1929 : The dissertation ... the candidate of historical sciences: 07.00.02]. Omsk. 2006.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-95-98

ISSN 2227-6165

М.В. Каплун
кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН
tangosha86@mail.ru

«ПИР БАБЕТТЫ» ГАБРИЭЛЯ АКСЕЛЯ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

В статье исследуется вопрос о жанровом своеобразии фильма «Пир Бабетты» Габриэля Акселя как экранизации одноименной новеллы датской писательницы Карен Бликсен. Рассматриваются такие жанры как религиозная драма, костюмная мелодрама и heritage film. Дается сравнительный анализ произведений Карен Бликсен и Джейн Остин в контексте литературной традиции и киноадаптации.

The article examines the genre of the film "Babette's Feast" by Gabriel Axel as a screen adaptation of the self-titled novel by Danish writer Karen Blixen. Such genres as religious drama, costume melodrama and heritage film are considered. A comparative analysis of Karen Blixen's and Jane Austen's works is given in the context of the literary tradition and cinema adaptation.

Ключевые слова: экранизация, heritage film, новелла, мелодрама, литературная адаптация

Keywords: screen adaptation, heritage film, novel, melodrama, literary adaptation

Вопрос о жанровой принадлежности фильма 1987 года «Пир Бабетты» (Babettes gæstebud) режиссера Габриэля Акселя до сих пор представляет определенный киноведческий интерес. Ряд признаков позволяют отнести фильм Акселя и к жанру религиозной драмы, и к костюмной и гастрономической мелодраме. Особый интерес представляет рассмотрение «Пира Бабетты» в контексте сравнительно молодого киножанра, именуемого heritage film[1].

Новелла «Пир Бабетты» Карен Бликсен носит в себе черты религиозной и романтической мелодрамы. За религиозную составляющую в произведении отвечают главные героини, дочери лютеранского проповедника, в свое время организовавшего из своих прихожан суровую и аскетическую секту. Сами дочери Мартина и Филиппа названы в честь протестантских религиозных деятелей, Мартина Лютера и Филиппа Меланхтона. Ключевой для фильма *пир* Бабетты рассчитан на двенадцать человек и сопровождается тостами-псалмами [Wright, 2016; Curry, 2012].

От романтической мелодрамы в «Пире Бабетты» можно обнаружить атмосферу ностальгии по красоте и порядку, что, по сути, является основным эстетическим принципом Бликсен, которая считала, что мечта и действительность необычайно далеки друг от друга, и главное для автора – постараться привести к гармонии эти противоречия.

Как и во всех остальных произведениях Бликсен, в «Пире Бабетты» наряду с романтической составляющей обнаруживается и моральная коллизия. С целью сохранить авторский замысел и атмосферность произведения при переносе «Пира Бабетты» на экран, Аксель достаточно бережно обошелся с первоисточником, практически дословно экранизировав новеллу Бликсен, лишь

© Каплун М.В., 2017

[1] Дословно *фильм-наследие*, то есть «явление культуры, быта и т.п., унаследованное, воспринятое от прежних поколений, от предшественников». История зарождения киножанра heritage film тесно связана с политическим контекстом эпохи. В 1980 году британское консервативное правительство во главе с Маргарет Тэтчер принимает закон о сохранении национального наследия (National Heritage Act), призванный поощрять продвижение и демонстрацию прошлого как ключевого элемента в индустрии британского наследия. Одной из самых значительных частей этой индустрии являлось производство и выпуск так называемых heritage movies.

ISSN 2227-6165

перенеся действие из Норвегии в Данию второй половины XIX века для удобства съемочного процесса. Единственной *вольностью* Акселя можно считать небольшое смещение акцента с религиозной составляющей повести на ее бытописательную часть, то есть одной из основных черт, присущих heritage film.

Термин heritage film ввел британский культуролог и киновед Эндрю Хигсон в своей работе «Английское наследие, английский кинематограф». Хигсон отмечал, что этот термин не является универсальным и самостоятельным понятием и тесно связан с остальными жанрами. К «остальным жанрам» Хигсон отнес эпохальные фильмы, литературные адаптации, исторические фильмы и костюмные драмы. По мнению Хигсона, heritage film стоит где-то между эпохальной (костюмной) драмой и литературной адаптацией [Higson, 2003, p. 35-40]. Образцом для литературной адаптации в стилистике heritage Хигсон считал британскую классику XIX века (преимущественно книги Джейн Остин и сестер Бронте).

Как известно, Бликсен в своих произведениях избегала кропотливого описания мелких деталей, ставя перед собой цель лучшего раскрытия характера через действие. Герои Бликсен – это энергичные, проявляющие себя в действии люди, способные на необъяснимые с точки зрения окружающих поступки и провоцирующие других людей на непредсказуемые поступки, то есть дающие возможность окружающим выйти за пределы сковывающего их кокона. Но в «Пире Бабетты» Бликсен немного отходит от такой подачи характеров и делает упор на бытописание[2]. Например, в описаниях повседневной жизни пробста и его дочерей или в подготовке Бабетты своего знаменитого пира [Бликсен, 1996, с. 329-335]. В фильме Аксель также берет за основу описания Бликсен и с помощью долгих планов, наплывов и монтажных переходов воссоздает на экране маленький мирок ничем не примечательной рыбацкой деревушки. Подобный прием можно найти в фильмах по Джейн Остин, где акцент с героев часто смещается на окружающие предметы или второстепенные персонажи. Например, в экранизациях «Гордости и предубеждения» Саймона Лэнгтона и Джо Райта такими предметами выступают книга, рояль, вышивка или свинья в доме Беннетов.

В статье «Зная лучше: феминистский и утопический дискурс в *Гордости и предубеждении, Городке, и Пире Бабетты*» Сара Уэбстер Гудвин прямо указывает на близость «Пира Бабетты» к произведениям Джейн Остин, отметив необычайную независимость главных героинь и явные феминистские нотки в описании женских характеров у Остин, Бронте и Бликсен [Goodwin, 1990, p. 1-20][3]. Считается, что именно в угоду женской зрительской аудитории акцент в heritage film всегда смещен на сильные и неординарные женские характеры.

Тут стоит оговориться, что героини произведений Бликсен часто оказываются в роли марионеток – именно как театр марионеток обычно характеризуют художественный мир Бликсен критики. Как известно, Бликсен относила себя к романтикам, переняв у них двоемирие, похожее на пирамиду с неизменной вершиной – Богом и основаниями – человеком и марионеткой [Дробот, 1996, с. 15]. В «Пире Бабетты» тем самым человеком, а не марионеткой, оказывается новоприбывшая француженка Бабетта, способная на безрассудные и жертвенные поступки. Сама про себя Бабетта говорит, что она «великая артистка» и «обладает тем, о чем остальные даже не подозревают». А окружающие ее люди (прихожане лютеранской общины) всего лишь марионетки-зрители, которых только такая сильная личность, как Бабетта, способна сделать счастливыми, например, организовав роскошный пир. Это же утверждение справедливо к двум другим характерам «Пира Бабетты», сестрам Мартине и Филиппе, чьи стойкость и преданность лютеранским заветам отца также можно рассматривать в контексте черт, присущих сильным героиням.

[2] Если рассматривать творчество Бликсен в контексте бытописательной составляющей, то можно обнаружить, что данная форма описания так или иначе присутствует в ее произведениях. Как говорила сама писательница, она стремится только к одному: «писать правду». Если брать за основу романтическо-отвлеченный стиль Бликсен, то можно говорить о скрытом бытописательстве, когда автор намеренно уходит от прямых описаний и названий, тем не менее, максимально точно описывая окружающий мир своих персонажей.

[3] Вопрос о феминистских тенденциях в творчестве британских писательниц XIX века до сих пор остается открытым. Скорее всего, здесь стоит говорить о сильных и независимых героинях, способных постоять за себя и силой своего характера преобразить жизнь окружающих.

ISSN 2227-6165

Помимо неординарных главных героинь в «Пире Бабетты» можно обнаружить традиционный конфликт чувства и долга, характерный практически для всех произведений Остин. Так, Мартина и Филиппа, поочередно становятся героинями собственной любовной истории, каждый раз заканчивающейся ничем. Мартина теряет блистательного офицера Лоренса Левенхьельма, так и не нашедшего в себе душевные силы объясниться с дочерью лютеранского проповедника, а Филиппа прекращает уроки пения с влюбленным в нее французским певцом Ашилом Папеном, испугавшись страстного поцелуя тенора и решив для себя, что это слишком для благовоспитанной и набожной лютеранки. Любовные перепитии Мартины и Филиппы перекликаются с романтическими переживаниями сестер Беннет из «Гордости и предубеждения» и сестер Дэшвуд из «Разума и чувства».

Существенным отличием «Пира Бабетты» от произведений Остин можно назвать предрасположенность Бликсен к открытым финалам, больше характерным для драматического жанра. На фоне счастливых историй Остин новеллы Бликсен почти всегда заканчиваются трагически: чудес не случается, а благие намерения остаются нереализованными. Но *драма* героев Бликсен несет в себе светлый оттенок. Бабетта устраивает свой знаменитый пир для людей из маленькой деревни, истратив весь свой выигрыш в десять тысяч франков, но приобретает гораздо больше – новый дом и друзей.

Одной из основных и узнаваемых черт heritage film является операторская работа. Фильмы в этом жанре принято считать визуально безупречными. В «Пире Бабетты» оператор Хеннинг Кристиансен создает эффект замедленного, грациозного повествования, которое достигается путем съемок длинных планов и практически полным отсутствием немедленного драматического действия. В конце фильма Аксель с помощью точной операторской работы специально акцентирует внимание зрителя на открытом финале, следуя за эстетикой Бликсен на экране. Показав крупным планом лица Бабетты и Филиппы, обнимающих друг друга, оператор переводит зрительский взгляд на свечу, быстро потухшую в подсвечнике (отсутствующую у Бликсен), тем самым как бы говоря о скоротечности человеческой жизни и о мужестве тех героев, которые способны сотворить маленькое чудо для себя, своих друзей и любимых, и конец истории начинает восприниматься и на символическом уровне. Поступок Бабетты начинает восприниматься на жертвенном уровне (снова отсылка к религиозной драме), героиня как будто отдала частичку себя новым для нее людям, организовав для них изысканный пир, в который вложила душу, чтобы заставить людей по-новому взглянуть на свою жизнь и по-другому посмотреть друг на друга [Wigley, 2014].

В фильме Акселя также присутствует классический музыкальный ряд, который призван отразить эмоциональное состояние героев. Романтизированное изображение прошлого, безупречный изобразительный ряд, скрупулезная операторская работа, замедленный темп повествования, атмосфера, в которой господствует эстетика утонченности и щемящей ностальгии – все это является характерными чертами heritage film и в равной степени нашло свое отражение в фильме Акселя.

За принадлежность «Пира Бабетты» к жанру heritage выступает и тот факт, что оскароносный фильм «Из Африки» (1985), снятый американским режиссером Сидни Поллаком с Мэрил Стрип и Робертом Редфордом в главных ролях, является киноадаптацией автобиографической книги Карен Бликсен и считается образцом heritage film в киноискусстве [Каплун, 2014, с. 83]. А ближайший кинодвойник «Пира Бабетты», «Шоколад» шведа Лассе Халльстрема по роману Джоан Харрис, традиционно относят к heritage film.

Таким образом, жанровое своеобразие «Пира Бабетты» Карен Бликсен наилучшим образом раскрывается именно в экранизации Габриэля Акселя, и подробный анализ художественной составляющей фильма способен пролить свет на многие аспекты произведения Бликсен, остающиеся в тени. Новеллы Бликсен всегда многоуровневы и содержат в себе множество прозаических и поэтических пластов и отсылок, которые при грамотном переносе на экран способны последовательно и точно воссоздать авторский мир.

ISSN 2227-6165

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Пир Бабетты (1987, реж. Габриэль Аксель, Дания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бликсен К.* Пир Бабетты // Старый странствующий рыцарь. – Москва: Терра – Terra, 1996.
2. *Wigley, Samuel.* Then and now: Babette's Feast reviewed 3 April 2014 (e-source). URL: http://www.bfi.org.uk/news-opinion/bfi-news/then-now-babettes-feast-reviewed

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дробот О.* «Мой миф когда-нибудь воскреснет над землей» // Бликсен, К. Старый странствующий рыцарь. М.: Терра – Terra, 1996, С. 5-16
2. *Каплун М.В.* Британское наследие // Lumiere, 2014, 7, – С.80-83
3. *Curry Thomas J.* Babette's Feast and the Goodness of God // Journal of Religion & Film: Vol. 16, Iss. 2, Article 10, 2012 (e-source). URL:http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol16/iss2/10
4. *Goodwin S.W.* Knowing better: feminism and utopian discourse in Pride and Prejudice, 6. Villette, and Babette's feast // Feminism, Utopia, and Narrative / ed. Jones, Libby Falk; Goodwin, Sarah McKim Webster. Tennessee: University of Tennessee Press, 1990, P. 1–20 (Tennessee Studies in Literature)
5. *Higson Andrew.* English Heritage, English Cinema. Oxford: Oxford University Press, 2003, P. 35-50
6. *Wright Wendy M.* Babette's Feast: A Religious Film // Journal of Religion & Film: Vol. 1, Iss. 2 , Article 2, 2016 (e-source). URL: http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol1/iss2/2

SOURCES

1. Bliksen, K. *Pir Babetty: Staryj stranstvujushhij rycar'* [Babette's Feast. Old Pilgrim Knight] Moscow: Terra Publishers, 1996.
2. Wigley, Samuel. *Then and now: Babette's Feast reviewed 3 April 2014* (e-source). URL: http://www.bfi.org.uk/news-opinion/bfi-news/then-now-babettes-feast-reviewed

REFERENCES

1. Drobot O. *«Moj mif kogda-nibud' voskresnet nad zemlej»* [My myth will rise anyway above the Earth] in Bliksen, K. *Pir Babetty: Staryj stranstvujushhij rycar'* [Babette's Feast. Old Pilgrim Knight] Moscow: Terra Publishers, 1996.
2. Kaplun M.V. *Britanskoe nasledie* [British heritage]. In *Lumiere*, 2014, 7, P. 80-83.
3. Curry, Thomas J. *Babette's Feast and the Goodness of God*, In *Journal of Religion & Film*, Vol. 16, Issue 2, Article 10, 2012 (e-source). URL: http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol16/iss2/10
4. Goodwin, S.W. *Knowing better: feminism and utopian discourse in Pride and Prejudice, 6. Villette, and Babette's feast in Feminism, Utopia, and Narrative*. Ed. Jones, Libby Falk; Goodwin, Sarah McKim Webster. Tennessee: University of Tennessee Press, 1990, P. 1–20 (Tennessee Studies in Literature).
5. Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2003, P. 35-50.
6. Wright, Wendy M. *Babette's Feast: A Religious Film*, In *Journal of Religion & Film*, Vol. 1, Issue 2 , Article 2, 2016 (e-source). URL: http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol1/iss2/2

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-99-105

ISSN 2227-6165

А.А. Арустамова
доктор филологических наук,
профессор Пермского государственного национального исследовательского университета
aarustamova@gmail.com

«НОВАЯ АМЕРИКА» А.БЛОКА И А.ЛАДИНСКОГО

В статье рассматривается устойчивость мотива «новая Америка» в русской культуре как результата соединения двух тем – технократической утопии и идеалистически окрашенного нового мира. Доказывается, что идеалистические моменты этого мотива связаны не столько со свойствами предмета, сколько с пониманием поэтами и мыслителями собственной судьбы как части судьбы человечества. Реализация такого мотива потребовала радикального переосмысления таких понятий как труд и странствие, что стало возможно только внутри целостной эстетической программы Блока, хотя и было предвосхищено предшествующей логикой русской культуры. Исследование перипетий этого мотива в русской эмиграции позволяет уточнить значение понятийной организации для русского культурного самосознания на примере понятий пути, странствия, труда, воспоминания и спасения, оценив и потенциал межкультурного диалога на основе этих понятий.

Ключевые слова: утопия, образы культуры, поэзия и культура

The article discusses the permanence of the new America topic in the Russian culture as compilation of two issues: technocratic utopia and ideal mood of new world. It is proved that idealistic tendency of this topic provided not with consideration of the object, but with reconceptualization by this poets and thinkers their own destiny as part of the human development. Substantiation of this topic required deep rethinking of such concepts as *labor* and *wandering*, possible only in the Blok's aesthetic program, although it was anticipated by the previous self-consciousness in Russian culture. The study of the transformations of this topic in the Russian emigre literature makes possible to explain significance of the main cultural concepts for Russian intellectual reflection, if we examine concepts of path, wandering, labor, memory and salvation, anticipating potential of intercultural dialogue around these concepts.

Keywords: utopia, image of culture, poetry and culture

Русская культура начала XX века являла открытость и интерес к другим культурам и к иным странам. «География» образов и аллюзий в произведениях поэтов и писателей того времени, была чрезвычайно широка и включала в себя как Запад, так и Восток, как Север, так и Юг. На этой ментальной карте русской поэзии значительное место занимали мотивы и образы, связанные с Америкой. Тема Америки устойчива для русской поэзии 1900-1910-х гг. и присутствует в творчестве А.А. Блока, О.Э. Мандельштама, Н.С. Гумилева и целого ряда других авторов.

Но ситуация трагического культурного разрыва, обусловленная событиями революции 1917 г. и гражданской войны, привела к тому, что в изгнании оказались многие выдающиеся и начинающие свой творческий путь писатели и поэты. Они сохраняли в своем творчестве традиции русской культуры и «унесли» с собой на чужбину тот круг мотивов и образов, вопросов и тем, которые разрабатывали, находясь в России. Атмосферу русского серебряного века восприняло и поколение поэтов, чье творчество началось и состоялось в эмиграции. Этим объясняются образные и мотивные, вплоть до заглавия, переклички в произведениях поэтов серебряного века и поэтов первой волны эмиграции. Именно они и станут предметом исследования в данной работе.

В 1913 г. в России А. Блок пишет стихотворение «Новая Америка», а в 1936 г. во Франции поэт-эмигрант А. Ладинский публикует небольшой цикл из трех стихотворений под тем же названием «Новая Америка». В этих произведениях и тот, и другой поэты задумываются о будущем России и

© Арустамова А.А., 2017

ISSN 2227-6165

прогнозируют его. Как могли появиться стихотворения с идентичным названием, разделенные временем (более чем двумя десятилетиями), пространством (Петербург/Париж), написанные в две разные эпохи – до и после революции? Почему именно образ Америки возникает в обоих текстах, в том числе и в заголовке, какую семантику в себе несет образ Новой Америки у Блока и Ладинского?

Стихотворение Блока достаточно хорошо изучено исследователями русского символизма. Оно рассматривается в контексте поэтических интуиций Блока о прошлом и будущем России, отношения поэта к прогрессу [Колобаева, 2000], с точки зрения воплощения в творчестве Блока темы обновления России [Rougle, 1976], магистральной для его поэзии темы пути [Максимов, 1981], как аллегорическое понимание Евхаристии [Марков, 2015]. Однако, говоря о «Новой Америке», нужно упомянуть об одной тенденции восприятия и изображения Америки в русской литературе XIX в., в которую укладывается стихотворение Блока и затем цикл Ладинского.

В литературе последней трети XIX в. некоторые явления русской жизни соотносятся с явлениями американской действительности, получают американские названия, ставшие знаковыми. Результатом этого становится метафоризация и метонимизация как сюжетный прием и как принцип создания заголовков произведений. Сопоставление, соположение и сближение двух стран становятся не только предметом размышлений писателей и публицистов, как это было на протяжении всего XIX в., но и декларируются самим заглавием.

К примеру, в 1897 г. в «Историческом Вестнике» печатались очерки «Заокеанская Русь» Е.Н. Матросова и «Америка в России» В.И. Немировича-Данченко. Первый цикл очерков посвящен анализу религиозной, социальной жизни в США выходцев из славянских земель. Второй же цикл зеркально показывает проникновение американских черт на русскую почву. В.И. Немирович-Данченко рисует разумную предприимчивость промышленника Мальцева, который обустроил заводы на американский манер, что привело к повышению их эффективности, лучшему по сравнению с другими положению рабочих, значительно более серьезной технической оснащенности [Немирович-Данченко, 1882]. Тот же Немирович-Данченко в очерках, описывавших его путешествие по Каме и Уралу (отдельными изданиями очерки были выпущены в 1890 и 1904 гг.), размышляет о богатом потенциале уральской земли и сравнивает Урал и Калифорнию, сближает их по богатству природных ресурсов и скорости развития. Можно сказать, что на рубеже веков сложилась традиция писать о техническом (в первую очередь) и социальном развитии России, используя параллели с США.

В «Новой Америке» Блок движется в общем русле указанной традиции. Как указывает Ч. Ругл, поэт, используя рождественскую символику, противопоставляет Россию нынешнюю и будущую, аграрную и промышленную [Rougle, 1976]. Не случайно в этом смысле обращение к образу Рождества в сильной позиции в стихотворении – в начальных и финальных строках: «Праздник радостный, праздник великий, Да звезда из-за туч не видна» [Блок, 1980, с. 198] и «Уголь стонет, и соль забелелась, И железная воет руда… То над степью пустой загорелась Мне Америки новой звезда!» [Блок, 1980, с. 200]. Именно на этом пути – отличном от старой Америки – родится новая Россия.

Можно увидеть в стихотворении Блока косвенную отсылку к работе А.И.Герцена «С того берега», в которой высказывается критика Америки как улучшенного извода европейской цивилизации: «Куда бежать? Где эта новая Пенсильвания, готовая… – Для старых построек из нового кирпича. Вильям Пенн вез с собою старый мир на новую почву; Северная Америка – исправленное издание прежнего текста, не более» [Герцен, 1955, с. 256]. Глава «Consolatio» завершается диалогом героев: «– Я поеду в Америку. – Там очень скучно. – Это правда…» [Герцен, 1955, с. 106].

Блоковская поэтическая интуиция провидит, однако, иное будущее. В стихотворении «Новая Америка» образ России-«невесты» строится на ряде характерных для Блока исторических и культурных ассоциаций (Россия – Русь, богомолье, «московский платочек цветной»), неоднократного указания на пустое пространство, продуваемого ветрами, и антитез: «Путь степной –

ISSN 2227-6165

без конца, без исхода, Степь да ветер, да ветер – И вдруг Многоярусный корпус завода, Города из рабочих лачуг…». Организация пространства в стихотворении несет в себе аллюзию на Вступление к «Медному всаднику» А.С.Пушкина. Рождение новой России Блока подобно чудесному рождению Петербурга, то есть новой России Петра I. В «Медном Всаднике» там, где «прежде финский рыболов, Печальный пасынок природы, Один у низких берегов Бросал в неведомые воды Свой ветхий невод», теперь «Громады стройные теснятся Дворцов и башен…» [Пушкин, 1977, с. 274-275]. В стихотворении Блока в пустоте степи вырастают («вдруг») новые заводы, «лачуги» рабочих, строятся новые шахты. Вместо «убогой финской Руси» (ср. пушкинское: «приют убогого чухонца», «где прежде финский рыболов…») возникает картина развитого индустриального края.

В этом стихотворении поэт указывает на двойственный лик России, диалектическое единство старого и нового: «Ты все та, что была, и не та, Новым ты обернулась мне ликом…» [Блок, 1980, с. 200]. Особый путь России-невесты, по Блоку, заключается в индустриальном развитии, но не одномерном, а мистически освященном: «Черный уголь – подземный мессия, Черный уголь – Здесь царь и жених» [там же]. Время в стихотворении развертывается от прошлого к будущему, но стоит обратить внимание на поэтический синтез, нашедший выражение в композиции лирического сюжета. Прошлое (историческое) отделено от настоящего и будущего пространственно – рекой. Строфа, в которой появляется образ реки, отделяющей Россию историческую, вековую, от России индустриальной, находится строго в центре стихотворения (до нее располагаются 7 строф, и после нее – 7 строф). Однако в финале стихотворения происходит синтез: поэт пишет о нераздельности той и другой России, о ее двух неразрывных сторонах. И только благодаря этому синтезу становится возможным появление не старого извода цивилизации Нового света, а подлинно нового пути России, надежда на воплощение чаемого будущего – динамично развивающейся и процветающей страны.

Спустя двадцать три года в Париже А.Ладинский выпустил цикл из трех стихотворений «Новая Америка», в свою очередь вошедший в сборник «Пять чувств» (1938). Безусловно, Ладинский знал о существовании стихотворения «Новая Америка» Блока. Более того, Блок был одним из его любимых поэтов. Блок становится даже персонажем лирики Ладинского («На зимнем окошке у Блока Хрустальная роза цвела» – [Ладинский, 2008, с. 234]); в стихотворениях парижского поэта появляются узнаваемые образы и мотивы блоковской поэзии, воспроизводится и переосмысливается созданная петербургским поэтом картина слома эпох, взвихренной России. Блоковские аллюзии в поэзии Ладинского указывают на то, что поэта-эмигранта интересует ситуация слома эпох, момент исторической катастрофы (см. «Так солнце стояло над Римом», «Пустых сердец прохлада», «Зима» и другие стихотворения), но и – размышления о будущем.

Так, в стихотворении «Так солнце стояло над Римом…» центральным является мотив гибнущего мира. Темой первой части стихотворения становится гибель римской цивилизации перед лицом варварского нашествия. Во второй части произведения по принципу соположения изображена Россия, и Россия блоковская, уходящая: «Жил Блок среди нас. На морозе Трещали костры на углах, И стыли хрустальные слезы На зимних прекрасных глазах. Жил Блок среди нас. И, вздыхая, Валился в Сугроб человек, И падал, и падал из рая На русские домики снег» [Ладинский, 2008, с. 84].

Мотивы невозможности удержать, сохранить эту эпоху пронизывают «блоковские» стихи Ладинского (например, в стихотворении «Пустых сердец прохлада»). Ускользает, по Ладинскому, целый мир, но это переживание проникнуто элегическим настроением, личным, персональным переживанием исторического слома поэта, чья судьба попала в колесо истории. Поэт пишет от лица своего поколения, пережившего революцию и ее последствия. Для Ладинского Блок – символ предреволюционной России: «А Блок? В стране сияний уже не видно Вас Сквозь лес воспоминаний, Статеек и прикрас. Никак нельзя руками Дыханье удержать. Никак нельзя… Мы сами Не в силах устоять» [Ладинский, 2008, с. 121].

Можно сказать, что Ладинский вступает в диалог с Блоком, размышляя о судьбе России и его поколении, о чуткости поэтической интуиции петербургского поэта. Этот диалог продолжается и в

ISSN 2227-6165

цикле «Новая Америка», включенном в сборник «Пять чувств». Заметим, что обращение в одном цикле и к Америке, и к России, – скорее исключение для литературы европейской эмиграции. Тем важнее оно кажется в поэтическом мире Ладинского.

Этот цикл из трех стихотворений следует сразу за стихотворением, открывающим весь сборник. В заглавном произведении сборника задаются его интонация и лейтмотив – путь, движение, в котором находится не только человек, но и современный ему мир. Не домосед, а странствователь, не оседлость, а дорога – такова судьба человека («Не дом, на кладбище похожий, А палка, легкое пальто И в чемодане желтой кожи Веселое хозяйство то» [Ладинский, 2008, с. 131]). Цикл «Новая Америка» состоит из трех стихотворений, представляющих взгляд в прошлое, настоящее и будущее и объединенных мотивами пути и исторического движения. Драматичное рождение нового мира и открытие новой земли – так можно было бы определить тему этих стихов.

В первом стихотворении показан путь пуритан в Америку. Поэта интересует драматичный момент плавания на корабле в новую землю, в Новый свет, ассоциируемый в тексте с новым Израилем. Ладинский обращается к устойчивому сюжету пересечения океана как состоянию переходности – от старого мира к новому, более справедливому. Плавание пуритан ассоциируется с исходом евреев и чаянием нового Израиля, нового Сиона. Ладинский щедро использует в этом тексте библейские аллюзии. Библейская образность, интонация направлены на создание эсхатологической картины мира: «Объята вселенная страшным и дивным пожаром, Все громче органы ревут и псалмы пуритан, Все ближе Сион – с каждым новым небесным ударом, Качается, как Немезиды весы, океан» [Ладинский, 2008, с. 132]. Град божий (Сион), град на холме – эти устойчивые ассоциации с Америкой появляются имплицитно и в стихотворении Ладинского, посвященного пути первых пилигримов в США. Стихотворение строится на образах огня («вздувается парус дыханьем из огненной пасти», «а грешник – в геенне», «уже он в кипящей геенне»), пучины, сюжетизирующейся метафоры «жизнь – море», сравнениях корабля-каравеллы с Ноевым ковчегом, корабля с вертоградом. Драматизм сюжета обновления мира усиливается оксюморонами: поэт предугадывает наступление «прекрасной И страшной эпохи», вселенная объята «страшным И дивным пожаром».

Творчество Ладинского характеризуется интертекстуальностью, и в этом стихотворении в образе корабля и мотива пути можно усмотреть аллюзии на поэзию К.Д. Бальмонта и Н.С.Гумилева. Корабль-вертоград отсылает к общему строю лирики Бальмонта, для которого образ корабля является одним из важнейших, и в частности, к сборнику «Зеленый Вертоград» (1909), в котором заглавным стихотворением является «Кормщик», а образ корабля становится центральным. Как отмечает Н.А. Молчанова, Бальмонт трансформирует характерный для духовных стихов образ церкви как корабля в романтически-теософский образ [Молчанова, 2006]. Пространство стихотворения Бальмонта также расширяется до всей земли: «– Кто ты? – Кормщик корабля. – Где корабль твой? – Вся Земля. – Верный руль твой? – В сердце, здесь. – Сине Море? – Разум весь» [Бальмонт, 1911, с. 9].

В стихотворении Ладинского присутствует и аллюзия на мотив пути корабля как окончательного расставания с прошедшим, встречающийся в поэзии Гумилева: «Что ж, обратиться нам вспять, Вспять повернуть корабли, Чтобы опять испытать Древнюю скудость земли? Нет, ни за что, ни за что! Значит, настала пора…» (Н. Гумилев «В пути»). Интертекстуальность усиливает эсхатологическую интенцию стихотворения парижского поэта: Ладинский, как Бальмонт и Гумилев, сближает семантику концептов жизни (обретение новой жизни в новом краю) и смерти: «…в час торжества невозможно никак позабыть, Как были заплаканы эти глаза голубые, как голос взывал из пучин о желании жить» [Ладинский, 2008, с. 132]. Так сюжет о пуританах, навсегда покинувших Европу, становится в первом стихотворении цикла «Новая Америка» начальной страницей истории Новой Америки, расширяясь одновременно до картины рождения нового мира.

Второе стихотворение цикла «Новая Америка» строится на интонационном контрасте. Оно погружено в реальность сегодняшнего дня. Во втором тексте густо представлены современные

ISSN 2227-6165

реалии: чернильница, чемоданы, дымный вокзал, багажные тележки, стрелки вокзальных часов. Читатель погружается в предотъездную суету вокзалов и поездов. Если в первом стихотворении сюжетом было открытие нового мира в пространстве, то во втором – не только в пространстве, но и во времени. «Мир снова, как палуба в черном густом океане. Под грохот ночных типографских свинцовых страстей Над пальмами солнце восходит, поют пуритане…» [там же]. Это та же Америка, но в иное время, в эпоху рождения «нового мучительного века», а в первом варианте рассматриваемого стихотворения – «неслыханного века». Прошлое и настоящее при этом связываются мотивом скитальчества. Как и пуритане, в свое время навсегда оставившие Европу ради нового, справедливого мира, современник поэта – человек скитающийся, оставляющий навсегда свое жилище. «Что мы покидаем навеки? Немного. Жилище, чернильницу, несколько книг» [там же]. Во втором стихотворении возникает персональная история человека нового века, и читатель понимает, что это «мы» включает и лирическое я поэта, перекликаясь с первым, заглавным, стихотворением всего сборника. В тексте сопрягается история Новой Америки и судьба эмигрантов, в том числе и судьба поэта. Не случайно корабельные снасти, упоминаемые в первом стихотворении, во втором трансформируются в «лирные снасти».

Ладинский композиционно обрамляет лирическое переживание скитальчества современного человека обращением к страницам истории США в первой и последней строфах стихотворения. Вновь взгляд поэта фокусируется на драматическом сюжете заселения пилигримами американской земли. Заключительные строки стихотворения «И в хлопанье крыльев орлиных, и в пенье Рождается новый мучительный век…» могут быть прочитаны как реминисценция из «Песни о Гайавате» Лонгфелло: «И начался бой смертельный Меж Скалистыми Горами! Сам Орел Войны могучий На гнезде поднялся с криком, С резким криком сел на скалы, Хлопал крыльями над ними…» [Бунин, 1987, с. 450]. В данном эпизоде поэмы речь идет о битве Гайаваты с отцом Мэджекивисом (что могло бы быть прочитано в контексте поэзии Ладинского как гибель старого и рождение нового мира и как отпадение детей от родителей, а нового Света – от Старого).

Однако более важным кажется то, что и сама поэма Лонгфелло завершается прибытием в Америку, на землю индейцев, кораблей белых людей, пилигримов. Причем и у Лонгфелло, и у Ладинского в цикле «Новая Америка» подчеркивается черный цвет одежд пришельцев и – контрастно ему – белый цвет (лиц у Лонгфелло и отложного воротника у Ладинского). В результате этого события открывается следующая страница в истории Америки – утверждение европейской цивилизации на берегах Атлантики. Так с помощью кольцевой композиции и интертекстуальных связей второе стихотворение цикла Ладинского сопрягает современность и историю, личную судьбу лирического героя и судьбу западного мира, утверждая неизбывность скитальчества.

Финальное стихотворение цикла обращает взгляд поэта в будущее – в новую Россию, на новом этапе ее развития. Сопряжение России с уже современной Америкой было более отчетливо выраженным в первой редакции текста. В этой редакции вторая строфа, не вошедшая в окончательный текст, была посвящена Америке, а третья – России. Во второй строфе читаем: «Едва возникают его очертанья, Не то небоскреб, не то корабли. Над новой Америкой солнце в сияньи Восходит из зимней морозной земли» [Ладинский, 2008, с. 329]. В третьей же строфе и далее автор показывает грандиозную картину победы технического прогресса в России, ее индустриальной мощи.

В отличие от «Новой Америки» Блока, обращенной и к прошлому, и к будущему России, Ладинский рисует картину будущего. Поэт еще в большей степени, чем Блок, детализирует сходство между Россией и США (в первом варианте стихотворения это сходство было особенно сильно акцентировано): небоскребы, зимняя морозная земля. В окончательном варианте стихотворения поэт показывает мощную картину технического прогресса России: от Архангельска до Владивостока несутся экспрессы, страну покрывает сеть железных дорог. Посредством цепи гипербол Ладинский пишет об изобилии запасов, наступлении эры аэроплавания, пароходства, железнодорожного транспорта.

ISSN 2227-6165

В обоих стихотворениях надежда на будущее техническое развитие страны выражена схожими поэтическими деталями (фабричные трубы, зимний пейзаж). Однако Ладинский иначе ставит проблему, уже в первой строке используя обращение «мечтатель»: «Мечтатель, представь себе нефтепроводы, Лет аэропланов и бремя трудов…» [Ладинский, 2008, с. 133]. Картина грандиозного прогресса и процветания страны входит в противоречие с судьбой поэта (мечтателя). В отличие от Блока, сосредоточившего поэтическую мысль на судьбе России, Ладинский актуализирует романтический конфликт: поэт – прагматичное общество, в котором поэт оказывается не у дел. Этот конфликт является одним из важнейших в лирике поэта-эмигранта. Как заметил В.Ф.Ходасевич в отклике на сборник «Пять чувств», опубликованном в газете «Возрождение» от 23 декабря 1938 г., поэзия Ладинского проникнута «бесприютностью поэта и его Музы во внешнем мире. Ладинский ищет приюта в истории, но и там находит он бури и катастрофы – прообразы тех, которые обрушились на него и на его Музу» (цит. по: [Ладинский, 2008, с. 323]). Прогресс связан с гибелью поэта, его одиночеством. Ладинский, переживший Блока, вопрошает из середины 30-х гг., осмысляя чаяния более раннего времени. «Ты будешь такой – Вавилоном, Пальмирой иль Римом! Хотим мы того или нет. Ты будешь прославлена музыкой, лирой, Но будешь ли раем?» [Ладинский, 2008, с. 133]. И ответ на этот вопрос оказывается отрицательным.

Таким образом, стихотворная трилогия позволяет Ладинскому нарисовать картину рождения новой, пуританской, Америки и затем соотнести обе страны – Россию и США – в размышлениях об индустриальном будущем. Однако поэт-эмигрант осложняет лирический сюжет цикла лейтмотивом скитальчества, утраты родных берегов, а также романтическим конфликтом поэта и индустриального века. Блок писал в статье «Памяти Августа Стринберга»: «Явно обновляются пути человечества; новый век, он действительно – новый век…» [Блок, 1982, с. 177]. Ладинский отзывается на размышления Блока о путях нового века циклом «Новая Америка», показывая, что и в новом веке человек обречен на скитание и трагический разлад со временем; в прекрасном индустриальном будущем не найдется места поэзии. Эти размышления Ладинского найдут законченную формулировку в другом стихотворении цикла «Пять чувств» («Роман»), как бы подводя итог теме: «Меняет голоса эпоха. А легкомысленный поэт? Наверное, он кончит плохо Среди своих житейских бед. И прочитав о том в газете, Твой муж, солидный человек, Вздохнет и скажет о поэте: – Стихи в американский век… » [Ладинский, 2008, с. 145].

ИСТОЧНИКИ

1. *Бальмонт К.Д.* Полное собрание стихов. Т. 8. – Санкт-Петербург: «Скорпион», 1911.
2. *Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. – Ленинград: «Художественная литература», 1980.
3. *Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 4. – Ленинград: «Художественная литература», 1982.
4. *Бунин И.А.* Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1. – Москва: «Художественная литература», 1987.
5. *Герцен А.И.* Полное собрание сочинений в 30 томах. Том 6. – Москва: «Наука», 1955.
6. *Ладинский А.П.* Собрание стихотворений. – Москва: «Русский путь», 2008.
7. *Немирович-Данченко В.И.* Америка в России // Русская мысль, 1882, № 1. С. 318-355; № 2. С. 268-301; № 4. С. 115-146; № 8. С. 85-113; № 10. С. 73-109; № 12. С. 219-236.
8. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. – Ленинград: «Наука», 1977.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. – Москва: МГУ, 2000.
2. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. – Ленинград: «Советский писатель», 1981.
3. *Марков А.В.* Теоретико-литературные итоги первых пятнадцати лет XXI века. Summula de litteris. – Б.м., «Издательские решения», 2015.
4. *Молчанова Н.А.* Трансформация сектантских песнопений в книге К.Д. Бальмонта «Зеленый вертоград» // Афанасьевский сборник. Материалы и исследования. Выпуск IV. Народная культура и проблемы ее изучения. Сборник статей. Материалы научной региональной конференции 2004 г. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2006. – [URL] http://folk.phil.vsu.ru/publ/sborniki/afanasiev_sb4/molchanova.pdf (дата обращения 10.10.2015).

5. *Rougle Ch*. Three Russians Consider America. America in the Works of Maksim Gor`kij, Aleksandr Blok and Vladimir Majakovskij. – Stockholm, 1976.

SOURCES

1. Bal'mont K.D. *Polnoe sobranie stihov* [Complete poems]. Vol. 8. Saint-Petersburg, Skorpion Publishers, 1911.
2. Blok A.A. *Sobranie sochinenij v 8 tomah* [Works in 8 Vols.]. Vol. 2. Leningrad, Hudozhestvennaja literatura Publishers, 1980.
3. Blok A.A. *Sobranie sochinenij v 8 tomah* [Works in 8 Vols.]. Vol. 4. Leningrad, Hudozhestvennaja literatura Publishers, 1982.
4. Bunin I.A. *Sobranie sochinenij v 6 tomah* [Works in 6 Vols.]. Vol. 1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura Publishers, 1987.
5. Gercen A.I. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah* [Complete works in 30 Vols.]. Vol. 6. Moscow, Nauka Publishers, 1955.
6. Ladinskij A.P. *Sobranie stihotvorenij* [Collected Poems]. Moscow, Russkij put' Publishers, 2008.
7. Nemirovich-Danchenko V.I. *Amerika v Rossii* [America in Russia] in *Russkaja mysl'* [Russian Thought], 1882, № 1. P. 318-355; № 2. P. 268-301; № 4. P. 115-146; № 8. P. 85-113; № 10. P. 73-109; № 12. P. 219-236.
8. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenij v 10 tomah* [Complete Works in 10 vols]. Vol. 4. Leningrad, Nauka Publishers, 1977.

REFERENCES

1. Kolobaeva L.A. *Russkij simvolizm* [The Russian Symbolism]. Moscow, Moscow State University Publishers, 2000.
2. Maksimov D.E. *Pojezija i proza Aleksandra Bloka* [Alexander Blok's Poetry and Prose]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publishers, 1981.
3. Markov A.V. *Teoretiko-literaturnye itogi pervyh pjatnadcati let XXI veka. Summula de litteris* [Conclusions of the theory of literature 2000-2015]. S.l., Izdatel'skie reshenija Publishers, 2015.
4. Molchanova N.A. *Transformacija sektantskih pesnopenij v knige K.D. Bal'monta «Zelenyj vertograd»* [On transformation of religious songs of Russian sects in the poetry book by Balmont *The Green Pergola*] In: *Afanas'evskij sbornik. Materialy i issledovanija. Vypusk IV. Narodnaja kul'tura i problemy ee izuchenija. Sbornik statej. Materialy nauchnoj regional'noj konferencii 2004 g*. [Afanasiev Collection: Acts and researches. Issue 4. Folk culture and approaches of its studies. A collection of articles. Acts of the regional research conference, 2004] Voronezh: Voronezh State University Publishers, 2006. – [URL] http://folk.phil.vsu.ru/publ/sborniki/afanasiev_sb4/molchanova.pdf (10.10.2015).
5. Rougle Ch. *Three Russians Consider America. America in the Works of Maksim Gor`kij, Aleksandr Blok and Vladimir Majakovskij*. Stockholm, 1976.Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...Текст статьи...

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-106-112

Я.В. Погребная
доктор филологических наук,
профессор кафедры русского языка и литературы
Ставропольского государственного педагогического института
maknab@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА СОНЕТИАНЫ В.В. НАБОКОВА

Набоковские сонеты, созданные в период между 1916-1924 гг., образуют единое художественное единство с тенденцией к циклизации. В статье анализируется семантика категорий «верха» и «низа», «прошлого» и «настоящего», материального и транцендентального миров в сонетах В.В. Набокова в аспекте эволюции данной жанрово-строфической формы.

Nabokov's sonnets of the period 1916-1924 form single artistic unity through tendency to cyclization. The article analyzes the semantics of the categories “top” and “bottom”, “past” and “present”, material and transcendental worlds in Nabokov’s sonnets in the aspect of evolution of this genre-strophic form.

Ключевые слова: Набоков, сонет, жанрово-строфическая форма, потусторонность, иномир

Keywords: Nabokov, sonnet, genre-strophic form, transcendental in art, other world in art

Созданные В.В. Набоковым сонеты приходятся на ранний период творчества, который условно можно назвать порой осознания дара и поисков путей его осуществления. 28 набоковских сонетов созданы в период между 1916-1924 годами, опрокинутый сонет «Что скажет о тебе далекий правнук твой…» (1937) включен Набоковым в роман «Дар», как обрамление вставной главы «Жизнь Чернышевского». Сонеты Набокова в аспекте эволюции жанрово-строфической формы исследуются О.И. Федотовым [Федотов, 2006, с. 89-104] и В.С. Харитоновым [Харитонов, 2016, с. 63-70]. В статье О.И. Федотова подчеркивается общность и целостность 28 сонетов Набокова, которые исследователь определяет как «Сонетиану» Набокова [Федотов, 2006, с. 89], выделяет автор и «циклизирующиеся между собой сонеты» («Храм» (1921) и «Каштаны» (1920)) [Федотов, 2006, с. 94], подчеркивая и то обстоятельство, что три сонета из цикла «Петербург» (1924) и «Три шахматных сонета» (1924) объединены самим Набоковым в циклы. Таким образом, возможность анализа Сонетианы Набокова как единого художественного целого отвечает собственному замыслу Набокова-поэта.

Хотя к жанрово-строфической форме сонета Набоков обращается относительно не часто, за исключением 8 сонетов, написанных в 1924 году, он отдает должное точности и строгости сонетной формы. В стихотворении «Лунная ночь» (1918) Набоков пишет:

Жемчужною дугой над розами повис
фонтан, журчащий там, где сада все дороги
соединяются. Его спокойный плеск
напоминает мне размер сонета строгий… [Набоков 1991, с. 39]

Таким образом, Набоков подчеркивает не только совершенство сонета, но и его искусственность, «сделанность»: о сонете напоминает плеск фонтана – творения рук человеческих, а не природы. (Вспомним для сравнения студеный ключ, лепечущий «таинственную сагу про мирный край, откуда мчится он», в стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива…). Вместе с тем,

© Погребная Я.В., 2017

ISSN 2227-6165

владение сонетной формой – показатель высокого поэтического мастерства. В «Трех шахматных сонетах» (1924) Набоков уподобляет сонет шахматной задаче, тем самым подчеркивая его искусственность, сделанность, причем подчиненную строгому плану:

увидят все, – что льется лунный свет,
что я люблю восторженно и ясно,
что на доске оставил я сонет [Набоков 1991, с. 375].

В этом же сонетном цикле Набоков подчеркивает, что для создания «законного сонета» необходимы все атрибуты вдохновения: ночь, соловьиное пение, «текучие звезды». Сонет – это совершенное воплощение творчества, мастерства поэта, демонстрация этого мастерства. Причем, именно сделанность сонета выступает гарантом его совершенства: мир искусства для Набокова – мир, сконструированный, задуманный и осуществленный согласно замыслу художника. «Для него (Набокова) «вторая реальность» не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника – автора романа или книги Бытия», – указывает А.В.Злочевская [Злочевская, 1997, с. 10].

Восприятие сонета как совершенной поэтической формы и при этом явления в основе своей искусственного заставляет к тем немногим случаям, когда Набоков обращается к этой жанрово-строфической форме, отнестись с особым вниманием. Необходимо еще раз подчеркнуть, что сонеты принадлежат к ранней лирике Набокова: сонет «Господства» (цикл «Ангелы») написан в 1918 году, а сонет «Увы! Что б ни сказал потомок просвещенный…» из романа «Дар» в 1938 году. Хотя О.И. Федотов, анализируя Сонетиану Набокова как целостное художественное явление, определяет те этапы эволюции, которые эта жанрово-строфическая форма прошла в творчестве В.В. Набокова: ученический период (сонеты 1916 года), крымский период (сонеты 1917-1919 гг.), кембриджский период (1919-1922) и зрелый период (1924) [Федотов, 2006, с. 101-102], подчеркивая, что опрокинутый сонет из романа «Дар» стоит особняком. Тем не менее в глобальной творческой эволюции В.В. Набокова период с 1916 г. – первой пробы пера – по 1924 г. соотносим с ранним периодом творчества. Таким образом, сонет сопровождает Набокова на протяжении начального периода его творчества и покидает мастера, когда своеобразие творческой индивидуальности Набокова нашло вполне отчетливое воплощение как в творчестве, так и в жизни. А безусловные достоинства сонета, которые, согласно Набокову, состоят в его искусственности, сотворенности и требуют от художника не только вдохновения, но и мастеровитости, наделяют набоковский сонет свойствами индикатора, показателя того направления, в русле которого велись творческие поиски Набокова, осуществлялось формирование его эстетической концепции.

Набоковские сонеты обладают очевидной тематической общностью: все они указывают на присутствие иной реальности, что отвечает в целом пафосу творчества Набокова, как его в предисловии к лирическому сборнику 1979 года определила В.Е. Набокова, назвав главной темой Набокова «потусторонность» [Набоков, 1979, с. 3]. Впрочем, в определении главной темы Набокова М.М. Шульман советует быть и точнее и осторожнее, обращаясь непосредственно к тексту стихотворения «Влюбленность» (1973), он уточняет: «может быть, потусторонность…» [Шульман, 1997, с. 237]. В.Е. Александров во «Введении» к монографии, посвященной исследованию метафизики Набокова, переводит высказывание В.Е. Набоковой на язык абстрактных понятий следующим образом: «в основе жизни и творчества Набокова лежит то, что можно охарактеризовать как интуитивное прозрение трансцендентального бытия» [Александров, 1999, с. 320].Тот факт, что тема потусторонности объединяет набоковские сонеты, особенно примечателен в контексте становления эстетической концепции Набокова, когда тема «потусторонности» еще только намечалась как центральная.

В сонетах иная реальность принимает разные формы. В сонете «Господства» (1918) это небеса, в которых обитают Бог и ангелы, на небеса, как форму и возможность иного высшего, лучшего бытия

ISSN 2227-6165

указывает и сонет из цикла «Облака» (1921), но здесь в облаках живут языческие боги и поэты («с кудрявыми и вольными богами // я рядом плыл в те вольные века» [Набоков, 1991, с. 155]), небесное существование здесь – далекое прошлое, древняя ипостась теперешнего «я» поэта, а в сонете «Акрополь» (1919) инобытие – это прошлое, причем, что особенно важно для аксиологии Набокова, прошлое всеобщее, а не индивидуальное, сосредоточенное не в личной, а в коллективной памяти, поскольку в сонете «Автомобиль в горах» (1923) – это уже невозвратно утраченное личное прошлое: лирическому герою «у альповой лачуги – почудится отеческий очаг» [Набоков, 1991, с. 363]. «Сонет» (1922), сонет «Страна стихов» (1924) и цикл «Три шахматных сонета» (1924) иномир относят в область вымысла, творческой фантазии, созидающей или волшебный лес, «где нет ни жалоб, ни желаний» [Набоков, 1991, с. 376] («Сонет»), или же планету стихов («Страна стихов»), в цикле «Три шахматных сонета» «потусторонность» принимает форму задачи на шахматной доске, которая синонимична сонету.Таким образом, иномир в ранних набоковских сонетах совершенно очевидно соотносим с категориями верха и низа, а точнее, глубины времени, истории или памяти, а в более поздних принимает форму иной реальности, находящейся в другом пространстве, и не соотносим конкретно с понятиями верха – низа по вертикали, или же отдаленности – близости в горизонтальной плоскости, утрачивая, таким образом, определенную локализацию в пространстве. В опрокинутом сонете из романа «Дар» область иномира соотнесена со знанием истины, которая непостижима для пребывающих в обычной, обыденной реальности. Набоков, а точнее, – Годунов-Чердынцев, в терцетной части сонета, предваряющей «Жизнеописание Чернышевского», пишет, ставя тем самым свой роман вне нападок или похвал критики:

к своим же Истина склоняется перстам,

с улыбкой женскою и детскою заботой,
как будто в пригоршне рассматривая что-то,
из-за плеча ее невидимое нам [Набоков, 1991, с. 447].

Истина, однажды состоявшаяся и не подлежащая изменениям, вненаходима и непостижима, всякая попытка ее постичь – не более, чем одна из версий, имеющая ту или иную степень приближения к единственной и невысказанной истине – тайне, которая пребывает в некоем пространственно-временном континууме, вечности, не принадлежа более ни истории, ни времени, и не соотносясь с ними ни по горизонтали, ни по вертикали, область ее пребывания просто иная, не локализуемая в конкретных времени-пространстве.

Таким образом, относительно конкретная локализация иномира (облака, небеса), легко прослеживаемая в ранних набоковских сонетах, постепенно утрачивается. В сонете «Автомобиль в горах» встреча с потусторонним возможна именно на вершине. То же место для встречи с потусторонним, а точнее – утраченной отчизной и невозвратным прошлым указано и в стихотворении «Люблю я гору в шубе черной…» (1925): « …потому,// что в темноте чужбины горной // я ближе к дому моему» [Набоков, 1991, с. 250]. Та же соотнесенность иномира с идеей верха косвенно присутствует и в сонете «Страна стихов», поскольку совершенный мир вдохновения и творчества локализован на некой планете, но волшебный лес из «Сонета» и сотворенный гармонично и правильно мир сонета, рожденного на шахматной доске, казалось бы, будучи соотнесены с реальным миром горизонтально, тем не менее никак точно не локализованы в пространстве, о месте их пребывания можно только догадываться, известно лишь, что эти миры не менее реальны, чем действительность, и что пути в них открыты. При этом необходимо отметить, что уже в сонете «Автомобиль в горах» обнаруживается подмена понятия верха локусом, отдаленным по горизонтальной плоскости: «отеческий очаг» обретается на альпийской вершине.

Если движенье вверх связано с возможностью обретения былого, восстановления утраченного, то движенье вниз синонимично невосполнимой потере. В стихотворении «Лестница» (1918) прощание с отчим домом описано как движенье по лестнице вниз:

ISSN 2227-6165

Твои перила помнят,
как я покинул блеск еще манящих комнат,
и как в последний раз я по тебе сходил... [Набоков, 1991, с. 33]

В романе «Другие берега» Набоков вспоминает о ежевечернем обряде подъема по лестнице с закрытыми глазами, завершающемся одной и той же ошибкой: «...я лишний раз высоко-высоко, чтоб не споткнуться – поднимал ногу, и на мгновенье захватывало дух от призрачной упругости отсутствующей ступеньки, от неожиданной глубины достигнутой площадки» [Набоков, 1990, т. 3, с. 177]. Путь на верх, казалось бы, должен длиться непрерывно, лестница должна уводить прямо на небо, в мир совершенства и гармонии. В мире детства это пока всеобщее, ангельское небо, позже – это мир утраченных детства и юности.

Иной смысловой объем приобретает движенье вниз, если оно символизирует погружение во всеобщую историю, а не в личную биографию. В сонете «Акрополь» путь вниз означает погружение в таинственный сон, соприкосновение с вечностью. Хотя в другом стихотворении «Сон на Акрополе» (1919) тот же сон приводит поэта к самому себе, на родину, в знакомое село, на деревенское кладбище, в недавнее, но невозвратимое прошлое. Впрочем, и «запечатленный в пыли веков мой след, от солнца синий» [Набоков, 1991, с. 290], из сонета «Акрополь» уже индивидуализирует былое, сообщает всеобщей памяти оттенок личной сопричастности. В стихотворении «Кирпичи» (1928) десяток кирпичей, обожженных за одиннадцать веков «до звездной ночи в Вифлееме», хранят «беглый отпечаток босой младенческой ступни, собачьей лапы и копытца газели» [Набоков, 1991, с. 216]. Для художника в этой находке заключена целая новелла, всеобщее прошедшее досочиняется через призму сугубо личного, к тому же эстетизирующего прошедшее, творческого сознания. Тот же способ оживлять былое обнаруживаем и в стихотворении «Скиф»: скифу в Риме «чудятся тучи и степи Скифии родной» [Набоков, 1991, с. 59].

Иная реальность в сонетах более поздних все менее точно локализуется в пространстве, в нее открыты пути, но, вместе с тем, она пребывает неизвестно где (другая планета в сонете «Страна стихов», поэтический лес в «Сонете», мир шахматной доски в цикле «Три шахматных сонета»). Иномир пребывает всюду и нигде конкретно, он постоянно рядом, в него в любой момент можно проникнуть, но направление этого движения неизвестно. Подобная тенденция утрачивания конкретной локализации иномира отражает динамику набоковского мироощущения. В этом контексте наиболее показателен сонет «Автомобиль в горах», поскольку именно в нем совершается подмена категории пространства (верха) категорией времени (прошлого).

Совершенный и лучший мир, сосредоточенный где-то наверху, перестает соотноситься с небесами и раем, едиными для всех, а начинает постепенно индивидуализироваться, соотносясь с личным опытом, воображением и памятью. В позднем стихотворении, перефразируя утверждение Н.С.Гумилева о закрытости для него «всем открытого, протестантского прибранного рая» [Гумилев, 1988, с. 257], Набоков воскликнет:

...И умру я не в летней беседке
от обжорства и от жары,
а с небесной бабочкой в сетке
на вершине дикой горы
(«Как любил я стихи Гумилева!», 1972) [Набоков, 1991, с. 199]

Уже в сонете из цикла «Облака» небеса перестают быть сосредоточением только сакрального, становясь синонимом вдохновенья, местом пребывания не только ангелов и Бога, но и поэта. В позднем цикле «Семь стихотворений» (1956) верх представлен как обитель поэтов: «Смотрят с неба художники бывшие // на румяную щеку земли» [Набоков, 1991, с. 429].

ISSN 2227-6165

Понятие верха все более и более индивидуализируется. Если в стихотворении «Разгорается высь» (1918) «ветерок, небосвод, ... и душа, ты сама, – все одно, и все – Бог» [Набоков, 1991, с. 45], то уже в стихотворении этого же года «Журавли» с небес, с верху доносится весть, предназначенная только для лирического героя: «Мне два последних рассказали, что вспоминаешь ты меня» [Набоков, 1991, с. 43]. Завершается этот процесс индивидуализации верха его заменой: понятие верха становится в сонете «Автомобиль в горах» синонимично понятию дали по горизонтали и прошлого по вертикали. Понятие верха постепенно начинает отождествляться с понятием дома, который отдален в пространстве и утрачен во времени, путь на верх воспринимается как путь домой, не как способ достижения более совершенного качества (мудрости, зрелости, покоя, богатства и т.д.), обретаемого в конце пути, а как возвращение к началу. Движение в пространстве, перемещение перестает быть линейным, постепенно принимая форму круга. Путь на верх означает движенье во времени вспять. В.Н.Топоров отмечал, что путь выполняет роль медиатора, нейтрализуя противопоставления своего и чужого, внешнего и внутреннего, далекого и близкого [Топоров, 1997, с. 489]. Путь в сонете «Акрополь» вел к индивидуализации прошлого, путь на планету стихов («Страна стихов») или в лес воображения («Сонет») чужое преображал в свое. Так, и в стихотворении «Лес» путь через полный опасностей, враждебный лес оказывается путем вещим, ведущим на родину [Набоков, 1991, с. 134].

Но если начало пути в художественном космосе Набокова зримо, конкретно локализовано во времени и пространстве (Россия, окрестности Петербурга, начало XX века), то конец пути, его цель, итог, далеко не всегда обозначены точно. Скорее, можно отметить обратную тенденцию. Конец пути синонимичен его началу, но начало это принципиально недостижимо, поскольку находится не в пространстве, а заключено во временном континууме однажды состоявшегося и не подлежащего изменениям прошлого. Набоковская юность, так сказать, невозвратима в квадрате: поскольку не только невозможно вернуть время первой любви, но и ту реальность, в которой эта любовь когда-то состоялась – на смену России усадеб и дачных прогулок пришел Советский Союз. Невозможность возвращения во времени наложилась на невозможность возвращения в пространстве. На смену реальным географическим путям в реальное пространство пришли поэтому пути метафизические, ведущие не вовне, а во внутрь, в себя, в пространство памяти и воображения. Целью внешнего движенья становилось признание его бесцелия.

В цикле «Движенье» из итогового сборника «Poems and Problems» (1970) в стихотворении «В поезде» случайно в дороге происходит встреча с молодостью, которая длилась миг, «блестя, проплыли прочь // скамья, кусты, фонарь смиренный...» [Набоков, 1991, с. 209], и пассажир вновь вернулся к бесцельному и бесконечному движенью. В «Парижской поэме» (1943) открыто высказано желание «очутиться в начале пути» [Набоков, 1991, с. 278]. Но «начало» невозможно обрести, перемещаясь в горизонтальном пространстве, поскольку оно сосредоточено в мире прошлого, а тот в свою очередь сакрализован и вынесен за пределы реальности, став одной из форм потусторонности. Кроме того, теперешнее «Я» художника и человека стало настолько отлично от его же прошлого «Я», что образы юности и детства становятся фактами не онтологическими, а эстетическими. Стихотворение «Мы с тобою так верили» (1938) начинается с замечания: «до чего ты мне кажешься, юность моя, // по цветам не моей, по чертам недействительной», – а завершается утверждением: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой // всякой первой главы...» [Набоков, 1991, с. 265]. Именно эта эстетизация былого, сообщение ему статуса одной из форм потусторонности и делает возможным прямое сообщение с ним. Как справедливо подчеркивал Д.Б. Джонсон, набоковские миры не герметичны по отношению к героям, автору и читателям, которые свободно перемещаются из одного мира в другой [Johnson, 1985, p. 156]. Так, отчизна теряет конкретную локализацию в пространстве, а детство и юность – во времени, становясь из конкретных географических и биографических фактов формами потусторонности, «милого невозможного» [Набоков, 1991, с. 30], наравне со «страной стихов» или волшебным лесом («Сонет»). Так, пространственное понятие верха подменяется временным понятием прошлого, а конкретный путь в пространстве путем в глубины воображения

ISSN 2227-6165

и памяти, как единственно возможным средством сообщения с иными мирами, миром утраченной отчизны и невозвратной юности. В стихотворении «Какое сделал я дурное дело», написанном в ответ критику строгих моралистов в адрес «Лолиты», Набоков косвенно возвращается к образу сонета-предсказания из заключительного абзаца романа:

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской веки будет колебаться
на мраморе моей руки [Набоков, 1991, с. 287].

Предсказание сонета переносится с судеб героев на собственную судьбу: обращенность сонета к иномиру, «потусторонности» дает возможность преодолеть пространство и выйти из линейного потока времени в лишенную протекания вечность. Именно поэтому сонет для Набокова обладает не только эстетической, но онтологической значимостью и выносится за границы пространства лирики в область искусства вообще и судьбы, как индивидуальной, конкретной вариации искусства, в частности.

Сонет для Набокова – способ сопряжения параллельных миров, мост из одной действительности в другую, из одного времени в другое, из настоящего возрастного состояния в минувшее. Этими содержательными характеристиками определяется отношение набоковского сонета к каноническому. Набоков разводит по полюсам жанровые и строфические признаки сонета, вырабатывая индивидуальную редакцию сонета как жанра, нередко трансформируя при этом и его формально-строфическую схему.

ИСТОЧНИКИ

1. *Гумилев Н.С.* Стихотворения и поэмы. – Ленинград: «Советский писатель», 1988.
2. *Набоков В.В.* Собр. соч. в 4-х т. – Москва: «Правда», 1990.
3. *Набоков В.В.* Стихотворения и поэмы. – Москва: «Современник», 1991.
4. *Набоков В.В.* Стихи. – Ардис: Анн Арбор, 1979.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александров В.Е.* Набоков и потустронность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. *Н.А. Анастасьева*. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 1999.
2. *Злочевская А.В.* Эстетические Новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1997. № 4. – С.7-15.
3. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга / сост. *Т.М. Николаева*. – Москва: «Языки русской культуры», 1997. – С.455-516.
4. *Федотов О.И.* Сонеты из страны стихов (Сонеты в строфическом репертуаре Владимира Набокова) // Вестник Вятского университета, 2006. № 6. – С.89-104.
5. *Шульман М.* Набоков, писатель // Постскриптум. – Санкт-Петербург; Москва, 1997. № 1. – С.235-239.
6. *Харитонов В.С.* Место сонета в поэтическом творчестве Владимира Набокова // Филологos. 2016. № 28 (1). – С. 63-70.
7. *Johnson D.B.* World in Reflections: Some Novells of Vladimir Nabokov. – Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1985.

SOURCES

1. Gumilev N.S. *Stihotvorenija i pojemy* [Poems and large poetry]. Leningrad, Sovetskij pisatel' Publishers, 1988.
2. Nabokov V.V. *Sobranie sochinenij v 4 T.* [Collected works in 4 vols.]. Moscow, Pravda Publishers, 1990.
3. Nabokov V.V. *Stihotvorenija i pojemy* [Poems and large poetry]. Moscow, Sovremennik Publishers, 1991.
4. Nabokov V.V. *Stihi* [Poems]. Ardis, Ann Arbor, 1979.

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Aleksandrov V.E. *Nabokov i potustronnost': metafizika, jetika, jestetika* [Nabokov and Other world concept: metaphysics, ethics and aesthetics]. Transl. N.A. Anastas'ev. Saint-Petersburg, Aletejja Publ., 1999.
2. Zlochevskaja A.V. *Jesteticheskie novacii Vladimira Nabokova v kontekste tradicij russkoj klassicheskoj literatury* [Aesthetical novelties of Nabokov in the context of traditions of Russian classical literature]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 9. Filologija* [Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology], 1997. № 4. P. 7-15.
3. Toporov V.N. *Prostranstvo i tekst* [Space and text]. In *Iz rabot moskovskogo semioticheskogo kruga* [Selected works of Moscow semiotic circle]. Moscow, Jazyki Russkoj Kul'tury Publishers, 1997. P. 455-516.
4. Fedotov O.I. *Sonety iz strany stihov (Sonety v stroficheskom repertuareVladimira Nabokova)* [Sonnets from the land of verses: Sonnets in the strophical repertoire of Nabokov] In *Vestnik Vjatskogo universiteta* [Viatka University Bulletin], 2006. № 6. P. 89-104.
5. Schulmann M. *Nabokov, pisatel'* [Nabokov, he, writer] in *Postscriptum magazine*. Saint-Petersburg, Moscov, 1997. № 1. P. 235-239.
6. Haritonov V.S. *Mesto soneta v pojeticheskom tvorchestve Vladimira Nabokova* [The place of sonnet in Nabokov's poetry] In *Filologos*. 2016. № 28 (1). P. 63-70.
7. Johnson D.B. *World in Reflections: Some Novells of Vladimir Nabokov*. Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1985.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-113-122

ISSN 2227-6165

Д.И. Макаров
доктор философских наук, доцент,
профессор и заведующий кафедрой общих гуманитарных дисциплин
Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского
dimitri.makarov@mail.ru

О ХРИСТИАНСКИХ ПОДТЕКСТАХ В РАССКАЗЕ ПАОЛО ВОЛЬПОНИ «АННИБАЛЕ РАМА»

В статье поднимается проблема библейских и христианских подтекстов в рассказе итальянского писателя-постмодерниста Паоло Вольпони (1924-1994) «Аннибале Рама» (1965). Несмотря на то, что рассказ представляет собой технократическую антиутопию, выдержанную в духе постфордизма, в его идейной и образной структуре заложены аллюзии на библейские и евангельские мотивы. Так, помощник главного героя выступает как трансформация евангельского образа благоразумного разбойника. Важную роль в рассказе играет отсылка к платоническому представлению о мышлении и мысли как о свете (Resp. VI, 507d-509b), значимому для Плотина и Григория Нисского. Особой темой встают переклички между византийской патристикой (Анастасий Синаит) и своеобразием преломления темы контингентного и Промысла в художественном мире Вольпони. Если художественный мир рассказа – это мир «одного героя» (Л. Долежел), то этот герой – Аннибале Рама – оказывается медиатором между светским и духовным, дозволенным и недозволенным, ренессансно-оккультным и библейско-христианским началами европейской культурной традиции, на что указывает уже само его имя.

Ключевые слова: Паоло Вольпони, Платон, Плотин, Григорий Нисский, Анастасий Синаит, антиутопия, мысль как свет, контингентное, Промысел, постфордизм, технократия, благочестивый разбойник, Библия как метатекст европейской культуры

The article raises the problem of Biblical and Christian subtexts in Italian post-modernist writer Paolo Volponi's short story *Annibale Rama* (1965). Despite the story being a technocratic anti-utopia in the post-Fordist spirit, certain allusions to the Biblical and Gospel motives can be detected in its ideological and imagery structure. Thus, for example, an assistant of the main hero is presented as a transformation of the Gospel image of the pious criminal. A reference to the Platonic notion of thinking and thought as light (*Resp*. VI, 507d-509b), which was so prominent in Plotinus and St. Gregory of Nyssa, features in the story. Special subject for consideration in the treatment of Volponi's artistic universe is formed by some consonances between the Byzantine patristic tradition (Anastasius of Sinai, early 8th century) and *Annibale Rama*, the theme of contingent and Providence being reflected in a remarkable way in the story. If the universe of the story is a "one-person" one (L. Doležel), then, the hero, i.e., Annibale Rama, turns out to be a mediator between the sacred and the profane, licit and illicit, Renaissance-like occult and Biblical and Christian foundations of the European cultural tradition, which is alluded to by his very name.

Keywords: Paolo Volponi, Plato, Plotinus, St. Gregory of Nyssa, St. Anastasius of Sinai, anti-utopia, thought as light, contingent, Providence, post-Fordism, technocracy, the pious criminal, Bible as the meta-text of the European culture

Literary fiction is probably the most active experimental laboratory of the world-constructing enterprise.
Lubomír Doležel [Doležel, 1998, ix]

Вышеприведенные слова Любомира Долежела имеют непосредственное отношение не только к рассказу Вольпони, но и к литературе постмодерна в целом. Тем не менее, ввиду краткости, архетипичности используемых сюжетных схем и мыслительно-идеологических конструкций именно «Аннибале Рама» был выбран нами для литературно-философского и богословского анализа в данной работе. Рассказ Вольпони подпадает под категорию «мира одного лица» («одного деятеля» – one-person world, по Л. Долежелу) [ibid., p. 37-54]. Соответственно, главный герой воплощает в себе

© Макаров Д.И., 2017

ISSN 2227-6165

основные мировоззренческие оппозиции, в то же время выступая *медиатором* между ними. Собственно говоря, уже его имя – Аннибале Рама – дает намек на его функцию медиатора между людьми и машинами, а также между настоящим и контингентным (см. далее). В самом деле, Ганнибал, как известно, был одним из главных противников Рима в III – начале II вв. до н.э., фамилия Рама у итальянского читателя, естественно, ассоциируется с Roma, а кроме того, la rama в некоторых областях Италии означает «ветвь» (наряду со стандартным il ramo). В этом можно усмотреть намек на неоднозначность течения истории и судьбы главного героя, а также на продуктивность его творческой фантазии (ввиду ассоциации ветви с фруктом, побегом, корнем и т.п.). В дальнейшем именно об онтологической траектории героя – гениального изобретателя Аннибале Рама – и ее возможных продолжениях-ответвлениях нам и придется говорить.

Паоло Вольпони (1924, Урбино – 1994, Анкона) – автор, прочно вошедший в национальный литературный канон, один «из наиболее оригинальных и одаренных итальянских интеллектуалов послевоенного периода» [Mobili, 2008, p. 32][1], «ничуть не отстающий от эволюции нарративных практик в постструктуралистскую эпоху» [ibid., p. 33]. При этом писатель практически не известен в США [ibid.], а в России о нем и вовсе ничего не слышали. Нет и доступных читателю русских переводов его интеллектуальной прозы. Тем актуальнее привлечь внимание отечественного читателя хотя бы к одному из блистательных произведений Вольпони.

Как известно, Вольпони с 1950 по 1972 г. работал в фирме «Оливетти», где в 1964 г. Пьер-Джорджо Перотто разработал Программу 101 (которая считается первым в мире персональным компьютером). Аллюзии на эти события и на раздумья творческой интеллигенции тех лет, работавшей в «Оливетти», мы и встречаем в романе «Всемирная машина» и в рассказе «Аннибале Рама» (1965) [Zinato, 2017, X-XI]. Герой рассказа – инженер и программист, изобретатель суперкалькулятора – относится к тому же типу литературных изобретателей и чудаков, что и Дон Кихот, Макс Штерер из «Воспоминаний о будущем» Сигизмунда Кржижановского (1929) и Пекеш из «Замков гнева» Алессандро Барикко (1991) (чтобы назвать лишь немногих). Сегодня, когда мы, по чуткому слову поэта, *...в лабиринте ежедневий // Отупеваем с каждым днём* [Елагин, 1947, с. 9], важно хранить память о такого рода героях, одновременно пытаясь понять то важное и Главное, что дало им силу жить, возвышаться и творить в совсем не оптимистическую эпоху.

В Италии стало уже общим местом сопоставлять образы и идеи Вольпони и Данте; привычным является также включение писателя в литературный контекст европейского и американского модернизма и постмодернизма (см., к примеру [Mobili, 2008]). Однако возможны и другие точки зрения на творчество классика. В самом деле, зададимся вопросом (на первый взгляд, неожиданным): говорится ли в рассказе что-нибудь о Боге?

Услышав такую постановку вопроса, неискушенный критик разведет руками. Ведь на поверхности рассказа ничего «теологического» не лежит, и само вопрошание может показаться абсурдным. Вместе с тем, как показал Л. Долежел на примере анализа структуры «Робинзона Крузо» Дефо, Бог так или иначе присутствует в структуре нарративного универсума. Так, заболев, Робинзон (который до этого ощущал себя одиноким) начинает веровать в Бога: «Мир человеческий становится миром Божиим» [Doležel, 1998, p. 41]. У Вольпони этого не происходит, вопрос о религиозной принадлежности героя на поверхности остается открытым, однако скрытые (и не очень) связи с Библией и философской традицией всё же удается установить. Библия (преимущественно Новый Завет) и для Вольпони играет роль явно или не очень подразумеваемого Метатекста универсума – и культуры как творческого отражения и преображения этого универсума, мысли о нем (слово «мысль» играет важную роль в рассказе, хотя и встречается в нем один раз). Предпринимая поиск неявных (или, точнее, не до конца выявленных) евангельских подтекстов и аллюзий в рассказе, мы опираемся на многолетнюю традицию такого рода исследований (см. в качестве одного из примеров: [Новикова, 2001, с. 230-238]).

[1] В Италии изучением Вольпони занимаются, прежде всего, проф. Э. Дзинато и его студенты. См. название одной из дипломных работ в 2011/2012 уч. году: «Аллегорический реализм Вольпони между наукой и научной фантастикой» (T. De Beni) (http://didattica.unipd.it/offerta/docente/69F63E17E79D2296478AA85D8FB5BBA0) (дата обращения – 18.07.17).

ISSN 2227-6165

Итак, прежде всего, в рассказе Вольпони противопоставляются мир людей (представленный в первую очередь героем и его женой) – и *мир вещей* (из которого естественным для героя-изобретателя образом выделяются *машины*). На простейшем уровне рассказу можно было бы придать подзаголовок: «Аннибале Рама, или О любви человека к машине»; возможно, во времена Фурье и Сен-Симона так бы и сделали литературные критики – и сам автор. Если же взглянуть глубже, то уже на этом уровне – показа отношения героя к вещам – удается обнаружить весьма значимые для автора и его героя (в его alter ego'вости по отношению к автору не приходится сомневаться) мотивы.

Так, начало «Аннибале Рама» с его мотивом «надежного существования вещей» и их обличья [Volponi, 2017, p. 3] противоположно началу «Скуки» Моравиа (1960) – с раскрытой в прологе идеей отрешенности героя от вещей, неспособности дать им увлечь себя в какое-либо общее дело. Напомним лишь пару фраз из часто цитируемого пролога к роману: «Скука для меня – это ощущение неполноты, недостаточности окружающей меня реальности, ее скудости, ее несоответствия собственным возможностям… Скука настигает меня в те мгновения, когда я ощущаю абсурдность окружающего меня мира, то есть тогда, когда он становится… каким-то неполноценным, не способным убедить меня в реальности своего существования» [Моравиа, 2010, с. 7-8].

Напротив, Аннибале «…знал, что… не совершает побега от окружающей его реальности…» [Volponi, 2017, p. 3]. Во всех окружающих его вещах герой находит отражение своей уверенности в успехе изобретения [ibid., p. 4]. Самой своей материальной статью и весомостью вещи подтверждают его убеждения и его уверенность [ibid.]. Итак, с самого начала нам дается понять, что герой *укоренен в реальности* и потому *счастлив* в своем вольном и радостном приятии жизни. «Счастье – постоянная стихия его жизни и всех его отношений…» [ibid.], в том числе с социальными фактами; счастье – это и «внимание к вещам», и «возможность вмешательства» [ibid.]. И даже машины на его рабочем месте – «кроткие (послушные, mansuete), но в то же время таинственные (misteriose)…» [ibid.].

Как же дает о себе знать эта таинственность? Описывая фабрику, на которой работает герой в начале действия, автор обращает внимание на «белые углы таинственных (misteriose) машин, из которых изливается *устойчивый свет, распространяющийся, словно некая мысль* (come un pensiero) (здесь и далее курсив в цитатах наш. – Д.М.)» [ibid., p. 7]. Представление об идеях как о свете, чем-то светящемся, сияющем, а о Благе – как об умном Солнце восходит к Платону (Resp. VI, 507d-509b; etc.), Плотину[2] и платоникам. Раскрытие этой идеи стало общим местом платоноведения (напомним лишь о «Верховном постижении Платона» В. Ф. Эрна, 1917; и, конечно, об «Учении Платона об истине» Хайдеггера). Встречается оно и в Библии, где Бог назван Солнцем правды (Мал. 4, 2), и в трудах Отцов Церкви, не говоря уже о множестве других религиозно-философских и эстетических традиций вплоть до символизма, неофольклоризма и др.

В отличие от Аннибале, герой повести Сигизмунда Кржижановского «Воспоминания о будущем» Макс Штерер[3] – инженер, сконструировавший машину времени – ощущает не только себя, но и современных ему людей слабо укорененными в бытии. В этой одинокости для него заключен один из основных побудительных мотивов к изобретательской деятельности. Но если Штерер с помощью

[2] Ср., к примеру, фрагмент из антропологического трактата VI, 7: «…так что здешние чувства – это неотчетливые помышления (ἀμυδρὰς νοήσεις), а тамошние помышления – отчетливые (ясные, ἐναργεῖς) чувства» (*Plot*. Enn. VI.7.7) [Plotini, 1982, 192.30-31]. Ясными они являются благодаря свету Первопринципов – Единого, Ума и (в меньшей степени) Мировой души. Ибо Ум заливает то место, где он находится, «*мысленным свечением* (φέγγει νοερῷ)» (Ibid. VI.7.15) [ibid., 204.29-30]. Христианский вывод отсюда делает, к примеру, св. Григорий Нисский: «…в случае отображения в зеркале образ принимает форму (σχηματίζεται) в зависимости от первообраза. Опять же, размышляя об очертаниях (τοῦ… χαρακτῆρος) души, мы аналогичным образом представили положение дел, ибо душа принимает облик сообразно с (κατὰ) Божественной красотой. Стало быть, *именно тогда, когда душа взирает на собственный Первообраз, она с точностью познаёт и саму себя*» [S. Gregorius Nyssenus, 1967, 41.14-19]; отмечено, например, в: [Escribano-Alberca, 1976, 54, Anm. 49]. О влиянии Плотина на св. Григория см. в указанной статье и в других статьях данного сборника, а также в материалах новейших симпозиумов по Григорию Нисскому.

[3] Имя намекает на Штирнера и Штейнера (а возможно, и на Шелера) [Перельмутер, 2001, с. 665].

ISSN 2227-6165

своего изобретательства пытается преодолеть драматический разрыв с реальностью, то современные ему люди (повесть писалась в 1929 г., в год «великого перелома»), на его взгляд – «*люди без теперь*», потерянные, поглощенные оторопью жизни (см. цитату ниже). Сразу отметим, что в более трагичном и даже надрывном отходе от реальности заключается заметное отличие героя Кржижановского от героя Вольпони (вообще же спектр отношений к реальности у персонажей обоих мастеров поразительно многообразен и далеко еще до конца не классифицирован, особенно в свете новейших логических теорий).

Герой Кржижановского многомерен и амбивалентен. С одной стороны, он ощущает и понимает, «что в ином настоящем больше будущего, чем в самом будущем» [Кржижановский, 2001, с. 418]; с другой же, по его словам, «возможно, встречи с реальным временем и не произошло… и… я, извините меня, среди призраков, порожденных призрачными длительностями… мы можем предположить, что машина не успела достигнуть реальности, она расшиблась о выставившуюся вперед тень t-времени (то есть, говоря кратко, некоего умопостигаемого времени. – Д. М.) и… наблюдения над окружающими теперь меня людьми дают ощущение, что это люди без *т е п е р ь*, с настоящим, оставшимся где-то позади их, …с жизнями смутными, как оттиск из-под десятого листа копирки» [там же, с. 419-420].

Само течение времени понимается здесь отчасти в гуссерлианском духе, с признанием многомерности и разнонаправленности временных потоков (не случайно на полке у Стынского, друга последних лет жизни Штерера, стоял томик Гуссерля [там же, с. 402]), тогда как у Вольпони стрела времени необратимо и объективным образом течет вперед из прошлого через настоящее к будущему.

Но и в целом та пессимистичная характеристика, которую Кржижановский дает своим современникам – москвичам конца 20-х гг., неприложима к герою Вольпони. Ведь Аннибале показан как личность достаточно монолитная, с определенной целью и волей к власти – к вполне по-ницшеански чувствуемой и лелеемой власти над миром. Если он и был в какой-то момент времени «человеком без теперь», то лишь в течение месяца после разговора с боссом – до своего добровольного увольнения с фабрики [Volponi, 2017, p. 6]. Затем линия его бытия выпрямляется и – за исключением одного инцидента, о котором речь впереди – идет своим чередом. Штерер же полагает (не говоря уже об отсутствии с его стороны помышлений о власти над миром), что: «Лучше разбиться о будущее, выбросившись в *безвестные* века, чем сдать свой замысел, …перечеркнуть идею лётом случайной пули, вечность – датой сегодняшнего дня» [Кржижановский, 2001, с. 367]. Его этика – анонимно-жертвенная: отказ от себя ради эксперимента и прогресса в науке и человечестве. Вспомним конец повести, связанный с исчезновением героя и маркированный цитатой из Жуковского: «Уведи меня в стан погибающих» [там же, с. 430]. Наука тут – всё-таки – понимается как средство достижения всеобщего блага, хотя бы и ценой жизни экспериментатора; у Аннибале Рама цель – земное благоденствие своего «я» и власть над миром. У Кржижановского также узнаются следы рассуждений Ницше о «последнем человеке» (вспомним и «Полую землю» Элиота, 1925), не говоря уже о тематике «потерянного поколения»; но идею воли к власти и утопию технократизма, ведущую к реализации этой идеи, мы у него не встретим.

Интересно отметить, что тема взаимоотношения человека и вещей в современной поэзии и прозе трактуется различными способами. Так, у раннего Рильке вещи пленяют поэта: *И все вещи стоят, словно монастыри, // в которых я был пленён (удерживаем)* (*…und alle Dinge stehn wie Klöster, // in denen ich gefangen war*) (“Ich bin derselbe noch, der kniete…”, стихотворение из 2-й книги «Das Buch von der Pilgerschaft», 1901) [Rilke, 2006, s. 239]. Вещи могут уходить в пустоту, оборачиваясь неким мерцающе-становящимся небытием, как в ряде вещей того же Сигизмунда Кржижановского («Швы», «Пурвапакшин» и др.)[4], могут отчуждаться от человека (как в «Скуке» Моравиа), восставать против него (тема восстания роботов у А. Азимова и в научной фантастике в целом). А могут и –

[4] См. об этом проницательную работу В. Н. Топорова: [Топоров, 2013, с. 354-497].

ISSN 2227-6165

как в случае с рассказом Вольпони – адекватно взаимодействовать с человеком, подчиняющим эти вещи своим осознанным целям.

Но вот что, быть может, более важно: наряду с пристальным вниманием к теме взаимоотношений человека и машины, каковая являет собой фрагмент более общей темы взаимодействия человека и вещей, оба писателя, в силу понятных причин не знавших друг о друге, относятся с сочувствием к своим героям. Это видно в самом построении повествования Вольпони: не найдя понимания у босса и пообещав через месяц уволиться с предприятия [Volponi, 2017, p. 6], Аннибале построил машину, с которой у него было «*совершенное взаимопонимание*» [ibid., 7]. Это взаимопонимание возбуждает даже ревность у жены [ibid., p. 9]. Итак, вопреки технофобии Бердяева и Хайдеггера и в очевидном соответствии с духом постфордизма[5], Вольпони развивает, так сказать, антропологию взаимодействия человека с машиной. Своим оптимизмом по поводу обширных возможностей подобного взаимодействия, а также сциентистским духом 60-х гг. рассказ напоминает и другие произведения научной фантастики тех лет, например, рассказы и повести С. Лема или «Понедельник начинается в субботу» А.Н. и Б.Н. Стругацких (1964), вполне укладываясь в общеевропейскую традицию литературной фантастики, начиная с Жюля Верна.

Машина естественным образом встроилась в жизнь семьи Рама, «словно четвертый элемент» [ibid., p. 7]. Всю ночь, придя на фабрику, Аннибале монтирует свою машину, и она работает совершенно [ibid.]. Созданный конструктором суперкалькулятор предсказывает результаты футбольных матчей, так что он – опять же – войдя в некий симбиоз с *машиной*, вынужден прятаться от *людей*. Ходя обналичивать деньги в кассу, Рама всякий раз переодевается, «чтобы никто не узнал, что он и есть единственный победитель» [ibid., p. 8]. С этой машиной он хочет стать наиболее могущественным человеком на земле [ibid.]. Так на страницы рассказа мало-помалу проникает *антиутопия мирового господства* и Вавилонской башни. А у читателя закономерно возникает вопрос: может ли такой сюжет – такой *тип* сюжета – не завершиться трагически (ср.: Пс. 138, 7-10; 22, 4; 23, 1-6)? (Вспомним хотя бы «Человека-невидимку» Уэллса).

Но продолжим следить за перипетиями сюжета. Итак, построенный вначале калькулятор был опытным образцом; получив его, Аннибале начинает строить свою супермашину [ibid., p. 9]. В дальнейшем грани основополагающей оппозиции «люди – машины» *размываются* до взаимоперехода. Появляется – намеченный контурным штрихом – образ жены. Жена помогает нашему герою в строительстве; «по сути, и она – всего лишь *машинка* (una piccola macchina), работающая на Аннибале…» [ibid.]. С единственным характерологическим отличием: «…с особым – своего рода – кокетством, которое он не в состоянии контролировать и предвидеть и которое составляет *постоянную новизну их любви*, а заодно и стимул для его изысканий» [ibid.]. Упоминание темы любви в машинно-производственном контексте, естественно, звучит иронично, если не бурлескно.

В ироничном ключе затрагивается и еще одна столь же древняя тема – *связи микро- и макрокосма*: «…то, как она строит глазки, губки, какое выражение придает носу, ямочкам на щеках, разного рода восклицаниям (gli strilletti) и словечкам – вот то, что вкупе с 5 миллиардами световых лет расстояния до самой дальней из известных звёзд вызывает в Аннибале *чувство глубины вселенной*» [ibid.]. Бросаются в глаза указания автора на *знаковый, выразительный характер* этой связи.

Но вот машина, наконец, построена [ibid.]. Тогда Аннибале с семьей – женой и сыном – полдня развлекаются: начинают считать, сколько капель дождя упало на их крышу за год или сколько раз в год каждый из них смеялся [ibid.]. То есть делают то, что, согласно новозаветной традиции, восходящей к преданию учительных книг Ветхого Завета, является *прерогативой Бога*, а человеку знать не дано (ср.: Иов 41, 2; Прем. 9, 13; Ис. 40, 13; Ам. 3, 7; Сир. 3, 21; Рим. 11, 34; 1 Кор. 2, 16). По свидетельству св. Анастасия Синаита (*Вопросоответы*, 28; ок. 700 г.), знать таинства Божии и Его

[5] Ср. замечание Э. Дзинато по поводу другого рассказа Вольпони: [Zinato, 2017, XV]. Философский анализ сущности постфордизма см.: [Вирно, 2013].

ISSN 2227-6165

суды может лишь тот, кто обладает силой от Бога, будучи просвещенным от Него в Св. Духе [Anastasius Sinaita, 2011, p. 112]. Те, кто были восхищены в состояние благодати, почивают среди непостижимых таинств Божиих (вспомним эпитет «таинственный» у Вольпони) [ibid., p. 113]. По св. Анастасию, порядок познания зависит от порядка благодати: нет познания без благодати. Герой Вольпони всем своим *modus vivendi* пытается опровергнуть данную парадигму, однако, ближе к концу рассказа, скорее, подтверждает ее – от противного.

Поразвлекавшись вдоволь с семьей, Аннибале начинает выполнять крупные операции [Volponi, 2017, p. 9-10]. И вновь речь идет о *сфере контингентного*: лото, футбольный тотализатор, рулетка, скачки, собачьи бега… в Европе (вне Италии) и Америке [ibid., p. 10]. Чтобы сделать тот или иной прогноз, он закладывает в машину бесконечное количество разнообразных данных [ibid.]. То есть герой в принципе хочет сделать то, к чему стремился Лаплас – описать мир с помощью стройной и взаимосвязанной системы уравнений. И пока у него всё получается: машина выдает «всегда точные» результаты [ibid.]. «Он начинает побеждать всюду без исключения» [ibid.]. Получает деньги, покупает грузовичок, чтобы перевозить выручку [ibid.].

Живущий по соседству вор принимает его за фальшивомонетчика; когда Аннибале застигает вора врасплох, тот советует гнаться за количеством, а не за качеством. Мыслимо ли хранить в гараже такую гору денег? [ibid., p. 10-11]. «Неужели Вы думаете, что Вам удастся всю её сбыть?» – резонно спрашивает вор у Аннибале [ibid., p. 11]. Вспомним Мф. 6, 19: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут». Очевидным образом на наших глазах происходит *инверсия* образа вора, непосредственно связанная с узнаваемым евангельским подтекстом.

И всё-таки – почему вор? Неужели автор не мог выбрать для повествования представителя иной, более благородной профессии? Причина, думается, ясна: в образе вора можно увидеть отдаленное сходство с евангельским благочестивым разбойником (Лк. 23, 41-43), тем более, что автор называет его sensato (благоразумный) [ibid.]. Перед нами, думается, – одна из тех евангельских и философских аллюзий, которые рассыпаны в ключевых местах текста, определяя тот или иной поворот (перипетию) повествования (как это было с упоминанием мысли в начале или с подсчетом капель дождя немногим ранее).

Столкнувшись с вопрошающим, Рама объясняет вору свои планы на будущее. Когда он, Аннибале, накопит необходимую сумму денег (разумеется, нет смысла тратить их на удовольствия), «он построит огромный завод *по производству крупнейших в мире электронных калькуляторов*. Крупнейших, но также и самых маленьких – домашних, которые помогают семьям, да и каждому человеку решить собственные проблемы со счетом, прогнозированием и программированием» [ibid.]. Формулируя таким образом свою задачу по (говоря языком политики) улучшению жизни людей, герой, между прочим, обнаруживает общие обертоны с тем, как трактуется фигура Макса Штерера в повести Кржижановского. Штерер также хотел способствовать восстановлению распавшейся связи времен; понятно, что ему не удалось выполнить это задание.

Итак, Аннибале начинает изучать новые программы, которые можно было бы загрузить в машину, чтобы узнать, где именно в Италии можно построить такую фабрику [ibid.]. Он загружает в программу массу данных о стране, после чего вводит программу в машину. Наконец, ЭВМ указывает долину между родным для писателя Урбино, Урбанией и Ферминьяно [ibid., p. 11-12]. Машина описала свойства каждого из 347 безработных в данной области в возрасте от 18 до 28 лет, кто может заинтересоваться проектом [ibid., p. 12]. Аннибале, его жена и вор-компаньон с ними встретились, при этом изобретатель дал каждому сумму денег и договорился, что они снова встретятся через год и начнут строить фабрику. Машина уверила его, что придут 222 работника, но пришло только 22 – остальные попрали договор, а деньгами распорядились по своему усмотрению; так, у кого-то проявились алчность, «нехватка духа предприимчивости» [ibid., p. 13] и т.п.

И вот тут-то настал черед Аннибале приходить в ужас. И он впервые поразился. Поразился не только людской неблагодарности, «но и потому, что его машина, на которую он поставил всё и в

которую верит без тени сомнения (con tutta la fiducia), и прежде всего – в моральном смысле, дала неточный результат» [ibid.].

Ну конечно, воскликнет читатель. Неисповедимы не только пути Господни (Рим. 11, 33), но непредсказуема и свобода людей, которая в принципе не поддается предвидению и просчитыванию. В художественном мире рассказа это утверждение и справедливо, и не вполне точно; такое объяснение является допустимым, но не достаточным.

Вернувшись к прототипу своей машины, располагавшемуся в гараже и саду рядом с домом, Аннибале замечает, что по одной из самых тонких нитей машины, выходящей в сад, шеренгой идут… муравьи [ibid.]. Он разрывает нить, сдувает муравьев… [ibid., p. 14]. И при новом расчете числа работников, которые должны были прийти на строительство фабрики через год, получает результат: 22. «Прежний результат – 222 – был получен потому, что нить под давлением шеренги муравьёв слегка сдвинулась со своего места» [ibid.]. Тогда он бежит навстречу к этим 22, чтобы вместе с ними строить новое предприятие [ibid.]. На этой оптимистической ноте рассказ заканчивается.

О близости Вольпони научно-технократической парадигме постфордизма мы уже упоминали в начале статьи. При оценке же философско-религиозной составляющей сюжета надлежит, конечно, вспомнить, что 22 – число букв еврейского алфавита и тем самым подчеркнуто мистическое число (опять же, при обращении к теме чисел возможные каббалистические подтексты исключать a priori не приходится).

Вспомнив о «принципе домино», попытаемся взглянуть на проблему под избранным в данном эссе углом зрения. Бросается в глаза, что, если у Вольпони ошибка машины зависит от вмешательства муравьев (намеренное – не без иронии – подчеркивание сугубо внешней и мало значащей причины)[6], то, согласно св. Анастасию Синаиту, наш рост и старение, а также жизнь и смерть наших тел зависят от 4 элементов (земли, воды, воздуха и огня). Так повелел Господь, делегировав элементам соответствующую власть [Anastasius Sinaita, 2011, p. 120-123]. Смерть тел зависит от их движения, возрастания и убывания; в душу же нам Бог вложил свободу выбора [ibid., p. 123]. В конечном счете, все 6 выделяемых св. Анастасием причин происходящих в мире событий (Бог, материя, свобода воли, природа в целом, навык ремесленника, сила и способности прочих людей) восходят к Богу [ibid., p. 124]. Лишь Он действует абсолютно свободно [ibid., p. 125]. Материя же ничего не совершает вопреки воле Божией [ibid., p. 127]. Теперь задумаемся: если даже оставить в стороне вмешательство муравьёв, мыслимо ли всё это познать – сложить панораму универсума – с помощью одной машины? Автор по видимости, оставляет вопрос открытым, но, думается, дает намеки на отрицательный ответ…

Так или иначе, в художественной картине мира рассказа Вольпони немаловажное место отводится случайности. В этой связи возникает закономерный вопрос: что такое случайность в перспективе мышления и мировидения Вольпони – и христианской традиции (в качестве представителя которой можно взять того же Анастасия Синаита)?

Случайность, по Синаиту – управление миром без Провидения. Христианину недозволительно так думать и говорить, иначе он отпадет от христианского образа мыслей и впадет в эллинский (*Вопросоответы*, 85) [ibid., p. 211]. С другой стороны, следуя 90-му Вопросоответу, следует признать, что в художественном мире рассказа Вольпони итоговый суд над героем – состоящий, как мы помним, в том, что лишь 22 человека согласились работать с Аннибале – был от Бога. Почему? Дело в том, что Аннибале был весел и оптимистичен в душе. А суд, бывающий человеку от Бога, «никогда не искореняет из души благую надежду…» [ibid., p. 216].

Подобным образом, исходя из гипотезы об отображении в художественном произведении м*ножественности миров*, одним из которых всегда является мир *трансцендентного* (Бога, идей,

[6] Кстати, если для писателя-постмодерниста вмешательство муравьев в дела человеческие выступает как символ случайности, то для византийских Отцов Церкви, напротив, насекомые и даже членистоногие (пауки) являют собой пример закономерности и гармоничности Божественного Промышления о сущем. О пауке см. статью автора: [Макаров, 2015, с. 79-85].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ангелов (вспомним Поплавского!), душ усопших), и представляется возможным подвергнуть анализу текст того или иного произведения на предмет отображения в нем контингентного. А ведь именно такие стороны описания реальности, как *деонтическое* (сфера должного) и *номотетическое* (сфера необходимого), относятся к числу труднейших проблем в науке (вспомним категорию модальности у Канта), и на взгляд современной философии[7].

Наконец, пришла пора вспомнить, что в самом начале рассказа Вольпони дает читателю довольно прозрачный намек относительно философско-богословских воззрений Аннибале Рама. Действительно, говоря с директором фабрики, герой в ренессансном духе противопоставляет свою *автономную* мощь изобретателя чертам *образа Божия* в человеке (наличие которых он при этом не отрицает). Рама и не раскрывает эти черты, но, судя даже по его характерному молчанию относительно их природы, вряд ли ему пришлось бы по душе учение св. Григория Нисского о духовной составляющей человека как совокупном отображении совершенств Божиих[8]. Аннибале говорит: «Человек – Божий (è divino) и, к сожалению, не может обзавестись третьим глазом, но эту машину построим мы сами; стало быть, мы сможем придать ей третий глаз: напротив, не делая этого, мы предадим наш труд и цель наших изысканий, которая та же, что и у промышленности» [Volponi, 2017, p. 6]. Итак, и изыскания, и промышленность, на взгляд героя, стремятся «заглянуть в замочную скважину» творения, пойти по пути без благодати. (Ясно, что «третий глаз» – понятие из словаря оккультистов.) В этом смысле Аннибале Рама – наследник ренессансных мастеров. И вместе с тем, в способе трактовки автором его судьбы и перипетий жизненного пути и пространства возможно выделить не только (и не столько) платонические, но и библейско-христианские мотивы.

ИСТОЧНИКИ

1. *Елагин Иван*. По дороге оттуда. Стихи. – Мюнхен: Издание автора, 1947.
2. *Кржижановский Сигизмунд*. Воспоминания о будущем // Его же. Собрание сочинений / Сост. и комм. В. Г. Перельмутера. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001. Т. 2. – С.335-430.
3. *Моравиа Альберто*. Скука / Пер. с ит. С. К. Бушуевой. – Москва: АСТ, 2010.
4. *Anastasii Sinaitae*. Quaestiones et responsiones / Ed. M. Richard (†) et J. A. Munitiz. – Turnhout: Brepols, 2011. (Corpus Christianorum. Series graeca, 59; Corpus Christianorum in Translation, 7).
5. *S. Gregorii Nysseni*. De mortuis oratio // Gregorii Nysseni. Opera. Vol. IX. Sermones. Pars prima / Ed. G. Heil, A. van Heck, E. Gebhardt, A. Spira. – Leiden: Brill, 1967. – P.28-68.
6. *S. Gregorii Nysseni*. Oratio catechetica // Gregorii Nysseni. Opera. Vol. III/4. Opera dogmatica minora / Ed. E. Mühlenberg. – Leiden–New York–Köln: Brill, 1996. – P.5-106.
7. *Plotini*. Opera / Ed. P. Henry et H.-R. Schwyzer. T. III. Enneas VI. – Oxonii: Clarendon Press, 1982.
8. *Rilke R. M*. Die Gedichte. – Frankfurt am Main–Leipzig: Insel Verlag, 2006.
9. *Volponi Paolo*. I racconti / A cura di E. Zinato. – Torino: Einaudi, 2017. (Letture Einaudi, 71). – P.3-14.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вирно Паоло*. Грамматика множества. К анализу форм современной жизни / Пер. с ит. *А.Г. Петровой*. – Москва: Ad marginem, 2013.
2. *Лебедев С.А*. Структура научной рациональности // Вопросы философии. 2017. № 5. – С. 66-79.

[7] «Самая трудная проблема в науке – это проблема доказательства истинности номотетических высказываний (высказываний о необходимости) и деонтических высказываний (высказываний о должном) и формулировка критериев истинности для них. Другой столь же трудной методологической проблемой является *проблема истинности высказываний о возможном* (курсив наш. – Д. М.)» [Лебедев, 2017, с. 76].

[8] «…надлежало и человеку, созданному ради вкушения Божественных благ, обладать по природе чем-то, что было бы сродни Причаствуемому. Поэтому он и был украшен и жизнью, и словом (λόγῳ), и премудростью, и всеми благами, подобающими Богу – чтобы, пользуясь каждым из них, стремиться к тому, что родственно ему» [S. Gregorius Nyssenus, 1996, 17.21-25].

3. *Макаров Д.И.* Из наблюдений над образом паука в 23-м «Гимне Божественной Любви» прп. Симеона Нового Богослова // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. Екатеринбург: Издательство Екатеринбургской митрополии РПЦ, 2015. Вып. 4 (12). – С.79-85.
4. *Новикова Е.Г.* Евангельские тексты и проблема преступления и наказания в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: Современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. – Москва: Наследие, 2001. – С.230-238.
5. *Перельмутер В.Г.* Комментарии (к «Воспоминаниям о будущем») // *Кржижановский Сигизмунд.* Воспоминания о будущем // Его же. Собрание сочинений / Сост. и комм. *В.Г. Перельмутера.* – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2001. Т. 2. – С.664-673.
6. *Топоров В.Н.* «Минус» –пространство Сигизмунда Кржижановского // *Кржижановский Сигизмунд.* Собрание сочинений. Т. 6. – Москва; Санкт-Петербург: Симпозиум, 2013. – С.354-497.
7. *Doležel L.* Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds. – Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
8. *Escribano-Alberca I.* Die spätantike Entdeckung des inneren Menschen und deren Integration durch Gregor // Gregor von Nyssa und die Philosophie / Hrsg. H. Dörrie, M. Altenburger, U. Schramm. – Leiden: Brill, 1976. – S.43-57.
9. *Mobili G.* Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi. – New York. etc.: Peter Lang, 2008. (Studies on themes and motifs in literature, 92).
10. *Zinato E.* Prefazione // *Volponi Paolo.* I racconti / A cura di E. Zinato. – Torino: Einaudi, 2017. (Letture Einaudi, 71). – P.V-XVIII.

SOURCES

1. Anastasius Sinaita. Quaestiones et responsiones / Ed. M. Richard (†) et J. A. Munitiz. Brepols, Turnhout, 2011. (Corpus Christianorum. Series graeca, 59; Corpus Christianorum in Translation, 7).
2. Elagin I. *Po doroge ottuda. Stihi* [On the way from there. Poems]. Edition by the author, Munich, 1947.
3. S. Gregorius Nyssenus. *De mortuis oratio.* In: Gregorii Nysseni *Opera.* Vol. IX. Sermones. Pars prima. Ed. G. Heil, A. van Heck, E. Gebhardt, A. Spira. Brill, Leiden, 1967, pp. 28-68.
4. S. Gregorius Nyssenus. *Oratio catechetica.* In: Gregorii Nysseni *Opera.* Vol. III/4. Opera dogmatica minora. Ed. E. Mühlenberg. Brill, Leiden–New York–Köln, 1996, pp. 5-106.
5. Krzhizhanovskij Sigizmund. *Vospominanija o budushhem* [Recollections of the future]. In: Krzhizhanovskij Sigizmund. *Collected Works. In 6 volumes.* Vol. 2. Belles-Lettres, Symposium, St Petersburg, pp. 335-430.
6. Moravia A. *Skuka* [La Noia]. Moscow, AST, 2010.
7. Plotinus *Opera.* Ed. P. Henry et H.-R. Schwyzer. T. III. Enneas VI. Clarendon Press, Oxonii, 1982.
8. Rilke R.M. *Die Gedichte.* Insel Verlag, Frankfurt am Main–Leipzig, 2006.
9. Volponi P. *I racconti.* A cura di E. Zinato. Einaudi, Torino, 2017, pp. 3-14. (Letture Einaudi, 71).

REFERENCES

1. Doležel L. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1998.
2. Escribano-Alberca I. Die spätantike Entdeckung des inneren Menschen und deren Integration durch Gregor. In: *Gregor von Nyssa und die Philosophie.* Hrsg. H. Dörrie, M. Altenburger, U. Schramm. Brill, Leiden, 1976, pp. 43-57.
3. Lebedev S.A. *Struktura nauchnoj racional'nosti* [The Structure of Scientific Rationality]. In: *Voprosy Filosofii.* 2017, No 5, pp. 66-79.
4. Makarov D.I. *Iz nabljudenij nad obrazom pauka v 23-m «Gimne Bozhestvennoj Ljubvi» prp. Simeona Novogo Bogoslova* [Some Observations concerning the Image of Spider in the 23rd Hymn of the Divine Love by St. Symeon the New Theologian]. In: *Bulletin of the Ekaterinburg Orthodox Theological Seminary.* 2017, No 4 (12), pp. 79-85.
5. Mobili G. *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi.* Peter Lang, New York etc., 2008. (Studies on themes and motifs in literature, 92).
6. Novikova E.G. *Evangel'skie teksty i problema prestuplenija i nakazanija v romane F. M. Dostoevskogo "Idiot"* [The Gospel texts and the problem of crime and punishment in Fjodor Dostoyevskij's The Idiot]. In: *Roman F.M. Dostoevskogo "Idiot": Sovremennoe sostojanie izuchenija* [Fjodor Dostoyevskij's The Idiot. The Current State of Research]. Sbornik rabot otechestvennyh i zarubezhnyh uchenyh pod redakciej T. A. Kasatkinoj. Moscow, Nasledie, 2001, pp. 230-238.
7. Perel'muter V.G. *Kommentarii (k "Vospominanijam o budushhem")* [Commentaries (to the "Recollections of the future")]. In: Krzhizhanovskij Sigizmund. *Collected Works. In 6 volumes.* Vol. 2. St Petersburg, Belles-Lettres, Symposium, pp. 664-673.

ISSN 2227-6165

8. Toporov V.N. *"Minus" – prostranstvo Sigizmunda Krzhizhanovskogo* [The "Minus" – Space of Sigizmund Krzhizhanovsky]. In: Krzhizhanovskij Sigizmund. *Collected Works. In 6 volumes*. Vol. 6. Belles-Lettres. Correspondence, Moscow – St Petersburg, Symposium, 2013, pp. 354-497.

9. Virno P. *Grammatika mnozhestva. K analizu form sovremennoj zhizni* [Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee]. Moscow, Ad marginem, 2013.

10. Zinato E. *Prefazione*. In: Volponi Paolo. *I racconti*. A cura di E. Zinato. Einaudi, Torino, 2017, pp. V-XVIII. (Letture Einaudi, 71).

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-123-133

ISSN 2227-6165

А.В. Марков
доктор филологических наук,
профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ
markovius@gmail.com

С.А. Мартьянова
кандидат филологических наук, доцент,
зав.кафедрой русской и зарубежной филологии
Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых
martyanova62@list.ru

УПАДОК ЖИЗНИ КАК КАНОН ИСКУССТВА: «СРЕДНИЙ УРОВЕНЬ» РУССКОЙ ИДЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Характеристики русской мысли начала XX века как упадочной или сопротивляющейся упадку не объясняют внутренние принципы ее становления как части европейского модерна. В данной статье впервые показывается, как зрелая и разработанная система идей создавала определенные биографические программы, требующие культурного перекодирования экзистенции как упадка. В статье доказывается, что культура того времени требовала системного мышления на среднем уровне производства философских текстов. Рассмотрение среднего производства текстов позволяет увидеть целый ряд проектов русской модернистской философии, таких как жизнестроительство, «упадочная» чувствительность, математическая метафизика Флоренского или философия языка, как необходимо проистекающие из того понимания субъекта, который был выстроен систематизирующей мыслью. Доказывается, что систематизирующая мысль, притязавшая быть выражением всеобщего опыта, попадала в ловушки языковых противоречий. Особое внимание уделяется искусствоведческим наблюдениям представителей русского идеализма и культурным следствиям этих наблюдений.

Ключевые слова: философская система, религиозная философия, декаданс, жизнестроительство, биографические программы, русская идеалистическая философия, русский авангард

The characteristics of Russian thought at the beginning of the twentieth century as a decadent or resisting decline do not explain the internal principles of its formation as part of European modernity. This article shows for the first time how mature and developed system of ideas produced certain biographical programs that require cultural transcoding of existentialism as decline. The article proves that the culture of the epoch required systemic thinking at the middle level of production of philosophical texts. Consideration of the middle production of texts makes it possible to see whole series of projects of Russian modernist philosophy, such as lifebuilding, “decadent” sensitivity, Florensky's mathematical metaphysics or the philosophy of language, as necessary stemming from the middle-structured understanding of the subject. It is proved that systematizing thought, which claimed to be an expression of universal experience, fell into the trap of language contradictions. Particular attention is paid to the art history observations of representatives of Russian idealism and to the cultural consequences of these observations.

Keywords: philosophical system, religious philosophy, decadence, life-building, biographical programs, Russian idealistic philosophy, Russian avant-garde

Введение: упадок не на языке упадка

Исследования упадка, при всей их проницательности, обладают общим недостатком: если деятели упадка переживают историческое состояние упадка как глубоко неестественное, но при этом утверждают символический потенциал этой неестественности, то почему анализ упадка не становится анализом этого потенциала? Конечно, что decadence studies лишь недавно стали оформляться как наука: либо упадок оказывается «ресурсом воображаемого», источником

© Марков А.В., Мартьянова С.А., 2017

ISSN 2227-6165

необычного творчества и провокативного поведения [Härmänmaa, Nissen, 2014, p. 1], либо сводится к тому, что топосы природы, как знающей свою осень и свой конец, ставятся на службу стилистике, стиля упадка [Murray, 2017, p. 11]. Вопрос осложняется тем, как понимать эмоцию упадка: как наблюдение над предметами или как неопределенную ностальгию, не способную вычленить устойчивый предмет. В русской традиции, прежде всего в трудах К. Леонтьева и В. Розанова, было предложено третье понимание этой эмоции: как принадлежащей самому историческому порядку предметности, как эмоция, которая не возникает при осознании человеком своего исторического положения, но затрагивает человека в той мере, в какой она уже реализовалась в предметном мире. Не понимая этого третьего решения, мы не сможем осмыслить, скажем, репутацию Флоренского как человека упадка: хотя его познавательная программа далеко не сводилась к пассивным переживаниям, он созерцал предметный мир как смертный, и сама систематика такого созерцания воспринималась современниками как признак большей упадочности, чем если бы это было строго экзистенциальное восприятие. Такое положение дел определила еще культурная систематика русского символизма – систематизация образов различных культур и была единственным способом пережить свое состояние как существование в конце культуры, на ее перезрелом этапе.

Отдавая себе отчет в неизбежной предельной схематизации таких трех отношений к упадку, не дающей интерпретировать частные культурные механизмы, мы настаиваем на том, что без этой схемы невозможно изучение философии «среднего уровня», которая не может быть понята ни в доксографическом ключе изучения жизни и идей отдельного мыслителя, ни в ключе «истории идей», что имело бы в виду влияние идей даже на крупных мыслителей. Мы говорим о «среднем уровне» философии как о механизме воспроизводства идей в ходе необходимого объяснения как собственного опыта, так и принципов передаваемого при обучении знания. Именно такой «средний уровень» существует обычно в университетах, даже если история философии и требует вычленять только ярких и поворотных мыслителей, и только по ним судить о состоянии философии в данную эпоху вообще. Такой историко-философский подход уместен, если мы как раз говорим об «эпохах», о сильных переживаниях, связанных с философскими открытиями. Но если мы хотим разобраться в специфике русского понимания упадка, как переживания особого состояния предметного мира, то нам и нужно иметь дело с теми институтами производства мысли, которые работают как рутинная передача знания, как постоянное воспроизводство готовых решений, которым и соответствует «готовность» вещей мира. Вопрос, конечно, не в том, что подобное познается подобным – такой метод был бы неуместен среди исследовательских методов. Просто для изучения того, как появляется философское самосознание, необходимо изучать не только яркие варианты самосознания, которые определяют эпоху, но и саму способность самосознания среднего уровня ощутить себя в истории и тем самым продолжить себя как общезначимую мысль.

Этот вопрос тем более актуален, что основная критика русской мысли идет по линии того, что самые яркие ее высказывания частнозначимы, выражают индивидуальный опыт отношения к истине, а не общезначимые нормы производства мысли.

Так, Алисса Де Блазио, характеризуя русскую идеалистическую философию как «трансрациональную» и «мессианскую» [De Blasio, 2014, p. 17-18], утверждает, что практиковать русскую философию в современном мире невозможно, – так как она требует от практикующего признания уже состоявшегося отношения к истине, признания от самого себя, что он поставлен в свет истины и мыслит так, что сам строй мыслей выводит его к истине как к данности, руководящей его конкретным бытием. Но само это конкретное бытие, в его социальном и политическом исполнении, осталось в прошлом, и потому не может стать частью такой практики. В результате критика русской мысли указывает, что ее пересказ остается главной формой ее рецепции, даже если он сопровождает серьезную текстологическую работу [Плотников, 2002, с. 75-82].

В данной работе мы покажем, что эта критика относится именно к оригинальным примерам русской философии, соответствующим первому и второму пониманию упадка, как наблюдения или

как ностальгии, где действительно практикуется некоторая «истина» отношения к внешним событиям, но не может затронуть функционирование философии среднего уровня, где знание законов упадка есть не результат отношения, а результат аффицированности. Изучение философии среднего уровня позволит понять границы и возможности и «эпохальной» мысли.

Проблема собственности как проблема философии среднего уровня

Как наиболее показательный пример «среднего уровня» производства и передачи знания об «упадочном» мире выбраны философски значимые статьи журнала Богословский вестник (1892-1918). Предпочтение этому изданию отдано как по формальным причинам (регулярность, требования научного качества и академизма, без чрезмерной специализированности и с ориентацией на некоторую публику), так и по содержательным (многоступенчатый цензурный контроль и глубокая инерция традиции), так что любые инновации не являются частными капризами авторов, но показывают действительные сломы развития мысли. Кроме того, особенность программы любого богословского издания – оценка предметного мира как целого и исследование хотя бы некоторых эффектов предметного мира, а не только исследование объектов готовыми методами.

Тема собственности оказывается важнее всего, так как собственность не может только изучаться как совокупность вещей, в отрыве от эффектов этих вещей, от воздействия на человека. И как раз в рассматриваемом издании считается не источником родовых или видовых характеристик вещей, но их преодолением, а любые размышления об устойчивости свойств вещей отвергаются как недостаточно основательные, в сравнении с воздействием вещей на собственника.

Так, М.М. Тареев, опровергая теорию Н.Г. Дебольского о нации как идеальном типе, идеальность которого определяется, в том числе возникновением новых наций, то есть чистой безосновностью появления их как факта истории, так как прагматический интерес всегда принадлежит индивиду, а не типу, замечает, что его оппонент не очень представляет себе субъект самосохранения: хотя мы все понимаем, что такое самосохранение индивида («неделимого»), мы никак не можем говорить о самосохранении чего-то всеобщего, так как вошедшие его части в той мере, в какой сохранили себя, в той мере осознали и свои собственные цели, отличающиеся от целей целого [Тареев, 1910, с. 579]. Единственный довод в пользу способности всеобщего поддерживать целевые эффекты частных вещей опровергнуть оппонента – замечание, что притязающие на всеобщий характер структуры, действующие по общим правилам и предписывающие общие нормативы вещам, такие как государства, одновременно выступают как крупнейшие собственники земли или иных ресурсов [Тареев, 1910, с. 586], и оказываются аффицированны этой собственностью. Тем самым структуры уклоняются от классификационных категорий, создавая собственное органическое управление своей собственностью, основанное, как и положено органическому, на власти над вещами и на аффицированности вещами одновременно. Такие структуры уже не позволяют относиться к себе ни как к совокупности частей, ни как к целому, для которого части будут родами или видами – для них есть «свое», а не «видовое», есть собственная внутренняя жизнь со своей собственностью, а не вид пользования собственностью, так как любой вид пользования – это правила, создаваемые индивидами, а не сообществами с их сознанием своего.

Чтобы не считать, что любое сообщество может объявить своим что угодно, Тареев вынужден признать государство антитезисом в гегелевском смысле, в отличие от синтеза как органического процесса. При этом только те притязания объявляются оправданными, которые оправданы нравственно, переживаются как нравственно уязвляющие и исцеляющие: аффицирующие, а не присваивающие. Слово аффицирующее мы употребляем для обозначения важного свойства образа, раскрытого во французской феноменологии такими авторами, как Мерло-Понти, Кристева, Анри и Марион, так как без этого слова гораздо труднее утверждать, какое свойство вещей и образов подразумевается в изучаемых текстах. Тогда интеллектуальный синтез уже не может быть понят

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

как присвоение: ведь присвоение бывает только аналитическим, тогда как синтез – особый взгляд, в том числе на собственнические притязания любого сообщества и на любые частные притязания на самоидентификацию.

М.Д. Муретов пошел дальше в критике «собственности», отождествив любое распоряжение вещами с наивным принятием решений. Любое распоряжение вещами сводится к решению задач, а любое решение задач – к борьбе с изъянами, с болезнями и войнами, к упадочной реакции на упадок. Тогда как проявления жизни никогда не сводятся к внешним историческим проявлениям, но представляют собой тот уровень понятности происходящего, который преодолевает конфликты событийности. События развиваются как нарастающие конфликты, как вредные влияния, как мертвящие заботы, тогда как жизнь, не поддаваясь присвоению, сразу открывает себя всем, независимо от привычек и забот:

...в основе всех ее внешних проявлений и исторических событий лежит некое духовное начало, невидимая сущность, идея. Поэтому исследовать одни только внешне-исторические проявления жизни ея, не касаясь ея духа, без выяснения общей идеи Церкви и ея догматической первоосновы, будет такою же искусственностью, как изучать рост человеческого тела или историю какого либо народа по одним только внешним и частичным каким либо проявлениям. В данном случае это то же, что изучать человеческий организм, например, по одним только мускулам и нервам и их реагированию на вредные организму влияния – внешние и внутренние, не касаясь общеорганического начала человеческой телесности, – или писать историю культур какого либо великого народа по одной только внешней и внутренней борьбе его с врагами, не выясняя общенародный его дух или гений, выражающийся в науке, искусстве, государственном строе, религии [Муретов, 1913, с. 379].

Если жизнь утверждается как самодовлеющее созерцание, противопоставленное конфликтам, то меняется и статус веры: если неверие основывает представление о случайности всего сущего на частных наблюдениях, то вера утверждает себя как принцип закономерных изменений, органических и аффицирующих, способных менять человека и меняться очевидным образом прямо на глазах: чудо веры и чудо ее восприятия совпадают.

Представление о событийности в мире собственности как о безысходных губительных конфликтах распространяется и на интерпретацию священной истории. М.Д. Муретов развивает версию предательства Иуды, в которой Иуда не был рабом намерений, но напротив, попытался опровергнуть все чужие намерения как ложные, но поневоле, уничтожая структуру чужих намерений, он стал выступать как моралист. Говоря терминами Гегеля, Иуда не смог произвести никакого положительного синтеза, потому что отрицание одних намерений механически ведёт к торжеству других намерений, опровержения тезиса другим собственным тезисом, а не антитезисом, не приводит к синтезу. Отсюда печальная судьба собственника и сребролюбца Иуды.

Согласно Муретову, омовение ног ученикам было главным скандалом для Иуды, и спровоцировавшим его предательство: он увидел в этом незаслуженную милость для всех, и после этого уже не мог мыслить жизнь, сама жизнь стала для него скандальной, и он превратился в предателя и казначея ценностей [Муретов, 1906, с. 40]. Предательство сведено к привычкам собственности и отвычке к синтезу.

Тезис-антитезис-синтез

Итак, тезис должен позволить справиться с наивным присвоением собственности, антитезис – осознать неустойчивость прежде устойчивых свойств и понятий, а синтез как органический процесс показать, что вещи и отношения к ним не поддаются готовым классификациям. Такое гегельянство, без прямых ссылок на Гегеля, многих рассматриваемых авторов, напоминает позднейшее французское гегельянство Кожева, Валя и Ипполита, которые поняли синтез как переизобретение

всеобщего достоинства человека. Так триада Гегеля служила новому пониманию органического, как не относящегося к отношениям собственности, но при этом живого и аффицирующего.

Триада использовалась при обобщениях гуманитарного материала, показывая, как гуманитарное исследование может служить достоинству. Например, знаменитый фольклорист укладывает развитие героя в схему тезиса-антитезиса-синтеза: самотождество героя, его раздвоенность от сильного аффекта чувств и, наконец, синтетическое переживание собственной чувственности:

Действительно, разве не видно разницы между певцом, прославлявшим Егория Храброго, отрубившего голову басурманскому царю; певцом, унижавшим храброго воина Анику, который содрогается и бледнеет перед беспощадной смертью; и певцом, героем которого сделался убогий Лазарь с гноящимися ранами? Вместе с появлением указанных трех стихов народное творчество прошло три этапа во взгляде на человеческое достоинство. Возьму еще три примера. Известны стихи о плачах Адама, старца-черноризца и Иосифа Прекрасного. Настроения этих трех плачей совершенно различные: Адам плачет о лишении внешних радостей – пения ангелов и райской пищи; плач черноризца – покаянный: он потерял золотую книгу и церковный ключ, то есть евангельское учение и строгость жизни; наконец, плач Иосифа носит характер сантиментальный: это – любящий сын, потерявший мать и разлученный с отцом [Марков, 1910, с. 358].

Первая триада может позволить свести гегелевскую схему просто к субъективному углублению чувственности у развивающейся личности. Но вторая триада, библейская, показывает, что все три этапа покаянные, что тезис представляет собой умение быть без собственности, антитезис – умение быть и без привычек к собственности, а синтез – умение обходиться без классификаций, но лишь встречаться лицом к лицу. Так антитезис как подрыв прежде благополучного положения приводит к семейному, аффективному и органичному синтезу.

Такое понимание синтеза невозможно было бы в старой романтической поэтической культуре, в которой синтез связан с приобретением нового опыта, а не только с новой ситуацией личных аффектов. Поэтому неудивительно, что в этом варианте гегельянства появляется и новая критика поэзии: доказывается, что поэзия не может быть присвоена и квалифицирована сознанием, потому что ее вдохновение стоит выше возможностей языка и сознания, но представляет собой всеобщий аффект органического существования:

Самый факт существования поэзии и нашего услаждения ею свидетельствует, что жизнь человека и природы далеко не охватывается одинаково всеми, и для выражения ее часто бессильны не только философские формулы и научные положения, но даже и самые слова. <...> Самый язык поэзии не придумывается, а вызывается особенным образом ощущаемой поэтом жизнью природы [Кузнецов, 1910, с. 346-347].

Старая романтическая критика говорила об особом ощущении жизни природы, но здесь ощущаемая жизнь природы не описывается предметно, но вызывает сам язык описания; иначе говоря, она органически и аффективно сильнее любых инструментов описания. Если слова ещё могут присваивать собственность, то природа не имеет собственности, но бросает вызов своим всеобщим характером всем инструментам квалификации и присвоения собственности; независимо от того, кто собственник.

Тот же статус поэзии как всеобщего органического аффицирующего утверждения отстаивает В.А. Кожевников, когда говорит о пантеизме как существующем только в «грезах поэтов» [Кожевников, 1911, с. 119]. Мы привыкли понимать пантеизм как изощренное интеллектуальное изобретение, поспешно обобщающее некоторые формы опыта. Но Кожевников считает, что любой синтез осуществляется как притязание поэзии на нарушение всех законов вещей, и только

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

иллюзорность этих притязаний не даёт признать истинность этого синтеза. Но если подлинник поэтического высказывания скорее будет иллюзорен, то не станет ли копия в ее ощутимости и непосредственной доступности любому истинной.

Подлинник и копия

Действительно, это обновлённое гегельянство вполне решило главную платоническую проблему подлинника и копии. Богословское искусствоведение настаивало на том, что иконы и существуют, чтобы снимать с них копии, и что копия и есть важнейшая часть опыта, всеобщий канон опыта, отличающий их от частных обстоятельств появления подлинников. Но и копии с обыденной действительности становились нормой не только всеобщего опыта, но и аффекта истины:

Познавая действительность по отдельным (sic!) частям и сторонам, мышление снимает копии с этих частей и сторон, и копии эти являются чрезвычайно плохими и представляют собой извращение действительности. Но, с одной стороны, продолжение изучения действительности вносит поправки в копии, с другой – взаимное сопоставление копий тоже выясняет действительность [Глаголев, 1916, с. 63].

Получаются два тезиса 1) копия нигилистична, она отвергает действительность, не предлагая ничего, кроме пошлости, уныния или в любом случае бунтарской душевной жизни, односторонней в своей радикальности 2) из этих копий можно, если спокойно изучать действительность и мыслить это изучение не как победный этап, а как рутину, которая вдруг освещается вневременным «взаимным сопоставлением», озарением над временем, сделать истинные выводы.

Такой истинный аффект унылого (антитетического) всеобщего невозможен при методическом познании, присваивающем понятия и вещи. Но есть параллель такому подходу в биографических исследованиях, где жизнь человека представляется как ряд озарений, причём подлинность биографической жизни выглядит как копия этого озарения: характер человека есть данность лишь потому, что он копия внутренних побуждений, пусть даже пробужденных воспитанием. Другое дело, что любое размышление над понятой так биографией будет показывать упадок существования индивидов с присвоенными им характерами и привычками.

Поэтому биографические исследования в рассматриваемом издании имеют в виду не столько жизнь, которая может быть просто рядом утверждений, тезисов, проявлений человека, но посмертный синтез, когда человек остался только как слепок с самого себя, как монументальный след. Но именно этот след подлинный, так как перед смертью нельзя солгать, она все выявляет, и умирание и оказывается аффектом правды происходящего всемирно значимого события смерти:

«святой» пастырь вызывает к себе подражание едва ли даже не сильнее по смерти, чем при жизни [Заозерский, 1911, с. 76].

Тень убедительнее живого человека потому, что не знает частностей, а повинна лишь общему закону смерти и открытости бытия человека перед смертью, равно как и аффективного открытия всех обстоятельств жизни смертью. Эта открытость вполне органична, и интереснее всего, что она становится и программой развития современного искусства. В путевых заметках из Апулии Н.Д. Протасов как итог наблюдений предлагает копировать изученные им византийские фрески как «идейно-художественное» [Протасов, 1914, с. 40] выражение византийского письма для нового русского храма в Бари.

Заинтересованно изученные фрески уже вне времени, потому копия будет не фактом или событием копирования или подражания, но обличением неправды тех, кто не умеет выражать намерения как общие для разных эпох и культур. Копия если не актуальнее оригинала, то правдивее его.

ISSN 2227-6165

Писание как копия

Писание в таком случае тоже правдиво именно тогда, когда оно функционирует как копия, а не как оригинал, как тираж, а не как уникальное сообщение. В.Н. Страхов, указывая на универсальный символический смысл библейских событий для истории, объясняет его не характером этого смысла, но созданием Нового Завета во времена доепископальной церкви [Страхов, 1911, с. 82]: участие апостолов не давало ни одному епископу утвердиться, назвать себя великим. Следовательно, Писание приобретало силу примера, тиражируемого в каждом месте конфликта.

Эту силу в более позднее время могли бы присвоить себе епископы, поэтому главная задача Писания в епископскую эпоху – быть критерием правильности вероучения самих епископов, органической жизнью Церкви в противовес частным конфликтам отдельных людей. Такое Писание и оказывается головокружительным синтезом идей и созерцаний.

Тиражирование Писания, чтобы оно оказалось в точке любого конфликта, а не характер интерпретации, и определяет требования к интерпретатору. И. Соловьев прямо сравнивает интерпретаторов с переписчиками, объявляет переписчика идеалом интерпретатора [Соловьев, 1910, с. 554]. Только при переписывании речи Писания становятся правилами; только пословное движение, отрицающее ложные эмоции при переживании Писания, и обеспечивают искомый синтез. Более того, в качестве образцовых знатоков Писания выдвигаются не «церковные проповедники», а «государственные ораторы» [Силин, 1910, с. 498]: если проповедник не свободен от заинтересованности и вовлечённости в конфликте, то государственные ораторы только и занимаются тем, что создают образцы законодательства, как бы заведомые копии, призванные решить все конфликты.

Спор христианства и язычества тоже рассматривался не как спор позиций, а как спор тиражируемых копий. Как пишет А.А. Спасский:

С одной стороны и христианство в своем историческом осуществлении раскрывает себя пред эллинским миром с различных сторон, сначала обращая на себя внимание его только внешними своими проявлениями, а затем по мере (sic!) своего распространения среди культурного языческого общества, все более или более обнаруживает пред ним свое внутреннее религиозное существо. В свою очередь и каждый эллинский полемист обсуждает христианство с точки зрения своих религиозных и философских воззрений, которые тоже не остаются на своем месте, а подлежат тому же процессу развития [Спасский, 1911, с. 163].

Иначе говоря, христианство постоянно создаёт образцы своих проявлений, а потом раскрывает себя как все более воздействующий на всех синтез. Тогда как язычество тоже выдвигает не свои убеждения и воззрения, но только собственную способность вести дискуссии и развиваться, тоже порождает не аргументы в дискуссиях, а сами дискуссии, не свидетельства развитости, а само развитие, то, что можно тиражировать, а не что остаётся индивидуальной программой.

Такое новое понимание копирования как тиражирования для предотвращения конфликтов и смягчений нравов, а не создания характерной копии с характерного подлинника, сразу повлияло и на искусствоведение:

Существеннейшие вопросы, в роде (sic!) вопроса о так называемых школах древне-русского иконописания, казалось, прежде в некоторой мере уже решенные, подвергаются радикальному пересмотру, даже снимаются как бы с очереди, с отрицанием <...> существования самых иконописных школ [Голубцов, 1910, с. 183].

Итак, А.П. Голубцов настаивает на том, что невозможно определить школы по копированию приемов, но следует понимать иконопись как постоянное создание необходимых для культуры

ISSN 2227-6165

копий прямо на месте. Школы для Голубцова – это только манеры, но манеру он понимает как совокупность родовых и видовых черт, а значит, понятие школы или манеры не может дать нам квалифицированного представления о решениях иконописца, мы смешаем роды и виды, индивидуальные и общие свойства. Поэтому необходимо понимать иконопись исключительно как воспроизводство данности, осуществляющей эстетический и нравственный синтез здесь и сейчас.

Каноническая защита женственности: декадентская женственность в каноне

Образцом такого синтеза здесь и сейчас становится вечная женственность, и авторы нашего издания даже упрекают Мережковского или Бердяева, что их вечная женственность слишком тетична (утвердительна, от слова тезис), платонична, сводится к душевному саморазвитию, которое не создаёт своих тиражируемых образцов. Так, С.А. Голованенко, споря с Бердяевым, упрекает его в чрезмерной героизации мужского начала, тогда как только женственность обеспечивает тезис-антитезис-синтез, а не утверждает собственнические притязания мужчин:

Если в пути веры может быть что-то мужественное, то путь любви андрогинен, хотя и не в смысле Н.А. Бердяева. На пути надежды устанавливаются реальные богочеловеческие отношения, причем в надежде есть что-то женственное по преимуществу, хотя ветхозаветное богоборчество Иакова лежит на этом же пути [Голованенко, 1916, с. 171].

Бердяев не видит ни тезиса надежды, ни антитезиса богоборчества, ни всеобщего органического синтеза любви. А.И. Покровский указывает, что античный героизм как раз был враждебен вечной женственности, потому что пифии пассивны, чтобы мужчины были активны, принесены в жертву мужским амбициям, а Ветхий Завет изобрёл пророчиц, не менее почтенных, чем пророков [Покровский, 1909, с. 149]. Именно они с надеждой приступали к делу, а синтез любви был по-настоящему материнским.

Надо заметить, что вдохновителем такого понимания вечной женственности стал самый актуальный для авторов журнала писатель, архимандрит Феодор Бухарев. Христоцентричный мистик, толкователь Апокалипсиса как наиболее досконального руководства к всемирной истории, ценитель позднего Гоголя и романа «Что делать» Чернышевского, Феодор Бухарев совершенно не был понят при жизни, но был прославлен именно кругом «Богословского вестника». В одном из писем Феодор Бухарев рекомендовал созерцать Богоматерь как образец, по которому нужно исправить все соблазнительные женские образы в любой ситуации:

... облик обольщенной Евы будет в женщине или девице заменяться чертами новой истинной Евы (жизни) – Матери Истинного Света. И в этом случае, против опасности собственного вашего искушения... явится предохранительною стражею сама же женщина: потому что Та, образ Которой вы будете вашею к Ней верою и любовию – находить, живописать или очищать и поправлять в той или другой личности женской, есть Пречистая Дева [Бухарев, 1917, с. 535].

Апофеозом синтеза оказывается собрание всего перечисленного выше: посмертная библейски мотивированная вечная женственность, что мы прочитываем в экфрасисе фрески Васнецова пера М.Д. Муретова:

А в «Преддверии рая» все, – в особенности две мученицы: с мечем (sic!) – св. Варвара и в венце – св. Екатерина, – хотя и умерли, но живут невидимою таинственною жизнью, – как посеянное зерно, тлея под землею, невидимо и таинственно возрастает в новое живое растение с плодами его. Это – плоть умершая и тленная, но таинственно живущая и растущая о Христе из тела земляно-душевного в тело духовно-небесное [Муретов, 1915, с. 887].

Так индивидуальные судьбы и оказываются той синтетической жизнью, которой открыты и земные частности, и всеобщность неба. Все прежде употреблённые метафоры, включая упадок и возрастание, оказались собраны в нескольких строках незатейливого экфрасиса.

Краткие выводы

Упадок в русской идеалистической философии понимался как определенное символическое напряжение, объяснявшееся по аналогии с человеческим возрастом. Все возрастные моменты как конфликтные моменты должны были стать просто моментами посмертного, монументального или образцового синтеза, который сообщает этим моментам не только их место, но и их онтологический статус.

Так философия откровения превращается в философию особого синтеза, не присваивающего вещи или состояния, но встраивающего их во всеобщий синтез, вершиной которого оказывается вечная женственность, понятая как аффицирующий и органический образец. Это понимание синтеза гораздо актуальнее сейчас, чем органические или другие патетически окрашенные метафоры авторской русской религиозной философии. Так исследования упадка и смертности вещей, проводимые в рамках журнальной рутины, позволили создать версию религиозного гегельянства, на настоящее время более убедительную, чем слишком идиосинкразические авторские философские проекты этой эпохи.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бухарев Ф.* Письма ко протоиерею Валериану Викторовичу Лаврскому и его супруге Александре Ивановне // Богословский вестник, 1917, 4-5. – С.523-618.
2. *Глаголев С.С.* Древо знания и древо жизни: [Вступительные лекции по основному богословию, прочитанные в Московской Духовной Академии 15 и 21 сентября 1915 г.] // Богословский вестник, 1916, 5. – С.57-73.
3. *Голованенко С.А.* [Рец. на:] Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М., 1916 // Богословский вестник, 1916, 6. – С.167-172.
4. *Голубцов А.П.* Материалы для истории древнерусской иконописи: [Опись церквей Иосифово-Волоколамского монастыря 1545 г. по рукописи Волоколамского монастыря № 689] // Богословский вестник, 1910, 5. – С.182-195.
5. *Заозерский Н.А.* Иерархический принцип в церковной организации // Богословский вестник, 1911, 1. – С.63-103.
6. *Кожевников В.А.* Преобладание научного сомнения в современном неверии // Богословский вестник, 1911, 5. – С.113-134.
7. *Кузнецов Н.Д.* Русская художественная литература в отношении к вопросам религии: [По поводу кн.:] Ктитарев Я. Н. Вопросы религии и морали в русской художественной литературе. Горки Могил. губ., 1909 // Богословский вестник, 1910, 10. – С.333-352.
8. *Марков А.В.* Определение хронологии русских духовных стихов в связи с вопросом об их происхождении // Богословский вестник, 1910, 6. – С.357-367.
9. *Муретов М.Д.* [Рец. на:] Троицкий В. Очерки из истории догмата о Церкви. Серг. П., 1912. // Богословский вестник, 1913, 2. – С.373-388.
10. *Муретов М.Д.* Из академической жизни: Виктор Михайлович Васнецов – почетный член Императорской Московской Духовной Академии // Богословский вестник, 1915, 6. – С.885-890.
11. *Муретов М.Д.* Иуда Предатель // Богословский вестник, 1906, 1. – С.32-68.
12. *Покровский А.И.* Библейский профетизм и языческая мантика // Богословский вестник, 1909, 9. – С.146-165.
13. *Протасов Н.Д.* Письма из Апулии // Богословский вестник, 1914, 9. – С.28-41.
14. *Силин Д.В.* Печальное недоразумение: (По вопросу о церковно-богослужебном языке) // Богословский вестник, 1910, 10. – С.495-504.
15. *Соловьев И.И.* Над гробом учителя–протоиерея Н. А. Елеонского // Богословский вестник, 1910, 11. – С.553-557.
16. *Спасский А.А.* Эллинизм и христианство. (История религиозно-литературной полемики между эллинизмом и христианством в раннейший период истории христианской религии) // Богословский вестник, 1911, 5. – С.162-193.
17. *Страхов В.Н.* Эсхатологическое учение второй главы второго Послания св. ап. Павла к Фессалоникийцам // Богословский вестник, 1911, 5. – С.52-84.

ISSN 2227-6165

18. *Тареев М.М.* Нравственный закон и народность: [Рец. на:] Дебольский Н. Г. О содержании нравственного закона // Богословский вестник, 1910, 4. – С.575-596.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Плотников Н.С.* Философия для внутреннего употребления // Термидор. – Москва, 2002.
2. *Härmänmaa, Nissen*, Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle. London, 2014.
3. *Murray, Alex.* Landscapes of Decadence: Literature and Place at the Fin de Siècle. Cambridge, 2017.
4. *DeBlasio, Alyssa.* The End of Russian Philosophy: Tradition and Transition at the Turn of the 21st Century. London; New York: Palgrave McMillan, 2014.

SOURCES

1. Buharev, F. *Pis'ma ko protoiereju Valerianu Viktorovichu Lavrskomu i ego supruge Aleksanre Ivanovne* [Letters to Lavrskys] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1917, 4-5. S. 523-618.
2. Glagolev S.S. *Drevo znanija i drevo zhizni* [Tree of life and tree of knowledge] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1916, 5. S. 57-73.
3. Golovanenko S.A. *Review of: Berdjaev N. Smysl tvorchestva: Opyt opravdanija cheloveka.* Moscow, 1916 [Review of the Sense of creation by Berdiaev] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1916, 6. S. 167-172.
4. Golubcov A.P. *Materialy dlja istorii drevnerusskoj ikonopisi* [To the history of old Russian icon art] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 5. S. 182-195.
5. Kozhevnikov V.A. *Preobladanie nauchnogo somnenija v sovremennom neverii* [Scientific scepsis as dominates in contemporary atheism] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1911, 5. S.113-134.
6. Kuznecov N.D. *Russkaja hudozhestvennaja literatura v otnoshenii k voprosam religii* [Russian fiction on religious issues] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 10. S. 333-352.
7. Markov A.V. *Opredelenie hronologii russkih duhovnyh stihov v svjazi s voprosom ob ih proishozhdenii* [Genesis and chronological questions of Russian spiritual poetry] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 6. S. 357-367.
8. Muretov M.D. *[Rec. na:] Troickij V. Ocherki iz istorii dogmata o Cerkvi. Serg. P., 1912.* [Review of Troitsky's Essays on teaching about Church] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1913, 2. S. 373-388.
9. Muretov M.D. *Iz akademicheskoj zhizni: Viktor Mihajlovich Vasnecov – pochetnyj chlen Imperatorskoj Moskovskoj Duhovnoj Akademii* [Life of Acedemy: Hommage to Victor Vasnetsov as emeritus of the Emperor's Moscow Spiritual Academy] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1915, 6. S. 885-890.
10. Muretov M.D. *Iuda Predatel'* [Judas the Traitor] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1906, 1. S. 32-68.
11. Pokrovskij A.I. *Biblejskij profetizm i jazycheskaja mantika* [Bible prophetics and pagan mantics] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1909, 9. S. 146-165.
12. Protasov N.D. *Pis'ma iz Apulii* [Letters from Apulia] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1914, 9. S. 28-41.
13. Silin D.V. *Pechal'noe nedorazumenie: (Po voprosu o cerkovno-bogosluzhebnom jazyke)* [A sad misunderstanding; on the language of cult] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 10. S. 495-504.
14. Solov'ev I.I. *Nad grobom uchitelja–protoiereja N. A. Eleonskogo* [Funeral for the teacher rev. Eleonsky] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 11. S. 553-557.
15. Spasskij A.A. *Jellinizm i hristianstvo. (Istorija religiozno-literaturnoj polemiki mezhdu jellinizmom i hristianstvom v rannejshij period istorii hristianskoj religii)* [Hellenism and Christianity: history of polemics] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1911, 5. S. 162-193.
16. Strahov V.N. *Jeshatologicheskoe uchenie vtoroj glavy vtorogo Poslanija sv. ap. Pavla k Fessalonikijcam* [Eschatology of the 2 Paul to Thessalonicens, ch. 2] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1911, 5. S. 52-84.
17. Tareev M.M. *Nravstvennyj zakon i narodnost'* [Ethical law and folk: Review of: Debol'skij N. G. O soderzhanii nravstvennogo zakona] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1910, 4. S. 575-596.
18. Zaozerskij N.A. *Ierarhicheskij princip v cerkovnoj organizacii* [Hierarchical principle in Church organization] In: *Bogoslovskij vestnik* [Theological bulletin], 1911, 1. S. 63-103.

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. DeBlasio, Alyssa. *The End of Russian Philosophy: Tradition and Transition at the Turn of the 21st Century*. London; New York: Palgrave McMillan, 2014.
2. Härmänmaa, Nissen, *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*. London, 2014.
3. Murray, Alex. *Landscapes of Decadence: Literature and Place at the Fin de Siècle*. Cambridge, 2017.
4. Plotnikov N.S. *Filosofija dlja vnutrennego upotreblenija* [Philosophy for internal use] In *Termidor*. Moscow, 2002.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-134-143

Т.Д. Марцинковская
доктор психологических наук, профессор,
директор Института психологии имени Л.С. Выготского РГГУ
tdmartsin@gmail.com

В.Р. Орестова
доктор психологических наук, профессор,
заведующая кафедрой психологии личности Института психологии им. Л.С. Выготского РГГУ
v.r.orestova@gmail.com

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ТРАНЗИТИВНОМ МИРЕ

Рассматривается роль культуры в гармонизации переживания бытия человека во времени и пространстве в современном мире. Раскрывается понятие социально-психологической транзитивности. Анализируется роль эстетической парадигмы, показывается, что ее функции связаны со стабилизацией картины мира человека, кристаллизацией переживаний, связанных с отношением к миру и себе, прогнозов вероятных путей развития общества. Доказывается, что в стабильные периоды наиболее значимой является кристаллизация переживаний и представлений людей об окружающем мире и о себе. В периоды транзитивности важнейшей становится прогностическая роль искусства.

Ключевые слова: культура, искусство, эстетическая парадигма, транзитивность

The role of culture in harmonizing emotional experience of personal being in time and space of the modern world is considered. The concept of socio-psychological transitivity is disclosed. The role of the aesthetic paradigm is analyzed; it is shown that its functions are related to the stabilization of the picture of the human world, the crystallization of emotional experiences connected with the world and oneself, forecasts of probable ways of society development. It is proved that in stable periods the most significant is the crystallization of people's experiences and perceptions about the surrounding world and about themselves. In the periods of transitivity, the prognostic role of art becomes the most important.

Keywords: culture, art, aesthetic paradigm, transitivity

Психология транзитивности

Ситуация социокультурной транзитивности является одним из основных вызовов современности, вызовом, на который необходимо отвечать и науке, и обществу. Представляется крайне важным понять, каким образом психология, как комплексная, точнее, междисциплинарная наука, может ответить на этот вызов и решить некоторые проблемы, встающие перед людьми в современном изменчивом, неопределенном и множественном мире.

Основными характеристиками транзитивности являются множественность социокультурных контекстов, постоянная изменчивость окружающего мира и его неопределенность. При этом неопределенность во многом фундируется изменчивостью, так как связана с тем, что происходит многоаспектность изменений, имеющая веерный характер.

Транзитивность современного мира, его изменчивость, вариативность и неопределенность, стали предметом исследования в разных дисциплинах и с различных позиций. Не осталась в стороне от этого вызова современности и психология, в которой исследования неопределенности и изменчивости затронули различные области психологического знания. В контексте психологии неопределенности проводятся исследования процесса принятия решений [Корнилова, 2013], изучение множественности идентичности и потребности в разных языках в процессе поликультурной социализации [Белинская, 2005, 2015; Белинская, Дубовская 2009; Марцинковская, 2014], информационной социализации [Марцинковская, 2010]. При этом важным

© Марцинковская Т.Д., Орестова В.Р., 2017

ISSN 2227-6165

моментом становится не только методологическая рефлексия ситуации, но и возможность найти какие-то устойчивые связи в этой текучей современности и сконструировать как теоретическую, так и исследовательскую парадигму и инструментарий для изучения транзитивного общества [Аллахвердов, Гришина, 2013; Гришина, 2011].

Говоря об особенностях социализации и становления идентичности в современном транзитивном мире, необходимо обратиться именно к психологической составляющей понятия «транзитивное общество», которая включает в себя не только социальные трансформации, но и их влияние на изменения социальных ценностей и представлений, размытость норм и установок. Психологический анализ понятия «транзитивное общество» позволяет выделить основные черты, определяющие его собственно психологическое содержание [Марцинковская, 2015].

Можно констатировать, что разные аспекты транзитивности связаны с разными трудностями для человека. Так, изменчивость и неопределенность связаны с нарушением целостности идентичности, как ее отдельных составляющих, так и временной перспективы. Множественность затрудняет выбор группы идентификации и направления, пространства социализации [Бауман, 2008].

Соотношение между стремлением к укорененности в группе (обществе) и, одновременно, стремлением к персонализации, личностному росту, является важным условием личностного роста и развития [Андреева, 2012]. При транзитивности трудности связаны с увеличением тревоги и напряженности, следствием чего становится стремление «спрятаться от трудностей», найти убежище в группе (неважно, большой или малой), увеличение конформности. Противоположная динамика связана с доминированием персонализации, вплоть до конфликтов с окружающими (негативизм) и/или дауншифтингом.

Анализ понятия «транзитивное общество» показывает, что такое общество характеризуется следующими феноменами:

– кардинальными социальными трансформациями;

– глобализацией, которая ведет к расширению пространства, в том числе и пространства межличностных контактов;

– усилением социальной неопределенности, связанной, прежде всего, с постоянными трансформациями ценностей, норм, эталонов в современном, изменяющемся мире;

– увеличением продолжительности временного периода процесса социализации, активизацией ресоциализации и текучей социализации;

– расширением информационного пространства и усилением его роли, частично заменяющей межпоколенные связи.

Эстетическая парадигма

Поиски вариантов ответа на вопрос о том, как социализироваться, не теряя индивидуальность и целостность идентичности в сложной ситуации транзитивности, приводят к вопросу о том, что дает эстетическая парадигма для решения этой проблемы. Так в психологическом контексте появляется культура во всем ее многообразии – как результат научной и художественной деятельности, как эстетические переживания, как процесс творчества, инсайта при решении сложных задач.

Тот факт, что вопросы осознания сути и значения культуры актуализируются в периоды кардинальных трансформаций, доказывают не только важность этой проблемы, но и неочевидную на первый взгляд связь человека с пространством и временем своего бытия в культуре. С разной степенью осознанности человек обращается к вопросам значения и смысла жизни, целостности своего жизненного пути, который осмысляется через призму культуры – и родной, и мировой, которые неразрывно слиты.

Для современной эпистемологии идея эстетической парадигмы важна потому, что дает возможность разработки подхода, при котором психическая жизнь человека вводится в русло

ISSN 2227-6165

культурной детерминации, управляющей продуктивной деятельностью людей. Культура становится не внешним фактором, она может менять натуральный путь психического развития, делая его неопределенным и опосредованным.

Конкретизируя содержание эпистемологической парадигмы, можно отметить, что именно в транзитивности для эпистемологии важно не только содержание предлагаемого образца (знаний и методов), но и обоснование интерпретации полученных знаний об окружающей действительности. Для решения этой проблемы, прежде всего, нужно осознать, что современные парадигмы – это не жесткие конструкты, но скорее, гибкие и изменчивые гештальты. Поэтому можно говорить, что изменение социального контекста сегодня подразумевает и гибкость эпистемологического аспекта парадигмы (то есть множественность вариантов содержания образца и, особенно, представлений о предмете и методах исследования). Таким образом, можно говорить о том, что в современной методологии парадигма представляет собой не замкнутый эталон, но открытый гештальт с проницаемыми границами и возможностью переструктурирования. Поэтому в настоящее время главной особенностью современной методологии становятся разнообразные исследовательские конструкты, которые меняются, модифицируются, вбирая в себя новые факты и новые аспекты действительности. Ценность этих конструктов определяется гармоничным сочетанием в их содержании постоянства и изменчивости. Их важной характеристикой является гибкость и соотнесенность и с транзитивной действительностью, и друг с другом. То есть можно говорить скорее не о разных, отдельных конструктах, но о гибком гештальте с разными полями: когнитивным, социальным, эстетическим.

Если несколько систематизировать роль эстетической парадигмы, то можно говорить, что функции эстетической составляющей заключаются в том, чтобы:

Стабилизировать систему, восстановить (сохранить) связь времен, жизненного пути, идентичности человека;

Отрефлексировать изменения ценностей, эталонов, эмоционального состояния общества и кристаллизовать переживания этих изменений в произведениях искусства;

Дать примерный прогноз дальнейшего изменения, движения общества.

Стабилизация системы

Стабилизация в этом случае рассматривается как гармонизация объективной и субъективной составляющих пространства-времени.

Представляется, что такая гармонизация определяется тем, что жизненный путь может быть представлен в виде большой системы, о которой подробно говорилось выше. При этом интерпретация элементов системы (в нашем случае вариантов поведения в ситуации транзитивности) и влияние социального пространства-времени на выбор определенного сценария жизни могут быть рассмотрены как разные дискурсы объяснения связи культуры и личности. Рассмотрение связей внутри системы проводится в рамках информационной интерпретации – то есть зритель, извлекая из художественного произведения и/или исторического события информацию, меняет систему, которая теряет часть заложенной в ней информации, получая взамен другую, вложенную в нее зрителем.

Зритель проводит интерпретацию исходя из своих знаний и/или переживаний. Воздействие происходит благодаря гибкой внутренней форме, которая, помогая интернализации знания, дает возможность не только интерпретации произведения, но влиянию на его мотивацию. Понимание общности социального-пространства-времени как большой системы доказывает и анализ художественных произведений и трудов ученых, живших в одно время, так как в работах художников (живописцев, музыкантов) отражаются современные для них научные концепции, и, наоборот, работы артистов помогают подтвердить научные данные, о чем подробнее говорилось выше.

ISSN 2227-6165

В рамках эстетической составляющей система времени-пространства трансформируется в подсистему зритель-творец-произведение, а связка зритель-произведение включается в большой контекст «человек-культура», что и приводит к эффекту классичности. Зритель, интерпретируя информацию и меняя систему, вкладывает в нее не только новые понятия, но и новые переживания. Эти переживания могут как дезинтегрировать элементы времени и пространства, так и, наоборот, их структурировать и гармонизировать, чему способствуют эстетические переживания. Человек, воспринимая себя зрителем-читателем классического произведения, картины, сказки, естественно, воспринимает их в разное время жизни по-разному. Но эстетически ориентированное переживание связывает в единое целое объективное и субъективное время, что очень важно при социальных трансформациях и неопределенности.

Но главное, конечно, не то, что общность идей и переживаний большой группы людей стабилизирует и большую социальную группу, но в том, что эстетические переживания дают возможность стабилизировать картину мира, структурируя и объединяя отдельные фрагменты идентичности в целостный жизненный путь, целостную идентичность. Отнесение себя к определенной культуре, языку, творчеству ученых и художников помогает сохранению социокультурной идентичности даже при неприятии многих других элементов окружающего настоящего социального пространства. Поэзия А.С. Пушкина, картины И.И. Левитана и И.И. Шишкина не теряют для человека своего эмоционального значения в любые периоды жизни и во всех пространствах. Да, для построения своей экзистенциальной сферы мы отбираем наиболее созвучные нашей индивидуальности произведения искусства, однако именно в эстетическом контексте наиболее легко примиряются личностные и социальные переживания, становящиеся антагонистическими при перенесении эстетики в другие контексты.

Точно также эстетические переживания помогают сохранению этнической идентичности и толерантного отношения к другим народам и культурам. Социальные переживания по отношению к другим народам гармонизируются именно в случае их связи с культурой, в отличие от политических, экономических и даже нравственных переживаний. Например, отношение людей к польскому этносу может быть амбивалентным, особенно, если в анализ такого отношения включаются социальные переживания, связанные с войной, Катынью и другими историческими или экономическими событиями, которые могут разрушить даже достаточно устойчивую систему отношений. Но если включить в эту систему эстетическую составляющую, например, переживания, связанные с музыкой Ф. Шопена и П.И. Чайковского или поэзией А. Мицкевича и А.С. Пушкина, гармонизация переживаний и по пространственному, и по временному континууму восстанавливается.

Кристаллизация переживаний, связанных с трансформацией времени и пространства

Еще в прошлом веке искусствоведы (А.Ф. Тиандер, Ю.И. Айхенвальд), психологи (Э. Эриксон, К.-Г. Юнг, Д.Н. Овсянико-Куликовский), философы (И-В. фон Гёте, О. Шпенглер, Г.Г. Шпет) отмечали, что произведения искусства могут рассматриваться как продукт кристаллизации социальных переживаний людей определенного времени и определенной культуры. С этой точки зрения можно говорить о том, что переживания автора, художника отражают эмоции большой группы людей конкретной эпохи, а произведения искусства включают и поиски новой идентичности, и ее новое обретенное содержание.

Любое произведение искусства является одновременно объективным (как объект культуры) и субъективным, так как несет в себе своеобразие чувств и представлений художника, которые в большей или меньшей степени окрашивают и изображение, и построение, и отдельные элементы картины. Изображение получает индивидуальную характеристику, свою «биографию», свое временное и пространственное измерение, которые преобразовывают не только само произведение, но и те объекты, те образы, которые были изображены. Произведение способно вызвать эстетические

ISSN 2227-6165

переживания только благодаря тому, что оно обладает своеобразными «личностными» формами, является выражением и отображением создавшей ее личности.

В большой степени отражение времени связано с театром, с популярностью тех или иных классических пьес или с появлением новых. При этом в стабильных системах внимание и режиссеров, и публики фокусируется на классических пьесах, отражающих ведущее переживание времени (тот же Гамлет или купеческий/буржуазный быт и ценности). В это время не только осовремениваются по форме, но и наполняются новыми смыслами и старые классические пьесы. Однако, в отличие от популярных в России в 2000-е гг. пьес А.Н. Островского «Бешеные деньги», «Последняя жертва», в 1960-е годы наиболее востребованы были другие его работы, например, «Доходное место» или спектакль по роману И.А. Гончарова «Обыкновенная история», блистательно поставленный в «Современнике» Олегом Ефремовым. Таким образом, если в середине прошлого века были интересны пьесы, показывающие возможности перерождения купечества, появление новых людей, осуждение старых порядков, лишающих человека активности и целеустремленности, то в начале XXI века успехом пользуются спектакли, воспевающие даже не столько дух, сколько быт купечества и мелкой буржуазии. То же самое можно сказать о пьесах А.П. Чехова, в которых первоначально актуализировалась темы «выдавливания раба», стремления к интеллектуальной деятельности и ценностям интеллигенции, а сегодня интеллигенция показывается как уходящий класс, на смену которому идет новое поколение лопатиных с новыми, прежде всего, прагматически-материальными идеалами.

Важной характеристикой ситуации неопределенности, с ее сложным, иногда абсурдным характером, становятся пьесы и беллетристические произведения. Сегодня во многих странах возрождается интерес к романам Ф. Кафки, к театру абсурда. Поэтому все чаще ставятся пьесы Э. Ионеско, Ж.-П. Сартра, А. Камю. В ситуации смены многих значений, актуализируется и эстетика символизма, поэтому во многих странах появляются разные интерпретации неувядающей пьесы У. Шекспира «Буря». Интересно и то, что даже в России пьесы символистов «Серебряного века» пользуются намного меньшим успехом, чем произведения Шекспира. По-видимому, это подтверждает значение даже в тех работах, где на первый план, по замыслу авторов, должна выходить внешняя форма, на самом деле ведущей является именно внутренняя форма, степень ее обобщенности и гибкости. Поэтому В. Шекспир является наиболее популярным автором в разные эпохи. Эти факты подтверждают значение именно эстетической составляющей этих произведений и связанных с ними переживаний.

Не менее ярко эпоха с ее переживаниями была зафиксирована и в полотнах художников. Возможно, что переход от плоскости к пространству, от впаянных в полотно фигур, достаточно абстрактно выражающих определенный сюжет, к пространству, в котором выделяются наполненные жизненной силой реальные фигуры, узнаваемые лица, был связан с изменениями, происходящими с эпохой. С точки зрения психологии здесь явно проходит водораздел между идеей всеобщего, доминирующего в человеке, который растворяется в этом всеобщем, и идеей частного, индивидуальности свободного человека, творца эпохи. И здесь не так важно, что в Средневековой живописи этим всеобщим был Космос, Бог, а в XIX-XX веках – обществ с его догмами и незыблемыми правилами. В обоих случаях реальный человек терял свою индивидуальность, олицетворяя канонический шаблон и растворяясь в общей структуре картины. Появление воздуха, пространства, давало возможность языком живописи выделить человека из среды, представить его индивидуальностью, личностью. Одновременно с изменением фигуры и общей структуры полотна, изменялись и лица, становясь живыми. Так живопись Возрождения в полотнах Я. Тинторето, А. Мантеньи, Рафаэля Санти, Д. Беллини зафиксировала переход от одной концепции человека к другой, от индивида – к индивидуальности, личности.

Можно, по-видимому, говорить и о том, что определенный способ выражения переживаний может стать основой нового направления в культуре и стимулировать художников, переживающих сходные эмоции, кристаллизовать их в новых формах, адекватных, по представлению многих,

именно этим переживаниям. Например, экспрессионизм может рассматриваться как направление, которое наиболее полно отразило переживания людей, связанные с кризисом начала XX в. их эмоции и ощущения хаоса, разлома времени, надвигающейся трагедии. Представляется, что одной из наиболее характерных иллюстраций этого тезиса является серия полотен Э. Мунка «Крик», написанных на рубеже XIX-XX веков. Кричащая в отчаянии фигура человека, изображенного на всех вариантах этой картины, олицетворяет не только переживания кризиса Европы, кризиса привычного мира, но и предчувствие грядущей катастрофы.

Появившийся примерно в это же время абстракционизм также передавал испытываемые людьми эмоции, вызванные потерей устоявшегося мира, образа жизни. Абстрактное искусство передавало также и ощущения страха, боязни неопределенного будущего. При этом экспрессионизм использовал преимущественно осознанные образы и сюжеты, переданные с помощью новых изобразительных средств. Абстракционизм, напротив, разрабатывал бессюжетные и неосознанные образы, включая не только интеллектуальные и эмоциональные реакции, но психофизиологические.

Отчетливо видно изменение и времени, и пространства, и ценностей, если хронологически проанализировать работы таких художников как Э. Мане, В. Кандинский, С. Дали. Хотя их творчество относится к разным временным периодам, но, начиная в период относительной стабильности, они в своих картинах передавали именно эти переживания, отображая их с помощью традиционного живописного языка. В эпоху переломов, неопределенности и кризисов, хотя сами эти кризисы и имели разное содержание, меняется и манера художников, и их язык. Это очень наглядно можно увидеть, если сопоставить картины, написанные в начале и в конце их творчества.

Но еще нагляднее трансформации объективного пространства-времени и кристаллизация переживаний, связанных с изменением личностного пространства-времени видны в картинах российских художников, уехавших в 1920-30-е годы за рубеж и существенно изменивших не только стиль и колорит (Н.И. Фешин, Б.Д. Григорьев), но даже тематику своего письма (П.А. Нилус).

Стремление зафиксировать уходящее пространство и время отчетливо прослеживается в работах многих отечественных и зарубежных художников, которые рисовали старые здания, улицы, лица людей. Эти картины ясно свидетельствуют о сложностях идентификации в новом социальном пространстве-времени, а их эмоциональная наполненность, разделяемая многими зрителями, доказывает наличие конфликта между личностным и социальным, нарушение гармонии обеих составляющих идентичности.

Возможно, такое стремление обособиться от не успевающего за предчувствиями художников времени, уйти в свое пространство, приводило и приводит к тому, что создатели новых направлений объединяются, создавая аналог современных сетевых сообществ. Новые направления в искусстве можно сравнить с субкультурой, объединяющей людей, переживающих социальные и культурные трансформации сходным образом. Здесь хотелось бы подчеркнуть тот факт, что изменение времени, соединяя персональные и социальные аспекты идентичности, приводит к превращению этой субкультуры в культурный мейнстрим. Важным является и стремление людей, входящих в такое субкультурное сообщество, преодолеть пространственные границы, соединив социальные и персональные пространства в единое целое. Таким образом, гармонизируются не только индивидуальные образы мира, но и общий для них целостный образ окружающего также приобретает стройность и завершенность, трансформируясь, фактически, в большую информационную систему, внутри которой происходит и стабилизация, и обмен информацией.

В качестве примера можно привести интернет-проект, разработанный в рамках выставки MoMA «Изобретая абстракционизм, 1920-1925».

Здесь связи между людьми искусства и науки начала XX века представлены в виде современной социальной сети, в которой четко видны не только взаимные связи-притяжений, но и наиболее референтные персоны, объединяющие эту сеть в единое целое, преодолевающее не только

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

пространство, но и время. Анализируя структуру этой сети, точнее, рассматривая включенных в нее людей, нетрудно увидеть связь данной социальной сети с представлением о «потерянном поколении» Гертруды Стайн, которая также входит в эту сеть. Это подтверждает связь между субкультурой и поколением, исходя из того, что поколением можно считать группу людей, объединенных едиными переживаниями и ценностями. Людей, создающих субкультуру и выстраивающих, гармонизирующих таким образом свой жизненный мир.

Для анализа и описания этой группы очень адекватным является современное представление о социальных сетях. Социальная сеть изменчива и гибка, она отвечает требованиям к системе в ситуации неопределенности, обеспечивая устойчивость и конгруэнтность образа мира и личностной идентичности. Поэтому одновременно с изменчивостью можно говорить о стабильности внутри системы, в которой происходит становление и новых (часто мнимых) идентичностей, и новых форм презентации и самопрезентации, которые порождают и новый язык (языки) разных видов искусства.

Возможное прогнозирование будущего

Наиболее интересным представляется третье направление, которое позволяет посмотреть на произведения искусства с новой точки зрения, рассматривая эстетику как своего рода предиктор будущих изменений. И возвращение интереса к определенным классическим произведениям, и возникновение новых форм часто появляется до того, как общество отрефлексировало наступающие перемены и даже до того, как в пьесах или прозе эта рефлексия осуществилась. Наиболее сензитивными к появлению новых тенденций, как правило, становились музыка и живопись. В этом случае сознательно оставляется в стороне фантастика, хотя, конечно, наиболее очевидным и прямым свидетельством прогностических возможностей искусства является именно фантастика – романы А.Р. Беляева, Г. Уэлса, Ж. Верна, К. Саймака, С. Лема, И.А. Ефремова, Дж. Оруэлла, М.А. Булгакова и многих других писателей. Но в прозе передается именно сюжетная канва будущего, а эмоциональное отражение эти предчувствия находят в музыке, живописи, частично в театре.

Уже говорилось о нарастающей тенденции включения в драматическую пьесу элементов танца, света и музыки, частично заменяющих слово и усиливающих эмоциональное воздействие. Это показывает, что искусство драмы даже не отрефлексировало, но ощутило те изменения образа мира, при котором основную информацию несут зрительные гештальты. Ученые только недавно констатировали этот феномен, в то время как пьесы, в которых вербальный ряд играет второстепенную роль, появились более 10 лет назад.

Ощущение будущих кардинальных трансформаций и конфликтов как внешних, социальных, так и внутриличностных, проявилось в музыке еще в XIX в. и явственно выразилось еще до того, как ученые заговорили о закате Европы и смене социокультурной идентичности.

Интересен и тот факт, что наиболее сензитивные к эмоциональному содержанию эпохи исполнители, которые часто не находят в современной для них музыке адекватных эстетических переживаний, обращаются к классике, узнавая в переживаниях композиторов предыдущих эпох современные чувства, как драматурги чувствуют адекватность переживаний Шекспира определенным переживаниям времени. Наиболее ярким примером такого обращения к классике, которая стала выражением современности, является интерпретация произведений И.С. Баха Г. Гульдом. И дело не только в том, что сам Г. Гульд был гениальным пианистом (в то время были и другие, не менее одаренные исполнители), но то, что он почувствовал в музыке Баха современность и смог донести ее до своих слушателей. Поэтому именно записи Баха стали главными в его дискографии. Кстати, необходимо подчеркнуть и общую сензитивность Гульда к времени, так как он одним из первых понял важность хороших записей музыки, которые бы, если не замещали, но стояли бы наряду с концертным исполнением музыкальных произведений.

В переходе от тональной музыки, гармоничных произведений Ф. Шопена или С.В. Рахманинова

к творениям А. Брукнера, А. Малера, А. Шенберга отразилось предчувствие того слома эпох, смятения и ощущения неопределенности и неустроенности человека в мире, о котором позже заговорили писатели и начали изучать ученые. В еще более ярком и одновременно более жестком варианте переход от классической мелодики к музыке, отображающей смятение, страх, личностный и социальный кризис произошел в России. При этом переход от музыки С.С. Прокофьева к творениям Д.Д. Шостаковича можно описать как варианты дисгармонии между персональной и социальной идентичностью. Прокофьев отгораживался от социального пространства-времени, стараясь, пусть призрачно, сохранить целостность своего личного пространства и времени. Поэтому и в музыке новые переживания выражались в устоявшейся форме. Шостакович, напротив, изменял и форму, и содержание своих музыкальных произведений, стремясь отразить в них дисгармонию целостной идентичности. Оставаясь в социальном мире и понимая его несовпадение с персональным, эти переживания он отображал в музыке, частично преодолевая этот диссонанс и, возможно, частично восстанавливая, таким образом, внутреннюю гармонию. Принципиальная новизна музыкальных произведений А.Г. Шнитке, как кажется, связана и с тем, что он не переживал дисгармонии между разными структурами идентичности, так как несовпадения социального и персонального пространства и времени полностью компенсировались для него музыкальной, эстетической составляющей, то есть его музыкой. Тем самым она полно воплотила и переживания эпохи.

Переход от сюжета и мелодии к бессюжетности и атональности характерен и для музыкального театра. Так, еще в прошлом веке наиболее распространенным жанром были так называемые драм-балеты. Хотя в классических балетных спектаклях ведущим, конечно, всегда был танец, составленный из определенных, точно зафиксированных поз и движений, для их объединения и объяснения их последовательности использовалась сюжетная канва. Даже Д. Баланчин в своих ранних балетах, уже построенных на свойственной ему пластике и, казалось бы, не нуждающихся в сюжете, создавал некоторый вариант либретто.

Но уже к 1930-1940-м годам и в балетном искусстве стала нарастать тенденция к абстракции и атональности, то есть к бессюжетным балетам, основанным на внешней форме, которая так слита с внутренней, что не нуждается в значении. Ярким примером такой хореографии являются балеты И. Киллиана, в которых и глубокие философские размышления, и наполненные сильными эмоциями образы воплощены в движениях тела.

Этот переход происходил и в отечественном балетном театре, в работах Л.В. Якобсона и, особенно, в творчестве К.Я. Голейзовского. Именно Голейзовский, стремясь соединить синтетический подход А.Н. Скрябина и театральные приемы В.С. Мейерхольда, создал балеты, в которых новые формы наполнялись классическими эстетическими переживаниями, передавали постоянство и изменчивость этих переживаний в новом пространстве-времени. Частично этот подход можно отметить в ранних балетах Ю.Н. Григоровича, например, в известных поддержках в балете «Легенда о любви», когда повороты тела героини олицетворяли слом, кризис в ее картине мира, ее трагедию. Однако, когда эти поддержки были растиражированы и повторялись в разных балетах с разными темами, они потеряли свою эмоциональную наполненность, так как внешняя форма была жестко связана с внутренней.

Во второй половине XX века боязнь потерять мелодию или сюжетную канву совершенно перестала тревожить художников. Скорее наоборот, они начали активно и сознательно отказываться от фабулы и поисков вербальных средств выражения переживаний. Это произошло еще до появления первых работ, исследующих новые формы восприятия и переработки информации. Можно предположить, что художники в разных областях искусства пришли к ощущению того, что в новом времени-пространстве людям будет сложно идентифицироваться не только с устоявшимися причинно-следственными отношениями, но и с устоявшимися общими для всех нормами, стереотипами, даже ценностями. Поэтому произошел кардинальный переход от слова, сюжета, представления – к образу-переживанию. Возможно, глобализация фундирует внесение языка жестов и пластики в драму, темп жизни и новую эстетику движения – в балет, новые ритмы и

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

тональности – в музыку, а новое понимание прекрасного в жизнь. Можно говорить о том, что «язык вещей» приходит в искусство, а искусство входит в быт, в жизнь.

Заключение

Сложное и неоднозначное время диктует сложные и многоаспектные исследовательские конструкты, имеющие, однако, ведущую линию исследований, мейнстрим. В сложном конструкте психологической транзитивности таким ядром может стать эстетика (как часть культуры вообще) в ее психологическом аспекте переживаний, отношений: как стабилизация, как рефлексия и прогнозирование. Для психологии это выход в надличностное и одновременно индивидуальное пространство через переживание прекрасного как эталона. Эталон зависит и от времени, и от пространства, и от личности, он одновременно субъективный и объективный. И это дает возможность, не убирая гетерохронность идентичности, привести ее к гармонии.

Можно говорить о том, что в стабильные периоды наиболее значимая роль искусства состоит в кристаллизации переживаний и представлений людей об окружающем мире и о себе. В стабильные периоды зарождаются и укрепляются связи между наукой и искусством и вырабатываются новые языки искусства и науки, в том числе и новые представления о языке вещей. Произведения искусства связываются с психологией повседневности, так как быт, повседневная жизнь людей отражается (кристаллизуется) в произведениях искусства.

Даже поверхностный анализ связи научных и художественных концепций в определенное время показывает, что прогностические возможности искусства часто будят научную фантазию, стимулируя искания ученых, а наука дает объяснения прозрениям художников. Поэтому в ситуации транзитивности роль культуры возрастает именно с точки зрения ее прогностических возможностей.

Отражение в произведениях искусства и научных концепциях эмоционального состояния, мыслей и переживаний творцов в разные периоды времени и в разных пространствах – очень важная и перспективная линия исследования и в психологии творчества, и в анализе развития науки и искусства. А также, что не менее важно, это путь к изучению всегда сложной связи личностной и социокультурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аллахвердов М.В., Гришина Н.В.* Модель имплицитной теории доверия: экспериментальная проверка. // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 12. Психология. Социология. 2013. Вып. 4. – С. 28-35.
2. *Андреева Г.М.* Презентации идентичности в контексте взаимодействия // Психологические исследования. 2012. Т. 5, № 26. URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 20.10.2017).
3. *Бауман З.* Текучая современность. – Санкт-Петербург: Питер, 2008.
4. *Белинская Е.П.* Изменчивость Я: кризис идентичности или кризис знания о ней? // Психологические исследования. 2015. Т. 8, № 40. С. 12. URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 20.10.2017).
5. *Белинская Е.П.* Человек в изменяющемся мире – социально-психологическая перспектива. – Москва: Прометей, 2005.
6. *Белинская Е.П., Дубовская Е.М.* Константа личности в эпоху перемен. / Константа в неопределенном и меняющемся мире. Под ред. *Ю.П. Зинченко, Т.Д. Марцинковской.* – Москва: изд. Московского ун-та, 2009. – С. 88-95.
7. *Гришина Н.В.* Экзистенциальные проблемы человека как жизненный вызов. // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 12. Психология. Социология. 2011. Вып. 4. – С. 109-116.
8. *Корнилова Т.В.* Психология неопределенности: единство интеллектуально-личностной регуляции решений и выборов. // Психологический журнал, 2013, 34(3). – 89-100.
9. *Марцинковская Т.Д.* Социальная и эстетическая парадигмы в методологии современной психологии // Психологические исследования. 2014. Т. 7, № 37. С. 12. URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 20.10.2017).
10. *Марцинковская Т.Д.* Информационное пространство как фактор социализации современных подростков // Мир психологии. 2010. N 3. – С. 90-102.
11. *Марцинковская Т.Д.* Проблема социализации в историко-генетической парадигме. – Москва: Смысл, 2015.

REFERENCES

1. Allakhverdov M.V., Grishina N.V. *Model' implitsitnoi teorii doveriya: eksperimental'naya proverka* [Modelling the implicit theory of trust: an experimental prove]. in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Series. 12. Psikhologiya. Sotsiologiya.* [Saint-Petersburg State University Bulletin: Series 12: Psychology, sociology] 2013, 4. P. 28-35.
2. Andreeva G.M. *Prezentatsii identichnosti v kontekste vzaimodeistviya* [Presentations of identity in the interactional framework] in *Psikhologicheskie issledovaniya* [Psychologocal investigations]. 2012. T. 5, № 26. URL: http://psystudy.ru (accessed: 20.10.2017).
3. Baumann S. *Tekuchaya sovremennost'* [The Liquid Modernity, Russian translation]. Saint-Petersburg, Piter Publishers, 2008.
4. Belinskaya E.P. *Izmenchivost' Ya: krizis identichnosti ili krizis znaniya o nei?* [Changing I: Crisis of identity or of its knowledge] In *Psikhologicheskie issledovaniya* [Psychological investigations]. 2015. T. 8, № 40. P. 12. URL: http://psystudy.ru (accessed: 20.10.2017).
5. Belinskaya E.P. *Chelovek v izmenyayushchemsya mire – sotsial'no-psikhologicheskaya perspektiva* [Human being in changing word: to the socio-psychological perspective]. Moscow, Prometei Publishers, 2005.
6. Belinskaya E.P., Dubovskaya E.M. *Konstanta lichnosti v epokhu peremen* [Constant of person in the period of changes] In *Konstanta v neopredelennom i menyayushchemsya mire* [Constant in indefinite and changing world]. Ed. Yu.P. Zinchenko, T.D. Martsinkovskaya. Moscow, Moscow State University Publishers, 2009. P. 88-95.
7. Grishina N.V. *Ekzistentsial'nye problemy cheloveka kak zhiznennyi vyzov* [Existential problems of human as live challenge] in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Series. 12. Psikhologiya. Sotsiologiya.* [Saint-Petersburg State University Bulletin: Series 12: Psychology, sociology] 2011, 4. P. 109-116.
8. Kornilova T.V. *Psikhologiya neopredelennosti: edinstvo intellektual'no-lichnostnoi regulyatsii reshenii i vyborov* [Psychology of indefinite: the unity of intellectual personal regulation of decisions and chooses]. in *Psikhologicheskii zhurnal* [Psychological magazine], 2013, 34(3), P. 89-100.
9. Martsinkovskaya T.D. *Sotsial'naya i esteticheskaya paradigmy v metodologii sovremennoi psikhologii* [Social and aesthetical paradigm in the methods of contemporary psychology] In *Psikhologicheskie issledovaniya* [Psychological investigations]. 2014. T. 7, № 37. P. 12. URL: http://psystudy.ru (accessed: 20.10.2017).
10. Martsinkovskaya T.D. *Informatsionnoe prostranstvo kak faktor sotsializatsii sovremennykh podrostkov* [Information space as factor of teens socialisations] In *Mir psikhologii* [World of psychology]. 2010. N 3. P. 90–102.
11. Martsinkovskaya T.D. *Problema sotsializatsii v istoriko-geneticheskoi paradigme* [The problem of socialization in the historical-genetic paradigm]. Moscow, Smysl Publ., 2015.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

ISSN 2227-6165

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-144-150

Э.В. Жагун-Линник
ассистент кафедры кино и современного искусства РГГУ
elvira82@yandex.ru

ОСМЫСЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ГЛИТЧ-АРТЕ

Статья посвящена осмыслению глитч-артефакта как эстетического феномена в современной культуре. Прослеживается историческая взаимосвязь и траектория развития авангардно-модернистских концепций и глитч-практик. Обозначается активная фаза утилитарного использования эстетики глитч-изображений в противовес критической составляющей в глитч-арте, тем самым доказывая, что значение любого артефакта глитч-эстетики в первую очередь связано с контекстом и идеей его использования.

The article addresses the problem of comprehension of glitch artefact as an aesthetic phenomenon in contemporary culture. The historical correlation and the course of developing avant-garde/modernist concepts and glitch practices are traced in the article. The active phase of utilitarian usage of glitch-images aesthetics set against the critical factor in glitch art is defined, which proves that the value of any glitch art artifact is first of all connected with the context and the idea of its realization.

Ключевые слова: глитч, глитч-эстетика, глитч-арт

Keywords: glitch, glitch aesthetics, glitch art

«Ошибки определяют ход эволюции;
совершенство не побуждает к развитию»
K. Cascone, The Aesthetics of Failure [Cascone, 2000]

«На самом деле разоблачители эстетической конфискации искусства не столько его освобождают, сколько стараются заставить его послужить своим собственным философским целям, чтобы превратить эстетическое суждение в частный случай…
Эстетика не есть доктрина или наука, которую можно было бы призвать к некоему суду. Она есть конфигурация чувственного, которое можно осмыслить лишь, ломая рамки дисциплины, ставящих каждого на свое место»
Ж. Рансьер, Эстетическое бессознательное [Рансьер, 2004, с. 126]

«Поскольку наша цифровая культура колеблется между суверенным всемогуществом компьютерных систем и отчаянной пользовательской паникой перед органами, глитчи стали эстетизироваться, восстанавливая ошибки и случайности в условиях обработки сигнала: “Глитчи можно считать манифестом уникальной эстетики программного обеспечения”»
P. Krapp [Krapp, 2004, p. 76]

Первую попытку осмыслить эстетически визуальный глитч предпринял Иман Моради в диссертации с говорящим названием «Глитч Эстетика» в 2004 году [Moradi, 2004], где показал, что такие типовые характеристики глитчей как фрагментация, репетитивность, линейность, запутанность и дискретность формально близки работам таких художников, как Пабло Пикассо, Герхард Рихтер, Бриджет Райли и Пит Мондриан. Моради занят не столько эстетической составляющей глитч-артефакта, сколько производственной ее частью. Определив глитч как уникальный феномен цифровой и аналоговой культуры, Моради разделил глитч на два типа: *чистый глитч* (pure glitch) и *глитч-подобие* (glitch-alike) [Moradi, 2004, p. 9-11], выявив ключевую проблему

© Жагун-Линник Э.В., 2017

ISSN 2227-6165

глитч-арта – легкодоступность производства глитч-артефакта в современных цифровых условиях, что допускает использование формальной декоративности глитч-характеристик в промышленном дизайне, рекламе, создании эффектных приемов в кино и на телевидении.

Проблематизируя данную ситуацию легкой воспроизводимости глитча, Роза Менкман 2011 году также обеспокоена утилитарным использованием эстетической составляющей глитч-артефактов. На примере искажений видео посредством практики «Datamoshing»[1] в клипе Kanye West, Менкман рассматривает дизайнерское использование глитча; тогда как интерес глитч-художников к сбою, помехе в глитч-арте она связывает с «пост-производительным» разрушением потока. Роза Менкман отмечает, что воспроизводство глитч-арта ставит под вопрос глитч-продукт в качестве произведения искусства: «Очевидная критика в данном случае: конструировать глитч означает одомашнивать его. Когда глитч становится одомашненным в желательном процессе, контролируемым инструментом или технологией – преимущественно обрабатываемыми, это подрывает радикальную основу его очарования, так что он становится предсказуемым. Это уже не разрушение потока внутри технологии, но лишь форма ремесла. У многих разборчивых художников это больше не считается глитчем, но фильтром, который состоит из настройки и/или установки по умолчанию: то, что было однажды глитчем, сейчас является новым товаром» [Menkman, 2011, p. 55].

Глитч-арт – явление современного искусства, в котором эстетизация сбоя, ошибки или неисправности имеет целью осмысление художником и зрителями произошедшего внутри технологии события, как повода для критики культуры. В основе осмысления глитч-артефактов лежит оппозиция сигнал/шум. Миф идеального сигнала проблематизирует, обнажает сам алгоритм работы компьютерной технологии, выявляя скрытые от пользователя процессы: «Наша культура хочет увеличивать медиа и стирать все следы посредничества: мысленно культура хочет стереть ее медиа в самом акте их умножения» [Bolter, Grusin, 1999, p. 5-6]. Но в процессе выявления критикой шумовых артефактов они приобретают социальное измерение, как только заходит речь о культурных контекстах эстетического восприятия [Menkman, 2011, p. 28]. Курт Клонингер настаивает на том, что у шума нет однозначного культурного определения, так как шумом является только то, что мы сами называем шумом. Так, рассуждает Клонингер, если применить идеи Мишеля Фуко о культурном смысле «безумия» к теории сигнала и шума, мы приходим к тому, что каждое социальное сообщество может определять шумом все, что не вписывается в их понимание «сигнала»: «Научные сотрудники могут отфильтровывать неакадемические позиции как шум. Верующие могут отфильтровывать нерелигиозные позиции как шум. Радикалы могут отфильтровывать нерадикальные позиции как шум. Умеренные могут отфильтровывать неумеренные позиции как шум. Перечень бесконечен» [Cloninger, 2011]. И такое понимание оппозиции сигнал/шум приобретает действительную политическую окраску, так как за счет постоянного ограждения человека от ошибок и шумов, например, в электронных устройствах, пользователь получает ограниченное число заданных опций и не имеет возможности оценить, что для него является «сигналом», а что «шумом». Таким образом, ценностная позиция шума в социуме имеет позитивное, критическое значение. Сбой или помеха для пользователя/зрителя всегда оказывается пугающей потерей контроля, который приводит его к пустому нулевому значению: «Через деформированные картинки и режимы работы механических продуктов зритель брошен в более опасную сферу изображения и не-изображения, значения и не-значения, правды и интерпретации. Машина больше не ведет себя так, как должна была бы вести себя технология» [Menkman, 2011. p. 31]. Об этом же чуть позже размышляет Майкл Бетанкурт, делая акцент на критическом потенциале для интерпретации самого глитч-артефакта: «Критические

[1] "*Datamoshing*" – практика использования намеренно поврежденных цифровых видео. Цифровое сжатие видео, компрессия (например, MPEG-4, H.264, VP8 и т.д.) работает посредством записи первого кадра (известного как ключевой кадр) как полного изображения и записи последующих кадров только как изменения этого первого кадра. В процессе использования "*Datamoshing*" удаляется, стирается ключевой (опорный) кадр, на основе которого и происходит любое сжатие видео. Подобное внедрение в структуру видео при компрессии заставляет его трансформироваться в неожиданные цвета и формы.

ISSN 2227-6165

интерпретации, основанные на формалистском понимании цифровых медиа, являются фиксацией того, как цифровой капитализм и идеология цифрового развивается из ранних модернистских теорий критической эстетики» [Betancourt, 2014].

В то же время, Лев Манович в статье «Эстетика, Формализм и Медиа Теория» [Manovich, 2017] справедливо отмечает, что при изучении искусства новых медиа почти никто не рассматривает эстетический феномен искусства новых медиа, созданного посредством цифровых инструментов, делая упор лишь на социальные и политические аспекты. На практике, в цифровом поле важен феномен перфектизации изображений. Эстетичность и «красота» оказались вновь актуальны, «где каждый пиксель, линия, кадр, лицо и тело может быть изменено ради достижения желаемого эстетического эффекта» [Manovich, 2017]. Но, как пишет Манович, отказ от изучения эстетического феномена цифрового искусства и искусства новых медиа не обозначает, что его не существует. Также как невозможно отрицать, что глитч является эстетическим артефактом современной культуры в качестве «подлинной эстетики программного обеспечения» [Goriunova, Shulgin, 2008, p. 111].

Вальтер Беньямин в статье «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости» точно прослеживает выход искусства за счет новых его форм в сферу повседневности, где оно становится универсальным символическим языком. Освободившись от «ауры», искусство избавилось от флера загадочности и перестало быть недоступным, перейдя в категорию повседневности и развлечения, что в свою очередь позволяет реализовать процесс поглощения искусства, не погружением зрителя в произведение, а наоборот. Именно этот феномен мы наблюдаем в ситуации с глитч-событием. Когда происходит неожиданный сбой, ставший причиной возникновения глитч-артефакта, он не позволяет состояться концентрации и погружению пользователя/зрителя в себя, наоборот, происходит обратный эффект, когда «развлекающиеся массы погружают произведение искусства в себя» [Беньямин, 2012, с. 227]. Таким образом, рассеянное восприятие, описанное В. Беньямином, оптика скольжения по поверхности является неотъемлемой и характерной чертой как возникновения, происхождения глитча (ускользание из запрограммированности), так и типом восприятия неожиданной, незапрограммированной «ошибки» системы. Следовательно, то, что В. Беньямин писал о кино, можно применить к глитч-артефакту, как разновидности экранного искусства: «Прямым инструментом тренировки рассеянного восприятия, становящегося все более заметным во всех областях искусства и являющегося симптомом глубокого преобразования восприятия, является кино. Своим шоковым воздействием кино отвечает этой форме восприятия. Кино вытесняет культовое значение не только тем, что помещает публику в оценивающую позицию, но тем, что эта оценивающая позиция в кино не требует внимания. Публика оказывается экзаменатором, но рассеянным» [Беньямин, 2012, с. 228].

Фактически, случайный, не сконструированный глитч-артефакт оказывается шоковым, неожиданным событием для пользователя/зрителя; но, несмотря на мимолетность, заставляет оценить произошедшую ситуацию. Глитч-событие, в сущности, результат взаимодействия пользователя с любыми техническими устройствами и машинами (на сегодняшний день чаще цифровыми, чем аналоговыми) в ходе повседневного использования. Рефлексия и осмысление состоявшегося сбоя происходит в процессе взаимодействия «искаженного» изображения со зрителем, что вписывается в парадигму «закона Дюшана», разработанную Давидом Хопкинсом [Hopkins, 2000], в которой произведение искусства ожидает своей актуализации через взаимодействие со зрителем, так как только человек/зритель способен считать и проинтерпретировать глитч, или «глюк» в рамках эстетических категорий. Об интерпретации зрителем глитч-изображения также размышляет Майкл Бетанкурт в статье «Critical Glitches and Glitch Art»: «…глитч выявляет как вещественную основу, так и процессы функционирования дигитальных медиа, в то же время эти аспекты проявляются только, когда аудитория решает интерпретировать глитч работы критически – то есть активно вовлекается в них. Теоретизация

ISSN 2227-6165

глитча (технической ошибки) также по существу критическая ставит модернистскую концепцию зрительского созерцания как пассивного действия в фокус: в то время как медиа постоянно прерывается глитчем, так как он является технической ошибкой, его решающее значение зависит от той роли, которую он играет в сравнении с другими, сходными работами (семиотическая функция глитча в рамках отдельно взятой работы), а не формальным источником этого глитча (онтологическая природа)... Критические интерпретации, основанные на формалистском понятии цифровых медиа, увлечены тем, как цифровой капитализм и цифровая идеология развиваются с ранних модернистских теорий критической эстетики» [Betancourt, 2014].

Машинный код унифицирует и уравнивает такие художественные жесты как штрих, фактура, цветопись, характерные для живописной техники любого времени, загоняя изображение в алгоритмические рамки и решетку пикселей. «Авторский» тип письма с его своеобразием и недочетами переместился от человека к машине, которая посредством разрушения демонстрирует свою «творческую потенциальность» [Cloninger, 2011]. Критическая интерпретация и попытка увидеть в «бессмысленном» и «бесформенном» изображении потенциально эстетическое и значимое позволяют глитч-арту развиваться в условиях, когда «формализм цифрового искусства основан на технической неисправности» [Betancourt, 2014]. Вследствие того, что глитч онтологически является технической, электронной ошибкой или неисправностью, осмысливать данный вид артефакта необходимо как эстетический феномен, свойственный цифровому и техническому миру [Goriunova, Shulgin, 2008].

Сам термин *эстетика* говорит нам о творческом отношении человека к воспринимаемому им миру. Проблема лишь в том, что эстетический опыт освоения реальности напрямую связан с чувственным восприятием, от чего в довольно жесткой форме оказывается искусство, начиная с 1960-70 годов. Вместе с тем, Маньковская пишет, что «в XIX веке эстетика самоутверждается как автономная, самодостаточная философская дисциплина, а в XX веке начинает вести себя все более экспансионистски, оказывая обратное воздействие на философию (эстетизация философии), затем - на другие гуманитарные дисциплины, политику, науку, а сегодня, в XXI веке, - на информатику» [Маньковская, Бычков, Иванов, 2012, с. 96]. Но не только классическое искусство «доверяет» миру, реальности. Ровно таким же образом себя ведет и алгоритмическое, компьютерное искусство, которое в большой степени обращается к так называемой реалистичной живописи в желании копировать объекты и идеи в разных, но уже созданных художниками прошлого шаблонах от пастельной техники, масла и акварели до гиперреалистичной техники письма [Ерохин, Мигунов, 2010]. Другими словами, живопись реалистического фигуративного типа переместилась в цифровую среду. Перфектизация и использование достижений классического и модернистского искусства посредством компьютерной «эстетической технологии нацелена на то, чтобы воспроизвести и создать такую «реальность», точность которой не может существовать в повседневности» [Маньковская, Бычков, 2011, с. 29].

Воспроизведение реальности посредством технологий возвращается к миметической реальности: «Действительно, цифровые технологии усиливают соблазн стремления к недостижимому совершенству (перфекционизму) – принципиальной незаканчиваемости творческого процесса, пределов совершенствования которому, в том числе и компьютерными средствами, не существует» (Маньковская, Бычков, 2011).

В случае с глитч-эстетикой можно говорить о повторении модели отказа от рационализации, структурности воспроизводства реальности, где визуальный язык искусства вновь возвращается к непостижимому, шокирующему, иррациональному. Основываясь на наследии модернистского искусства и его эстетических теорий исследователи глитч-арта рассматривают глитч как критическую информацию для зрителя, травмирующую и шокирующее его по факту своего происхождения. Следовательно, возможно воспроизвести оппозиционность реалистичного и авангардно-модернистского искусств, противопоставляя алгоритмическое искусство и глитч-арт, где алгоритмическое искусство обращается к подобию, мимесису, узнаваемости, реалистичности,

ISSN 2227-6165

а в первую очередь к перфектному, в то время как глитч-арт настаивает на чистой художественности, получая прибавочные смыслы через разрушение, деконструкцию и иррациональность изображения, через умение видеть эстетическую ценность в «смешенных» и «сбитых» пикселях.

В связи с вышесказанным, важным условием осмысления и теоретизирования глитчей оказывается историческая и эволюционная связь глитч-арта с модернистскими концепциями деформации, где нарочитые искажения формы кубистами, футуристами, дадаистами, формализация форм авангардистами и конструктивистами рассматривается теоретиком и художником Ником Бризом [Briz, 2011] как прото-глитч, а деформацию как нечто, что способно привнести новые смыслы в уже установленные художественные каноны, структуры и формы компьютерного искусства.

Точно так же, как дадаисты, сюрреалисты, футуристы противопоставляли свое искусство буржуазной идеологии и капиталистическому обществу, так и глитч-художники борются против иллюзии прозрачного коммуникационного канала, который навязывается мощными корпорациями, чьей главной идеей является задача полностью стереть медиум, против перфектизации и фетишизации совершенных изображений в фотографии или кинематографе. Точно так же, как дадаисты, сюрреалисты, футуристы предполагали выход на территорию свободы через отказ от «логоцентричности» и освобождали свое сознание, дистанцируясь от образной системы, внося спонтанность, случайность и иррациональность в свои работы, отдаваясь внутренней художественной логике, так и глитч-художники подчиняются воле случая, давая полную свободу машине или создавая определенные условия, чтобы машина могла высказаться, продемонстрировать то, что находится у нее внутри за жесткими алгоритмами и программами, навязанными разработчиками.

Следовательно, глитч-эстетика устанавливает связь с историей искусства и на примере своих предшественников опрокидывает существующие конвенциональные медиа-формы и способы их существования. В момент сбоя, технической ошибки, случайности, непредвиденных помех, машина демонстрирует «метафизические разрывы» в самом теле современных технологий, являя зрителю/пользователю свой непонятный, не исследованный до конца ему внутренний мир (технологии развиваются слишком быстро и не принадлежат одной системе и/или структуре, так как используются разные языки программирования). Скрытый мир технологий, где «метафизические разрывы» являются триггерами человеческого сознания, позволяет осознать существование иного языка – языка технологий, который и обнажается в момент сбоя.

Но глитч-арт попал в тот же капкан, что и авангардно-модернистское искусство – перенос характерных, формальных особенностей изобразительности, разработанных как критическая, философская практика и как новая эстетика в область дизайна. Такой перенос искусства в дизайн, по утверждению Теодора Адорно, является «ценой, уплачиваемой искусством обществу за эстетическую автономию» [Адорно, 2001, с. 329]. Сегодня мы наблюдаем ярко выраженный переход от пойманных, случайных глитч-изображений к управляемым глитч-эффектам, когда «новое художественное мышление» [Макурин, 2013] в большей степени сосредотачивается на внешних, эстетических проявлениях.

Интерес в обществе к глитч-направлению развивается стремительно, что, несомненно, оказывает сильное влияние на искусство и культуру в целом, где глитч, как эстетический феномен, становится абсолютно массовым явлением, а социальные сети играют первостепенную роль в его распространении. Глитч настолько вошел в обыденность и повседневность, что появляются приложения для телефонов, которые разрушают и искажают любые фото/видео изображения. Так, одним из самых известных приложений, появившимся в 2013 году, является Glitche. Владимир Шрейдер в интервью интернет порталу VC.ru рассказал, что создавал данное приложение как антифотошоп[2], где деформация, искажения, пикселизация, эффекты потери качества изображения

[2] «Glitché – это инструмент для творчества, способ вовлечь широкую аудиторию в работу с современным искусством, с последними тенденциями графического дизайна, с анимацией и видео. Мы создали самостоятельную вещь: изобрели

являются главным эстетическим эффектом. Результат – данное приложение используют как многие профессионалы из художественной среды, так и дизайнеры для создания рекламы коммерческого продукта (от одёжного бренда Diesel до портфолио британского арт-директора и дизайнера Энтони Гудвина).

Анализируя статью Майкла Бентанкура, В.Сербин точно сформулировал, что такого рода несвобода от потребления цифровых продуктов в обществе и является главной критической составляющей глитч-арта: «критические функции (глитча) становятся имманентны самой форме: любой «глюк», находящийся в условной художественной галерее, благодаря тому, что он является «глюком», становится прогрессивной формой искусства, указывающей зрителю на зависимость общества от цифровых технологий, их материальность и коммерциализированность, что также можно связать с понятиями идеологии и цифрового капитализма» [Сербин, 2015, с. 90].

Итак, вычленяя эстетическое в глитч-арте, мы выявляем и определяем сущностное различие данного вида изобразительности посредством таких понятий как глитч-артефакт и глитч-эффект, где первое, в общем и целом, относится к глитч-арту, а второе – к дизайну и его производным. Это позволяет сделать вывод, что первостепенную роль в понимании глитч-произведений играет не столько само происхождение глитча, сколько контекст его использования. При использовании уже идея, а не эффект определяет его значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. – Москва: Республика, 2001.
2. *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – Москва: РГГУ, 2012.
3. *Ерохин С.В., Мигунов А.С.* Алгоритмическое искусство. – Санкт-Петербург: Алетея, 2010.
4. *Маньковская Н.Б., Бычков В.В.* Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – Москва: ВГИК, 2011.
5. *Макурин В.* Мир наизнанку. Глитч-арт // Foto&Video, 2013, №4. URL: http://www.foto-video.ru/practice/pract/63173/
6. *Маньковская Н.Б., Бычков В.В., Иванов В.В.* Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012.
7. *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное / сост., пер. с франц. и послесл. В.Е. Лапицкого. – Санкт-Петербург: Machine, 2004.
8. *Сербин В.А.* Glitch art: критические практики цифровой культуры // Гуманитарная информатика. 2015. Выпуск 9. – С. 88-98.
9. *Betancourt M.* Critical Glitches and Glitch Art [Электронный ресурс] // Fylkingen's journal Hz. №19, July, 2014. URL: http://www.hzjournal. org/n19/betancourt. html (дата обращения: 20.10.2017).
10. *Bolter J.D., Grusin R.* Remediation: Understanding New Media, – Massachusetts: MIT Press, 1999.
11. *Briz N.* Glitch Art Historie[s] // GLI.TC/H READER[ROR] / Editors: Nick Briz, Evan Meaney, Rosa Menkman, William Robertson, Jon Satrom, Jessica Westbrook. – Publisher: Unsorted Books, 2011.
12. *Cascone K.* The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music // Computer Music Journal, 2000, 24, № 4.
13. *Cloninger C.* GltchLnguistx: The Machine in the Ghost/Static Trapped in Mouths, 2011 // URL: http:// GLI.TC/H/ READERROR/ GLITCH_READERROR_20111-v3BWs.pdf
14. *Goriunova O., Shulgin A.* Glitch, Software Studies: A Lexicon // Matthew Fuller, Massachusetts: MIT press, 2008.
15. *Hopkins D.* After Modern Art 1945-2000. – Oxford: Oxford University Press, 2000.
16. *Krapp P.* Noise Channels: glitch and error in digital cultural // University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2004.
17. *Manovich L.* Aesthetics // Keywords in Media Studies / Ed. Laurie Ouellette, Jonathan Gray. – New York: NYU Press, 2017. – P. 9-11.
18. *Menkman R.* The Glitch Moment(um), Network Notebooks 04 //Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2011.
19. *Moradi I.* Glitch Aesthetics, B.A. diss. // The University of Huddersfield, 2004.

интерактивные фильтры, оригинальные способы взаимодействия с изображением, добавили простоты в процесс, непредсказуемости в результат. Мы стремимся стать мощным инструментом для творчества. Алгоритм основан на ошибках и сбоях, и это гораздо более естественно, чем картинка, которая подтянута всеми возможными и невозможными способами. Наверное, поэтому среди наших пользователей много творческих профессионалов, ведь они двигаются быстрее остальных, понимают все на другом уровне. А для тех, кто далек от искусства – это увлекательная игра, которую сложно выпустить из рук… Пару месяцев назад мы запустили нашумевший антиселфи-проект SLMMSK, который скачали более полумиллиона человек» (https://vc.ru/p/glitche-story)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Adorno, Teodor, *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory]. Trans. A. V. Dranova. Moscow, Respublika Publishers, 2001.
2. Benyamin, Valter, *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The doctrine of similarity. Media aesthetic works]. Moscow, RGGU, 2012.
3. Betancourt Michael, *Critical Glitches and Glitch Art*. In: *Fylkingen's journal Hz*. №19, July, 2014. URL: http://www.hzjournal.org/n19/betancourt. html
4. Bolter, Jay David and Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts: MIT Press, 1999.
5. Briz N. *Glitch Art Historie[s]*. In: *GLI.TC/H READER[ROR]*. Editors: Nick Briz, Evan Meaney, Rosa Menkman, William Robertson, Jon Satrom, Jessica Westbrook. Publisher: Unsorted Books, 2011.
6. Cascone, K., *The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music* In *Computer Music Journal*, 2000, 24, № 4.
7. Cloninger, Curt, *GltchLnguistx: The Machine in the Ghost/Static Trapped in Mouths*, e-publication, 2011 // URL: http:// GLI.TC/H/ READERROR/ GLITCH_READERROR_20111-v3BWs.pdf
8. Eroxin S.V., Migunov A.S., *Algoritmicheskoe Iskusstvo* [Algorithmic Art.]. Saint-Peterburg: Aleteya Publ., 2010.
9. Goriunova, Olga and Shulgin, Alexei, *Glitch, Software Studies: A Lexicon*, ed. Matthew Fuller, Massachusetts: MIT press, 2008.
10. Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
11. Krapp, Peter, *Noise Channels: glitch and error in digital cultural*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2004.
12. Makurin V. *Mir naiznanku. Glitch-art* [The world is inside out. Glitch-art]. In *Foto&Video*, 2013, #4. URL: http://www.foto-video.ru/practice/pract/63173/
13. Mankovskaya N.B., Bychkov V.V., *Sovremennoe iskusstvo kak fenomen texnogennoj civilizacii* [Contemporary art as a phenomenon of technological civilization]. Moscow, Vgik Publ., 2011.
14. Mankovskaya N.B., Bychkov V.V., Ivanov V.V, *Trialog. Zhivaya estetika i sovremennaya filosofiya iskusstva* [Trialog. Living aesthetics and contemporary philosophy of art]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2012.
15. Manovich, Lev, *Aesthetics*. In: *Keywords in Media Studies*. Ed. Laurie Ouellette, Jonathan Gray. New York, NYU Press, 2017. Pp. 9-11.
16. Moradi, Iman, *Glitch Aesthetics, B.A. diss*. The University of Huddersfield, 2004.
17. Menkman, Rosa, *The Glitch Moment(um), Network Notebooks 04*. Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2011.
18. Ranser, Zhak, *Esteticheskoe bessoznatelnoe* [The aesthetic unconscious], ed. and tr. V.E. Lapicky. Saint-Petersburg, Machine Publ., 2004.
19. Serbin V. A., *Glitch art: Kriticheskie praktiki cifrovoj kultury* [Glitch art: critical practices in digital culture]. In: *Gumanitarnaya informatika* [Digital Humanities, Russian e-journal]. 2015. E. 9. P. 88-98.

SUMMARY

ПОСТТОТАЛИТАРНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО КИНО: РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАДИЦИЯ И МАССОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ

УДК 130.2+7.01

Автор: ***Хренов Николай Андреевич***, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания (125009, Москва, Козицкий переулок, 5), e-mail: nihrenov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

Аннотация: Во второй статье анализируется трансформация массовых религиозных представлений начиная с советского времени и до наших дней и их отражение в кинематографе. Доказывается, что российский кинематограф уточняет выводы о специфике массовой религиозной ментальности, предпринятые русской общественной мыслью (мессианство, апокалиптика). Также показано, что ряд парадоксов русской религиозности, таких как идеализм, грозящий перейти в нигилизм, как надклассовость, грозящая социальным радикализмом, раскрыты в кинематографе и дополняют наблюдения, сделанные русскими религиозными философами. Подробный анализ фильмов, прежде всего, «Левиафан» Андрея Звягинцева, позволят уточнить границы социальных эффектов религиозности и влияние российского религиозного сознания на эстетические предпочтения людей, а значит, и на способы репрезентации этих предпочтений.

Ключевые слова: советский кинематограф, современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, русская религиозная философия

POSTTOTALITARY PERIOD IN THE HISTORY OF RUSSIAN CINEMA: RELIGIOUS TRADITION AND MASS MENTALITY. SECOND PART

UDC 130.2+7.01

Author: ***Hrenov Nikolai Andreyevich***, Dr.Habil. in Philosophy, Professor, Chief Researcher at the Department of Arts and mass media of the State Institute of Art Studies (5 Kozitsky pereulok, Moscow, Russia, 125000), e-mail: nihrenov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6890-7894

Summary: The second article analyzes the transformation of mass religious representations from the Soviet era to the present day and their reflection in the cinema. It is proved that Russian cinema clarifies the conclusions about the specifics of the mass religious mentality undertaken by Russian social thought (messianism, apocalyptic program). It is also shown that a number of paradoxes of Russian religiosity, such as idealism, threatening to turn into nihilism, like social transgression threatening to turn into radicalism, are uncovered in cinematography supplementing observations made by Russian religious philosophers. Detailed analysis of the films, first of all, “Leviathan” by dir. Andrei Zvyagintsev, makes it possible to clarify the boundaries of the social effects of religiosity and the influence of Russian religious consciousness on aesthetic preferences of common people, and thus on the ways of representing these preferences in art.

Keywords: Soviet cinema, contemporary Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, Russian religious philosophy

ПЕРВОПЛАННАЯ КОМПОЗИЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯ ЛИНЕЙНЫХ РАЗМЕРОВ ИЗОБРАЖЕНИЯ

УДК 7.01+7.017.9

Автор: ***Филиппов Сергей Александрович***, кандидат искусствоведения, научный сотрудник факультета журналистики МГУ (125009, Москва, улица Моховая, 9, стр. 1), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Аннотация: Привычная нам центральная (ренессансная) перспектива основана на угловых размерах изображённых объектов. Поэтому линейные размеры изображений мы склонны считать несущественными. Однако они, обладая разнообразной семантикой (социальная, сакральная или повествовательная значимость объектов, их величина, расстояние до них), играли важную роль не только в доренессансных системах перспективы, но даже и в самой

ISSN 2227-6165

ренессансной системе, в которой рудиментарные элементы линейной рецепции сочетаются также и с оригинальными элементами. Среди последних особый интерес представляет так называемая первопланная композиция, в которой объекты на первом плане резко контрастируют по масштабу со вторым планом. Такая композиция (и особенно её реверсивный вариант с преувеличенным вторым планом), по всей видимости, прямо выражает особенности нашего внутреннего зрительного пространства.

Ключевые слова: когнитивная теория искусства, системы перспективы, рецепция плоских визуальных искусств, внутреннее пространство, натуральная величина, история живописи, Сергей Эйзенштейн

FOREGROUND COMPOSITION AND LINEAR RECEPTION OF PICTURES

UDC 7.01+7.017.9

Author: ***Filippov Sergei Alexandrovich***, Ph.D. in Art Studies, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (9 Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Summary: The conventional system of the central (Renaissance) perspective is based on the angular values of the apparent objects in the picture. Thus, we habituated to the angular reception of the picture plane and usually neglect its apparent linear sizes. However, the linear sizes, having various semantics (social, sacral or narrative value of depicted objects, their size or distance to them), played an important role not only in the pre-Renaissance systems of perspective, but in the Renaissance system too. The linear cultural reception is presented in this system both in rudiments of antecedent systems and in original forms. Among the original forms the point of special interest is so-called foreground composition where foreground objects have strong scale contrast with objects in the background. This type of composition (especially, its reverse version, when the background has exaggerated scale), probably, objectivates some properties of human visual space.

Keywords: cognitive art theory, perspective systems, cultural reception of the flat visual arts, visual space, life size, history of painting, Sergei Eisenstein

«ИГРУШЕЧНЫЙ, КУКОЛЬНЫЙ, ЗАГАДОЧНЫЙ МИР»: ОБРАЗЫ МАРИОНЕТОК В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА

УДК 7.04+7.036

Автор: ***Завьялова Анна Евгеньевна***, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, ул. Пречистенка 21), e-mail: annazav@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-2704-0486

Аннотация: Статья посвящена литературным и художественным источникам образов марионеток в творчестве Александра Бенуа. В статье выявлено различие в трактовке этого образа. В книге «Русская школа живописи в XIX веке» и в гуаши «Прогулка короля» Бенуа следовал европейской литературной традиции, представляющей марионеток безвольными и зависимыми. В графических произведениях «Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон», «Свадебная прогулка», «Китайский павильон. Ревнивец» Бенуа создал самостоятельный образ «живых» марионеток, переосмыслив французские XVIII века и немецкие XIX века художественные произведения.

Ключевые слова: Александр Бенуа, Константин Сомов, русское искусство конца XIX – начала XX века, модерн, марионетки

“TOY, PUPPET, MYSTERIOUS WORLD”: IMAGES OF PUPPETS IN THE WORKS OF ALEXANDER BENOIS

UDC 7.04+7.036

Author: ***Zavyalova Anna Yevgenyevna***, PhD in Art Studies, leading research associate of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: annazav@bk.ru

ORCID ID: 0000-0003-2704-0486

Summary: The article is on sources in literature and art of puppet images in the works of Alexander Benois. The article traces differences in the development of this image. In his book The Russian school of painting in the 19 century and in the gouache King's Walk Benois followed the European literary tradition to represent puppets as weak-willed and dependent. But in graphic works Italian comedy. Love Memo, Winter Dream, Wedding Walk, Chinese Pavilion. Jealous man Benois created image of independency of the seemingly living puppets, aiming to rethink the 18 c. French and 19 c. German works.

Keywords: Alexandre Benois, Constantin Somov, Russian art of the late 19 and early 20 century, Art Nouveau, puppets

ISSN 2227-6165

ТВОРЧЕСТВО К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА НА ИТАЛЬЯНСКИХ И ДРУГИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ. К ВОПРОСУ О ЗАРУБЕЖНОМ ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО ИСКУССТВА В 1910-1930-х ГОДАХ

УДК 7.036+7.091.8

Автор: ***Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна***, кандидат искусствоведения, научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (119991, Москва, Ломоносовский проспект, дом 27, корп. 4), e-mail: gribonosova-grebneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6714-5683

Аннотация: Проходившие в 1914 году в Мальмё, в 1924, 1928, 1932, 1934 в Венеции, в 1927–1928 и 1930 годах в Стокгольме, Осло, Берлине, Вене и других европейских городах масштабные выставочные смотры русского искусства способствовали вхождению его в международный художественный контекст, позволили выявить важные черты отличий и сходства с зарубежными образцами, продемонстрировали возросшее внимание иностранной прессы и широкой публики к произведениям советского искусства. В этом смысле фигура Петрова-Водкина оказывается очень значимой, так как совмещает в себе почвенные традиции с широкой европейской образованностью. Находящиеся в московском архиве К.С. Петрова-Водкина материалы с отзывами иностранной прессы на эти события позволяют проанализировать разнообразный спектр оценок и мнений, причины и закономерности особого выделения тех или иных фигур, среди которых одной из наиболее часто упоминаемых была фамилия Петрова-Водкина.

Ключевые слова: Кузьма Петров-Водкин, международные художественные выставки, русское и советское искусство, отзывы иностранной прессы, живопись, графика

THE ART OF KUZMA PETROV-VODKIN AT ITALIAN AND OTHER INTERNATIONAL EXHIBITIONS. TO THE INTERNATIONAL PERCEPTION OF RUSSIAN ART IN 1910–1930s.

UDC 7.036+7.091.8

Author: ***Gribonosova-Grebneva Elena Vladimirovna***, PhD in Art Studies, research fellow at the Chair of Russian Art History, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University (27-4 Lomonosovsky Prospekt, Moscow, Russia, 119991), e-mail: gribonosova-grebneva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6714-5683

Summary: The large-scale exhibitions of Russian art, which took place in Malmo in 1914, in Venice in 1924, 1928, 1932, 1934, in Stockholm, Oslo, Berlin, Vienna, and other European cities in 1927–1928 and 1930, were conducive to its acceptance into the world art context, allowing him to show certain important features of similarity or distinction from the arts of other countries, as well as were demonstrative for the growing interest of both the public and the press to Soviet art works. In this aspect the work of Kuzma Petrov-Vodkin seems to have particular importance, as uniting traditional Russian art and European erudition. The press reports of those exhibitions, held in Petrov-Vodkin's Moscow archives, show wide range of opinions and evaluations, and provide reasons for spotlighting particular art figures and Petrov-Vodkin as the most often mentioned.

Keywords: Kuzma Petrov-Vodkin, International art exhibitions, Russian and Soviet art, international press reports, paintings, graphic works

СУБЪЕКТИВИЗМ И БЕЗОБРАЗИЕ. ВЕНЕЦИАНСКИЕ БИЕННАЛЕ 1956-1977 ГГ. В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕССЕ

УДК 7.072.3+7.091.8

Автор: ***Виноградова Екатерина Игоревна***, аспирант Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. 17), PhD candidate, Grenoble Alpes University (621, avenue Centrale, 38400 Saint-Martin-d'Hères, France), e-mail: tekarinka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1863-7451

Аннотация: Статья посвящена проблемам освящения искусства, представленного на Венецианских биеннале в период хрущевской оттепели 60-х годов. Автор исследует развитие критической мысли советских художественных журналов в части их отношения к советскому и западному искусству на международном капиталистическом событии. Прослеживаются основные точки зрения, отрицающие и признающие право на существование западной абстракции. Особое внимание уделяется вопросам оценки реалистического искусства на биеннале. Анализ статей культурной прессы 60-х позволяет расширить представления об участии СССР на Венецианской биеннале и о политике партии в отношении рецепции абстрактного искусства.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, советское искусство, культурная пресса, арт-критика

ISSN 2227-6165

SUBJECTIVISM AND DISGRACE. VENICE BIENNALE OF 1956-1977 IN THE SOVIET CULTURAL PRESS

UDC 7.072.3+7.091.8

Author: ***Vinogradova Ekaterina Igorevna***, graduate student of the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture I.E. Repin (17 Universitetskaya nab., Saint-Petersburg, Russia, 199034), PhD candidate, Grenoble Alpes University (621, avenue Centrale, 38400 Saint-Martin-d'Hères, France), e-mail: tekarinka@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1863-7451

Summary: The article is devoted to the problems of the consecration of art presented at the Venice Biennale during the Khrushchev thaw of the 60s. The author examines the development of the critical thought of Soviet art magazines in relation to their relationship to Soviet and Western art in an international capitalist event. Particular attention is paid to the evaluation of realistic and abstract art at the Biennale. An analysis of the articles of the cultural press of the sixties makes possible to broaden the notion of the participation of the USSR at the Venice Biennale and the Party's policy regarding the reception of abstract art.

Keywords: Venice Biennale, Soviet art, cultural press, art criticism

ОНТОЛОГИЯ «СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

УДК 001.8+7.01+7.036-38

Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация: Статья посвящена переводу термина «современное искусство» из языкового формата в формат онтологической схемы, что оказывается возможным при использовании деятельностного подхода и метода онтологизации при реализации специальной методологической стратегии в условиях перманентной рефлексивно-методологической работы, развёртываемой в отношении предметной области, которая в целом оказывается единой и для искусствоведения как дисциплинарной предметности, и для различных типов специфического искусствоведческого дискурса. Полученное построение позволяет преодолевать предзаданную дискурсивность языковых дефиниций, связанных с термином «современное искусство», рассматривая их в качестве продукта специфической рефлексивно-исследовательской активности в отношении реально наличествующего, которое и выделяется из имеющихся и потенциальных знаниевых представлений, приобретая в настоящей работе выражение в форме структурных элементов их онтологических схем.

Ключевые слова: современное искусство, онтология современного искусства, деятельностный подход, онтологизация, перманентная рефлексивно-методологическая работа, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве

ONTOLOGY OF "CONTEMPORARY ART"

UDC 001.8+7.01+7.036-38

Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary: The article is dedicated to translation of the term "contemporary art" from language format into ontological scheme format possible if we use activity approach and methodical ontologization under execution of special methodological strategy through conditions of permanent reflexive-methodological work developed in relation to the subject area general as uniform equally for art studies as disciplinary objectivity, and for various types of specific art studies discourses. The resulting construction allows us to overcome the predetermined discursiveness of language definitions connected with the term "contemporary art", considering them as a product of specific reflexive and research activity in relation to real existence, distinguished from existing and potential knowledge concepts, getting in this research an expression in the mood of the structural elements of their ontological schemes.

Keywords: contemporary art, ontology of contemporary art, activity approach, ontologization, permanent reflexive-methodological work, methodology of art studies, art theory, the science of art

«ТОРЖЕСТВО? НАСТОЯЩАЯ ЖИЗНЬ»: ИНСТАЛЛЯЦИИ МАРКА ШАЙМОВИЦА

УДК 7.038.55

Автор: ***Шувалова Анна Станиславовна***, PhD, аспирант кафедры кино и современного искусства факультета истории

искусства РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: a.shuvalova@ncca.ru
ORCID ID: 0000-0003-4478-0240

Аннотация: Статья анализирует инсталляционную практику художника Марка Камиля Шаймовица. Проследив историю создания и пространственную организацию его работ «Торжество? Настоящая жизнь» и «Долой тиранию», автор предлагает интерпретацию их названий и возможные прочтения. Далее в статье исследуются приемы вовлечения зрителей, свидетельствующие о реляционном характере работе. Это дает основание рассматривать практику художника как предвосхитившую принципы эстетики взаимодействия 1990-х. Однако предложенная художником коллаборация подразумевает антагонистическое взаимодействие и носит скорее потенциальный характер. Новаторский для 1970-х годов подход Шаймовица заключается в размывании границы между приватным и публичным пространством и трансформации авторской позиции. В заключении автор рассуждает об особом роде сайт-специфичности инсталляции, соотносящейся с распространившейся в те годы практикой оккупации искусством не-выставочных пространств, и делает выводы о творчестве Шаймовица в контексте истории современного искусства.

Ключевые слова: Марк Камиль Шаймовиц, инсталляция, эстетика взаимодействия, сайт-специфичность

“CELEBRATION? REALIFE”: INSTALLATIONS BY MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

UDC 7.038.55

Author: ***Shuvalova Anna Stanislavovna***, PhD, postgraduate student, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: a.shuvalova@ncca.ru
ORCID ID: 0000-0003-4478-0240

Summary: The article analyzes the installation practice of the artist Marc Camille Chaimowicz. Following an overview of the history of creation and spatial organisation of his works “Celebration? Realife” and “Enough Tiranny”, the author proposes an interpretation of their titles and their possible readings. Then the article explores the tactics of audience engagement which points to the relational dimension of the artwork. This observation allows to consider the artist’s practice as precedent for the principles of relational aesthetics of the 1990s. However the proposed collaboration assumes antagonistic interaction and bears a potential rather than actual nature. The innovative for 1970s approach of Chaimowicz consists in blurring the line between private and public space, and the transformation of the author’s role. In the concluding part the article discusses the particular site-specific nature of the installation which correlates with the tendency to occupy non-exhibitional spaces with art which has outspread during those years. Finally the athor proposes some conclusions on the place of Chaimowicz’s work in the history of contemporary art.

Keywords: Marc Camille Chaimowicz, installation, relational aesthetics, site-specificity

КРИТИКА «ПОЛОВОГО ВОПРОСА» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х – НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

УДК 791.43-2

Автор: ***Смагина Светлана Александровна***, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: smsval@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

Аннотация: Советский кинематограф очень чутко отзывается на интерес общества к «половому вопросу» – эта тема становится не только самой горячей и востребованной на комсомольских собраниях, но и в достаточно короткие сроки выливается в катастрофичную по своей ангажированности и размаху «теорию стакана воды», пропагандирующую свободные сексуальные отношения. Статья посвящена фильмам, которые не только освещают взаимоотношения полов в большевистской России, но и подвергают критике новую пролетарскую мораль: «Третья Мещанская» (1927, реж. А.Роом), «Парижский сапожник» (1927, реж. (Ф.Эрмлер), «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1930, реж. Е.Дзиган).

Ключевые слова: история кино, советский кинематограф, «половой вопрос», «чубаровское дело», Роом, Дзиган, Эрмлер, гендер, гендерные исследования кинематографа

ISSN 2227-6165

CRITICISM OF THE "SEXUAL ISSUE" IN THE SOVIET CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE 1920s – EARLY 1930s.

UDC 791.43-2

Author: ***Smagina Svetlana Aleksandrovna***, Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher, Film Art Institute at the All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Pik street, Moscow, Russia, 129226), e-mail: smsval@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

Summary: Soviet cinema is very responsive to the public interest in the "sexual issue", this topic becomes not only the hottest and most demanded at the Komsomol meetings, but also in a fairly short time spills into a catastrophic in its engagement and scope "theory of a glass of water", advocating free sexual relations. The article is devoted to films that not only cover the relationship between the sexes in Bolshevik Russia, but also criticize the new proletarian morality: The Third Meshchanskaya (1927, dir. A.Rohm), The Parisian Shoemaker (1927, dir. F.Ermler), The Court must continue (The Parade of Virtue, 1930, dir. E.Dzigan).

Keywords: cinema history, Soviet cinema, "sexual issue", "Chubar case", Roem, Dzigan, Ermler, gender, gender studies of cinematography

«ПИР БАБЕТТЫ» ГАБРИЭЛЯ АКСЕЛЯ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ

УДК 791.43-2

Автор: ***Каплун Марианна Викторовна***, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (121069, Москва, ул. Поварская, дом 25а), e-mail: tangosha86@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2427-2855

Аннотация: В статье исследуется вопрос о жанровом своеобразии фильма «Пир Бабетты» Габриэля Акселя как экранизации одноименной новеллы датской писательницы Карен Бликсен. Рассматриваются такие жанры как религиозная драма, костюмная мелодрама и heritage film. Дается сравнительный анализ произведений Карен Бликсен и Джейн Остин в контексте литературной традиции и киноадаптации.

Ключевые слова: экранизация, heritage film, новелла, мелодрама, литературная адаптация

"BABETTE'S FEAST" BY GABRIEL AXEL: TO THE QUESTION OF GENRE

UDC 791.43-2

Author: ***Kaplun Marianna Viktorovna***, PhD in Philology, Senior Researcher Associate, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25a Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069), e-mail: tangosha86@mail.ru
ORCID ID: 0000-0003-2427-2855

Summary: The article examines the genre of the film "Babette's Feast" by Gabriel Axel as a screen adaptation of the self-titled novel by Danish writer Karen Blixen. Such genres as religious drama, costume melodrama and heritage film are considered. A comparative analysis of Karen Blixen's and Jane Austen's works is given in the context of the literary tradition and cinema adaptation.

Keywords: screen adaptation, heritage film, novel, melodrama, literary adaptation

«НОВАЯ АМЕРИКА» А.БЛОКА И А.ЛАДИНСКОГО

УДК 168.522+82-15

Автор: ***Арустамова Анна Альбертовна***, доктор филологических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета (614990, Пермь, улица Букирева, 15), e-mail: aarustamova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3079-0253

Аннотация: В статье рассматривается устойчивость мотива «новая Америка» в русской культуре как результата соединения двух тем – технократической утопии и идеалистически окрашенного нового мира. Доказывается, что идеалистические моменты этого мотива связаны не столько со свойствами предмета, сколько с пониманием поэтами и мыслителями собственной судьбы как части судьбы человечества. Реализация такого мотива потребовала радикального переосмысления таких понятий как труд и странствие, что стало возможно только внутри целостной эстетической программы Блока, хотя и было предвосхищено предшествующей логикой русской культуры. Исследование перипетий этого мотива в русской эмиграции позволяет уточнить значение понятийной организации для русского культурного самосознания на примере понятий пути, странствия, труда, воспоминания и спасения, оценив и потенциал межкультурного диалога на основе этих понятий.

Ключевые слова: утопия, образы культуры, поэзия и культура

SUMMARY

THE NEW AMERICA OF ALEXANDER BLOK AND ANTONIN LADINSKY

UDC 168.522+82-15

Author: ***Arustamova Anna Al'bertovna***, Dr.Habil. in philology, professor, Perm State National Research University (15 Bukireva street, Perm, Russia, 614990), e-mail: aarustamova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3079-0253

Summary: The article discusses the permanence of the new America topic in the Russian culture as compilation of two issues: technocratic utopia and ideal mood of new world. It is proved that idealistic tendency of this topic provided not with consideration of the object, but with reconceptualization by this poets and thinkers their own destiny as part of the human development. Substantiation of this topic required deep rethinking of such concepts as labor and wandering, possible only in the Blok's aesthetic program, although it was anticipated by the previous self-consciousness in Russian culture. The study of the transformations of this topic in the Russian emigre literature makes possible to explain significance of the main cultural concepts for Russian intellectual reflection, if we examine concepts of path, wandering, labor, memory and salvation, anticipating potential of intercultural dialogue around these concepts.

Keywords: utopia, image of culture, poetry and culture

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА СОНЕТИАНЫ В.В. НАБОКОВА

УДК 82-193.3

Автор: ***Погребная Яна Всеволодовна***, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Ставропольского государственного педагогического института (355029, Ставропольский край, г. Ставрополь, улица Ленина, 417 «А»), e-mail: maknab@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-9974-9147

Аннотация: Набоковские сонеты, созданные в период между 1916-1924 гг., образуют единое художественное единство с тенденцией к циклизации. В статье анализируется семантика категорий «верха» и «низа», «прошлого» и «настоящего», материального и транцендентального миров в сонетах В.В. Набокова в аспекте эволюции данной жанрово-строфической формы.

Ключевые слова: Набоков, сонет, жанрово-строфическая форма, потусторонность, иномир

THE FEATURES OF CHRONOTOPE IN NABOKOV'S SONNETS

UDC 82-193.3

Author: ***Pogrebnaya Yana Vsevolodovna***, Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Language and Literature of the Stavropol State Pedagogical Institute (417 "A" Lenina street, Stavropol, Stavropol Krai, Russia, 355029), e-mail: maknab@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-9974-9147

Summary: Nabokov's sonnets of the period 1916-1924 form single artistic unity through tendency to cyclization. The article analyzes the semantics of the categories "top" and "bottom", "past" and "present", material and transcendental worlds in Nabokov's sonnets in the aspect of evolution of this genre-strophic form.

Keywords: Nabokov, sonnet, genre-strophic form, transcendental in art, other world in art

О ХРИСТИАНСКИХ ПОДТЕКСТАХ В РАССКАЗЕ ПАОЛО ВОЛЬПОНИ «АННИБАЛЕ РАМА»

УДК 82Volponi.07

Автор: Макаров Дмитрий Игоревич, доктор философских наук, доцент, профессор и заведующий кафедрой общих гуманитарных дисциплин Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского (620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26), e-mail: dimitri.makarov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3902-6190

Аннотация: В статье поднимается проблема библейских и христианских подтекстов в рассказе итальянского писателя-постмодерниста Паоло Вольпони (1924-1994) «Аннибале Рама» (1965). Несмотря на то, что рассказ представляет собой технократическую антиутопию, выдержанную в духе постфордизма, в его идейной и образной структуре заложены аллюзии на библейские и евангельские мотивы. Так, помощник главного героя выступает как трансформация евангельского образа благоразумного разбойника. Важную роль в рассказе играет отсылка к платоническому представлению о мышлении и мысли как о свете (Resp. VI, 507d-509b), значимому для Плотина и Григория Нисского.

ISSN 2227-6165

Особой темой встают переклички между византийской патристикой (Анастасий Синаит) и своеобразием преломления темы контингентного и Промысла в художественном мире Вольпони. Если художественный мир рассказа – это мир «одного героя» (Л. Долежел), то этот герой – Аннибале Рама – оказывается медиатором между светским и духовным, дозволенным и недозволенным, ренессансно-оккультным и библейско-христианским началами европейской культурной традиции, на что указывает уже само его имя.

Ключевые слова: Паоло Вольпони, Платон, Плотин, Григорий Нисский, Анастасий Синаит, антиутопия, мысль как свет, контингентное, Промысел, постфордизм, технократия, благочестивый разбойник, Библия как метатекст европейской культуры

CHRISTIAN SUBTEXTS IN ANNIBALE RAMA BY P. VOLPONI

UDC 82Volponi.07

Author: ***Makarov Dimitri Igorevich***, Dr.Habil, professor and head of the Department of General humanities, The Urals State Conservatoire named after M. P. Mussorgsky (26 Prospekt Lenina, Yekaterinburg, Sverdlovsk Oblast, Russia, 620014), e-mail: dimitri.makarov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3902-6190

Summary: The article raises the problem of Biblical and Christian subtexts in Italian post-modernist writer Paolo Volponi's short story Annibale Rama (1965). Despite the story being a technocratic anti-utopia in the post-Fordist spirit, certain allusions to the Biblical and Gospel motives can be detected in its ideological and imagery structure. Thus, for example, an assistant of the main hero is presented as a transformation of the Gospel image of the pious criminal. A reference to the Platonic notion of thinking and thought as light (Resp. VI, 507d-509b), which was so prominent in Plotinus and St. Gregory of Nyssa, features in the story. Special subject for consideration in the treatment of Volponi's artistic universe is formed by some consonances between the Byzantine patristic tradition (Anastasius of Sinai, early 8th century) and Annibale Rama, the theme of contingent and Providence being reflected in a remarkable way in the story. If the universe of the story is a "one-person" one (L. Doležel), then, the hero, i.e., Annibale Rama, turns out to be a mediator between the sacred and the profane, licit and illicit, Renaissance-like occult and Biblical and Christian foundations of the European cultural tradition, which is alluded to by his very name.

Keywords: Paolo Volponi, Plato, Plotinus, St. Gregory of Nyssa, St. Anastasius of Sinai, anti-utopia, thought as light, contingent, Providence, post-Fordism, technocracy, the pious criminal, Bible as the meta-text of the European culture

УПАДОК ЖИЗНИ КАК КАНОН ИСКУССТВА: «СРЕДНИЙ УРОВЕНЬ» РУССКОЙ ИДЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

УДК 159.9.016.133

Автор-1: ***Марков Александр Викторович***, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Автор-2: ***Мартьянова Светлана Алексеевна***, кандидат филологических наук, доцент, зав.кафедрой русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых (600000, Владимир, ул. Горького, 87), e-mail: martyanova62@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-6917-0118

Аннотация: Характеристики русской мысли начала XX века как упадочной или сопротивляющейся упадку не объясняют внутренние принципы ее становления как части европейского модерна. В данной статье впервые показывается, как зрелая и разработанная система идей создавала определенные биографические программы, требующие культурного перекодирования экзистенции как упадка. В статье доказывается, что культура того времени требовала системного мышления на среднем уровне производства философских текстов. Рассмотрение среднего производства текстов позволяет увидеть целый ряд проектов русской модернистской философии, таких как жизнестроительство, «упадочная» чувствительность, математическая метафизика Флоренского или философия языка, как необходимо проистекающие из того понимания субъекта, который был выстроен систематизирующей мыслью. Доказывается, что систематизирующая мысль, притязавшая быть выражением всеобщего опыта, попадала в ловушки языковых противоречий. Особое внимание уделяется искусствоведческим наблюдениям представителей русского идеализма и культурным следствиям этих наблюдений.

Ключевые слова: философская система, религиозная философия, декаданс, жизнестроительство, биографические программы, русская идеалистическая философия, русский авангард

SUMMARY

DECAY OF LIFE AS ART RULE IN THE MIDDLE-LEVEL RUSSIAN IDEALISM

UDC 159.9.016.133

Author-1: ***Markov Alexander Viktorovich***, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Author-2: ***Martianova Svetlana Alekseevna***, PhD, associate professor, Head of the Chair of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovs (87 Gorky Street, Vladimir, Russia, 600000), e-mail: martyanova62@list.ru

ORCID ID: 0000-0002-6917-0118

Summary: The characteristics of Russian thought at the beginning of the twentieth century as a decadent or resisting decline do not explain the internal principles of its formation as part of European modernity. This article shows for the first time how mature and developed system of ideas produced certain biographical programs that require cultural transcoding of existentialism as decline. The article proves that the culture of the epoch required systemic thinking at the middle level of production of philosophical texts. Consideration of the middle production of texts makes it possible to see whole series of projects of Russian modernist philosophy, such as lifebuilding, "decadent" sensitivity, Florensky's mathematical metaphysics or the philosophy of language, as necessary stemming from the middle-structured understanding of the subject. It is proved that systematizing thought, which claimed to be an expression of universal experience, fell into the trap of language contradictions. Particular attention is paid to the art history observations of representatives of Russian idealism and to the cultural consequences of these observations.

Keywords: philosophical system, religious philosophy, decadence, life-building, biographical programs, Russian idealistic philosophy, Russian avant-garde

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ТРАНЗИТИВНОМ МИРЕ

УДК 159.99

Автор-1: ***Марцинковская Татьяна Давидовна***, доктор психологических наук, профессор, директор Института психологии имени Л.С. Выготского РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: tdmartsin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2810-2554

Автор-2: ***Орестова Василиса Руслановна***, доктор психологических наук, профессор, заведующая кафедрой психологии личности Института психологии им. Л.С. Выготского РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: v.r.orestova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9566-1826

Аннотация: Рассматривается роль культуры в гармонизации переживания бытия человека во времени и пространстве в современном мире. Раскрывается понятие социально-психологической транзитивности. Анализируется роль эстетической парадигмы, показывается, что ее функции связаны со стабилизацией картины мира человека, кристаллизацией переживаний, связанных с отношением к миру и себе, прогнозов вероятных путей развития общества. Доказывается, что в стабильные периоды наиболее значимой является кристаллизация переживаний и представлений людей об окружающем мире и о себе. В периоды транзитивности важнейшей становится прогностическая роль искусства.

Ключевые слова: культура, искусство, эстетическая парадигма, транзитивность

AESTHETIC PARADIGM IN A TRANSITIVE WORLD

UDC 159.99

Author-1: ***Martsinkovskaya Tatiana Davidovna***, Dr.Hab. in Psychology, full professor, director of the Institute of Psychology named after L.S. Vygotsky, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: tdmartsin@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2810-2554

Author-2: ***Orestova Vasilisa Ruslanovna***, Dr.Hab. in Psychology, full professor, Chairperson of the chair of the psychological studies of person, Institute of Psychology named after L.S. Vygotsky, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: v.r.orestova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9566-1826

Summary: The role of culture in harmonizing emotional experience of personal being in time and space of the modern world is considered. The concept of socio-psychological transitivity is disclosed. The role of the aesthetic paradigm is analyzed; it is shown that its functions are related to the stabilization of the picture of the human world, the crystallization of emotional experiences

ISSN 2227-6165

connected with the world and oneself, forecasts of probable ways of society development. It is proved that in stable periods the most significant is the crystallization of people's experiences and perceptions about the surrounding world and about themselves. In the periods of transitivity, the prognostic role of art becomes the most important.

Keywords: culture, art, aesthetic paradigm, transitivity

ОСМЫСЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ГЛИТЧ-АРТЕ

УДК 7.01

Автор: ***Жагун-Линник Эльвира Валерьевна***, ассистент кафедры кино и современного искусства РГГУ (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: elvira82@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1291-9271

Аннотация: Статья посвящена осмыслению глитч-артефакта как эстетического феномена в современной культуре. Прослеживается историческая взаимосвязь и траектория развития авангардно-модернистских концепций и глитч-практик. Обозначается активная фаза утилитарного использования эстетики глитч-изображений в противовес критической составляющей в глитч-арте, тем самым доказывая, что значение любого артефакта глитч-эстетики в первую очередь связано с контекстом и идеей его использования.

Ключевые слова: глитч, глитч-эстетика, глитч-арт

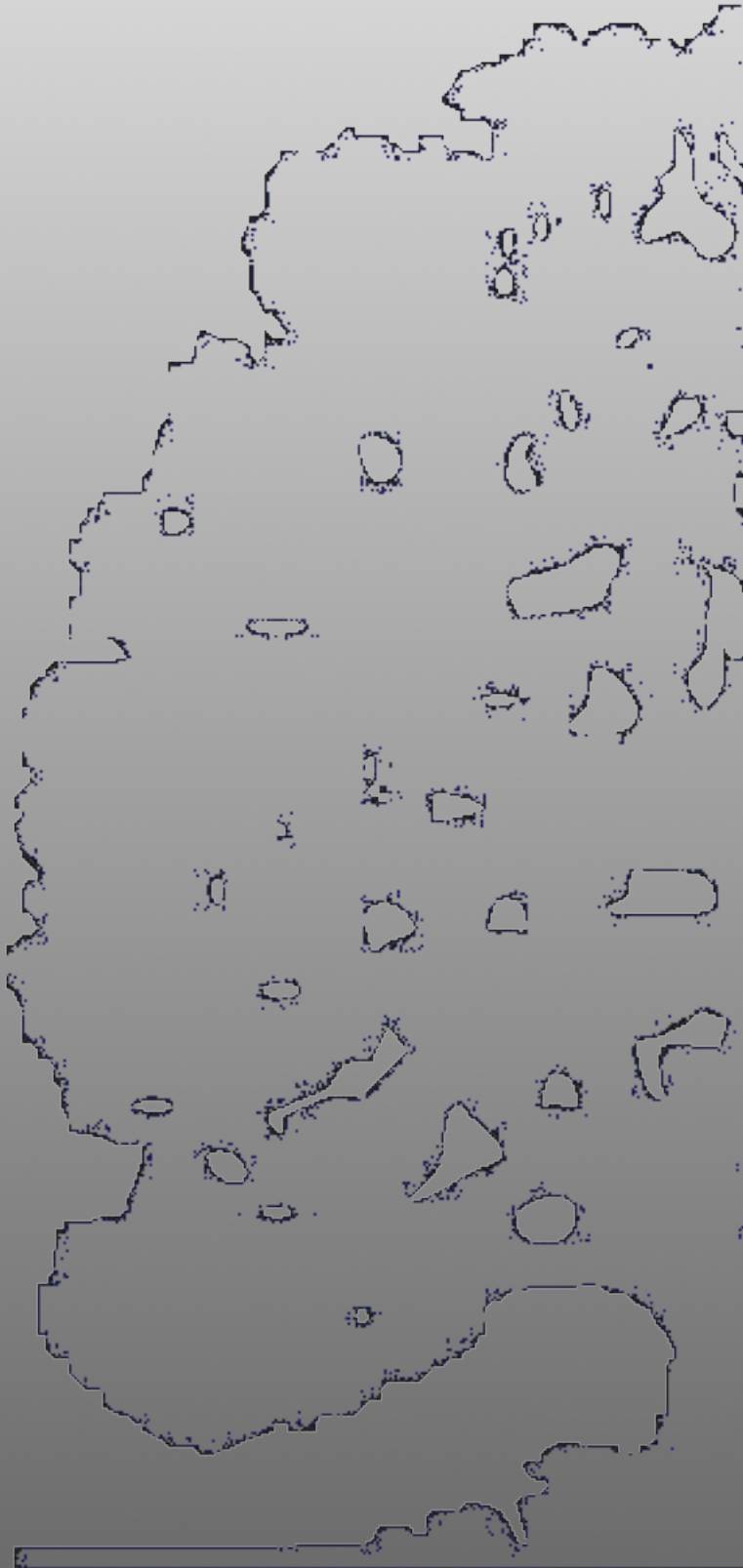
THE UNDERSTANDING OF AESTHETICAL ASPECT IN GLITCH ART

UDC 7.01

Author: ***Zhagun-Linnik Elvira Valer'evna***, assistant, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: elvira82@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1291-9271

Summary: The article addresses the problem of comprehension of glitch artefact as an aesthetic phenomenon in contemporary culture. The historical correlation and the course of developing avant-garde/modernist concepts and glitch practices are traced in the article. The active phase of utilitarian usage of glitch-images aesthetics set against the critical factor in glitch art is defined, which proves that the value of any glitch art artifact is first of all connected with the context and the idea of its realization.

Keywords: glitch, glitch aesthetics, glitch art

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова