

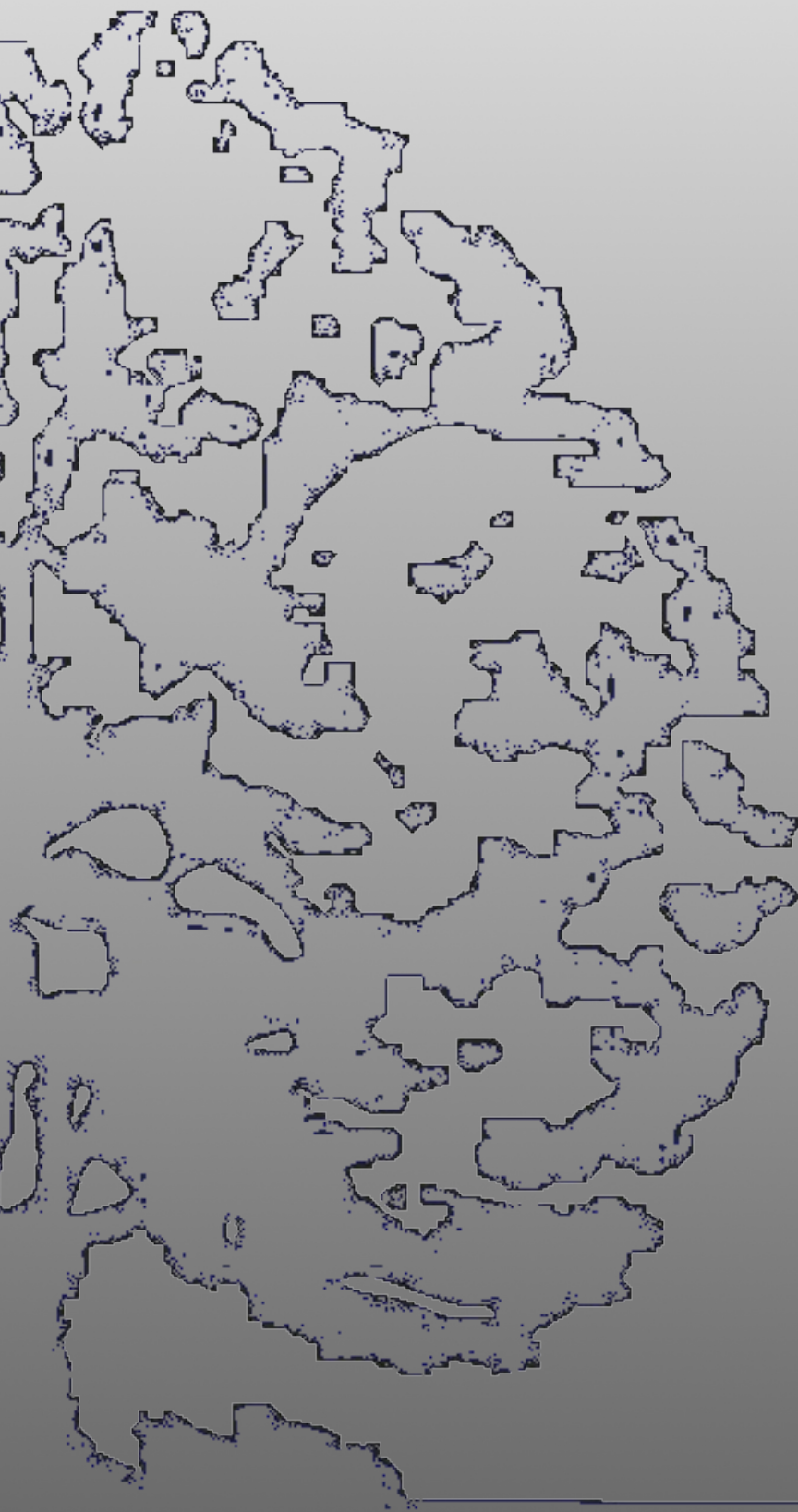
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Седьмой год издания / 7th Year of publication



№28 (4-2017)

ноябрь-декабрь / November-December

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 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.

Спирidonov 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 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, зав. кафедрой Теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ.

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

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2017

EDITORIAL COUNCIL

President

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

Members of the council

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

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

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

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

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

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

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

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

Krivtsun, 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, Head of the Chair of Theory and History, Faculty of Art History at RSUH.

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

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://artcult.rsu.ru>

e-mail: editor.artcult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Н.А. Хренов* Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья третья
- 16 *Н.А. Осминская* Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде
- 36 *О.С. Давыдова* Историки искусства и поэзия: к вопросу о творческом методе Н.А. Дмитриевой
- 43 *А.Е. Завьялова* К вопросу о роли произведений Ивана Тургенева и Афанасия Фета в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 49 *Е.С. Ершова* Иконография сцен награждения чиновников в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии
- 59 *М.А. Rogov* Миниатюры «Зеркала человеческого спасения» из Новосибирского государственного художественного музея
- 67 *Д.А. Лисин* Трактат Гварино Гварини “l’Architettura civile” («Гражданская архитектура») как ключ к пониманию творческого метода архитектора

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 74 *И.Ю. Перфильева* Инсталляционное начало в художественных украшениях второй половины XX – начала XXI вв.

КИНО

- 83 *В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина* Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности
- 95 *М.Ф. Казюциц* Деконструкция мифа в документальном кино США 1980 – 2000-х гг.
- 101 *Н.Ю. Спутницкая* Тенденции языка российской интернет-анимации: стереотипы национальной сказочной традиции и механизмы контркультурного дискурса

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 107 *Н.В. Верещагина* Мифологизация и конструирование героя: тактики репрезентации космоса в советских медиа
- 114 *Е.М. Исаев* Культурная политика и память о Второй мировой войне на страницах журнала «Советское фото»
- 125 *М.Д. Самаркина* Фотографическое в стихотворении А. Скидана «Фотоувеличение»

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 131 *В.П. Руднев* Мышление как преодоление фрустрации?

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 144 *Д.О. Демехина* К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера

РЕЦЕНЗИИ

- 153 *О.А. Кривцун* Естественнонаучное сознание и язык искусства
- 156 *Л.Ю. Лиманская* Рецензия на книгу «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире»

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 N.A. Hrenov Posttotalitary period in the history of russian cinema: religious tradition and mass mentality. Third and last part
- 16 N.A. Osminskaya City images in the European art of XVII-XVIII centuries and their function in the medium of communication
- 36 O.S. Davydova Art historians and poetry: to the question of the creative method of N.A. Dmitrieva
- 43 A.Ye. Zavyalova To the question of the role of the works of Ivan Turgenev and Athanasius Fet in the works of Russian artists of the second half of the XIXth – early XXth century

HISTORY OF ART

- 49 E.S. Ershova The iconography of the rewarding scenes in ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty
- 59 M.A. Rogov Miniatures of Mirror of Human Salvation from Novosibirsk State Art Museum
- D.A. Lisin Guarino Guarini's treatise "l'Architettura civile" ("Civil architecture") as a key to understanding of the architect's creative method

CONTEMPORARY ART

- 74 I.Yu. Perfilyeva Installation beginning in art jewelry the second half of XX – beginning of XXI centuries

CINEMA

- 83 V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina Artistic space of Andrei Zvyagintsev's movie "Loveless" as medium of identity formation
- 95 M.F. Kazyuchits Deconstruction of myth in USA documentary of the 1980 – 2000s
- 101 N.Yu. Sputnitskaya Tendencies of language of the Russian Internet animation: stereotypes of national fantastic tradition and a countercultural discourse

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 107 N.V. Vereshchagina Mythologization and Making of a Hero: Methods of Space Representation in Soviet Media
- 114 E.M. Isaev Cultural policy and the memory of the Second World War in the "Soviet photo" magazine
- 125 M.D. Samarkina Photo-poetics in A. Skidan's poem "Blowup"

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 131 V.P. Rudnev Thinking as overcoming of frustration?

METHODOLOGY

- 144 D.O. Demekhina Revisiting Conceptualization of Performance: Version by Richard Schechner

REVIEWS

- 153 O.A. Krivtsun Natural sciences consciousness and language of art
- 156 L.Ju. Limanskaja Review of the book "Anthropology of art: language of art and measure of human in the changing world"

- 158 SUMMARY

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 ТРЕТЬЯ

В статье продолжается исследование специфики религиозности эпохи модерна в кинематографическом преломлении. Доказывается, что в кинематографе явления религиозности осмысляются в координатах восток – запад, гнозис – чувство, тайна – откровение. Это позволяет кинематографу провести критику ряда массовых представлений, основанных на принятии готовых авторитетов, показав, что в этих массовых представлениях не найдено равновесие гнозиса и чувства. Данный подход позволяет уточнить взаимодействие разных страт российского общества вокруг утверждения базовых ценностей. Кинематограф выступает как медиум, позволяющий лучше всего охарактеризовать как угрозы варварства, так и принципы цивилизации как солидарности в русской духовной культуре.

The article continues the study of the specifics of the religiosity of the modernity in cinematic refraction. It is proved that in the cinema the phenomena of religiosity are comprehended in the coordinates east-west, gnosis-feeling, mystery-revelation. This allows the cinema to criticize a number of mass representations based on acceptance of ready-made authorities, showing that in these mass representations the balance of gnosis and feeling has not been found. This approach allows us to clarify the interaction of different strata of Russian society around the establishment of basic values. Cinematography acts as a medium, which best describes both the threats of barbarism and the principles of civilization as solidarity in the Russian spiritual culture.

Ключевые слова: современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, интеллигенция

Keywords: modern Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, intelligentsia

1. Альтернатива в религиозном возрождении. Какая религиозная традиция сегодня в России возрождается?

До сих пор мы пытались разобраться в отношениях между верой, религией и церковью, как эти взаимоотношения предстают в России. Но для того, чтобы понять перспективы констатируемого еще А. Солженицыным религиозного возрождения в России, необходимо понять, какая же именно традиция христианства здесь возрождается. Ведь в истории христианства единого его понимания не было. Как минимум, существовали две традиции – консервативная, официальная, с одной стороны, и индивидуалистическая, предполагающая свободу личности, с другой. Ту самую свободу личности, которой, как показал в своем фильме А. Звягинцев, эта личность не имеет. Когда ставится вопрос о соотношении революции и христианства, то не следует забывать, что единого понимания христианства не существует. На всем протяжении его реальной истории существовали две интерпретации христианства, чему посвящена весьма любопытная работа И. Евлампиева [Евлампиев, 2015, с. 97].

Чтобы это понять, следует снова вспомнить русский Серебряный век и тот образ христианства, который в начале XX века называли «новым религиозным сознанием» и который свидетельствовал о возрождении в России религии и вообще духовности. Но ведь это возрождение оказывалось весьма конфликтным, поскольку возрождались сразу обе традиции. И. Евлампиев справедливо пишет, что

© Хренов Н.А., 2017

в истории существовала официальная версия христианства, в которой многое из того, что имело место в реальной истории, было отредактировано и канонизировано. Однако со времени гностика Маркиона существовала вторая версия, причем она существовала не в отредактированной и письменной форме Евангелия, а в устной форме. Эта вторая версия является гностической и, следовательно, с точки зрения официальной версии христианского учения еретической. Это обстоятельство проясняет, почему представители «нового религиозного сознания» в России начала XX века с точки зрения консервативной православной церкви представляли еретиками.

Первая версия христианства поддерживалась церковью и государством. Как утверждает И. Евлампиев, в основе этих двух версий – разные представления о личности. В официальной версии личность предстает несовершенно, греховным существом, нуждающимся во внешнем авторитете, то есть в Боге. Когда представители модерна, например, Кант критиковали религию, то они имели в виду именно этот вариант христианства. Что касается гностической версии, то личность здесь предстает потенциально совершенным существом, способным преодолевать зло и развить в себе идею добра, а также, что является предназначением каждого христианина, способность активно содействовать перерождению чувственного мира в Царство Небесное. Это все те идеи, которые знакомы по сочинениям В. Соловьева, не скрывавшего своего интереса к гностицизму. Активность верующего в Христа, которая составляет суть христианства, в реальности бывает не всегда четко выраженной. Так, предельное выражение этой активности В. Соловьев усматривал в западной ветви христианства, что вызывало к жизни его симпатию к католицизму. Слабое выражение такой активности он констатировал в православии [Бердяев, 1911, с. 109].

Когда в «Оправдании добра» В. Соловьев подчеркивал значимость активности христианина, он христианство сопоставлял с другими религиями и типами мировосприятия, например, с буддизмом и платонизмом. Это сопоставление трех типов мировосприятия философ рассматривал с точки зрения прежде всего истории, обретающей самосознание личности. Хотя все эти великие религиозные и нравственные системы стали основой осевого времени, тем не менее, в каждой из этих систем имело место особое отношение к личности, обретающей свободу. Начало этого процесса связано с Востоком. Так, в буддизме имеет место безразличие к миру и невозможность в нем что-либо улучшить и изменить, Тем не менее, осознание чуждости этого мира уже свидетельствует о просыпающейся самооценности личности и дистанции по отношению к нему. На следующей ступени истории личности – в платонизме мир раздваивается на чувственный и сверхчувственный. Подлинным миром здесь является не мир реальный и видимый, а мир невидимый и умопостигаемый. Если в реальном мире и можно что – то изменить (а в этом, например, Платон был убежден и даже пытался практически это осуществить), то лишь с помощью его соотнесенности со сверхчувственным миром идей. Здесь уже то хорошо, что в истории все-таки появляется мысль о возможности и даже необходимости вмешиваться в реальный мир и его улучшать.

Христианство это потом возьмет на вооружение. Но, видимо, эта возникающая в религии традиция со временем становится светской и будет определять ментальность фаустовского человека. С появлением мысли об активном переустройстве мира становится очевидным, что античный, как позднее и западный мир, все больше отрывается от Востока, хотя и не перестает на него постоянно оглядываться. О том, что такое сверхчувственный мир, который в платонизме предстает самым подлинным миром, напоминают режиссеры, которых некоторые относят к так называемому трансцендентному стилю. К таким режиссерам относится А. Тарковский. В его фильме «Сталкер» герои – современные люди, то есть люди культуры, а их в фильме представляет ученый – физик и писатель – гуманный, ощущение сверхчувственного утратили. Это – материалисты, циники, мыслящие утилитарно и даже корыстно люди. Орган восприятия сверхчувственного, то есть духовного у носителей духовности, представителей элиты общества атрофирован. Таков итог секуляризации мира. А ведь это не обычные люди, а избранные, представители элиты. За ними –

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

высшие этажи культуры. Это с ними должна ассоциироваться духовность. Но являются ли они у А. Тарковского на уровне своей миссии?

Узнав о том, что существует что – то похожее на чудо, то есть о комнате в зоне, в которой может реализоваться желание каждого, кто в ней появляется, один (писатель) желает, чтобы чудо помогло ему преодолеть творческий кризис и создать шедевр, который бы привлек внимание общества и вознес его на вершину славы, другой (ученый), чтобы чудо помогло ему совершить открытие и получить за это Нобелевскую премию, хотя потом оказывается, что подлинной его целью было комнату с чудом взорвать, поскольку, как он полагает, чудом могут воспользоваться разного рода потенциальные инквизиторы, императоры и диктаторы, чтобы реализовать свои властные амбиции, подчинить себе мир и превратить его в ад, который воссоздает в своем фильме А. Кончаловский. Выясняется, что с этой целью он приносит в зону бомбу. В образе ученого с бомбой получает концентрированное выражение страх современного человека не только перед возможной войной, но перед политикой, наукой и вообще культурой. Ведь у А. Тарковского и ученый, и писатель, не имеющие имен (редкий случай в искусстве), представляют культуру. Это люди культуры, Культуры выродившейся, обреченной, зависимой от технологии и вообще цивилизации. Культуры технизированной, наполненной симулякрами. Вот они, эти технические костыли человечества – пистолеты, танки, разного рода инструменты, а в финале и части от разобранной бомбы, которая, к счастью, не взорвется, торчат в этих воссоздаваемых какой-то сверхчувственной силой водоемах, окружающих пробирающихся по зоне странников. Все это символы того пути человечества, который оказался все-таки ошибочным. А ошибочным он оказался потому, что, как следует из фильма, чувственная сторона мира окончательно вытеснила сверхчувственное, и потому мир лишился тайны, а человек утратил смысл существования.

Этот смысл и сопровождающая его тайна имели место, когда христианство переживало в своей истории апогей. Ведь не может же ни религия существовать без мистики, не может и бытие человеческое существовать без сверхчувственного. Разум и наука убивают эту сторону бытия, и человек становится плоским, одномерным и не интересным не только другим, но и самому себе. Такими у А. Тарковского и предстают эти инженеры человеческих душ. Нет, религией в сознание людей было заложено что-то такое, что остается и продолжает действовать до сих пор. Кант критикует религию за то, что ответственность человека она переносит на Бога, а Бог у него предстает внешним, формальным авторитетом, превращающим человека в безвольное, несамостоятельное существо. Проект модерна исходит из предельной активности человека, призванного пересоздать мир. Ну, хорошо, Бог, как выразился Ф. Ницше, умер, и человек модерна занял его место. Авторитетов больше не стало – ни на небе, ни на земле. Страсти, активизировавшиеся в одном человеке и начавшие распространяться, достигают в мировых схватках предела.

Нет, присутствие Бога необходимо и не потому только, что человек слаб и беззащитен, а потому, что бог отвечает на потребность того же человека, потребность в высшем, в сакральном. Без сакральных ценностей общество не обладает прочностью, а сакральные ценности ведь к религии не сводятся. Жажда сакрального, то есть осознание себя ниже авторитета, но в то же время и способного поверить в себя, что он может быть другим, более совершенным и более духовным, позволяет ему низшие страсти подавлять. Да, «бог умер», но этот комплекс продолжает быть активным, и он реализуется уже в светских формах. Но ведь именно это и заложено в сознание религией. Вот и оказывается, что ученый и писатель из фильма А. Тарковского «Сталкер» только и способны заниматься разоблачением и саморазоблачением, уличая друг друга в эгоизме, бесчувственности и жажде славы. Между тем, в ситуации, когда «бог умер», именно такие люди и должны были бы играть роль авторитета. Но как они эти роли могут играть, если сами пусты и друг другу неинтересны.

Лишь сталкер – единственный, кто способен ощущать действие высших сил, но ведь он из социума выбит. Он – лиминальная личность. Он, как выражается его жена, вечный заключенный.

Не успев отбыть срок за нарушение запрета на посещение зоны, он снова рискует угодить туда же. Этого-то его жена как раз и боится. Влечет его это сверхчувственное. Он связан с ним. У него есть контакт с ним, и он хотел бы помогать людям, избавлять их от зла, идущего от культуры, от светской, технизированной культуры. Контакт со сталкером, человеком, далеким от цинизма и утилитаризма, приводит к тому, что каждый из этих героев от задуманного отказывается. Писатель вообще решает перестать писать, а ученый приступает к разборке бомбы, бросая ее по частям в воду, в которой и так оказывается многое из того, что производит и тиражирует обреченная на гибель современная техническая цивилизация. Этот мертвый техницизм выражает не только дух зоны, то есть места, где находится чудо, места, куда то ли когда-то упал метеорит, то ли приземлялись инопланетяне, но и то пространство, которое окружает зону, в котором существует сталкер и его семья.

Все эти мотивировки, конечно, из научной фантастики. Но у А. Тарковского за этим занимательным чтивом улавливаются и религиозные подтексты, а именно, присутствие того самого сверхчувственного, без которого не существует не только религия, но и культура. Когда жена встречает возвращающегося из зоны сталкера, и они спускаются к своему дому, пространство кадра заполняют изрыгающие клубы дыма заводские трубы и все приметы техницизма, перед которым отступает погибающая природа. Эта торжествующая цивилизация в фильме предстает царством смерти. Сегодня, после катастроф в Чернобыле и Фукусиме это все становится уже не фантазией, а реальностью.

В фильме А.Тарковского создается атмосфера, созвучная мировосприятию гностика. Предпринимая характеристику христианского воззрения на мир, мы констатировали отрыв господствующего в западном мире мировосприятия от Востока. Да, Запад отрывается от Востока, да не совсем. Ведь историю христианства на всем ее протяжении сопровождает искус гностицизма, то есть неприятия этого мира как мира чуждого личности, мира неподлинного, который должен, как убеждены гностики, погибнуть в огне. Правда, буддизм не призывал содействовать гибели мира, он просто предполагает пассивный уход из него – в нирвану. Но это тоже вариант неприятия. Любопытно, что активность христианина, всей своей жизнью и нравственными подвигами способствующего перерождению мира в Царство небесное, так и не могла вытеснить гностицизм и предать его забвению. Ренессанс гностицизма сопровождает прорыв варварской стихии и в XX веке окрашивает не только искусство. Что же касается кино, то образ Судного дня можно ощутить и у И. Бергмана в «Седьмой печати», и у Л. Фон Триера в «Меланхолии», и у А. Тарковского в «Жертвоприношении».

Мы пытались охарактеризовать каждую из двух интерпретаций христианства. В каждой из них возник особый образ личности. Во второй версии христианства Бог не исчезает, но смысл истории переносится уже на человека, от которого, как мы уже отметили, требуется предельная активность и чувство ответственности. От этой его активности во многом зависит и торжество в мире добра. Как утверждает И. Евлампиев, гностическая традиция в интерпретации христианства для развития и расцвета европейской мысли и философии, в том числе и эпохи Ренессанса и Просвещения, оказалась чрезвычайно плодотворной. Собственно, эта тенденция активизировалась и проявила себя в эпоху Серебряного века в России. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить работу Н. Бердяева «Смысл творчества». Главным творцом мира в ней представлен прежде всего человек, которому Бог предоставляет свободу и самостоятельность. Ведь потом эта участь человека определит экзистенциалистское мировосприятие. Не случайно сам Н. Бердяев уже относил себя к экзистенциализму, хотя и понимал его по-своему [Бердяев, 1991, с. 84]. Собственно, названная работа Н. Бердяева является удивительным манифестом модернизма и, разумеется, авангарда – не только художественного, но и политического, поскольку, как известно, модерн претендует на творчество не только художественных, но и социальных ценностей.

Однако проблема, которую приходится сегодня решать, связана с тем, что провозглашенное модерном социальное творчество своим продолжением имело возрождение тоталитарных

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

режимов, а в этих режимах личность предстала отнюдь не творцом, а утрачиваемой человеческое достоинство жертвой. Спрашивается, если с некоторых пор в России имеет место возрождение веры, а вся деятельность церкви, казалось бы, сегодня об этом и свидетельствует, то о возрождении какой версии христианства сегодня в России должна идти речь. О возрождении той ли традиции, что составляла смысл так называемого в Серебряном веке «нового религиозного сознания», а это сознание явно несет на себе печать гностической традиции, или же о возрождении канонического христианства, которое всегда действовало в унисон с государственной властью, демонстрировало свой консерватизм и даже православный фундаментализм. Как уже отмечалось, в зависимости от этого находится и представление о личности, а, следовательно, и оценка происходящих сегодня духовных процессов.

В период горбачевской оттепели, когда от пыли отряхивалось наследие Серебряного века, конечно, в церкви активизировалась гностическая традиция веры. Казалось, настроения, выражаемые философией экзистенциализма, об этом свидетельствовали. Собственно, начало этому процессу было положено еще в эпоху оттепели, когда с легкой руки И. Эренбурга впервые начали вновь вспоминать о художниках и мыслителях, многие из которых оказались в эмиграции и имена которых последующие поколения уже успели забыть, если, конечно, их знали вообще. Однако вместе с уходом в прошлое этой эпохи такая традиция угасает, и сегодня на смену ей снова приходит, пожалуй, каноническая или консервативная традиция, что, конечно, некоторыми слоями общества оценивается отрицательно. Ведь это происходит в ситуации, когда наследие Серебряного века с его «новым религиозным сознанием» на протяжении последних десятилетий уже было ассимилировано. Оно и становится противоядием для утверждения консервативной традиции.

Активизирующаяся консервативная традиция уже свидетельствует о том, что на возрождающуюся в России религию масса снова откладывает печать. Воздействие религии на социальное строительство имело место и в первой половине XX века. Г. Федотов справедливо доказывал, что возвращение несвободы в России, как и вообще становление тоталитарного режима, обязано проснувшемуся комплексу человека Средневековья, который в новой ситуации начал демонстрировать предельную активность. А ведь этот комплекс исходил из массы и только затем получал институционализацию при участии власти. В связи с этим возникает вопрос, кто же является виновником или в чем причина того, что во втором десятилетии XXI века в России побеждает консерватизм или официальная традиция? Разве причиной такого поворота является церковь или власть? Видимо, приходится признать, что после новых экспериментов с либерализмом, которые длились с середины 80-х годов прошлого века, когда было очевидно, что Россия вновь двигалась в направлении, провозглашенном нашими прошлыми и настоящими западниками, в России вновь возникает «новое Средневековье», и история России как история становления и утверждения личного начала снова становится историей «восстания масс». Снова происходит исторический регресс.

Образование так называемого «среднего класса», что сыграло на Западе решающую роль, в России этому регрессу не является препятствием. Масса вновь берет реванш и теснит элиту, а ментальность общества заметно становится ментальностью жаждущей реванша и сильного лидера массы. Массе снова нужен внешний авторитет, причем не только в сверхчувственных, но и в чувственных, то есть политических формах – носитель силы и могущества, а не мыслитель, философ, художник, творец, гуманный, которого еще в античности мыслили как единственно достойного государственной власти. Не получалось это и в античности, не получается и до сих пор. В сегодняшней ситуации гуманный снова становится «подпольным» человеком. Давно уже ушли от нас Лихачевы, Аверинцевы и Лотманы, а их последователи вытеснены на периферию. С ослаблением активности гуманитарного слоя силы зла вновь рвутся занять место сил добра. Это особенно заметно в явлениях хулиганства со стороны верующих в сфере искусства. А ведь имена Мандельштама, Платонова, Ахматовой и многих других, замученных и уничтоженных в период, когда Лихачев,

Аверинцев и Лотман держали внимание общества, значили не меньше, чем имена здравствующих Лихачева, Аверинцева и Лотмана.

Ну как тут снова не процитировать Р. Нибура. Улавливая созвучность деятельности христиан с деятельностью создателей нравственной философии в языческой культуре (что персонифицированы, например, в Иисусе и Сократе), он пишет: «В этом отношении культура, как и церковь, имеет своих мучеников, и их могилы также стали в обществе своеобразными питомниками движений духовного возрождения» [Нибур, 1996, с. 89]. Но так ли уж отделены творцы – подвижники культуры от религии? Утверждал же Н. Бердяев, что все более или менее значительное в русском искусстве связано с религией. В своем трактате «Смысл творчества» он сближает творца с носителем святости.

2. Уроки истории и современная ситуация в России. Общество как масса. Последствия такой трансформации на состояние духовной культуры

Религия формировала и контролировала нравственность особенно тех народов, у которых церковь и государство избегали самостоятельности, функционируя в контакте, как это имело место в Византии и, следовательно, в подхватившей эту эстафету у Византии средневековой Руси. Зачем нам, поставившим в этой работе задачу понять духовные процессы, развернувшиеся в России с середины XX века, заниматься этими ментальными тонкостями применительно к прошлому России? На наш взгляд, сегодня нам в процессе осознания того, в какой ситуации оказывается духовная культура, предстоит разгадать и разъяснить хотя бы самим себе ту связанную со становлением общества потребление моральную деградацию современной России, которую многие готовы воспринимать как духовное возрождение.

На этот раз такая деградация уже не связана с прорывом варварства, хотя современный российский философ Н. Мотрошилова убеждена, что такой прорыв имеет место и сегодня [Мотрошилова, 2010]. Тот прорыв варварства, что имел место в начале прошлого столетия, кажется, и в самом деле изжит. Однако дикий капитализм, что получил в России развитие в три последних столетия, и связанная с ним коррупция снова возвращает русских, именно русских, поскольку Запад эти ситуации успел давно пережить, к ситуации торжествующего зла. Фильм А. Звягинцева «Левиафан» эту трансформацию выразил, и, можно даже сказать, что он напомнил о гностическом восприятии мира, то есть о его восприятии как лежащего во зле и чуждого личности. Казалось бы, уже одна активизация церкви, связанная с деятельностью патриарха, с обильным восстановлением старых и со строительством новых храмов, а также с передачей культурного наследия от светских учреждений к церковным организациям свидетельствует если и не о таком духовном возрождении, то во всяком случае о заметной активности церкви. Но за такое возрождение люди принимают и восстановление жесткой власти, а, можно сказать, имперской власти.

Об активизации имперского комплекса в России свидетельствует и ностальгия по империи, и участие России в войнах и развертывающаяся милитаризация. Все свидетельствует, что масса психологически готова к реваншу. Многие факты свидетельствуют об усилении России, о том, что она все заметнее поднимается с колен, на которые упала в тот краткий период истории, что связан с именем Горбачева. Тогда тоже много говорилось о начавшемся духовном возрождении, но, судя по всему, оно все же не случилось. Распространение коррупции в крайних формах уже тогда свидетельствовало о надвигающейся смуте. Коррупция – это не только отсутствие нравственности у отдельных людей, представляющих разные уровни. Это упадок пассионарности и отсутствие веры, которые могут выражать лишь состояние надлома целой цивилизации. Страх, спровоцированный этим надломом, способствует обращению к силе, а не к духу. Но что значит эта сила, как не имперская традиция? Горбачевский период – это период разложения российской империи в ее последнем, сталинском варианте, причем, видимо, последняя стадия в истории этого разложения.

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

Кажется, что у нашего патриарха расхождений с нынешней властью нет, и в дальнейшем не предвидится. И патриарх, и президент наблюдают, как снова происходит реабилитация различных фигур российской и преимущественно имперской истории, будет ли это князь Владимир, царь Иван Грозный или Иосиф Сталин. Как этот процесс оценивать? Почему из истории извлекают лишь те фигуры, которые демонстрировали силу, обращение к которой рекомендует мэру архирей в фильме А. Звягинцева «Левиафан». В своем трактате «Оправдание добра» В. Соловьев называл имена героев и подвижников, которые, как он доказывал, заслуживают благодарной памяти соотечественников. «Мы, – писал философ – должны с наибольшей полнотой восстановить всю вереницу и духовных своих предков, людей, через которых Провидение двигало человечество по пути к совершенству» [Соловьев, 1996, с. 123]. В данном случае философ называет и имена выдающихся предков. «Если для меня важно и дорого, что моей родине, с которой так тесно связано мое существование, – пишет он – дано быть христианскою и европейскою страной, то я не могу отказать в благочестивой памяти ни тому киевскому князю, который окрестил Русь, ни тому северному исполину, который разбил могучими ударами московско-монгольскую замкнутость и ввел Россию в круг образованных народов, ни всем тем, которые в разных областях жизни и духа двигали нас по пути, открытому этими двумя историческими родоначальниками России» [Соловьев, 1996, с. 123].

Как мы убеждаемся, в числе выдающихся предков имя Ивана Грозного В. Соловьевым не названо, а вот имя князя Владимира, увековеченное недавно и в памятнике, и в фильме, по поводу чего в обществе возникли дискуссии, у философа присутствует и не вызывает сомнений. Следует отметить, что в священном деле увековечивания выдающихся предков активность проявляют не только скульпторы, но и кинематографисты. Продолжают выходить фильмы, в которых воскресают Сталин, Иван Грозный и, наконец, запечатленный в фильме «Викинг» князь Владимир. Кажется, что эпоха плюрализма закончилась и началась эпоха возрождающегося уже в который раз в империи единомыслия. Правда, что-то отсутствует информация о том, что церковь сохраняет свою, самостоятельную по отношению к власти линию, как это было в истории других европейских народов; да, собственно, случалось и в нашей собственной истории. Об этом напомнил режиссер П. Лунгин в фильме «Царь», посвященном Ивану Грозному (2009). В фильме есть чрезвычайно значимые сцены, свидетельствующие о расхождении между царем и святым Филиппом, митрополитом Московским, о великом противостоянии представителя церкви нарастающему в Московском государстве злу, за что Филипп и поплатился своей жизнью. Так что не одному великодержавию служили русские святые.

Вообще, откуда происходит инициатива возвеличения и увековечивания исторических фигур, вроде Ивана Грозного и Иосифа Сталина? Вопрос о варварском возрождении, то есть о понижении уровня культуры и высвобождения тех ментальных комплексов, которые являются комплексами языческими, а вовсе не христианскими, мы затронули не зря. Где находится причина возрождения язычества? Мы связываем язычество с мощью, силой, оружием, властью, милитаризацией, собственностью, империей и, конечно, с подавлением человеческой личности, которая в этом смысле приносится государству в жертву. Иначе говоря, связываем со злом, а не с добром. Но если происходящее не связывать с добром, то не приходится его связывать и с христианством, поскольку, как свидетельствует история, именно христианство и утвердило в истории ценности добра. Так, у В. Соловьева христианство служит идее «оправдания добра».

Но если это так, то почему церковь всегда действует в унисон с властью, и общество не ощущает ее самостоятельного по отношению к светской власти голоса. Да, конечно, без государства обществу существовать невозможно. Вот и В. Соловьев пишет о пагубных последствиях разобщенности между церковью и государством. Вот только у него при этом ставится условие. «Христианское правило общественного прогресса состоит в том, чтобы государство, – пишет он – как можно менее стесняло внутренний, нравственный мир человека, предоставляя его свободному, духовному действию церкви, и вместе с тем как можно вернее и шире обеспечивало внешние условия для достойного существования и совершенствования людей» [Соловьев, 1996, с. 41].

Неужели же между церковью и властью всегда возможно единство? Откуда это единство происходит? Здесь как раз и следует вернуться к психологическому фактору истории. Дело в том, что в создавшейся ситуации осознания неудачи с социализмом комплекс реванша, о котором предупреждал Е. Гайдар, начинает овладевать массой. Масса может ориентироваться в мире, лишь находя врагов, образы которых позволили бы ей изживать комплекс того, что Ф. Ницше назовет *ressentiment*, то есть озлобленности, мстительности, недовольства, возникающими в результате несвободы и комплекса неполноценности. Но ведь в современной ситуации, как и во многих других уже имевших место исторических ситуациях, масса не является лишь каким-то сегментом общества. Психология массы способна распространяться на все общество. Механизм действия суггестии в обществе давно известен. Ментальность массы оказывается заразной, и под ее суггестивное воздействие подпадают все социальные группы и субкультуры. Ментальность массы становится ментальностью общества. Но когда это происходит, то находится под гипнозом силы, а не нравственности уже все общество. Вызываемый в массовом сознании фантом врага, проецируемый на другие народы, уже свидетельствует об отклонении от нравственности. Но если уже не только масса, но и все общество оказывается загипнотизировано силой и жаждет вождя как носителя этой силы, то получается, что общество в целом находится во власти зла, а не добра.

Как же в этом случае должна поступать церковь? Идти на поводу настроений массы или же быть ведущей силой и организовывать массу? Что же в этой ситуации происходит с человеком? Происходит раздвоение. С одной стороны, когда ментальность массы становится ментальностью общества, то отдельный человек лишается самостоятельности. Он становится человеком массы, то есть становится чем-то вроде зомби и, следовательно, готов поступать не так, как он мог бы поступать, следуя тому добру, что культивировалось христианством, а так, как поступает масса в целом, под давлением, владеющим массой комплексом. В этом случае он может вести себя так, что его поступки способствуют злу, а не добру.

Так, в фильме «Восхождение» не менее ярким образом представлен не только носитель духа, осуществляющий восхождение, то есть физически слабый Сотников, но и сильный, трезво и практически мыслящий его попутчик Рыбак. В первых эпизодах героем является именно Рыбак, ведь он ловок, хитер, смел, и, кажется, именно с такими людьми связывается наше представление о герое и героизме. Что же касается Сотникова, то он физически слаб, болен, немощен и вызывает к себе чувство жалости. Ну какой Сотников воин, какой он герой? Между тем, оба героя сталкиваются с таким предельным злом, что товарищ Сотникова ломается, сдается и становится невольным палачом, пособником зла. «Жить-то ведь хочется» – говорит полицай из фильма В. Хотиненко «Поп». Именно ему немцы поручают казнить своего сослуживца – подлинного героя и истинного носителя Духа – Сотникова, и он на это идет. Рыбак не выдерживает испытаний, поддается злу и сам становится носителем зла. Происходит трансформация его психологии.

На фоне этой драмы героизм угасающего, не сломленного Сотникова становится еще более впечатляющим. Получается, что Рыбак является именно человеком массы. Духовный подвиг, к которому приучило христианство, он совершить не способен. У него нет для этого силы духа. Происходит ли раздвоение человека массы, которого мы узнаем в Рыбаке, бесследно и безболезненно? Видимо, нет. В иные моменты жизни такой человек все же перестает быть человеком массы, в нем активизируются те пласты сознания, что сформированы христианством. Он начинает осмысливать все им содеянное с точки зрения добра, а не зла. Это возможное пробуждение религиозного, то есть нравственного и, в общем, личностного комплекса может породить в человеке отторжение от всего, что его окружает, и других людей, и общества, и массы, и власти. Так в его сознании пробуждается то, что всегда сопровождало историю христианства, но что возникло еще в языческом мире. Это гностическое восприятие мира, внедряющее в человека чувство враждебности по отношению к этому миру, чуждости этого мира личности.

Этот комплекс невозможно не учитывать применительно к современной ситуации, поскольку умонастроения нескольких поколений людей, представителей истекшего столетия связаны с этим

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

гностическим комплексом, получившим оформление в таком философском направлении XX века, как экзистенциализм. И, конечно же, настроение, закрепившееся в этом философском направлении, не обошло и Россию. Речь не идет о поездках в нашу страну Ж.-П. Сартра, выступающего в 60-е годы перед нашей интеллигенцией, и не модой на эту философию, скажем, в лице М. Мамардашвили. Как справедливо пишет Н. Мотрошилова, в XX веке русскому народу пришлось пережить много такого, что, конечно же, способно получить выражение именно в экзистенциалистских мотивах. «Во-первых, – пишет философ, – отечественные авторы и читатели, жившие в условиях социализма, изучая экзистенциалистов или работы о них, находили и в себе подобные ощущения, умонастроения, что склоняло к мысли об условности и неуниверсальности отнесения истоков экзистенциализма только к буржуазному обществу... Поэтому более верной казалась, так сказать, внеформационная констатация: настроения отчужденности, страха, отчаяния, одиночества характерны для немалого числа индивидов в условиях любых формаций – особенно в периоды крутых переломов, болезненных переходов от одних социальных порядков к другим» [Мотрошилова, 2009, с. 326].

Эти экзистенциалистские мотивы не замедлили получить выражение в искусстве, например, в романе Б. Пастернака или в фильмах А. Тарковского [Хренов, 2013, с. 17]. Однако вот ведь что интересно: гностицизм как основа возникновения настроения, получившего выражение в экзистенциализме, начинает привлекать к себе внимание именно на рубеже XIX-XX веков. Так, у В. Соловьева гностицизм становится лейтмотивом его философствования. Любопытно отметить следующее: по мере получившего выражение в революции взрыва *ressentiment* нарастает мода на возрождение гностического мировосприятия, ренессанс которого с начала XX века отмечал еще в 20-е годы К. Юнг [Юнг, 1991, с. 213]. Собственно, революционный взрыв в России несет на себе печать радикального расхождения с миром, его неприятие и как личности чуждого. Революция 1917 года в России выражает апокалиптический мотив, что, как мы уже отмечали, своевременно было отмечено С. Булгаковым.

Спрашивается, как этот апокалиптический мотив, который соотносится нами с психологией массы, соотносится не только с революцией (здесь мы находим точки соприкосновения), сколько с христианством? Выявление отношений гностицизма с христианством позволяет понять и восприятие массой революции, которое является тоже психологической проблемой. Между прочим, восприятие массой революции странным образом оказалось созвучным восприятию ее русской интеллигенцией. Вообще-то это не выглядит странным после замечательной работы Х. Арндт о тоталитаризме, в которой она показала, что в революционной ситуации интеллигенция разделяла настроения массы. Впрочем, это своевременно фиксировал С. Булгаков.

Конечно, трудно анализировать духовную ситуацию в современной российской культуре. Отсутствие исторической дистанции этому мешает. Пытаясь это противоречие преодолеть, мы прибегли к историческим параллелям. Все ведь в истории повторяется. Повторяется и та ситуация, когда массовые настроения, как бы к ним не относиться и как бы их не оценивать, становятся предельно активными и для общества репрезентативными. Утешает одно – современная ситуация эту активность массы демонстрирует в ослабленной форме. Ведь в отечественной истории резервы пассионарной энергии не беспредельны. Кроме того, этот взрыв массовых настроений, перечеркивающих поздние уровни духовной культуры, бывают кратковременными. Ничего другого не остается, как его пережить, но пережить не в пассивной форме. Хорошо было бы, если бы эта ситуация властью все же контролировалась. И контролировалась с учетом мнений гуманитарного сообщества.

ИСТОЧНИКИ

1. Бердяев Н. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева // О Владимире Соловьеве. Сборник первый. – Москва, 1911.
2. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. – Москва: Мысль, 1991.

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

3. Нибура Р. Опыт интерпретации христианской этики // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. – Москва: Юрист, 1996.
4. Соловьев В. Оправдание добра. – Москва: Республика, 1996.
5. Юнг К. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 1991.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евлампиев И. Гностическое христианство в истории европейской философии // Россия и гнозис. Труды Международной научной конференции «Раннехристианский гностический текст в русской культуре». Т. 1. – Санкт-Петербург: Издательство РХГА, 2015.
2. Мотрошилова Н. О диалоге Мераба Мамардашвили с Жаном-Полем Сартром // Мераб Константинович Мамардашвили. – Москва: РОССПЭН, 2009.
3. Мотрошилова Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. – Москва, 2010.
4. Хренов Н. Искусство оттепели в контексте надлома большевистской империи // От искусства оттепели к искусству распада империи. – Москва: Канон-Плюс, 2013.

SOURCES

1. Berdjaev N. *Problema Vostoka i Zapada v religioznom soznanii Vl. Solov'eva* [The problem of East and West in the Soloviov's religious consciousness]. In: *O Vladimire Solov'eva. Sbornik pervyj* [On Vladimir Soloviov: The first collection]. Moscow, 1911.
2. Berdjaev N. *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii* [Self-knowledge: An essay in Philosopher's Authobiography]. Moscow, Mysl' Publ., 1991.
3. Jung C. *Arhetip i simvol* [Archetype and Symbol: Selected works]. Moscow, Renessans Publ., 1991.
4. 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.
5. Solovyov V. *Opravdanie dobra* [The justification of Good]. Moscow, Respublika Publ., 1996.

REFERENCES

1. Evlampiev I. *Gnosticheskoe hristianstvo v istorii evropejskoj filosofii* [The gnostic Christianity in the history of European philosophy]. In: *Rossija i gnozis. Trudy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Rannehristanskij gnosticheskij tekst v russkoj kul'ture"* [Russia and Gnosis: Proceedings of the International scientific conference Early Christian gnostic text in the Russian culture]. Vol. 1. Saint-Petersburg, RHGA Publ., 2015.
2. Hrenov N. *Iskusstvo ottepeli v kontekste nadloma bol'shevistskoj imperii* [The art of the Thaw in the context of the fracture of the Bolshevik Empire]. In: *Ot iskusstva ottepeli k iskusstvu raspada imperii* [From the art of the Thaw to the art of the breaking of the Soviet Empire]. Moscow, Kanon-Pljus Publ., 2013.
3. Motroshilova N. *Civilizacija i varvarstvo v jepohu global'nyh krizisov* [Civilization and Barbarity in the age of global crises]. Moscow, 2010.
4. Motroshilova N. *O dialoge Meraba Mamardashvili s Zhanom-Polem Sartrom* [On the dialogue Merab Mamardashvili and Jean Paul Sartre] In: *Merab Konstantinovich Mamardashvili* [Mamardashvili: a Reader]. Moscow, Rosspen Publ., 2009.

Н.А. Осминская

кандидат философских наук,

преподаватель Школы философии Факультета гуманитарных наук

НИУ «Высшая школа экономики»

nataliya.osminskaya@mail.ru

ГОРОДСКИЕ ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII-XVIII ВВ. И ИХ ФУНКЦИЯ В КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЕ*

В статье дается анализ основных этапов трансформации городских образов в европейском искусстве XVII-XVIII вв., от обособления городского пейзажа в самостоятельный жанр до дифференциации различных поэтик городского пространства. Анализируя три традиции городского пейзажа – голландскую, венецианскую и римскую ведуту – автор выделяет три основные модели осмысления городской среды (город как среда повседневности, город как сцена, город как музей) и, соответственно, три модели визуальной поэтики (поэтика зеркального отражения, поэтика иллюзии, поэтика воображения).

The paper gives an analysis of the main periods of the transformation of city images in the European painting of XVII-XVIII centuries, from the very formation of urban landscape as an independent genre up to the differentiation of various poetics of the urban space. Analyzing three traditions of the urban landscape, the Flemish, Venetian and Roman veduta, the author describes three models of the presentation of urban space (city as an everyday environment, city as a theater scene, city as a museum) and three models of visual poetics (poetics of mirror reflection, poetics of illusion, poetics of imagination).

Ключевые слова: городская среда, городской пейзаж, ведута, визуальная поэтика

Keywords: urban environment, cityscape, veduta, visual poetics

Продолжающаяся урбанизация усилила влияние новых визуальных образов на общественное сознание. Ричард Сеннет в книге «Падение публичного человека» убедительно показал, что в городской среде визуальное восприятие задействовано гораздо в большей степени, нежели в замкнутом патриархальном сообществе. Увеличение мобильности и расширение поля социальных контактов влечет за собой и изменение типов коммуникации: если в закрытом социуме с низким порогом мобильности общение индивидов протекает в основном на вербальном уровне, то в городской среде, где индивид оказывается в условиях неустранимой интересубъективности и где личное пространство индивида значительно уступает пространству публичному, расширяясь до размеров личной квартиры и сужаясь до размеров тела или личного автомобиля на улице, именно зрительный образ играет ключевую роль в социальном взаимодействии. В городской среде «публичное» пространство превалирует над «приватным» и, соответственно, роль визуального восприятия, фиксирующего данную дистанцию, возрастает, тогда как вербальное общение носит более личностный, но и более кратковременный характер. В условиях экспансии городской публичности, обеспечивающей индивиду определенную долю независимости от окружения (поскольку зритель легко оказывается сторонним наблюдателем, эмоционально не вовлеченным в ситуацию), роль визуального образа как средства коммуникации становится куда более значимой [Sennet, 2002, p. 20-27].

Индивид, воспринимающий окружающую среду преимущественно визуально, становится прежде всего зрителем. Подобную позицию наблюдателя можно описать как отношение между статичным субъектом наблюдения и подвижным объектом наблюдения, так что наблюдатель всегда

© Осминская Н.А., 2017

* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

наблюдает то, что находится в движении, некую совокупность изменений. В противоположность практике наблюдения, созерцание можно описать как опыт удержания подвижного внимания на неподвижном объекте. В городской среде зрительное восприятие функционирует преимущественно в режиме наблюдения, а не в режиме созерцания.

Преобладание наблюдения над созерцанием в урбанистической культуре производит сдвиг в восприятии изобразительных искусств, меняя их режим коммуникации. Показательно, что в современном обществе подавляющее число артефактов рассматриваются с точки зрения их музейной ценности, то есть как то, что представляет (или не представляет) зрительский интерес, на что интересно и нужно (или не интересно и не нужно) смотреть. В современном городе произведение искусства является единственным объектом пристального всматривания по определению, так что именно музейное пространство (даже не театр, и лишь изредка кинематограф) переориентирует восприятие с наблюдения на созерцание. Подобное культивирование визуально-созерцательной эстетики, навязываемой восприятию произведений изобразительного искусства музейной средой обитания, может совершенно не соответствовать практике их восприятия в другие эпохи и даже входить в противоречие с замыслом создателя.

Долгое время историки и теоретики искусства не уделяли должного внимания историческим трансформациям восприятия изобразительных искусств в целом и визуального образа в частности. Подобные проблемы ставились и решались главным образом в области социологии искусства, изучающей различные исторические практики обращения с произведениями искусства, однако последние в контексте социологического анализа рассматривались преимущественно с точки зрения их материальной ценности, а не с точки зрения различных практик истолкования.

В противовес социологическому подходу немецкий историк и теоретик искусства первой половины XX в. Ханс Зедльмайр развил феноменологическую концепцию искусства, в которой исходил из того, что произведение искусства существует не как материальный объект, а как процесс, актуализуемый в акте зрительского восприятия. Однако следует отметить, что эта концепция служила Зедльмайру основанием для вневременной, «надысторической» интерпретации артефактов, оставляющей за каждым субъектом восприятия право на безусловную истинность смысла, конституированного в процессе «вчувствования». Эта теоретическая установка очевидным образом входит в противоречие с иными историческими практиками восприятия и истолкования произведений искусства, известными нам и по теоретическим трактатам о природе искусства, и по художественной практике прежних эпох. Провозглашая примат субъективного восприятия в процессе формирования смысла произведения искусства, феноменологическая теория игнорирует два важных соображения: во-первых, восприятие может быть детерминировано исторически и социально, во-вторых, само произведение может рассматриваться как средство управления зрительским восприятием. Рассматривая произведение искусства прежде всего как символическую форму, постромантическая концепция Зедльмайра оставляет в стороне знаковую функцию артефакта и способы его функционирования как средства коммуникации.

Отправной точкой, фиксирующей смену парадигм восприятия произведений искусства и визуального образа, в частности, может послужить различие между риторической и нериторической культурами, проведенное российским литературоведом и теоретиком культуры А.В.Михайловым. Согласно Михайлову, вплоть до эпохи барокко включительно европейское искусство существует «в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом, но в его особом состоянии» [Михайлов, 1997, с. 118]. Культура риторического типа устанавливает особые отношения автора с действительностью – через слово, которое «сильнее, важнее, и даже существеннее (и, в конечном счете, действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как «объективную» силу, лежащую на его пути; как автор, он распоряжается словом, но только в той мере, в какой это безусловно не принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода» [Михайлов, 1997, с. 117]. Этот риторический характер культуры в целом определяет ее «логоцентризм»: визуальный образ функционирует в

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

контексте риторического поля как воплощенное слово, зримая идея, овеществленное понятие. Предельным случаем подобного доминирования вербального над визуальным является барочная эмблема, в которой изображение целиком и полностью переводится в словесную форму. Не только изобразительные искусства (живопись, графика, скульптура), но и неизобразительные художественные формы (музыка, архитектура) подчиняются риторическому принципу организации. Примером тому могут послужить, в частности, барочные музыкальные лексиконы, закрепляющие за определенными тональностями определенные характеры и темпераменты [Майстер, 2008, с. 106-107].

Риторическая подоплека является определяющей для понимания как жанровой иерархии изобразительных искусств Ренессанса и раннего Нового времени, так и функционирования артефактов в качестве коммуникативных средств. Для классицистической теории живописи главным компонентом художественного образа, определяющим жанровую природу произведения, является даже не сюжет, а жест, посредством которого выражается идея произведения. Так, в картине Пуссена «Великодушные Сципиона» задача художника заключается не столько в том, чтобы проиллюстрировать некое историческое событие, сколько в том, чтобы репрезентировать в конкретном сюжетном действии идею милосердия, великодушия. По меткому замечанию отечественного историка искусства С.Даниэля, «перед нами, по сути дела, спектакль (разумеется, не в отрицательном оценочном смысле), где ансамбль актеров, прекрасно сложенных, одетых согласно эпохе и т. д., представляет сцену проявления добродетели» [Даниэль, 1983, с. 56]. Иерархия идей и сюжетов определяет иерархию жанров живописи и, соответственно, обуславливает выбор предметов изображения. Как мы увидим далее, вплоть до второй половины XVIII в. основным критерием оценки художественной состоятельности живописного произведения является эмоциональная убедительность изображенных на полотне фигур, в основном зависящая, в свою очередь, от психологической убедительности выбранных жестов.

Таким образом, высвобождение чистой визуальности как особой сферы восприятия, имеющей эстетическое или коммуникативное значение, из-под гнета риторики напрямую связано с нахождением новых сюжетов и новых предметов изображения, а именно таких, которые фиксируют внимание зрителя на чистой изобразительности. Естественно, что возрастание интереса к чисто визуальной природе изобразительного искусства всегда сопряжено с поисками в области его иллюзионистических возможностей. Характерно, что в XVII-XVIII вв. развивается традиция обманок – живописных кунштюков, изображающих предметы так, чтобы заставить неискушенного зрителя поверить, будто перед ним не картина, а реальный предмет интерьера. Однако наиболее показателен процесс эмансипации визуальности в так называемой «видописи», то есть в пейзаже, в том числе городском. При этом следует иметь в виду, что, несмотря на то, что город как предмет изображения вошел в репертуар живописцев гораздо позднее, чем природный ландшафт, рождение пейзажа как особого жанра тем не менее неразрывно связано именно с формированием культуры урбанистического типа, поскольку само открытие природы как предмета созерцания стало возможным только тогда, когда произошло ее отчуждение, то есть когда на природу стали смотреть из городской перспективы. Какие метаморфозы должна была претерпеть городская культура, чтобы сам город стал предметом изображения? Этот вопрос мы попытаемся прояснить в нашем исследовании.

Город как фигура умолчания: предыстория жанра

Вид города является самым распространенным сюжетом в сфере тиражных изображений. Это утверждение справедливо прежде всего для современной техногенной культуры, в которой вид города благодаря изобретению фотографии и почтовой открытки стал непрямым атрибутом удаленной коммуникации. Однако и в дофотографическую эпоху городские виды были самым распространенным мотивом в тиражной графике второй половины XVIII – первой половины XIX вв., так что создается впечатление, что развитие самого жанра городского пейзажа напрямую связано

с массовым спросом на этот тип изображения и техническими возможностями его массового производства. Действительно, заслуживает внимания, например, тот факт, что появление гравировального искусства в России в начале XVIII века хронологически совпадает с «государственными заказами» на гравированные изображения строящегося Петербурга, поступавшими непосредственно от Петра I. Даже живописные шедевры Антонио Каналетто, одного из первых представителей блестящей плеяды мастеров венецианской ведуты, создавались в условиях своего рода индустрии, «хорошо организованной и налаженной, без которой Каналетто никогда бы не смог справиться с постоянно растущим числом заказов» [Маркова, 1981, с. 167].

Однако важно отметить, что возрастание массового спроса на городские виды, в каких бы техниках они ни исполнялись, еще не означало официального признания этого жанра изобразительного искусства. Обособление этого типа изображений в отдельный жанр происходит очень поздно, лишь во второй половине XVII в., и вплоть до второй половины XVIII века он остается самым низким жанром в европейской иерархии изобразительных искусств. Показательно, что Каналетто, будучи самым именитым художником, работавшим в области ведуты, был принят в венецианскую Академию живописи и скульптуры только в 1763 году, то есть много лет спустя после основания Академии и уже на излете своей карьеры, причем в качестве художника-перспективиста [Педрокко, 1997, с. 3]. Другой признанный мастер венецианской ведуты, Франческо Гварди, был принят в ту же Академию в 1756 году как «фигурист», то есть как автор исторических композиций [Фриче, 1923, с. 56].

Пренебрежительное отношение к городским видам, распространенное в художественной среде именно в тот период, когда происходило подспудное формирование этого жанра, в полной мере отражает недвусмысленная рекомендация Мартина ван Хемскерка живописцам рубежа второй половины XVI века, дошедшая до нас в изложении фламандского поэта и художника Карела ван Мандера: «Всякий живописец, желающий преуспевать, должен избегать украшений и архитектуры» [Мандер, 2007, с. 276]. Даже во второй половине XVIII века известный знаток искусств, художественный критик и философ Дени Дидро все еще придерживался схожих воззрений относительно того, какие сюжеты подобает класть в основу живописных произведений.

То обстоятельство, что вплоть до конца эпохи Просвещения (или до начала эпохи романтизма) город не считался достойным объектом изобразительного искусства, в полной мере сказывается и на современных дебатах относительно того, какие типы изображений подпадают под определение «городского пейзажа», а какие нет: «Попытка прийти к единому мнению о том, когда картина с изображением города перестает быть пейзажем вообще и становится чистым городским видом, до сих пор не увенчалась успехом» [Соколова, 1980, с. 65].

Запутанность вопроса о происхождении и предыстории городской видописи как самостоятельного жанра связана с историческими модификациями репрезентации города. В европейской художественной традиции вплоть до эпохи Просвещения город, как правило, репрезентировался посредством фигуры или атрибута патронального святого или через светскую эмблему. С развитием мореплавания и картографии возникают новые типы знакового изображения городов, однако в любом случае эти изображения носят знаковый, эмблематический характер. В сфере изобразительных искусств тема города была сопряжена не с реальными городами, а с библейскими сюжетами – образами Нового Иерусалима как Града Божьего и Вавилона как Града Земного. При этом изображения городов, как библейских, так и реальных, не играют в живописи Средневековья и Возрождения самостоятельной роли, город представлен и воспринимается либо как часть пейзажа, либо как фон.

В эпоху Ренессанса, когда происходит постепенное открытие естественной природы, в изобразительных искусствах пейзаж перестает играть исключительно роль фона, хотя и не теряет своего преимущественно символического значения. Однако открытие природы как особого предмета созерцания происходит именно из перспективы города. Петрарка, один из первых представителей ренессансной культуры, начавший культивировать любование естественной

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

природой, противопоставлял естественную природу городу как символу земной тщеты и суетности [Петрарка, 1982, с. 141-144]. Соответственно, в сфере изобразительных искусств формирование пейзажа как самостоятельного жанра значительно предшествует формированию жанра городского вида.

У Карела ван Мандера, автора монументального цикла жизнеописаний фламандских живописцев второй половины XVI века, мы находим первые похвальные отзывы о художниках, разрабатывавших в живописи те мотивы, которые позднее станут составной частью городского пейзажа – изображения архитектурного пространства, пейзажа с руинами, виды городов и ландшафт с архитектурными деталями. Ван Мандер упоминает, среди прочих, Михила де Гаста, который «писал с натуры руины и город Рим» и «сверх того, делал много рисунков и собственного измышления» [Мандер, 2007, с. 64], а также Ганса Верэйкса, о котором кратко говорится, что он «хорошо писал красивые пейзажи, которые исполнял очень старательно и близко к природе» [Мандер, 2007, с. 63], и от которого до нас дошли также изображения ландшафтов с элементами городских видов, в частности, «Вид города Харлема».

Одним из самых ранних способов изображения реальных городов были виды города с высоты птичьего полета («глазами мимолетящей птицы»). Функция таких изображений была одновременно и художественной, и документальной. Отечественный исследователь Г.З.Каганов отмечает: «В XV в. подобные виды рисовались с высоких колоколен или с пригородных холмов. К началу XVI в. возникают аналитические методы построения широких перспективных видов с птичьего полета. Первым знаменитым образцом является уникальная гравюра «Вид города Венеции» Якопо де Барбари (1500 г., Венеция, Музей Коррер) площадью 3,8 кв. м, дающая подробнейшее графическое изображение этого города. Проекция была взята довольно условно и больше похожа на аксонометрию, чем на строгую перспективу. Это позволило показать все части города примерно под одним углом зрения» [Каганов, 1999, с. 37]. В XIX в. «виды сверху» снимались камерами-обскурами (а позже фотоаппаратами) с воздушных шаров, а в XX в. – фотоаппаратами с вертолетов.

Другим ранним типом изображения городов, указывает Каганов, были панорамы, представлявшие развернутый вид города в уровне земли (по-русски до середины XIX в. такой тип изображения мог называться «профилем», западные языки сохранили такое название до сих пор). «С панорамным видом, как правило, ассоциировалось представление о документально точном изображении города. «Живописец почти всегда льстит, на счет истины, подлиннику, чтоб тем украсить свою работу; для писца Панорамы сие не нужно; верность есть главное ее достоинство», – так сформулировал принцип панорамы русский литератор Лев Цветаев в 1806 г. На этом фоне особенно значимыми становились намеренные искажения, вносимые в городские панорамы художниками иногда с аллегорическими, а иногда и с чисто живописными целями. Так поступали, например, выдающиеся голландские мастера XVII в. Якоб ван Рейсдаль, Й.Вермеер, Ян ван дер Гейден. Последний превратил искажения панорам в прием художественной игры, в разных вариантах одного и того же панорамного вида то убирая весьма заметные элементы городского силуэта, то, наоборот, добавляя несуществующие» [Каганов, 1999, с. 37]. (Ср. также гравюру Алексея Зубова 1716 г.)

Как отмечает отечественный исследователь, горожанин воспринимает окружающее его пространство как «полностью освоенную среду, то есть видит каждое «место» внутри этого пространства как нечто сплошное, неделимое». Такая сплошность восприятия представляет собой, по мысли Каганова, общее свойство средового воображения, проявлявшееся в изображении городов не только на протяжении всех средних веков, но также и в Новое время.

Для средневековой традиции, как показывает Каганов, большую роль играет изобразительный прием, восходящий, по всей видимости, к античному театру: происходящее внутри города или здания предстает зрителю так, словно они происходят снаружи, перед ним, но на фоне более или менее широкого проема, ведущего внутрь. В логике такого изображения города или здания предстают как

сплошное тело, наблюдаемое извне. В качестве примера подобных изображений можно привести фреску Амброджо Лоренцетти в Зале Мира сиенского Палаццо Пубблико (1338-1340 гг.), на главной стене которого художник изобразил процветание родного города как «следствие доброго правления». Сцены из городской жизни, вполне отвечающие средневековому опыту, здесь всецело подчинены массивной городской архитектуре, которая не позволяет взгляду проникать внутрь городского пространства.

Ранние изображения города «изнутри» представляют нам примеры различных видов диспропорции между городом и горожанином, между городской архитектурой и размещенными рядом фигурами. Сообразно сюжетам, городское пространство предстает в этих изображениях двояко: либо в качестве обозначения места действия некоего исторического события (Джентили Беллини, Процессия на площади Сан Марко), либо как архитектурный фон в религиозной композиции, что особенно характерно для нидерландской школы. Примечательно, что северная традиция т. н. архитектурной живописи (где изображались интерьеры храмов), послужившая непосредственным предшественником голландской школы городского пейзажа, уходит своими корнями в архитектурно-храмовые композиции братьев ван Эйк и их современников, с их склонностью к мистическому переживанию евангельских событий в контексте повседневной жизни. Нередко художники этого круга помещают евангельские сцены в антураж современных им городов. Так, «Мадонна канцлера Роллена» (Париж, Лувр) Яна ван Эйка включает, возможно, памятники Льежа с мостом через Маас, «Поклонение пастухов» Г. Давида (Лондон, Национальная галерея) – виды Брюгге, ларец св. Урсулы работы Мемлинга (Брюгге, Госпиталь св. Иоанна) – панораму Кельна. Сцена встречи Христа с Пилатом на картине неизвестного голландского мастера XV в. происходит на фоне реального Харлема с видом старой ратуши и городских ворот. Всем этим композициям присуща топографическая, почти документальная точность изображения городской архитектуры. Существенно, однако, что во всех этих композициях на религиозные сюжеты реальный средневековый город, а точнее, городская архитектура служит не столько объектом созерцания, сколько масштабным средством для демонстрации несоизмеримости двух пространств – божественного и человеческого, поскольку фигуры религиозных персонажей изображены гораздо более крупными, чем они должны были быть в соответствии с пропорциями архитектуры. Не случайно по мере того, как северная живописная традиция попадает под влияние итальянских открытий в области линейной перспективы, интерес к изображению конкретной архитектуры постепенно ослабевает.

В северной изобразительной традиции раннего Нового времени становлению городского пейзажа как самостоятельного жанра предшествует архитектурный жанр, в котором доминировали два основных сюжета, соответствующие художественной практике того времени: «интерьер церкви» и «внешний вид дворца». Третью группу составляли архитектурные сцены с религиозными персонажами, исполнявшими роль стаффажа. Хендрик ван Миндерхаут в картине «Алтарь на улице Мейр в память осады Антверпена в 1585 г.» (1687) создал достаточно точный городской пейзаж, хотя и пренебрег пропорциональными соотношениями между персонажами и архитектурным окружением. Картины Вранкса, Де Колери, Тенирса и Ван Миндерхаута свидетельствуют о появлении новых аспектов архитектурного жанра: портрет города и портрет горожанина, соответствие архитектуры и фигур, старинных и современных зданий.

«Интерьер церкви», который оставался наиболее представленным в архитектурном жанре, как правило, выступал в соединении с сюжетами религиозного характера, но иногда, хотя и сравнительно редко, внутренние помещения церкви служили фоном для семейных портретов (Ван Эренберг, «Групповой портрет в интерьере церкви св. Ромуальда в Мехелене», Королевский музей изящных искусств, Брюссель) [Бабина, 1995, с. 16]. Порой сквозь открытые двери храма можно видеть и элементы городского пейзажа.

Несамостоятельный жанровый характер первых городских видов подтверждается тем фактом, что термин ведута (итал. *Veduta*, буквально «вид местности») первоначально был введен в обиход в

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

архитектурной теории в XVII в. (Себастьян Серлио) и обозначал архитектурный эскиз, построенный по законам линейной перспективы. Эти ранние ведуты, имеющие чисто прикладной характер перспективных штудий, не имели самостоятельного художественного значения, а служили руководством для архитекторов при планировании городского пространства.

Между тем барочное градостроительство, со своей стороны, было тесно связано с практиками сценографии. Сам город рассматривался как своего рода сцена с декорациями, на фоне которых проходили торжественные церемонии религиозного и светского характера. Д.Фонтана, осуществлявший масштабную реконструкцию Рима по заказу папы Сикста V, писал в 1590 г.: «Наш владыка, желая облегчить путь тем, кто, понуждаемый благочестием, или по обету должен несколько раз посещать самые святые места в Риме и, в частности, семь церквей, столь прославленных отпущением грехов и святыми мощами, проложил множество прямых и удобных улиц во многих местах. Там каждый может пешком, верхом или в экипаже из любого места в Риме прямым путем достичь самых прославленных святынь», при этом были использованы «различные и разнообразные перспективы, чтобы чаровать чувства человека» (цит. по: [Гидеон, 1984, с. 75-76]).

Из этого следует, что первоначально городская среда формировалась по законам изобразительного искусства, а не наоборот, и лишь гораздо позднее город стал предметом опосредованного эстетического восприятия средствами изобразительных техник.

Отношение к ведуте как к низкому жанру в середине XVIII века связано с трактовкой живописи в духе горадиева определения “ut pictura poesis”, согласно которому поэзия подобна картине и, наоборот, живопись должна иметь нарративный характер. С точки зрения классицистической теории искусства, в живописи должно соблюдаться единство места, времени и действия, то есть нарратив превалирует над чистой визуальностью.

Город-зеркало: голландская ведута и поэтика повседневности

Формирование городского архитектурного пейзажа как самостоятельного жанра происходит во второй половине XVII века в Голландии и связано с религиозными, экономическими и политическими особенностями этой страны. В этот период Голландия переживает свой «золотой век», и это был век нарождавшейся культуры урбанизма.

Уже в Нидерландах XVI века постепенно происходит повышение роли городов. В Голландии XVII века, где отсутствовала центральная монархическая власть, растущее значение стали приобретать местные городские власти и корпорации. Это обуславливало и характер функционирования художественного рынка. При сравнительно небольших ценах на живопись, спрос на произведения изобразительного искусства становится велик. Художники получают заказы на портреты официальных и частных лиц. Горожане проявляют большой интерес к декорированию интерьера. Появляется спрос на виды административных зданий, храмов и улиц, продиктованный не только художественными или репрезентативными задачами этих изображений, но и сугубо техническими. Так, многие художники, работавшие в жанре городского вида, были по профессии архитекторами. Одни из лучших мастеров голландской ведуты эпохи барокко Ян ван дер Хейден был не только живописцем, но и изобретателем, автором проекта уличного освещения Амстердама при помощи масляных фонарей, применявшихся в этом городе с 1669 вплоть до 1840 г. Одновременно ван дер Хейден работал над усовершенствованием пожарных служб Амстердама и даже издал руководство по пожарному делу, поместив туда ряд гравюр с изображением улиц и зданий Амстердама. Те же самые здания предстают у ван дер Хейдена и в репрезентативном живописном варианте («Собор и новая городская ратуша в Амстердаме», 1668, рис. 1), изображенные с предельным реализмом в передаче архитектурных элементов и деталей повседневного городского быта.

Принципиальное влияние на формирование голландской живописной традиции этого периода оказали Реформация и связанное с ней иконоборческое движение. Изобразительные искусства протестантских стран отказываются от большей части традиционных для христианской традиции



Рис. 1

Ян ван дер Хейден. Собор и новая городская ратуша в Амстердаме. 1668. Лувр, Париж.

сюжетов. Однако появляются новые сюжеты, связанные с повышением внимания к миру повседневности. Так возникают и активно развиваются новые жанры - натюрморт, портрет, пейзаж, в том числе и городской пейзаж. Эти «малые» жанры органично переплетаются друг с другом, обнаруживая характерную для северного изобразительного искусства того времени тенденцию к преобладанию бытового жанра.

В частности, так называемые «Дворики» Питера Хоха («Двор с хозяйкой и служанкой, чистящей рыбу» (начало 1660-х гг., Лондон, Национальная галерея), «Двор делфтского дома с двумя женщинами и ребенком» (около 1657, Толедо, США, штат Огайо, Музей искусств Огайо) и др. представляют собой образцы жанровых композиций, где сцены из повседневной жизни показаны на фоне городского окружения. Элементами большинства работ на эту тему выступают Старая и Новая церкви Делфта и здание городской ратуши. В изображении архитектурных построек художник стремился к предельному натурализму и топографической точности, при этом, хотя в пользу композиции он мог пожертвовать исторической и топографической достоверностью, он остается безукоризненно верен в передаче архитектурных деталей, так что здания, изображенные на полотнах Хоха, можно безошибочно идентифицировать. Однако главным изобразительным сюжетом на полотнах Хоха является не архитектура, а жанровая сцена, так что в его творчестве городской пейзаж и бытовой жанр неотделимы друг от друга, и рожденные на границе двух жанров сюжеты трансформируют «архитектурную тему» в многоликий «образ города», сотканный их тончайших нюансов повседневности и несущий в себе ярко выраженный нравоучительный подтекст [Дмитриева, 2012, с. 29-31].

Слияние городского пейзажа и бытового жанра, приводящее к открытию «городской среды», демонстрирует творчество другого делфтского художника второй половины XVII в. Я.Врела. На его полотнах уличные сцены показаны с присущей городу «суете», выражающейся как в фигурах и мизансценах, так и динамичной перспективной трактовке городского пространства. Нередко сцены уличной сутолоки сопровождаются изображением праздного наблюдателя, фигура которого видна в открытом окне верхнего этажа дома, замыкающего задний план композиции [Дмитриева, 2012, с. 32-34]. На полотнах Врела окружение доминирует над человеком (рис. 2).



Рис. 2
Якоб Врел. Уличная сцена с булочной.
Ок. 1654-1662. Частная коллекция, Нью Йорк.

С вниманием к повседневности связана такая характерная особенность голландской живописной школы как реализм, проявляющийся в тяготении к предельной детализации визуального образа. В области городского пейзажа это сказывается в стремлении к топографической точности и применении камеры обскура. Сама художественная практика в Голландии в эпоху Золотого века рассматривалась как научная, а картины превращались в область научных изысканий, о чем свидетельствует тесная связь живописи с использованием камер-обскура. Эта технология позволяла предельно точно фиксировать особенности местности и удаленные детали фасадов. Классическим образцом подобного научного подхода к живописи и является «Вид Дельфта» Яна Вермеера.

Характерно, что развитие изобразительных технологий во второй половине XVII века было напрямую связано с возрастающим интересом к деталям быта, повседневному окружению. В эту эпоху в северной художественной традиции идет активное формирование теории живописи как зеркала, напрямую связанной с дискуссиями внутри протестантизма относительно символического характера литургического действия. Как свидетельствуют тексты голландского теоретика и историка искусства Самуэля ван Хоогсратена, протестантская художественная практика второй половины XVII века находилась под сильным влиянием философских дискуссий того времени относительно природы сознания, в частности, картезианства. Представление о сознании как области косвенной репрезентации, или преломления божественной истины, непостижимой самой по себе, нашло свое выражение в образе зеркального шара, символизирующего сознание, - частого мотива голландской живописи того времени [Weststeijn, 2008, p. 272]. (Ср. также со стеклянным шаром в картине Вермеера 1671 г. «Аллегория веры»).

В связи с этим изменяется функция живописи: сама она рассматривается отныне как зеркало, а ее предметом должно стать повседневное как самое достоверное. Так появляется представление о среде, культурном пространстве, наполненном вещами, связанными с человеком, его образом жизни, его времяпрепровождением. Соответственно, художник должен фиксировать и отражать самое обыденное. Именно с формированием концепции живописи как зеркала связано бурное развитие так называемых малых жанров голландской живописи – портрета, натюрморта, сцены в интерьере, пейзажа и, в частности, городского пейзажа. Все они представляют собой разные срезы

N.A. Osminskaya *City images in the European art of XVII-XVIII centuries
and their function in the medium of communication*

повседневности, разные среды обитания. Не случайно поэтому, что жанры эти на раннем этапе чаще всего переплетаются между собой.

Безусловно, реализм голландской изобразительной традиции тесно связан с аллегорической дидактикой, свойственной культуре барокко. Однако важно заметить, что дидактика, пронизывающая повседневность, как она изображается, дает о себе знать через многочисленные детали, то есть преимущественно через визуальный образ, а не через язык. Так в голландской живописи, в первую очередь в малых жанрах, включая городской пейзаж, происходит постепенное возрастание роли чистой визуальности, проявляющееся в тяготении или даже, точнее сказать, требовании безукоризненной топографической достоверности и натурализма в передаче деталей, связанное с протестантской концепцией живописи как зеркала и несущее в себе прежде всего назидательный смысл. Этот предельный реализм визуального образа, опирающийся на вспомогательные технические средства и представленный в первую очередь в жанре городского вида, в середине XIX века, как только была изобретена фотография, даст повод сторонникам новой технологии рассматривать голландскую живопись второй половины XVIII века как предтечу фотореализма и, в свою очередь, толковать рождение фотографии как прямое продолжение живописной эпохи. Не случайно хрестоматийным примером протофотографии для теоретиков искусства XIX века становится «Вид Дельфта» Яна Вермеера (рис. 3).



Рис. 3

Ян Вермеер. Вид Делфта. 1660/1661. Из собрания Королевской галереи Маурицхёйс, Гаага.

Город-театр: венецианская ведута и поэтика иллюзии

Венеция была одним из тех европейских городов, которые в эпоху Возрождения часто становились сценой исторических событий и предметом прославления. Самые ранние образцы видов Венеции, восходящие к XV веку, как раз и были призваны запечатлеть важнейшие события в жизни города, в первую очередь события религиозного характера. Одним из первых примеров топографически точного и подробного изображения Венеции является полотно Витторе Карпаччо «Чудо с реликвией Святого Креста». Это произведение нельзя именовать ведутой в строгом смысле слова, так как главной темой композиции является здесь не вид города, а историческое событие,

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

происходящее в совершенно конкретном, топографически узнаваемом месте города – рядом с подъемным деревянным мостом, впоследствии знаменитым каменным, связывавший рынок возле Риальто с кампо Сан Бартоломео. Однако подобная топографическая пунктуальность Карпаччо, не характерная для позднесредневековых и ренессансных изображений городской среды, и без того редких, не является проявлением личной склонности художника к чрезмерной визуальной дотошности, но находится в прямом соответствии с главным замыслом живописного полотна: представить Венецию как место обитания религиозных святынь и центр паломничества. Сходным замыслом отмечено полотно Джентиле Беллини «Процессия на площади Сан Марко», изображающее купца Якопо де Солис, молящего об исцелении его больного сына во время религиозной процессии на фоне собора Сан Марко. Особый статус Венеции как религиозного центра, осененного благословением свыше, выражен на композиции Бонифаччо де'Питати, предназначенной для служебных помещений магистратуры в палаццо Камерленги: на этой композиции с высоты птичьего полета представлен вид площади Сан Марко, над которой возносится Бог-Отец, сопровождаемый голубем Святого Духа. Все эти изображения носят исключительно репрезентативный характер, поскольку подчеркивают официальный и религиозный статус Венеции, и, несмотря на подробные виды города, главной составляющей художественного замысла является здесь повествовательный элемент, что дает повод отнести эти произведения к жанру исторической и религиозной живописи.

Примечательно, что на протяжении второй половины XVI века и вплоть до середины XVII века изображения города не были востребованы в художественной жизни Венеции. Интерес к этому виду живописи возник благодаря северному живописцу Йозефу Хейнцу Младшему, написавшему в 1646 году целую серию картин, посвященных Венеции: «Охота на быков на кампо Сан Паоло», «Процессия в праздник Реденторе (Искупителя)», «Вход в церковь Сан Пьетро ди Кастелло нового патриарха», «Карнавал на площади Сан Марко», «Прогулка на лодке в Мурано». В этих произведениях художник, воспитанный в традиции северного реализма, запечатлевает Венецию в моменты типично венецианских праздников, но без всякого налета официальной торжественности. События городской жизни – будь то религиозная процессия или карнавал, – представлены Хейнцем не столько в качестве праздника, сколько в качестве образа жизни венецианцев. Начиная с полотен Хейнца и вплоть до Франческо Гварди праздник (или элементы праздника) станут непременными атрибутами венецианской ведуты.

Несмотря на то, что традиция венецианской ведуты сложилась под непосредственным влиянием северной традиции городского пейзажа, уже на ранних этапах своего формирования венецианский городской пейзаж приобретает те своеобразные черты, которые в дальнейшем станут для него типологическими. В отличие от голландского городского пейзажа, развивавшегося в общем русле бытового жанра, венецианская ведута с самого начала и вплоть до начала XIX века оказывается тесно связанной со сценографией. Показательно, что практически все мастера венецианской ведуты подвизались в сфере театральной декорации. К примеру, Антонио Каналетто был сыном театрального декоратора Канале и в юности некоторое время работал в мастерской отца. Сценографическую выучку получили Микеле Мариеске (1710-1753) и Джованни Баттиста Пиранези. Последний на заре своей карьеры около трех лет работал в мастерской театральных декораторов Джузеппе и Доменико Валериани, и, несмотря на то, что в дальнейшем Пиранези не создавал специальных эскизов для театра, его ведуты из серии «Тюрьмы» отнюдь не случайно легли в основу романтического стиля театральной декорации начала XIX века.

Тесная связь венецианской ведуты со сценографией дает о себе знать и в особых композиционных приемах, и в эффектных перспективных сокращениях, но преимущественно в особом рода иллюзионизме, присущем произведениям этой школы и нашедшем свое выражение не столько в топографической точности, сколько в реализме световых эффектов. Характерно, что именно необыкновенный реализм в передаче света прославил Антонио Каналетто среди современников.

Как передает итальянский историк Москини (1806), слава Каналетто быстро превзошла славу его авторитетного предшественника Лукаса Карлевариса, который умер с горя, видя как его затмило новое светило венецианской ведутной живописи. Свидетельство Москини, даже если оно и не лишено риторических преувеличений, подтверждается перепиской 1725-1727 гг. веронского живописца Аллесандро Маркезини с купцом и коллекционером из Лукки Стефано Конти. Последний попросил Маркезини, совмещавшего работу живописца с деятельностью посредника между своими коллегами-живописцами и коллекционерами, приобрести для него две ведуты Венеции, чтобы присоединить их к трем другим, уже имевшимся у него и принадлежавшим кисти Карлевариса. Отвечая на эту просьбу, Маркезини писал, что «сьер Лука... уже стар» и что его место занял «сьер Антонио Канале, который всех в Венеции поражает своими произведениями, он следует манере Карлевариса, но в них виден солнечный свет» [Педрокко, 1997, с. 26]. В результате подобной рекомендации Конти заказал Каналетто не две, а четыре ведуты, несмотря на высокую цену произведений.

Если голландские мастера городского пейзажа работали в основном на внутренний художественный рынок, то венецианская ведута изначально пользовалась большой популярностью у иностранных коллекционеров – путешественников, аристократов, представителей дипломатической элиты. Особо тесные контакты связывали венецианских художников с английскими коллекционерами. После того, как в 1730 г. отношения Каналетто с Маркезини испортились по причине задержки исполнения заказа для герцога Ричмондского, главным художественным агентом Каналетто стал Джозеф Смит, банкир, купец, коллекционер и британский консул в Венеции. Благодаря Смиту Каналетто регулярно получал большое количество заказов от английских аристократов, которые приобретали ведуты прежде всего ввиду украшения интерьеров. Именно высокой степенью декоративности венецианской ведуты объясняется тот факт, что Каналетто получал заказы сразу на большие серии. Так, в 1730 г. Каналетто исполнил двадцать две ведуты для герцога Бердфордского, шесть – для герцога Баклейхского, семнадцать – для графа Кардайла. Многие из картин этих серий представляли собой реплики двенадцати ведут, исполненных Каналетто ранее для венецианской резиденции Смита, скорее всего, специально в рекламных целях, так как с этих ведут Смит распорядился сделать гравюры, изданные отдельным тиражом в Венеции в 1734 г. по названию «*Prospectus Magni Canalis Venetiarum*». Любопытно, что дворец Смита, для которого были предназначены оригинальные полотна, располагался близ церкви Санти Апостоли, откуда открывался вид на Большой канал. Таким образом, само расположение картин в интерьере побуждало зрителя к сравнению впечатлений от реального и искусственного вида на один и тот же объект и в полной мере отражало тот иллюзионистический эффект, который ожидался от ведуты.

При этом следует отметить, что, в отличие от голландских мастеров видописи, стремившихся в своих произведениях к неукоснительной топографической точности, Каналетто часто пренебрегал последней ради достижения большей пространственной динамики: он часто уплотняет архитектурные задники или, наоборот, расширяет пространство, что ведет к неизбежным перспективным искажениям (рис. 4). Как показывают сохранившиеся эскизы художника, Каналетто использовал камеру-обскуру и наброски с натуры только на предварительной стадии работы, а затем исполнял картину в мастерской, нередко совмещая в одном произведении несколько ракурсов и несколько источников освещения. Примечательно, что, несмотря на явные погрешности против реальности, в глазах зрителей ведуты Каналетто служили образцом документальной достоверности. Маркезини, перечисляя достоинства картин Каналетто, среди главных указывал, что Каналетто «писал на месте, а не сочинял дома, как это делал сьер Лука (Карлеварис – Н.О.)». Здесь сказывается театральное начало в художественном мышлении XVIII века: чтобы добиться эффекта реальности, в натуру надо внести элемент фантазии.

Стиль ведут Каналетто, как и других венецианских мастеров, всегда балансирует между реализмом и каприччо, так что Венеция предстает в их произведениях городом-призраком,



Рис. 4
Антонио Каналетто. Большой канал с видом на церковь Сан-Симеон-Пикколо. Ок. 1740.
Национальная галерея, Лондон.

увиденным глазами заезжего путешественника. В отличие от северной ведуты, всегда проявлявшей безукоризненную пунктуальность в воспроизведении мельчайших топографических, архитектурных и бытовых деталей, венецианская ведута XVIII века неуклонно тяготеет к иллюзионистическому эффекту, все более и более отдающему предпочтение впечатлению перед натурой. Иллюзионизм венецианской ведуты достиг своего апогея в произведениях Франческо Гварди, где ракурсы и предметы изображения настолько лишены индивидуальности, что уже приобретают характер культурных штампов (гондола с парой фигурок, канал, здание с арками). В живописной технике Гварди уже предчувствуется импрессионизм: если взглядеться, стаффажные фигурки на его картинах чаще всего прописаны двумя касаниями кисти и представляют собой скорее живописные пятна, нежели объекты разглядывания (рис. 5).



Рис. 5
Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1777. Музей Галуста Гульбекяна, Лиссабон, Португалия.

Показательно, что поэтика иллюзии, возобладавшая в картинах Франческо Гварди, вошла в противоречие с изначальной документальной природой ведуты, которой отдавали предпочтение заказчики. В 1770-1780-е гг. Гварди получил много официальных заказов от различных высокопоставленных лиц, в том числе заказ на изображение визита графов Северных (Великого князя Павла Петровича, будущего царя Павла I, и его жены Марии Федоровны), а также на изображение визита папы Пия VI. Эти произведения в основной своей массе менее удачны по живописи, словно художник чувствовал себя скованным жестким этикетом документалиста. В тех же полотнах, где Гварди дает волю своему воображению («Отплытие “Бученторо” к Сан Николо дель Лидо и возвращение “Бученторо”»), архитектура, едва намеченная слабыми контурами, в буквальном смысле слова расплывается между водой и небом, а множество фигурок и лодок образуют некое скопление живописных пятен. Все вместе представляет собой не столько фотографический отчет о происходящем историческом событии, сколько фантасмагорическое видение. Стоит ли удивляться, что искусство Франческо Гварди перестало быть востребованным у современников? В последние годы жизни художник был вынужден работать «ради хлеба насущного» и умер в нищете. Его сын Джакомо также был художником-ведудистом. Не желая повторить печальную участь отца или не имея такого живописного таланта, он зарабатывал на жизнь видами городов наподобие фотографических открыток. Джакомо Гварди скончался в 1835 году, благополучно не дожив двадцати лет до того исторического момента, когда фотография сменит ведуту на поприще документалистики.

Город-музей: Рим и поэтика руин

Как было в случае с «туристическим» образом Венеции в венецианской ведуте XVIII века, образ Рима в римской ведуте эпохи Просвещения и раннего романтизма тоже формировался преимущественно как отображение точки зрения стороннего наблюдателя. В восемнадцатом веке Рим являлся в глазах современников не только и не столько паломническим центром, как в предшествующие столетия, сколько прежде всего венцом образовательного путешествия, так называемого Гранд Тур, который вошел в моду в среде европейской аристократии в середине XVIII века. В просвещенной среде Рим рассматривался как единственный город, сохранивший античное наследие. У Гете в его «Набросках к характеристике Винкельмана» есть следующие слова: «Рим – это единственное место, в котором, по нашему мнению, сосредотачивается воедино вся древность, и потому нам кажется, что все, что заставляют нас чувствовать древние поэты, древние государственные устройства, все это в Риме мы не только чувствуем, но и созерцаем» (цит. по: [Винкельман, 1935, с. 616]). Эти слова указывают на важное обстоятельство: как и в случае с Венецией, образ Рима в эпоху Просвещения складывался как образ воображаемого города, с той только разницей, что иллюзионистические изображения Венеции в большей мере апеллировали к визуальному восприятию и провоцировали обман зрения, тогда как образ Рима, как образ Древнего Рима, взывал к фантазийному перенесению в прошлое и апеллировал к способности интеллектуального и эмоционального погружения в культуру античности.

Замечание, что Рим позволяет не только чувствовать, но и созерцать все то, что «заставляют чувствовать древние поэты, древние государственные устройства», свидетельствуют о том, что в эпоху Просвещения способность созерцать рассматривалась как факультативная по отношению к способности чувствовать. И.-И. Винкельман, которому и были посвящены процитированные слова Гете, был как раз ярким представителем той эстетической программы, согласно которой понятие прекрасного в равной мере зависит и от объекта, и от субъекта, то есть восприятие прекрасного в искусстве прямо зависит от способности зрителя воспринимать прекрасное. Эта способность подлежит культивированию, однако самого по себе созерцания прекрасного для развития чувства прекрасного недостаточно. В работе «О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому» Винкельман отмечал: «У уроженцев Рима, у которых чувство это могло бы развиться ранее и стать более зрелым, оно из-за воспитания отличается бестолковостью проявления и не

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

совершенствуется, ибо люди эти похожи на курицу, которая переступает через находящееся у ее ног зерно, чтобы схватить лежащее в отдалении: то, что мы видим каждодневно, неспособно пробудить влечение к себе. Еще жив известный художник Никколо Риччиолини, урожденный римлянин и человек с большим талантом и познаниями, выходящими даже за пределы его искусства, который лишь пару лет назад – и притом на семидесятом году жизни – впервые увидел статуи, находящиеся на Вилле Боргезе. Он основательно изучил архитектуру и тем не менее никогда не видел один из прекраснейших памятников, а именно – гробницу Цецилии Метеллы, жены Красса, хотя, будучи любителем охоты, исходил окрестности Рима вдоль и поперек. Упомянутыми мною причинами и объясняется то, что за исключением Джулио Романо из числа уроженцев Рима вышло так мало знаменитых художников; большую часть тех, кто снискал себе славу в Риме – как живописцев, так и скульпторов и архитекторов, – составляют пришельцы, да и в наши дни никто из римлян не выделяется на поприще искусства» [Винкельман, 2000, с. 439-440].

Таким образом, в эпоху Просвещения формирование образа Рима как символа античной культуры неразрывно связано с образом знатока, способного воспринять эту культуру и стать ее подлинным носителем. Для развития изобразительной традиции «знаточеское» отношение к Риму имело определяющее, но, как мы увидим далее, амбивалентное значение. Римская ведута формировалась в условиях своего рода двойного стандарта в отношении к античному наследию: антикварный подход требовал безукоризненного буквализма в передаче деталей, и в то же самое время поэты и философы культивировали субъективную способность переживания утраченного прошлого. Антикварный подход к изображению римских древностей выполнял преимущественно документальную функцию. Субъективное переживание великого прошлого, явленного в руинах, побуждало к поэтическому восприятию города и накладывало на стилистику римской видописи (Юбер Робер, Жан Луи Клериссо) отпечаток идиллических пейзажей Сальватора Роза и Клода Лоррена.

Образ Рима как города руин является общим местом не только в изобразительной традиции XVIII века, но и в поэзии, и философии того времени, в частности, в неоклассическом направлении в английской поэзии второй половины XVIII в., известном также как предромантизм. Для него характерно культивирование крайне субъективного переживания римского античного наследия, которое в глазах поэтов свидетельствовало одновременно и о былом величии древнеримской цивилизации, и о преходящей сущности всего человеческого. Первым представителем этой неоклассической тенденции в английской поэзии XVIII в. был Джон Дьюер, опубликовавший в 1740 г. «Римские развалины», хотя на самом деле английская поэтика руин восходит еще к XVI в., а именно «Римским антикам» (1558) Дю Белли. Под влиянием Дю Белли, а также под влиянием пейзажей Сальватора Роза и Клода Лоренна в XVII веке был написан ряд стихотворений о руинах, однако именно в середине – второй половине XVIII века под непосредственным влиянием ведут Панини и Пиранези образ руин стал лейтмотивом предромантической английской поэзии, с ее склонностью к обостренному переживанию разрушительного воздействия времени и погруженностью в мир воображаемого прошлого. В русле этой тенденции написаны многие стихотворения Джона Китса и Джорджа Гордона Байрона.

Поэтика руин, возобладавшая в римской ведуте второй половины XVIII века, как нельзя лучше отвечала эстетике классицизма с ее культивированием поэтического начала в живописи. Одним из ярчайших выразителей этой эстетики был Дени Дидро, последовательный сторонник концепции «ut pictura poesis». В его «Салонах» мы находим не слишком много замечаний о картинах в жанре городского вида, однако немногочисленные замечания, которыми он делится в отношении картин Юбера Робера, Вернэ, Лепренса, Деба и другие, свидетельствуют о том, что в живописи в целом, как и в жанре ведуты в частности его привлекала выразительность, а не натурализм. Ни тщательность в передаче архитектуры, ни виртуозная техника перспективных сокращений, ни изобилие антикварных подробностей нисколько не прельщают Дидро. Согласно философу, живопись должна быть не натуралистична, а выразительна, поэтому изображение города – плохой сюжет для

живописи. Город не живописен, если только это не руина. Будучи поклонником таланта Греза, Дидро подвергает критике его рисунок «Крестьянин-погорелец», на котором трагические фигуры потерпевшего и членов его семьи изображены на углу улицы. По этому поводу Дидро замечает: «Почему бы, скажем, не разместить этих несчастных на развалинах их сгоревшей хижины? Можно было бы увидеть причинённое огнём опустошение, рухнувшие стены, полусгоревшие балки и множество иных предметов, живописных и способных тронуть сердце» [Дидро, 1989, I, с. 50]. В отношении ведут Демаши Дидро замечает в духе Гёте: “Magnus videri, sentire parvus”¹ [Дидро, 1989, I, с. 142]. Еще язвительнее он высказывается о «Виде моста в Нарве» Лепренса, заявляя, что этот сюжет не годится для картины, но хорош только как путевой эскиз, прибавляя вслед, что ему, зрителю, план Парижа был бы приятнее, чем подобные виды, так как план с его указаниями названий улиц наводит на приятные воспоминания о бывших встречах [Дидро, 1989, I, с. 168-169]. Дидро подчеркивает, что детальные зарисовки архитектуры уместны только в записной книжке путешественника, тогда как живописец должен развивать воображение и выстраивать сюжет. Единственным городским сюжетом, пригодным для того, чтобы стать предметом живописи, является, согласно Дидро, руина: «Чтобы сделать дворец достойным внимания, надо превратить его в руины» [Дидро, 1989, II, с. 135].

Изображение руин прельщает Дидро тем, что оно способно не изображать страсти, но побуждать к воображению тех, которых уже нет. С его точки зрения, руины – это аксессуар, указывающий на то, что жизнь – странствие [Дидро, 1989, I, с. 225]. Острое чувство меланхолии, вызываемое развалинами, как нельзя более точно выражается именно живописью, с ее способностью воспроизводить тишину; по мысли Дидро, «неуместно божеству говорить среди городского шума» [Дидро, 1989, I, с. 226].

Отношение к Риму как к предмету субъективной реконструкции причудливым образом переплеталось с репрезентативными функциями изобразительного искусства XVIII в.: воображаемый образ Рима должен был свидетельствовать о просвещенном вкусе того, кто его созерцает. Наглядным примером репрезентативной функции римской ведуты является хрестоматийный диптих Джованни Паоло Панини «Рим древний» и «Рим современный», выполненный по заказу французского коллекционера графа Станвиля (1757) и изображающий самого заказчика с путеводителем в руке в интерьере, стены которого сплошь завешены видами Рима (рис. 6, рис. 7). Таким образом, римская ведута стала элементом парадного портрета, где заказчик репрезентировал не свои внешность и социальный статус, но свой вкус и свою ученость, свою способность воспринимать прекрасное.



Рис. 6
Джованни Паоло Панини.
Галерея с видами
Древнего Рима. 1758.
Лувр, Париж.

¹ «Велико видимое, но мало чувствуемое» (пер. с лат. Н.О.)



Рис. 7
Джованни Паоло Панини.
Галерея с видами
современного Рима. 1757.
Музей изящных искусств
в Бостоне.

В более безличной форме подобный взгляд на современный Рим через призму собственной учености и собственной способности к восприятию прекрасного проявляется в типичной для римской ведуты XVIII в. детали: в качестве стаффажных фигур на римских городских пейзажах изображены, как правило, не горожане, но фигуры путешественников (иногда одиночные, но чаще группой из двух-трех фигур), осматривающих городские памятники. Рим на ведутах XVIII в. – город, лишенный местных жителей. Если же они там появляются (как на полотнах Юбера Робера), то эти фигуры городской бедноты не несут на себе признаков современности, но скорее являются такими же реликтами утраченного прошлого, как и полуразрушенные памятники древней цивилизации, среди которых они обитают.

Взгляд на современный Рим исключительно из перспективы Древнего Рима является, таким образом, смыслообразующим и сюжетообразующим для всей традиции римской ведуты XVIII века. На протяжении всего XVIII века в римской ведуте неизменно происходит сопоставление Рима Древнего и Рима Нового, и из этого сопоставления складывается образ Рима как символа утраченного величия. В жанре подобного рода диптихов работали Панини, Юбер Робер, Жан-Луи Клериссо, Пиранези.

Самое известное издание гравюр Пиранези «Виды Рима» [Giesecke, 1912] включает в себя 137 видов древнего и нового Рима. Каждая из гравюр представляет собой самостоятельное произведение, ничем не связанное с другими. Они объединены между собой только единым форматом и общим замыслом – представить единый топографический план Рима. Действительно, «Виды Рима» являются самым монументальным изданием о Риме, издававшимся в XVIII веке. Если «Римские древности» и другие антикварные штудии Пиранези были адресованы прежде всего сравнительно узкому кругу знатоков и архитекторов, то «Виды Рима» изначально предназначены для широкой аудитории путешественников, интересующихся как древними развалинами, так и новым Римом. Если ранее ведуты самого Пиранези имели в основном прикладное археологическое значение, то теперь интерес зрителя (и самого художника) сместился от архитектурных деталей к целому городу, от документальной точности – к общему впечатлению. Роль чисто живописного эффекта возрастает: гравюры четко делятся на «темные» и «светлые» (рис. 8).

Среди римских художников-ведутистов Пиранези являлся самым ревностным поборником субъективного переживания древности, будучи при этом и ревностным исследователем его исторического прошлого. Примечательно, что среди современников Пиранези пользовался авторитетом преимущественно как знаток древностей, и в гораздо меньшей степени – как художник. Первое обзорное исследование жизни и творчества Пиранези принадлежит перу Джованни

Рис. 8
Джованни Батиста Пиранези.
Арка Септимия Севера.
Ок. 1759.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.



Лодовико Бьянкони (Giovanni Lodovico Bianconi), известного также как «медик Бьянкони». Его сочинение «Elogio storico del cavalier Giambattista Piranesi, celebre antiquario ed incisore di Roma» было опубликовано в 1779 г. Несмотря на академические претензии автора и его близкое знакомство с Пиранези (они регулярно общались в Риме начиная с 1764 г. и вплоть до смерти художника), в этом жизнеописании уделяется внимание не столько психологическому портрету и художественной эволюции Пиранези, сколько его значению в качестве ученого-антиквара, владеющего древними языками и обширнейшими познаниями в области древностей. Аналогичным образом Пьетро Бьяги (Pietro Biagi), выступивший в 1820 году в венецианской Академии искусств с докладом о гравюрах Пиранези, и его последователь Эмилио ди Типальдо, издатель многотомного труда «Биографии прославленных итальянцев XVIII века» (Венеция 1845), рассматривают Пиранези исключительно в контексте его антикварной деятельности (в частности, рассматривается вопрос, являлся ли сам Пиранези автором текстов, сопровождавших гравюры) и не приписывают его творениям никакого художественного значения. Показательно, что Гете, положительно оценивавший классические вехи Пиранези, обнаружил прохладное отношение к позднему творчеству художника, в котором образы Древнего Рима представлены в фантазийном, если не сказать фантасмагорическом, ключе. Классицистическая эстетика, основанная на способности переживания прекрасного, не приняла предельной формы этого переживания. Произошло это, скорее всего, именно потому, что предметом переживания стало не отдельное художественное произведение, но город, олицетворявший собой цивилизацию в целом (рис. 9).

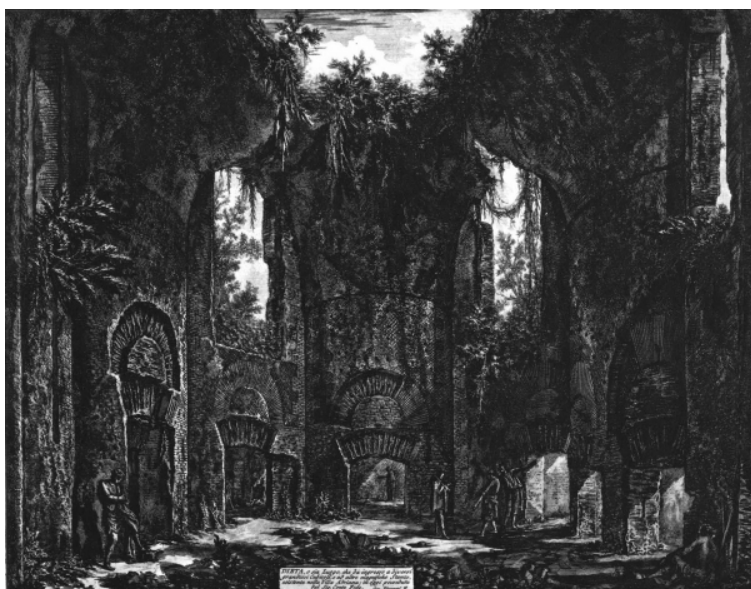


Рис. 9
Джованни Батиста Пиранези.
Вилла Памфили. 1776.
Национальная библиотека
Франции, Париж.

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

Между тем именно поздние «фантазмагорические» ведуты Пиранези оказали большое влияние на развитие романтической культуры – театра, литературы, поэзии. Под непосредственным влиянием гравюр Пиранези сформировался так называемый готический роман. Именно благодаря гравюрам Пиранези в девятнадцатом веке, когда средний класс также приобщился к практике туризма, интерес к римскому античному наследию не только не угас, но, напротив, приобрел новые масштабы и обогатился целым комплексом новых переживаний, связанных с чувством утраченного прошлого. Выразителем этой традиции сентиментального переживания итальянского античного наследия являются Рескин и Мильтон, характеризующие Рим как «самое музыкальное, самое меланхолическое» место.

ИСТОЧНИКИ

1. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. / Пер. с нем. А. Алявиной. – Москва, 1935.
2. Винкельман И.-И. История искусства древности. Малые сочинения. / Пер. с нем. И.Е. Бабанова. – Санкт-Петербург, 2000.
3. Дидро Д. Салоны. Т. I – II. – Москва, 1989.
4. Мандер К. ван. Книга о художниках. / Пер. с голландского В.М. Минорского под ред. Г.И. Фёдоровой. – Санкт-Петербург, 2007.
5. Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. / Пер. с лат. В.В. Бибихина. – Москва, 1982.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабина Н.П. Архитектурный жанр во фламандской живописи XVII века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 1995.
2. Гидион З. Пространство, время, архитектура. – Москва, 1984.
3. Даниэль С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. // Советское искусствознание, 1983. № 1 (18). – С. 53-74.
4. Дмитриева А.А. Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650 – 1690-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2012.
5. Каганов Г.З. Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве. Диссертация в форме научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 1999.
6. Михайлов А.В. Языки культуры. – Москва, 1997.
7. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С.Баха. – Москва, 2008.
8. Маркова В.Э. Мастер и мастерская. К анализу творческой практики итальянских живописцев XVII – XVIII веков. // Советское искусствознание, 1981, № 2 (15). – С. 148-174.
9. Педрокко Ф. Каналетто и венецианские ведутисты. – Москва, 1997.
10. Соколова И. Истоки голландского городского пейзажа XVII века. // Советское искусствознание, 1980. № 2. С. 64-78.
11. Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. – Москва, 1923.
12. Giesecke A. Giovanni Battista Piranesi. – Leipzig, 1912.
13. Sennet R. The fall of public man. – London, 2002.
14. Weststeijn T. Visible World : Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. – Amsterdam, 2008.

SOURCES

1. Winckelmann J. J. *Izbrannyye proizvedeniya i pis'ma*. [Selected works and letters]. Moscow, 1935.
2. Winckelmann J. J. *Istoriya iskusstva drevnosti. Malye sochineniya*. [The History of art of the antiquity. Small papers]. Saint-Petersburg, 2000.
3. Diderot D. *Salony*. [Salons]. Vol. I – II, Moscow, 1989.
4. Mander K. van. *Kniga o hudozhnikah*. [A Book about painters]. Saint-Petersburg, 2007.
5. Petrarca F. *Esteticheskie fragmenty*. [Aesthetic fragments]. Moscow, 1982.

REFERENCES

1. Babina N.P. *Arhitekturalnyj zhanr vo flamandskoj zhivopisi XVII veka* [Architectural genre on the Flemish painting of XVII century]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepni kandidata iskusstvovedenija. Saint-Petersburg, 1995.
2. Giedion S. *Prostranstvo, vremja, arhitektura*. [Space, time, architecture]. Moscow, 1984.
3. Daniel S. *Zapadnoevropejskaja zhivopis' XVII veka: problemy izobrazitel'noj ritoriki*. [West-european painting of XVII century: problems of the image rhetorics]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1983. № 1 (18). P. 53-74.
4. Dmitrieva A. *Bytovoje zhanr delftskoj shkoly zhivopisi 1650 – 1690-h gg.* [Genre painting in the Delft school in 1650 – 1690s]. Saint-Petersburg, 2012.
5. Kaganov G.Z. *Obrazy gorodskoj sredy v massovom soznanii i v iskusstve*. [Images of the urban environment in the mass consciousness and in the art]. Moscow, 1999.
6. Mikhailov A.V. *Jazyki kul'tury*. [Languages of culture]. Moscow, 1997.
7. Meister H. *Musikal'naja ritorika: ključ k interpretacii proizvedenij J.S.Bacha*. [Musical rhetorics: the key to the interpretation of J.S.Bach's works.] Moscow, 2008.
8. Markova V.E. *Master i masterskaja. K analizu tvorcheskoj praktiki italjanskih zhivopiscev XVII – XVIII vekov*. [The master and his workshop. Towards the analysis of the art practice of the Italian painters in XVII – XVIII century]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1981, № 2 (15). Pp. 148-174.
9. Pedrocco F. *Canaletto i venecianskie vedutisty*. [Canaletto and Venetian vedutists]. Moscow, 1997.
10. Sokolova I. *Istoki gollandskogo gorodskogo pejzazha XVII veka*. [The beginning of the Dutch urban landscape of the XVII century]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1980. № 2. Pp. 64-78.
11. Fritche V.M. *Očerki social'noj istorii iskusstva*. [Essays in the social history of art]. Moscow, 1923.
12. Giesecke A. *Giovanni Battista Piranesi*. Leipzig, 1912.
13. Sennet R. *The fall of public man*. London, 2002.
14. Weststeijn T. *Visible World : Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam, 2008.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ян ван дер Хейден. Собор и новая городская ратуша в Амстердаме. 1668. Лувр, Париж.

Источник: <http://musee.louvre.fr/74/>

Рис. 2. Якоб Врел. Уличная сцена с булочной. Ок. 1654-1662. Частная коллекция, Нью Йорк.

Источник: https://apps.carleton.edu/kettering/stone-ferrier/?module_api=image_detail&module_identifier=module_identifier-mcla-ImageSidebarModule-mloc-pre_sidebar-mpar-da9af63edc444779df2c954dfc8d4d40&image_id=1089517

Рис. 3. Ян Вермеер. Вид Делфта. 1660/1661. Из собрания Королевской галереи Маурицхёйс, Гаага.

Источник: официальный сайт галереи www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-delft-92/#

Рис. 4. Антонио Каналетто. Большой канал с видом на церковь Сан-Симеон-Пикколо. Ок. 1740. Национальная галерея, Лондон.

Источник: официальный сайт галереи www.nationalgalleryimages.co.uk/imagedetails.aspx?q=NG1886&ng=NG1886&frm=1

Рис. 5. Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1777. Музей Галуста Гульбекяна, Лиссабон, Португалия.

Источник: <http://www.wga.hu/>

Рис. 6. Джованни Паоло Панини. Галерея с видами Древнего Рима. 1758. Лувр, Париж.

Источник: <https://www.wga.hu/art/p/pannini/roma1.jpg>

Рис. 7. Джованни Паоло Панини. Галерея с видами современного Рима. 1757. Музей изящных искусств в Бостоне.

Источник: официальный сайт музея <http://www.mfa.org/collections/object/picture-gallery-with-views-of-modern-rome-34215>

Рис. 8. Джованни Батиста Пиранези. Арка Септимия Севера. Ок. 1759. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Источник: официальный сайт музея www.metmuseum.org/art/collection/search/363417

Рис. 9. Джованни Батиста Пиранези. Вилла Памфили. 1776. Национальная библиотека Франции, Париж.

Источник: https://artchive.ru/artists/1816~Dzhovanni_Battista_Piranezi/works/13008~Villa_Pamfili#show

О.С. Давыдова

кандидат искусствоведения,

ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН

davydov-olga@yandex.ru

ИСТОРИКИ ИСКУССТВА И ПОЭЗИЯ: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ Н.А. ДМИТРИЕВОЙ*

Статья посвящена анализу особенностей творческого метода и художественного мышления выдающегося советского и российского искусствоведа Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003), позволившим выявить поэтические истоки авторских концепций ученого. Присущий текстам Дмитриевой поиск гармонии между «альфой-видимостью», «альфой-изображением» и «омегой-словом», «омегой-смыслом» рассмотрен в качестве признака индивидуальной версии «камерной» иконологии, опирающейся на поэтику глубокого переживания исследователем художественных образов искусства. Теоретический контекст статьи формируют как искусствоведческие работы Дмитриевой, так и ее суждения о поэзии, поэтические переводы и опыты личного стихотворчества, сохранившиеся в неопубликованных архивных записях ученого.

Ключевые слова: искусствознание, история и теория искусств, Н.А. Дмитриева, поэзия, поэтическое мышление, художественное восприятие, интерпретация, визуальный образ, вербальный образ, иконология

The article is devoted to the analysis of the features of the creative method and artistic thinking of the outstanding Soviet and Russian art historian Nina Alexandrovna Dmitrieva (1917–2003), which made it possible to reveal the poetic sources of the author's concepts of the scientist. Texts written by Dmitrieva are inherent in the search for harmony between the image and the word, meaning, which in the article is considered as a sign of an individual version of the “chamber” iconology, based on the poetics of a profound experience by the researcher of artistic images of art. The theoretical context of the article is shaped as Dmitrieva's art criticism, as well as her judgments about poetry, poetic translations and the experiences of personal poetry preserved in unpublished archival records of the scientist.

Keywords: art studies, history and theory of art, N.A. Dmitrieva, poetry, poetic thinking, artistic perception, interpretation, visual image, verbal image, iconology

Поэзии нет, если мы ее не вносим сами в любую вещь.

Н.А. Дмитриева

Свое размышление мне бы хотелось начать несколькими неожиданными в контексте разговора о классической школе советского искусствознания словами Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003), которые одновременно открывают как скрытые источники ее постоянной внутренней работы над пониманием языка искусства, так и дают русскоязычный вербальный облик по-английски написанному стихотворению Уильяма Батлера Йейтса «Отплытие в Византию» (1926), чаще всего переводимого как «Плавание в Византию (или Византий)»:

Здесь старикам нет места. Предназначен

Для юности беспечный хоровод:

Лес полон птиц, в ручьях форели скачут,

Минутной жизни плоть хвалу поет;

Кто чувственную музыкой захвачен

И увлечен в ее водоворот,

Тем все равно, что там, за гранью лет,

Вневременный воздвигнул интеллект [Дмитриева, 1974, б.п.].

O.S. Davydova *Art historians and poetry:
to the question of the creative method of N.A. Dmitrieva*

Появление перевода этого стихотворения в судьбе Дмитриевой интересно во многих отношениях, но прежде всего обозначим потенциал, обнаруживаемый в нем с точки зрения искусствоведческих размышлений о самой Нине Александровне. Люди, чья жизнь связана с творческим отношением к письменному слову, как бы ни было успешно их перо при жизни, не могут не думать о посмертной участи написанного. И даже если сам автор внутренне укрывается от этого вопроса, время с объективной неумолимостью проверяет и утверждает ответы на практике. Те акценты, которые поставила Дмитриева в переводе приведенного из Йейтса отрывка, как-то сами собой подводят к жесткому, но сущностно важному вопросу: достигают ли сочинения Нины Александровны масштаба вневременности и каковы их отношения с ныне столь полюбившейся общественному сознанию категорией актуальности?

Автор «Краткой истории искусств» (1-е изд. 1968), серьезных монографических исследований о Михаиле Врубеле, Винсенте Ван Гогe, Пабло Пикассо, Дмитриева была не только внимательным к деталям историком искусства, но и тонким аналитиком, искателем смыслов художественных образов, теоретические подходы которого нашли выражение в создании таких до сих пор не потерявших актуальность книг, как «Изображение и слово» (1962) и «Послание Чехова», изданной в 2007 году посмертно (список публикаций, составленный в хронологическом порядке, см.: [Дмитриева, 2009, с. 514-517]). Особое место среди сочинений Дмитриевой, подтверждающих данную характеристику, занимает и последняя на текущий момент публикация сборника ее статей «В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет», осуществленная в 2009 году. Без чрезмерных метафизических рассуждений, без ложного впадения в «декоративный абсурдизм» в большинстве статей, вошедших в подборку этого издания, исследовательнице удавалось создать атмосферу естественного инобытия искусства, всегда хранящем «что-то от вечности» [Дмитриева, Автопортреты..., 2009, с. 167]. Обращение в условиях советской действительности к таким личностям как Михаил Врубель, творчество которого послужило темой ее первой диссертации (не защищенной), или Пабло Пикассо – достаточно яркое свидетельство самостоятельности и независимости художественных вкусов искусствоведа, жившего в стране с официальным курсом на «реализм» социально-передвижнического толка. Естественность, с которой Нина Дмитриева пишет о лирических «противочувствиях» Гийома Аполлинера [Дмитриева, Опыт самопознания, 2009, с. 224-226], о «переживании таинственности мира» [Дмитриева, Впечатление от выставки..., 2009, с. 411] у Марка Шагала, о пришедшейся не ко времени «певучей гармонии» [там же, с. 414] Павла Кузнецова, о царстве метаморфоз Павла Филонова, подлинное значение которого как «большого и совсем особенного художника XX века» [там же, с. 410] не было еще до конца понято даже специалистами, отличается пронизательностью искусствоведческого взгляда и зоркостью «очеркиста», интуитивно ощущающего произведение не только как факт истории искусства, но и как органичный художественный образ (в статье «Живое слово критика» о характере своего искусствоведческого призвания Дмитриева пишет: «В качестве искусствоведа и критика я не хотела бы чувствовать себя ни толмачем, ни присяжным советчиком, ни приводным ремнем какого-то механизма, ни даже генератором. Я предпочла бы быть не генератором, а литератором; просто автором “деловой прозы”, если угодно – очеркистом» [Дмитриева, Живое слово критика, 2009, с. 423]).

Однако, прежде чем перейти к индивидуальному знакомству с трудами Дмитриевой и к анализу актуальных с научной точки зрения проблем, поднимавшихся ею в работах, на мой взгляд, необходимо рассмотреть вопрос того внутреннего источника, который, незримо для читателей, позволял Нине Александровне выйти за узко локальные границы своего времени и сформировать взгляд на изобразительное искусство как на умение «видеть за внешним внутреннее», позволяя «читать в мире видимостей» [Дмитриева, 1962, с. 68]. Для этого еще раз вернемся к Йейтсу и поговорим о поэзии, которая и была, на мой взгляд, таким источником.

Казалось бы, откуда мог возникнуть интерес к ирландскому поэту, близкому к символистскому мироощущению, «последнему романтику» [Кружков, 2012, с. 6] (как он сам себя называл),

О.С. Давыдова *Историки искусства и поэзия:
к вопросу о творческом методе Н.А. Дмитриевой*

поэту-жрецу, мистика, верившему в подлинное существование невидимой внутренней жизни художника, постоянно «концентрировавшего мысль на душах» [Йейтс, 2012, с. 273] и пытавшегося всем своим творчеством сдвинуть мир с материалистических опор. Однако, по-моцартовски ясному концептуальному миру Дмитриевой психологически насыщенный образный мир Йейтса был не чужд. Творчеством поэта, автора сборников «Ветер в камышах» (1899), «Башня» (1928), «Винтовая лестница» (1933), трактата «Видение» (1925), Нина Александровна начала интересоваться в первой половине 1970-х годов, сделав около 15 самостоятельных переводов его стихотворений (одно из первых дневниковых упоминаний о поэте относится к 13 февраля 1974; отмечу, что в советское литературоведение Йейтс стал проникать с конца 1960-х годов). В каком-то смысле Нина Александровна была такой же упрямой идеалисткой, как и ирландский «поэтический старовер». Неслучайно, на ассоциативном уровне что-то от автопортретного ощущения волевого упорства собственной личности проступает в стихотворении самой Дмитриевой «Буйвол»: «О, если бы знать, / Что не зря мы ходим по кругу / С завязанными глазами, / Что на чьих-то полях от этого / Влажно зазеленеет рис» [Дмитриева, до 1977, б.п.]. Вчитываясь на современном этапе в характеристики, данные Дмитриевой Александру Иванову, Михаилу Врубелю, Ван Гог, Ци Байши, Данте, Антону Чехову или Федерико Феллини, вдумываясь в ее формулировки теоретических проблем искусствознания, естественно приходишь к мысли, что проницательность сделанных Ниной Александровной обобщений есть плод упрямого непрерывного погружения их автора во внутренний скрытый план жизни художественных образов. И одним из главных источников на пути обретения понимания языка искусства, в том числе и научного понимания, для Дмитриевой, судя по всему, были психологические тайники поэзии, сопровождавшей ее на протяжении всей жизни. Непосредственно архивные подтверждения устойчивого интереса Дмитриевой к поэзии относятся к середине 1930-х годов. Уже в 1-ой тетради дневника 1936–1939 годов Нина Александровна записывает принципиально важную для ее отношения к искусству мысль, которую вообще можно воспринять как жизненное кредо: «Поэзии нет, если мы ее не вносим сами в любую вещь» [Дмитриева, до марта 1938, с. 9]. Это убеждение окружает подлинно органичная ему атмосфера, сформированная выписками из стихотворений Шарля Бодлера, Редьярда Киплинга, Анны Ахматовой, Евгения Баратынского, Иоганна Гёте. Вообще, на страницах «Дневников» Дмитриевой с 1936 по 1986 годы дружно соседствуют поэты-романтики и запрещенные в советское время символисты, древнегреческая лирика чередуется с отрывками из Горация, Данте и «Дон Кихота» Сервантеса – романа-метафоры о неизживаемой поэтической силе идеалов. Именно поэзия, на мой взгляд, и была источником той кочующей по разным видам искусства, не имеющей «места прописки» творческой интуиции, которая в условиях материалистически ориентированной советской реальности, позволяла Нине Александровне в любом подлинном произведении искусства ощутить «путь в невозможное», порыв к рационально необъяснимому. Благодаря присутствию этого поэтического элемента, в искусствovedческих книгах и статьях Дмитриевой отсутствует самое страшное для бессмертия письменного слова начало – в них нет автоматической механичности отношения к художественным образам тех героев, о которых она пишет, в них всегда ощутим индивидуальный пластический оригинал и его альтернативно осмысленный в границах личности автора вербальный двойник. Говорить об отношении Дмитриевой к ирреальным категориям жизни дело отдельного и, может быть, не совсем искусствovedческого исследования, но именно для понимания ее масштаба как ученого-искусствоведа, понимания источника проницательности ее суждений немаловажное значение имеет такая сугубо иррациональная область как поэзия. 10 января 1958 года Дмитриева записывает перевод стихотворения Генриха Гейне «Двойник» (1823–1824, опубликовано в 1826), в котором как раз проявляется ее стремление видеть и вербализировать смыслы. Интересно отметить, что в отличие, например, от переводов Иннокентия Анненского (опубликовано в 1904) и Александра Блока (1909, опубликовано в 1911), конкретнее передающего драматическую ситуацию любовного переживания, поэтическая версия Дмитриевой наделена более широким метафорически-философским контекстом размышлений о жизни вообще, о трагедии

O.S. Davydova *Art historians and poetry:
to the question of the creative method of N.A. Dmitrieva*

ухода того, что казалось неотъемлемой сущностью внутреннего «Я» и было единственно возможным, хотя и приносящим боль счастьем – об уходе поэзии неуловимого вдохновения: «Тихая ночь; переулки пустынные; / В этом доме жила моя звезда. / Давным-давно он ею покинут, / А все стоит, как стоял тогда. / И кто-то стоит под окнами дома, / Ломает руки, взор подняв к небесам... / Его лицо мне странно знакомо / Я узнаю: ведь это я сам. / О, ты, двойник! Ты, тень моя злая! / Зачем передразнивать страстный бред, / Которым я терзался, сгорая, / В безумные ночи прошлых лет» [Дмитриева, 10 января 1958, б.п.]. Интерпретационный характер перевода Дмитриевой «Двойника» свидетельствует о том, что ей была присуща вера в реальность собственного воображаемого «я» как в нечто нематериальное, в реальность того внутреннего мира, психологически верный двойник которого способен воплотиться в произведении искусства (отсюда и такое глубокое понимание пламенной фантазмогоричности творческого мира Александра Иванова или Михаила Врубеля [Дмитриева, Библейские этюды..., 2009; Дмитриева, 1984]). В определенном смысле, по своей внутренней природе предмет исследования искусствоведа – утопия, запечатленная языком искусства мечта, поэтому и методы ее восприятия будут постоянно обновляться, но актуальность мысли, ранее запечатленной в слове, от этого не угасает, тем более, если в ней самой, как в мысли Дмитриевой, был поэтический масштаб понимания уникальности творческого высказывания.

Таким образом, поэзия, судя по всему, была одним из источников жизненной философии Дмитриевой. Будучи внесенной в восприятие искусства, она во многом провоцировала интерес Нины Александровны к исследованию сложной диалектики художественных образов, природы их смыслов и языковых особенностей воплощения. Основные проблемы, волнующие Дмитриеву, до сих пор сохраняют свою сущность как в искусствознании, так и в живом процессе развития современного искусства. Конечно, внешние модификации неизбежны, но вопросы, связанные с пониманием взаимоотношений слова и изображения, вопросы синтеза и сближения искусств, проблема интерпретации как открытой и непрерывно развивающейся категории искусствovedческого анализа, на самобытном уровне поставленные Дмитриевой уже в книге «Изображение и слово» (1962), до сих пор не потеряли своей актуальности. Обозначенный круг проблем был характерен прежде всего для развития западноевропейского искусствознания XX века (среди советских предшественников Дмитриевой на этом пути прежде всего необходимо назвать Михаила Алпатова). Однако и в европейском контексте поэтика исследований Дмитриевой не кажется чем-то устарелым, сугубо связанным с локальной ситуацией советского времени.

Одной из ведущих проблем гуманитарной мысли XX века была попытка понять смыслообразующие особенности визуального языка, но именно поиск смысла, заключенного в художественном образе, проходит и через все этапы профессионального развития Дмитриевой. Даже если на поверхностном уровне вспомнить такие хрестоматийные труды, как «Об искусстве и знаточестве» Макса Фридендера (1946), «Искусство и визуальное восприятие» Рудольфа Арнхейма (1954, пер. – 1974), «Смысл и истолкование изобразительного искусства» (1957) Эрвина Панофского, «Искусство и иллюзия. Опыт психологического изучения изображения» (1956) или «Образ и глаз» (1989) Эрнста Гомбриха, «Искусство видеть» Джона Бергера (1972), «Машину зрения» Поля Вирильо (1988) и целый ряд исследований уже наших современников, то нельзя не отметить, что, так или иначе, в них осуществлено намерение придать зрению духовно содержательный аспект, открыть за художественной видимостью внутренний смысл творческого синтеза натуры и ее субъективного восприятия художником. Тенденции преодолеть недооценку зрительного восприятия как интеллектуального процесса, в основе которого лежит рационально-мыслительный и чувственно-эмоциональный опыт, характерны и для искусствovedческой позиции Дмитриевой. В одной из глав книги «Изображение и слово» Нина Александровна выделяет два способа «смотрения» на мир «эстетически настроенного глаза» – чисто информационный и углубленно созерцательный [Дмитриева, 1962, с. 176]. В соответствии с этой характеристикой можно сказать, что аналитическому методу восприятия искусства самой Дмитриевой ближе вторая модель, во многом обуславливающая высшее, по мнению ученого, для любого произведения искусства качество – выразительность.

О.С. Давыдова *Историки искусства и поэзия:
к вопросу о творческом методе Н.А. Дмитриевой*

В этом подходе нельзя не заметить перекличек с эстетической системой восприятия искусства Арнхеймом, позиции которого во многом близки Дмитриевой. Однако если у Арнхейма понятие *выразительность как венец художественного языка* [Арнхейм, 1974, с. 374-386] носит объективную, несколько условно абсолютизированную форму, то Дмитриева под выразительностью понимает субъективно живой процесс в душе и сознании художника, силу его эмоционального переживания, его косвенно выраженное (в отличие от литературы) осознание предмета: «Главное отличие метода изобразительного искусства <...> от литературного состоит прежде всего в том, что оно непосредственно изображает не впечатления от предметов, не размышления над предметами, а подобия самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредованно, через эту чувственную форму» [Дмитриева, 1962, с. 47], – пишет Дмитриева. За произведением искусства Нина Александровна стремится прежде всего увидеть «мысль-переживание» [там же, с. 46], которая и определяет индивидуальный характер образа. Вообще, как в «Изображении и слове», так и в последней, посмертно изданной книге «Послание Чехова» Дмитриева выдвигает ряд самостоятельно найденных понятий, которые на интуитивном уровне перекликаются не только с гештальтпсихологией Арнхейма, но и с теорией вчувствования Вильгельма Воррингера, или, например, с «лингвистикой визуального образа» Гомбриха (подробнее см.: [Gombrich, 1960; The Language of Art, 1991]). Она пишет о «мыслях-переживаниях», о визуальных понятиях, об изобразительных словах, о мысленном зрении и мысленном слушании [Дмитриева, 1962, с. 22] (вслушивании в образ), о художественной форме как субстанции, «излучающей подвижные смысловые волны» [Дмитриева, 2007, с. 22]: «Одно из важных значений изобразительного искусства заключается в том, что оно учит видеть – видеть за внешним внутреннее, учит читать в мире видимостей» [Дмитриева, 1962, с. 68]. Для Дмитриевой, как и для Делакруа, «искусство представляет собой как бы осязаемую реальность, полную в то же время тайны» (Дневник Делакруа, цит. по: [Дмитриева, 1962, с. 50]).

С определенной долей условности об искусствоведческом своеобразии Дмитриевой можно говорить как о камерном варианте иконологии – камерной, потому что наибольшей проникновенности синтетического анализа она достигает именно на уровне прямого частного общения с самим произведением искусства (и в меньшей степени на уровне пространственно-исторических характеристик). Смысловой масштаб суждений Нины Александровны основывается на постижении индивидуального характера произведения искусства – на вчитывании или всматривании в творческий мир. Именно поэтому, возможно, ей и был интересен Йейтс, да и вообще вся поэтическая сфера творчества, сосредоточенная на передаче молчаливо осознанных и синтетически выраженных настроений души: «Произведение изобразительного искусства, – пишет Дмитриева, – двуедино: оно и подражание природе и создание человеческого духа, и обе стороны этого единства должны находиться в гармонии» [там же, с. 68]. Конечно, стоит отметить, что понимание взаимосвязи духовного и чувственного у Нины Александровны впитало в себя и оттенок времени – «все духовное имеет своим источником чувственное» [там же, с. 165] – пишет она в «Изображении и слове». Отчасти эта позиция кажется близкой и любимому писателю Дмитриевой Чехову, иррациональные моменты прозы которого словно завуалированы логически стройной стилистической структурой. В случае с Дмитриевой подобная последовательность возникновения явлений во многом стала причиной двойственного и не совсем доверительного отношения ученого к символизму эпохи модерна [Дмитриева, 1984, с. 8-18], в котором доминирует иная последовательность сущностных зависимостей – все чувственное имеет источником духовное. Однако данные нюансы не так часты в работах Дмитриевой, эстетически преодолевающей плененность научной мысли идеологическими критериями времени.

В заключение еще раз подытожу: в сущности, одной из главных и постоянных тем размышлений Дмитриевой была проблема интеллектуальных пределов искусства в зависимости от природы его творческого языка – неисчерпаемая и по-прежнему манящая тема, в основе которой лежат вопросы интерпретационного характера. Именно восприятие и анализ художественного произведения как

O.S. Davydova *Art historians and poetry:
to the question of the creative method of N.A. Dmitrieva*

отражения динамичной системы творческого мышления и обуславливает своеобразие места Нины Александровны Дмитриевой в развитии отечественного искусствознания.

Автор выражает особую благодарность Светлане Федоровне Членовой, хранителю и исследователю архива Н.А. Дмитриевой, за разрешение использовать неопубликованные записи искусствоведа, а также за консультацию и помощь в работе над статьей.

ИСТОЧНИКИ

1. Дмитриева Н.А. Дневник (рукопись). Тетрадь 1. 1936–1939. Архив семьи Н.А. Дмитриевой. Запись до марта 1938.
2. Дмитриева Н.А. Дневник (рукопись). Китайский ежегодник. 1958–1967. Архив семьи Н.А. Дмитриевой. Запись от 10 января 1958.
3. Дмитриева Н. Изображение и слово. – Москва: Искусство, 1962.
4. Дмитриева Н.А. Рукопись перевода У.Б. Йейтс «Отплытие в Византию». Архив семьи Н.А. Дмитриевой. 1974.
5. Дмитриева Н.А. Рукопись стихотворения «Буйвол». Архив семьи Н.А. Дмитриевой. До 1977.
6. Дмитриева Н.А. Михаил Александрович Врубель. – Ленинград: Искусство, 1984.
7. Дмитриева Н.А. Послание Чехова. – Москва: Прогресс-Традиция, 2007.
8. Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009.
9. Дмитриева Н. Автопортреты Ван Гога (1972) // Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 165-172.
10. Дмитриева Н. Живое слово критика (1977) // Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 421-424.
11. Дмитриева Н. Впечатления от выставки «Москва – Париж» (1982) // Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 401-420.
12. Дмитриева Н. Опыты самопознания (1984) // Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 215-247.
13. Дмитриева Н. Библейские этюды Александра Иванова (2001) // Дмитриева Н. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – С. 85-127.
14. Йейтс У.Б. *Anima mundi* // Йейтс У.Б. Винтовая лестница / Пер. с англ. Г. Кружкова, В. Ряполовой, Т. Стамовой, А. Ливерганта. – Москва: Книжный Клуб Книговед, 2012. – С. 271-286.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Общ. ред и вст. ст. В.П. Шестаков. – Москва: Прогресс, 1974.
2. Кружков Г. «Сохранить в душе ирландство» // Йейтс У.Б. Винтовая лестница / Пер. с англ. Г. Кружкова, В. Ряполовой, Т. Стамовой, А. Ливерганта. – Москва: Книжный Клуб Книговед, 2012. – С. 5-14.
3. Gombrich E.H. *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. – New York: Pantheon Books, 1960.
4. *The Language of Art. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts* / Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1991.

SOURCES

1. Dmitrieva N. *Avtoportrety Van Goga* [Self-portraits of Van Gogh] (1972) in Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskustvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradicija, 2009. Pp. 165-172.
2. Dmitrieva N. *Biblejskie etyudy Aleksandra Ivanova* [Biblical Studies by Alexander Ivanov] (2001) in Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskustvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradicija, 2009. Pp. 85-127.
3. Dmitrieva N.A. *Dnevnik (rukopis). Kitajskij ezhegodnik. 1958–1967. Archiv naslednikov N.A. Dmitrievoj. Zapis ot 10 yanvarya 1958*. [Diary (manuscript). Chinese Yearbook. 1958–1967. The Archives of Dmitrieva's Family. Record of January 10, 1958].
4. Dmitrieva N.A. *Dnevnik (rukopis). Tetradi 1. 1936–1939. Archiv naslednikov N.A. Dmitrievoj. Zapis ot marta 1938*. [Diary (manuscript). Notebook 1. 1936–1939. The Archives of Dmitrieva's Family. Record until March 1938].

О.С. Давыдова *Историки искусства и поэзия:
к вопросу о творческом методе Н.А. Дмитриевой*

5. Dmitrieva N. *Izobrazhenie i slovo* [Image and word]. Moscow, Iskusstvo, 1962.
6. Dmitrieva N.A. *Mihail Aleksandrovich Vrubel* [Mikhail Alexandrovich Vrubel]. Leningrad, Iskusstvo, 1984.
7. Dmitrieva N. *Opyty samopoznaniya* [Experience of self-knowledge] (1984) in Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2009. Pp. 215-247.
8. Dmitrieva N.A. *Poslanie Chehova* [The Epistle by Chekhov]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2007.
9. Dmitrieva N.A. *Rukopis perevoda W.B. Yeatsa "Otplytie v Vizantiyu"*. *Archiv naslednikov N.A. Dmitrievoy. 1974*. [Manuscript of translation «Sailing to Byzantium» by W.B. Yeats. The Archives of Dmitrieva's Family. 1974].
10. Dmitrieva N.A. *Rukopis stihotvoreniya "Bujvol"*. *Archiv naslednikov N.A. Dmitrievoy. Do 1974*. [Manuscript of the poem "Buffalo". The Archives of Dmitrieva's Family. Until 1977].
11. Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2009.
12. Dmitrieva N. *Vpechatleniya ot vystavki "Moskva – Parizh"* [Impressions from the exhibition "Moscow – Paris"] (1982) in Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2009. Pp. 401-420.
13. Dmitrieva N. *Zhivoe slovo kritika* [The living word of the critic]. (1977) in Dmitrieva N. *V poiskah harmonii. Iskusstvovedcheskie raboty raznykh let* [In search of harmony. Art criticism works of different years]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2009. Pp. 421-424.
14. Yeats W.B. *Anima mundi* in Yeats W.B. *Vintovaya lestnica* [Spiral staircase]. Per. s angl. G. Kruzhkova, V. Ryapolovoj, T. Stamovoj, A. Liverganta. Moscow, Knizhnyj Klub Knigoved, 2012. Pp. 271-286.

REFERENCES

1. Arnheim R. *Iskusstvo i Visualnoe vospriatie* [Art and visual perception]. Red. i vst. st. V.P. Shestakov. Moscow, Progress, 1974.
2. Gombrich E.H. *Art and illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York, Pantheon Books, 1960.
3. Kruzhkov G. *"Sohranit v dushe irlandstvo"* ["To keep Irish soul in mind"] in Yeats W.B. *Vintovaya lestnica* [Spiral staircase]. Per. s angl. G. Kruzhkova, V. Ryapolovoj, T. Stamovoj, A. Liverganta. Moscow, Knizhnyj Klub Knigoved, 2012. Pp. 5-14.
4. *The Language of Art. Cambridge Studies in Philosophy and the Arts*. Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1991.

А.Е. Завьялова

кандидат искусствоведения,

ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

annazav@bk.ru

К ВОПРОСУ О РОЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА ТУРГЕНЕВА И АФАНАСИЯ ФЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена вопросу влияния прозы и поэзии Ивана Тургенева и Афанасия Фета на творчество русских художников второй половины XIX – начала XX века: Василия Polenova, Генриха Семирадского, Константина Сомова и Владимира Беклемишева. В монографических исследованиях, посвященных каждому из этих мастеров, данному вопросу было уделено внимание. В настоящей статье впервые предпринята попытка собрать эти наблюдения, составить общую картину обращения этих художников к произведениям Тургенева и Фета, а также проследить генезис образов усадьбы и Античности в творчестве этих художников, воспринятых ими из произведений данных писателей.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX – начала XX века, модерн, Василий Polenov, Генрих Семирадский, Константин Somov, Владимир Беклемишев, Иван Тургенев, Афанасий Фет, русская антологическая поэзия

The article is devoted to the influence of prose and poetry of Ivan Turgenev and Athanasius Fet on the work of Russian artists of the second half of the XIXth – early XXth century: Vasily Polenov, Henryk Semiradsky, Konstantin Somov and Vladimir Beklemishev. In the monographic studies devoted to each of these masters, this issue was given attention. In this article for the first time an attempt is made to collect these observations, to draw up a general picture of the appeal of these artists to the works of Turgenev and Fet, and also to trace the genesis of the manor and Antiquity images in the works of these artists, perceived by them from the works of these writers.

Keywords: Russian art of the second half of the XIX – early XX century, modern, Vasily Polenov, Heinrich Semiradsky, Konstantin Somov, Vladimir Beklemishev, Ivan Turgenev, Athanasius Fet, Russian anthological poetry

Вопрос о роли произведений Ивана Тургенева и Афанасия Фета в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века не раз привлекал внимание исследователей наследия Василия Polenova, Генриха Семирадского, Владимира Беклемишева, Константина Сомова. Важность наблюдений в этой области, а также их количество позволяют предпринять попытку собрать их вместе, и на этой основе впервые составить картину обращения русских художников означенного периода к произведениям данных писателей.

Наиболее ранние наблюдения о роли прозы Ивана Тургенева в искусстве Василия Polenova были сделаны Элеонорой Пастон в монографическом исследовании «Василий Дмитриевич Polenov» (СПб., 1991). Молодой Polenov лично познакомился с известным писателем Тургеневым во время своей пенсионерской поездки во Францию в первой половине 1870-х годов. Это знакомство оказалось интересным для обоих, Тургенев следил за успехами художника и бывал в его мастерской [Пастон, 1991, с. 14]. Вряд ли есть основания сомневаться в том, что ко времени личного знакомства Polenov, образованный и начитанный человек, обладавший очень широким кругом интересов, знал произведения Тургенева. Так, например, он писал в письме к жене, Наталье Васильевне Polenov в 1887 году: «Перечитываю теперь Тургенева “Записки охотника”. <...> есть такие дивные картины, такие живые люди, такие глубокие стороны жизни захвачены, что всего тебя пронизывает <...>. Теперь перечитываю “Первую любовь”, вот это так написал художник <...>» [Сахарова, 1964, с. 388].

А.Е. Завьялова *К вопросу о роли произведений Ивана Тургенева и Афанасия Фета в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века*

Выражение «дивные картины» Поленов выбрал для описания своих впечатлений от прозы Тургенева, скорее всего, неслучайно. В отечественном литературоведении давно отмечено, что «Тургенев отличал “живописца” в прямом значении этого слова и человека, наделенного даром художественного зрения. Сам он с переизбытком обладал этим даром, что и позволило ему создать образы, которым мог бы позавидовать любой живописец-пейзажист» [Пигарев, 1972, с. 85]. Кроме того, Тургенев признан самым блестящим колористом среди русских писателей XIX века [Пигарев, 1972, с. 86]. Профессиональный художник Поленов, вероятно, почувствовал «живописность» картин природы в его прозе.

Тургенев был поклонником искусства французских пейзажистов середины XIX века барбизонской школы, которые, опираясь на традиции голландского искусства XVII века, обратились к изображению национального пейзажа в его обыденных мотивах. Эта тема и ее передача в разных художественных произведениях, изобразительных или литературных, интересовала Тургенева и как писателя, и как любителя искусства. С начала 1870-х годов и на протяжении почти десяти лет он собирал картины барбизонцев, покупая их на выставках. Показательно, что наряду с работами Камиля Коро, Шарля-Франсуа Добиньи, Теодора Руссо, Диаса де ля Пенья, в коллекции Тургенева находились картины голландских мастеров XVII века Адриана ван Остаде, Яна ван дер Неера, Якоба Рейсдаля. Однако самым любимым художником Тургенева был барбизонец Теодор Руссо. Вынужденный продать коллекцию в конце 1870-х годов, он оставил себе только его пейзаж «В лесу Фонтенбло» (1850-е гг. Х., м. ГМИИ им. А.С. Пушкина) [Эттингер, 1989, с. 50].

Еще современники Тургенева во Франции отметили, что он и Руссо одинаково понимали «душу и силу природы». «Подобно тому, как Руссо “не навязывает зрителю определенного настроения, а предоставляет ему такую же свободу настроений, какая дается самой природой”, так и Тургенев “совершенно теряет сознание своей личности, созерцая вечные картины стихийных сил природы. Он погружен в природу и забывает себя, становится частью того, что созерцает”» [Пигарев, 1972, с. 97].

Ко времени написания упомянутого выше письма Поленова к жене уже были созданы его картины «Московский дворик» (1878, ГТГ), «Бабушкин сад» (1878, ГТГ) и «Заросший пруд» (1879, ГТГ), которые современники художника связывали с лирикой прозы Тургенева [Пастон, 1991, с. 37]. Элеоноре Пастон принадлежит важное наблюдение о созвучии этих картин с произведениями писателя: «Поэтическая ткань живописи “Московского дворика” многими своими чертами соотносится с описаниями природы у Тургенева, с “поэзией” ежедневной жизни, выраженной в произведениях писателя. <...> Еще более “тургеневские” последующие поленовские пейзажи барских усадеб – “Бабушкин сад” и “Заросший пруд”. <...> Созвучие “Бабушкиного сада” тургеневским мотивам действительно поразительное. Белоколонные дома с флигельками и мезонинчиками, описанные в произведениях Тургенева, старинные сады с липовыми аллеями, беседками и прудами, в которых переплетаются прошлое и настоящее, словно соединяются в образе старинной русской усадьбы Поленова» [Пастон, 1991, с. 37]. И далее: «Это сходство отнюдь не только внешнее. Поленовский “Бабушкин сад” сближает с тургеневскими образами наполненность старинного парка красотой минувшего, поэтизация прошлого <...>. Мир настоящего у Поленова, так же как у Тургенева, наполнен историческими реалиями. <...> С поэтической силой утверждается здесь нерасторжимая связь времен» [Пастон, 1991, с. 40].

Позже исследователь русского искусства второй половины XIX – начала XX века Григорий Стернин в своей исключительно важной статье «Абрамцево: от “усадьбы” к “даче”» обобщил наблюдения о роли поэзии и прозы русских писателей в поэтизации образа старой дворянской усадьбы с запущенным садом, который получил воплощение и в работах художников последней трети XIX – начала XX века: «Одухотворенный поэтическим переживанием природы и человеческого бытия образ поместной жизни, созданный автобиографической прозой С.Т. Аксакова и молодого Льва Толстого, сочинениями И.А. Гончарова и И.С. Тургенева, лирикой А.А. Фета и

A.Ye. Zavyalova *To the question of the role of the works of Ivan Turgenev and Athanasius Fet in the works of Russian artists of the second half of the XIXth – early XXth century*

А.К. Толстого, этот образ мог представляться современникам более ощутимой реальностью, чем начинавшие сильно редеть и заметно клониться к упадку барские «культурные гнезда» [Стернин, 2007, с. 221].

Особое внимание Стернин уделил проблеме природы и способу ориентации человека в историческом пространстве, в разрешении которой исключительно важную роль играет образ парка, где «временная перспектива не менее важна, чем перспектива зрительная». Такое предметное воплощение дистанции между прошлым и настоящим «служило в этом случае объектом поэтических размышлений. Одно из стихотворений А.А. Фета, написанное как раз в 1850-е годы и характерно озаглавленное «Старый парк», хорошо выражает подобную грань общественно-культурного сознания:

Беседка старая над пропастью видна.

Вхожу. Два льва без лап на лестнице встречают.

Полузатертые чужие имена.

Сплетаюсь меж собой, в глазах моих мелькают [Стернин, 2007, с. 225].

Э. Пастон в упомянутой выше монографии «Василий Дмитриевич Поленов» привела краткое, но очень важное наблюдение о связи творчества Поленова с поэзией Афанасия Фета: «Мир Поленова – не мир призраков, он реален, легко вмещает в себя поэтические образы А.А. Фета («Приветствую тебя, мой добрый старый сад...»)» [Пастон, 1991, с. 40-41]. Примечательно, что один из пейзажей Поленова назван им «В парке. Местечко Вёль в Нормандии» (1874, ГРМ). Если бы не уточнение в названии, что на картине изображен вид Франции, переданная в ней поэтизация запустения и даже начинающегося разрушения, которое уже затронуло столбы ворот, вполне согласуются с аналогичными образами русских усадеб поэзии Фета.

В этом отношении очень показательны, что именно стихи Фета послужили одним из источников пейзажных мотивов для образов сцен русской усадебной жизни второй четверти XIX века в искусстве Константина Сомова. Он иногда визуализировал образы и даже строки Фета в своих произведениях в начале самостоятельной деятельности, то есть в конце 1890 – начале 1900-х годов. Так, например, импульсом к созданию картины «Отдых в лесу» (1898, Смоленский государственный музей-заповедник) послужила строка «А на сосне мелькает белки хвост пушистый...» из фетовского стихотворения «Лес», образы светлячков в вечерней траве из стихотворений Фета «Фантазия», «Сильфы», «Я повторял, когда я буду богат, богат...» Сомов воплотил в картине «Остров любви» (1899–1900, ГТГ). Правда, в отличие от Фета и Поленова, Сомов не поэтизировал разрушение и запустение усадеб. В его искусстве образ усадьбы, уже опозитивированный в литературе и даже в изобразительном искусстве, послужил обозначением иного эстетического измерения, несоизмеримо превосходящего современную ему действительность по красоте.

Антологические стихи Афанасия Фета получили отражение в творчестве Генриха Семирадского. Этот вопрос получил освещение в фундаментальном труде Татьяны Карповой «Генрих Семирадский» (СПб., 2008). В этой работе исследователь привел наблюдение, что в фигуре и облике Фрины в картине Семирадского «Фрина на празднике Посейдона в Элевзине» (1889, ГРМ) «просвечивает образ Венеры Милосской» [Карпова, 2008, с. 117] из одноименного стихотворения Фета (1856), а также из стихотворения Ивана Тургенева «К Венере Милосской» (1837), в которых мраморная богиня «словно оживает» [Карпова, 2008, с. 119].

Расцвет антологической, то есть созданной в духе античной лирики, поэзии Афанасия Фета приходится на 1840-1850-е годы. Это элегии, описания картин и статуй, стилизация в духе античных авторов. Критики – Василий Боткин, Александр Дружинин, Аполлон Григорьев – считали ее высшим достижением поэта [Успенская, 1994, с. 1]. Не случайно стихотворение Фета «Диана» (1847), в котором современники увидели апофеоз не только ваяния («немой поэзии»), но всего античного мира, вдохновило Константина Сомова на создание образа этой богини как «живой» скульптуры среди леса в акварели «Диана» (1901, ГТГ):

А.Е. Завьялова *К вопросу о роли произведений Ивана Тургенева и Афанасия Фета в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века*

Богини девственной округлые черты,
Во всем величии блестящей наготы,
Я видел меж деревьев над ясными водами.
С продолговатыми, бесцветными очами
Высоко поднялось открытое чело, –
Его недвижностью внимание облекло...

Римская богиня охоты Диана создана в акварели Сомова «Диана» по мотивам знаменитой скульптуры Афродиты, известной под названием «Венера Капитолийская» (повторение II (?) века н.э. греческого оригинала IV века до н.э. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим) и близкой к ней и не менее знаменитой «Венеры Медицейской» (I век до н.э. Повторение утраченного греческого оригинала. Мрамор. Галерея Уффици, Флоренция). Здесь важно вспомнить, что Сомов в начале своей самостоятельной деятельности, которое пришлось на вторую половину 1890-х годов, был увлечен поиском образа красоты. Наиболее часто он отводил эту роль сценам из русской усадебной жизни второй четверти XIX века и галантным сюжетам из французского XVIII века. В этом контексте обращение молодого художника к теме античного наследия, опоэтизированного в стихах Фета, выглядит более органично и закономерно для русского искусства, чем тематика XVIII столетия. В акварели «Диана», которую можно рассматривать как первую визуализацию замысла молодого художника, к сожалению, не получившего оформления, он словно выступил продолжателем аналогичной традиции в искусстве Семирадского изображения античной скульптуры среди природы. Наиболее яркое выражение она получила в картине «Пруд Фавна (Загадка Фавна)» (1881, Национальный музей, Варшава), в которой изображена знаменитая скульптура «Отдыхающий сатир» (Мрамор. Римская копия II века н.э. с оригинала Праксителя IV века до н.э. Капитолийские музеи, Рим) в осеннем парке, хотя сведения о знакомстве Сомова с этой картиной Семирадского сегодня неизвестны. Нельзя исключать, что ощущение преемственности создает один круг литературных источников из русской антологической поэзии.

По наблюдению Татьяны Карповой, картина Семирадского «Пруд Фавна (Загадка Фавна)» «словно воспроизводит сюжетную завязку» стихотворения Аполлона Майкова «Мраморный фавн» (1841):

Бродил я в глубине запущенного сада.
Гас красный блеск зари. Деревья без листов
Стояли черные. Осенняя прохлада
Дышала в воздухе. Случайно меж кустов
Открыл я статую: то фавн был, прежде белый,
Теперь в сору, в пыли, во мху, позеленелый.
Умильно из ветвей глядел он, а оне,
Качаясь по ветру, в лицо его хлестали
И мраморного пня подножие скрывали [Карпова, 2008, с. 137].

Важно отметить, что в антологических стихах Майкова созданы ясные картины, «не знакомые еще с импрессионизмом внешнего мира» [Успенская, 2005, с. 9]. Можно предположить, что именно это качество привлекло к ним внимание Семирадского.

Здесь уместно задать вопрос о том, были ли интересны произведения Ивана Тургенева отечественным художникам рубежной эпохи? Самый очевидный ответ на него дал скульптор Владимир Беклемишев (1861-1919) в своей небольшой скульптуре из бронзы «Как хороши, как свежи были розы...» (1896). Она создана по мотивам одноименного стихотворения в прозе Тургенева, заглавием для которого он сделал первую строку из стихотворения поэта первой половины XIX века Ивана Мятлева «Розы». Исследователь наследия Беклемишева Наталия Логдачёва отметила, что «в фигуре печально сидящей молодой девушки с увядшими цветами в руках скульптору удалось передать элегическое настроение, заложенное в самих стихах» [Логдачева, 2011, с. 78]. Скульптура пользовалась большой популярностью у современников, чему, вероятно, немало способствовало ее название, ясно задающее тональность восприятия.

A.Ye. Zavyalova To the question of the role of the works of Ivan Turgenev and Athanasius Fet in the works of Russian artists of the second half of the XIXth – early XXth century

Что же касается мастеров объединения «Мир искусства», то, в отличие от стихов Фета, произведения Тургенева не оказали влияния на их станковое творчество. Однако они были знакомы с ними как читатели с гимназической скамьи. Так, например, Александр Бенуа признался на склоне лет: «Лично Ивана Сергеевича я не встречал, но он настолько был мне в разные моменты жизни близок, настолько мне казалось, что я вижу и слышу его <...>» [Бенуа, 1971, с. 258].

Как читатель был знаком с произведениями Тургенева и Мстислав Добужинский, который оформил по предложению Константина Станиславского целый ряд постановок тургеневских комедий – «Месяц в деревне» (1909), «Завтрак у предводителя» (1910), «Вечер в Сорренто» (1911), «Где тонко, там и рвется» (1912), «Провинциалка» (1912) – для Московского художественного театра. На страницах воспоминаний художник признался, что мечтал работать для сцены с произведениями У. Шекспира и М. Метерлинка. Однако он согласился на Тургенева, так как ему была «душевно близка» его эпоха, особенно 1830-40-е годы [Добужинский, 1987, с. 237]. «Итак, я берусь за Ваше предложение относительно Тургенева и с громадным удовольствием. Как я Вам уже говорил, меня привлекает уютность, провинциальность и очаровательность в эпохе “Месяца в деревне”», – писал Добужинский в письме Станиславскому в феврале 1909 года [Добужинский, 2001, с. 97]. Увлечение художника именно эпохой позволило ему создать яркие и самобытные сценические действия по тургеневским произведениям, особенно спектакль «Месяц в деревне», которые составили важный эпизод в истории отечественного театра.

Подводя итоги, можно видеть, что произведения Ивана Тургенева и Афанасия Фета, посвященные теме усадебного пейзажа, привлекали внимание русских художников второй половины XIX – начала XX века, которые были склонны внести лирическое звучание, обусловленное эстетизацией и эмоциональным переживанием прошлого, в свои работы. Именно эта черта позволила рассмотреть в одном ряду работы приверженца реалистической доктрины Василия Поленова, мастеров модерна Владимира Беклемишева и Константина Сомова. Близкую задачу можно обнаружить при рассмотрении обращения Семирадского и Сомова к антологической поэзии Фета (а в случае Семирадского также И. Тургенева и А. Майкова).

ИСТОЧНИКИ

1. Бенуа А. Мои встречи с И.С. Тургеневым // Прометей. Вып.8. – Москва: Молодая гвардия, 1971.
2. Добужинский М. Воспоминания. – Москва: Наука, 1987.
3. Добужинский М. Письма. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001.
4. Сахарова Е. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. – Москва: Искусство, 1964.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпова Т. Генрих Семирадский. – Санкт-Петербург: Золотой век, 2008.
2. Логдачева Н. Владимир Беклемишев. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2011.
3. Пастон Э. Василий Дмитриевич Поленов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1991.
4. Пигарев К. Пейзаж Тургенева и пейзаж в живописи его времени // Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки. – Москва: Наука, 1972.
5. Стернин Г. Абрамцево: от «усадьбы» к «даче» // Стернин Г. Два века. Очерки русской художественной культуры. – Москва: Галарт, 2007.
6. Успенская А. Антологическая поэзия А.А. Фета. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 1994.
7. Успенская А. Античность в русской поэзии второй половины XIX века. Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. – Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2005.
8. Эттингер П. Тургенев – коллекционер // Эттингер П.Д. Статьи. Из переписки. Воспоминания современников. – Москва: Советский художник, 1989.

А.Е. Завьялова *К вопросу о роли произведений Ивана Тургенева и Афанасия Фета в творчестве русских художников второй половины XIX – начала XX века*

SOURCES

1. Benua A. *Moi vstrechi s I.S. Turgenevym* [My meetings with I.S. Turgenev] in *Prometej*. Vyp.8. Moscow, Molodaja gvardija, 1971.
2. Dobuzhinskij M. *Vospominanija* [Memoires]. Moscow, Nauka, 1987.
3. Dobuzhinskij M. *Pis'ma* [Letters]. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin, 2001.
4. Saharova E. *Vasilij Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Hronika sem'i hudozhnikov* [Vasil Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of the family of artists]. Moscow, Iskusstvo, 1964.

REFERENCES

1. Jettinger P. Turgenev – kollekcjoner [Turgenev – collector] in Jettinger P.D. *Stat'i. Iz perepiski. Vospominanija sovremennikov* [Articles. From the correspondence. Memoires of contemporaries]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1989.
2. Karpova T. *Genrih Semiradskij* [Genrich Semiradskii]. Saint Petersburg, Zolotoj vek, 2008.
3. Logdacheva N. *Vladimir Beklemishev* [Vladimir Beklemicsev]. Saint Petersburg, Palace Editions, 2011.
4. Paston Je. *Vasilij Dmitrievich Polenov* [Vasil Dmitrievich Polenov]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1991.
5. Pigarev K. *Pejzazh Turgeneva i pejzazh v zhivopisi ego vremeni* [The Landscape of Turgenev and the landscape in the painting of his time] in Pigarev K. *Russkaja literatura i izobrazitel'noe iskusstvo. Oчерki* [Russian literature and Russian art. Essays]. Moscow, Nauka, 1972.
6. Sternin G. *Abramcevo: ot "usad'by" k "dache"* [Abramtsevo: from a "homestead" to a "dacha"] in Sternin G. *Dva veka. Oчерki russkoj hudozhestvennoj kul'tury* [Two centuries. Essays on Russian artistic culture]. Moscow, Galart, 2007.
7. Uspenskaja A. *Antologicheskaja poezija A.A. Feta* [Anthological poetry of A.A. Fet]. *Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata filologicheskikh nauk* [The Dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of the Cand.Phil.Sci]. Saint Petersburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 1994.
8. Uspenskaja A. *Antichnost' v russkoj poezii vtoroj poloviny XIX veka. Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni [on competition of] doktora filologicheskikh nauk* [Antiquity in Russian poetry of the second part of XIXth century. The Dissertation author's abstract doctor of philology]. Saint Petersburg, Institut russkoj literatury (Pushkinskij dom), 2005.

Е.С. Ершова

старший преподаватель кафедры теории и истории искусства

факультета истории искусства РГГУ

lena.s.ershova@gmail.com

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ГРОБНИЦАХ ЭПОХИ XVIII ДИНАСТИИ

В эпоху правления XVIII династии в древнеегипетских частных гробницах получили развитие так называемой «сцены награждения», иллюстрирующие награждение придворных чиновников царем или от имени царя. Предпринятый типологический, композиционный и сравнительный анализ этой группы памятников показал их композиционную и иконографическую эволюцию, в которой можно выделить 5 этапов, причем пик изменений пришелся на вторую половину правления Эхнатона, когда сам царь выступает активным участником ритуала награждения. В дальнейшем сцены награждения иконографически возвращаются к первоначальным видам, однако композиционно сохраняют наследие Амарнской эпохи.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, XVIII династия, сцены награждения

In 18th dynasty Egyptian private tombs the development of the so-called “Rewarding scenes”, illustrating the awarding of court officials by the king or on behalf of the king was in progress. The typological, compositional and comparative analysis of this group of monuments shows their evolution, in which it is possible to single out 5 stages, with the peak of changes occurring in the second half of Akhenaten's rule, when the pharaoh himself is an active participant in the rewarding ritual. In the future, the awarding scenes iconography returns to the original appearance, but composition preserves the legacy of the Amarna era.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, Dynasty XVIII, rewarding scenes

В эпоху Нового царства складывается новая иконографическая программа росписи частных гробниц. До XVIII династии традиция включения образа царя в систему декора усыпальниц крупных сановников отсутствовала. По-видимому, это было связано со стремлением хозяина не разделять с кем-то получаемые в результате заупокойной службы и приносимых жертв блага, но принимать их самолично. Позже, при правителях XVIII династии, ситуация меняется – сцены, включающие фигуру царя и, в ряде случаев, его семьи, занимают центральное место в общей системе росписи гробницы.

Сцены, включающие образ фараона, в композиционном плане можно разделить на два типа. Первый тип передает хозяина гробницы в обществе царя и иллюстрирует придворную жизнь. Сюда относятся сцены празднования хеб-седа, приёма иноземцев, получение даров, доклады чиновников и награждение их за заслуги. Второй тип – ритуальные сцены, изображающие царя в обществе богов, либо уже ушедших царей. Здесь фигура хозяина гробницы отсутствует, зато могут изображаться также культовые статуи правящего фараона.

Практически во всех случаях сцены, иллюстрирующие награждение вельможи, находятся в первом внутреннем зале гробницы. Исключением выступает лишь гробница Хоремхеба в Саккаре. В ней сцены награждения расположены как в первом, так и во втором дворе, что обусловлено поэтапным расширением гробницы. В тех частных гробницах, где сцены награждения отсутствуют, их место часто занимает изображение царской аудиенции или другие важные события из жизни чиновника. Вероятно, отсутствие сцен, иллюстрирующих награждение, в иконографической программе большинства частных гробниц обусловлено тем, что эти вельможи не были удостоены такой чести.

Е.С. Ершова *Иконография сцен награждения чиновников
в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии*

Сюжет росписей носит вариативный характер. Обязательными были только ритуальные сцены, а также элементы, передающие детали загробного существования души. Выбор же сцен, связанных с жизнью чиновника, чаще всего указывает на род его деятельности. Так, росписи гробниц визирей в Фивах (ТТ39 Пуимра, ТТ61 Усера, ТТ100 Рехмира [Porter, Moss, 1994, p. 71-75, 123-225, 206-214]) передают различные события профессиональной деятельности сановников. Сюда относятся: прием иноземцев с дарами, сбор податей, заседание суда, наблюдение за постройками в мастерских и др. Военачальники в своих гробницах (ТТ42 Аменмес, ТТ56 Усерхат, ТТ88 Пехсухор [Porter, Moss, 1994, p. 82-83, 87, 178-181]) помещают сцены походов, взятие крепостей, набор новобранцев, прием провианта. В гробницах жрецов (ТТ86 Менхеперра-сенеба, ТТ75 Аменхотепа-са-эс [Porter, Moss, 1994, p. 175-178, 146-149]) располагаются сцены из жизни храмовых мастерских, приема царских даров, а также различные религиозные церемонии. Распорядитель полей Менена (ТТ69) запечатлел в своей гробнице сцены обмера полей и сбора податей [Wreszinski, 1923, Taf. 232], воспитатель Аменхотепа II Мин – обучение царевича стрельбе из лука [Матье, 2005, с. 270].

Со сценами награждения довольно часто соседствуют (или даже заменяют их) сцены предстояния владельца гробницы перед фараоном (ТТ57, ТТ55), которые широко распространены в гробницах чиновников XVIII династии. Как правило, в таких случаях изображается аудиенция. Так, в гробнице военачальника Усерхата (ТТ56) времени правления Аменхотепа II, на южной стене представлена сцена предстояния Усерхата перед царем [Beinlich-Seeber, Shedid, 1987, Pl. XXIV]. Усерхат приходит на аудиенцию к фараону, поднося ему различные дары, полученные в результате походов. В гробнице ТТ57 сохранилась сцена, иллюстрирующая аудиенцию Хаемхета у царя по случаю доклада о сборе урожая [Wreszinski, 1923, Taf. 189], а в гробнице ТТ55 Рамес с другими чиновниками предстает перед фараоном со скипетрами [Davies N. de G., 1941, Pl. XV]. Сцены предстояния перед фараоном и сцены награждения времени Аменхотепа III композиционно близки. Вероятно, это связано с тем, что в обоих случаях художник должен был передать аудиенцию фараона.

Сцены из частных гробниц, иллюстрирующие награждение фараоном представителей знати, появляются при Тутмосе IV и продолжают существовать на протяжении всей XVIII династии. Ниже приводится авторская периодизация сцен награждения из частных гробниц эпохи XVIII династии, разработанная на основе типологического, композиционного и сравнительного анализа сохранившихся памятников. Периодизация включает в себя пять последовательных этапов, отличающихся по стилистическим особенностям исполнения сцен:

I. Доамарнский этап (время правления Тутмоса IV – Аменхотепа III). К этому периоду относятся сцены из гробниц Аменхотеп-са-эса (ТТ75, эль-Гурна) [Davies N. de G., 1923, Pl. XII], Хаемхета (ТТ57, эль-Гурна) [Wreszinski, 1923, Taf. 189] и Херуэфа (ТТ192, эль-Ассасиф) [Habachi, 1958, Pl. XII] из Фиванского некрополя. Для них характерны следующие особенности: награждение вельможи происходит во дворце фараона, изображение фараона занимает центральное место в композиции сцены. Хотя царь не принимает какого-либо участия в награждении, а только присутствует на нем, он восседает на троне под балдахином на некотором возвышении, иногда в сопровождении богини. Ранние доамарнские сцены награждения чиновника не являются самостоятельными, это лишь небольшая часть другой сцены, связанной с жизнью фараона, например, празднование хеб-седа в гробнице Хаемхета (ТТ57, эль-Гурна) (рис. 1) или подношение даров Амону в гробнице Аменхотеп-са-эса (ТТ75, эль-Гурна).

К концу правления Аменхотепа III сцены, иллюстрирующие награждение вельможи, становятся самостоятельными, как, например, в гробнице Херуэфа (ТТ192, эль-Ассасиф) (рис. 2). Награждаемые чиновники находятся перед балдахином, они предстают перед фараоном, облаченные в парадные одежды с поднятыми в приветственном жесте руками, само награждение производят служители сокровищницы. Для данного этапа характерно отсутствие дополнительных сцен, которые иллюстрировали бы различные сюжеты из придворной жизни. Помимо награждаемых вельмож и

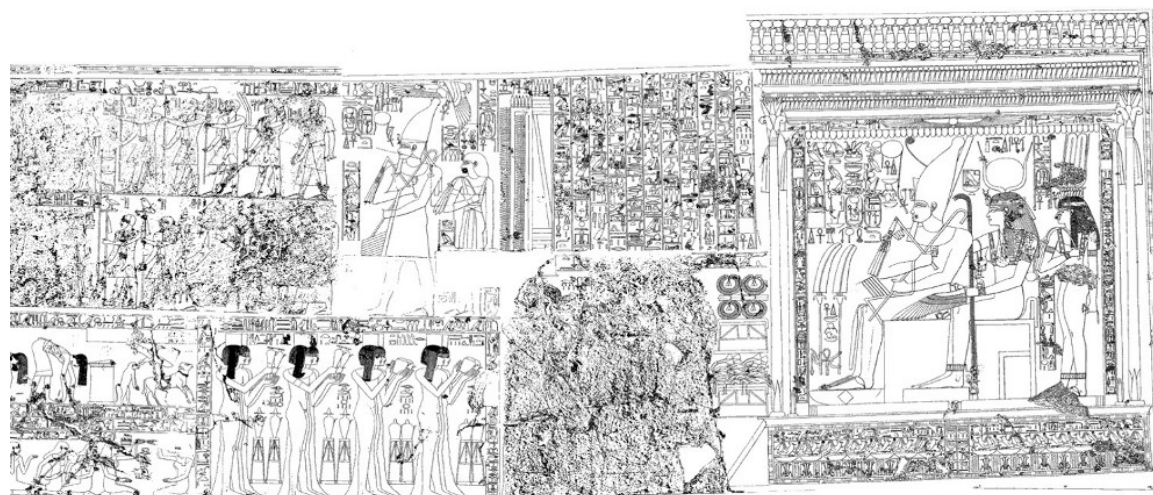


Рис. 1

Сцена награждения Херуэфа

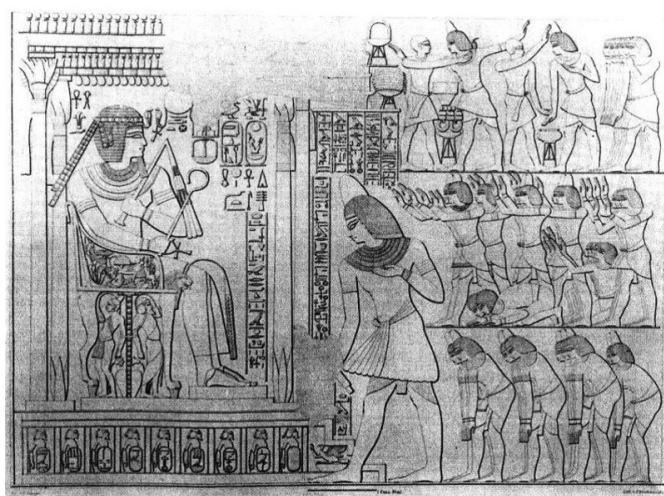


Рис. 2

Сцена награждения Хаемхета
и его подчиненных

служителей сокровищницы на награждении присутствует всего несколько сановников и практически нет изображения наград, получаемых вельможей.

II. Раннеамарнский этап (правление Аменхотепа IV (Эхнатона) до 6-го года царствования). К нему относится сцена награждения из гробницы Рамеса (TT55, эль-Гурна) [Davies N. de G., 1941, Pl. XVI] в Фиванском некрополе. Для этого периода характерны следующие особенности: награждение происходит во дворце, когда фараон появляется перед придворными в сопровождении семьи в так называемом «окне появления», позы царской семьи практически идентичны, фараон в голубой короне, одной рукой опирается на подушку, а другую протягивает к стоящему перед балконом чиновнику. Около балкона находится награждаемый чиновник, который всегда облачен в парадные одежды, руки награждаемого вельможи подняты в ликующем жесте. Само награждение проводят служители сокровищницы, которые стоят около награждаемого чиновника и надевают на него ожерелья-оплечья. В этот период появляются дополнительные сюжеты, иллюстрирующие события, связанные с награждением чиновника во дворце: поздравление награжденного сановника другими вельможами и слугами в момент его выхода из ворот дворца после награждения, а также сцены, сообщающие о характере служебной деятельности награждаемого чиновника. Например, изображения службы Рамеса в качестве визиря, а именно процесс встречи иноземных подданных – в гробнице TT 55 (эль-Гурна, правление Аменхотепа III) (рис. 3).

III. Среднеамарнский этап (6–10-ый годы правления Эхнатона) представлен сценами награждения из гробниц Эйе (№25) [Davies N. de G., 1908, Part VI. Pl. XXIX, XXX, XXXI], Туту (№8) [Davies N. de G., 1908, Part VI. Pl. XIX, XX] и Пареннефера (№7) [Davies N. de G., 1908, Part VI. Pl. IV, V] из южного некрополя Ахетатона.

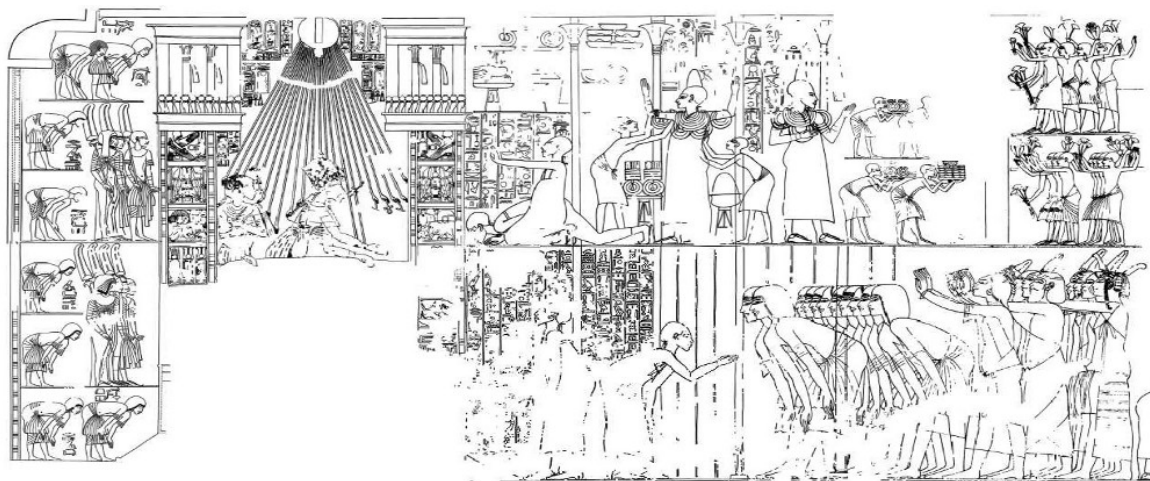


Рис. 3
Сцена награждения из гробницы Рамеса

В среднеамарнскую эпоху преобладает тип сцен, на которых награждение чиновника осуществляется царём во дворце из «окна появления». Детали сцены различаются от гробницы к гробнице, однако везде присутствует доминанта: центральное место в композиции занимает балкон дворца. Скорее всего, это обусловлено тем фактом, что художники изображали одно и то же реально существующее помещение дворца. Над балконом могло быть помещено изображение самого дворца.

В этот период появляется обрамление балкона титулами и именами царской четы, а также его украшение геометрическими и растительными мотивами. Карниз украшен урея с солнечными дисками на головах. Фронтальная часть балкона имеет декор в виде геометрического орнамента и символа объединения Верхнего и Нижнего Египта. Над балконом парит солнечный диск с уреем и идущими от него лучами, заканчивающимися руками. Фараон появляется перед придворными в сопровождении семьи в так называемом «окне появления». Позы членов царской семьи практически идентичны. На голову фараона надета голубая корона, одной рукой он опирается на подушку, а другую протягивает к предстоящему перед балконом чиновнику.

В среднеамарнскую эпоху царица часто показана опирающейся на подушку и обнимающей одной рукой своего супруга. Позже, в позднеамарнскую эпоху царица будет изображаться на некотором отдалении от фараона. Рядом с балконом стоит награждаемый чиновник. Его фигура всегда облачена в парадную одежду – в пышную плиссированную юбку и белую тунику с короткими рукавами. Исключением является только награждение жрецов, которые иногда облачены в длинные прямые одеяния, соответствующие их профессии. Руки награждаемого вельможи подняты в приветственном или ликующем жесте.

На сценах награждения часто присутствует множество вельмож – свидетелей награждения. Само награждение проводят служители сокровищницы, которые стоят около награждаемого чиновника и надевают на него ожерелья-оплечья. Встречаются случаи, когда награждение проводит сам фараон или вся царская семья. Так, на рельефах из гробницы Эйе (№25, правление Эхнатона, некрополь Ахетатона) видно, что в награждении участвует вся царская семья: Эхнатон, Нефертити, а также две их дочери бросают награды стоящим около балкона Эйе и его жене Ти (рис. 4). В позднеамарнскую эпоху в гробницах Хуи (№1, правление Эхнатона, некрополь Ахетатона) и Мерира II (№2, правление Эхнатона, некрополь Ахетатона) награждение проводит царская чета – Эхнатон и Нефертити, а в гробнице Мерира I (№4, правление Эхнатона, некрополь Ахетатона) – один Эхнатон.

Практически во всех гробницах некрополя Ахетатона на сценах награждения изображается одинаковый набор чиновников, которых можно разделить на несколько групп:

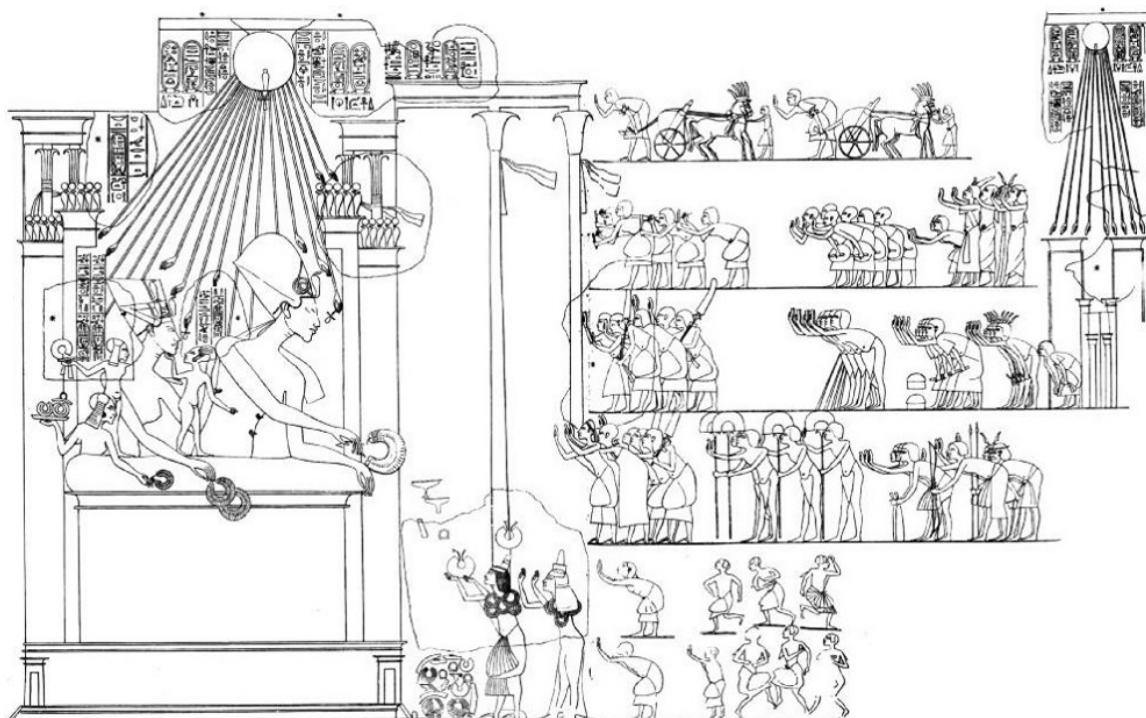


Рис. 4
Награждение Эйе и его жены во дворце

– группа высших чиновников и жрецов (возможно, друзей), которая располагается рядом с награждаемым и вблизи фараона. Среди этих придворных довольно часто изображены два или три носителя опахала;

- писцы, создающие отчет о награждении;
- носители опахал и охрана дворца, обычно изображаемые в отдалении от балкона;
- иноземные подданные в окружении египетских чиновников и переводчиков, ожидающие аудиенции у фараона;
- возничие и колесницы, ожидающие награждаемого чиновника, чтобы отвезти его домой.

Сцену награждения сопровождают различные дополнительные сюжеты, которые тематически можно разделить на две группы. К первой группе относятся сцены, посвященные событиям, связанным с награждением чиновника во дворце:

- прибытие чиновника во дворец – в гробнице №4 (некрополь Ахетатона, правление Эхнатона);
- поздравление награжденного сановника другими вельможами и слугами в момент его выхода из ворот дворца – в гробницах №2, 4, 6, 8, 25 (некрополь Ахетатона, правление Эхнатона);
- отъезд награжденного вельможи из дворца – в гробницах №4, 7, 8 (некрополь Ахетатона, правление Эхнатона);
- возвращение награжденного чиновника домой, где его встречают друзья и слуги, – в гробницах №2, 8 (некрополь Ахетатона, правление Эхнатона);
- распространение вести о награждении по дворцу – в гробнице №25 (некрополь Ахетатона, правление Эхнатона).

Ко второй группе дополнительных сюжетов можно отнести более редкие сцены, иллюстрирующие служебную деятельность награждаемого чиновника. Примером служит гробница Хуиа. В первом случае здесь проиллюстрированы его обязанности как «распорядителя сокровищницы», – чиновник занят описью имущества, хранящегося в сокровищнице. Во втором случае Хуиа предстает как «распорядитель дома царской жены Тийи», где он изображён в одном из побочных помещений.

Е.С. Ершова *Иконография сцен награждения чиновников
в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии*

IV. Позднеамарнский этап (вторая половина правления Эхнатона, начиная с 11-го года, и правление Сменхкара) представлен сценами награждения из гробниц Пенчу (№5) [N Davies N. de G., 1906, Part IV. Pl. VI, VII, VIII], Хуиа (№1) [Davies N. de G., 1906, Part III. Pl. XVI, XVII], Панехси (№6) [Davies N. de G., 1906, Part II. Pl. X, XI], Мерира I (№4) [Davies N. de G., 1903. Pl. VI, XXIX, XXX] и Мерира II (№2) [Davies N. de G., The rock tomb of El Amarna. Part II. Pl. XXXIII, XLI], в северном некрополе Ахетатона.

В позднеамарнскую эпоху продолжает существовать традиция награждения чиновника во дворце фараона перед окном появления. Однако появляются также сцены награждения внутри дворца, но не перед «окном появления». Это видно на рельефах из гробниц Пенчу (№5, некрополь Ахетатона) и Мерира II (№2, некрополь Ахетатона) (рис. 5). В первом случае награждение происходит в зале для аудиенций: Пенчу предстает перед сидящим на троне Эхнатомом. Во втором случае Мерира II изображен в присутствии стоящей царской четы (возможно Сменхкара и Меритатон) на фоне фасада дворца.

В позднеамарнскую эпоху формируется новый тип награждения – награждение чиновника на месте его службы, например, награждение Мерира I в храме Атона (рис. 6). В центре композиции здесь царская семья. Перед ними предстает чиновник с поднятыми в приветствии руками, в праздничной одежде – белой тунике с короткими рукавами. Награждает его распорядитель сокровищницы, надевающий на хозяина гробницы ожерелья-оплечья. За награждаемым стоят другие придворные: писцы, записывающие отчет о награждении, носители опахала и пр. Подобные сюжеты являются частью сцен, иллюстрирующих инспекцию, проводимую фараоном.

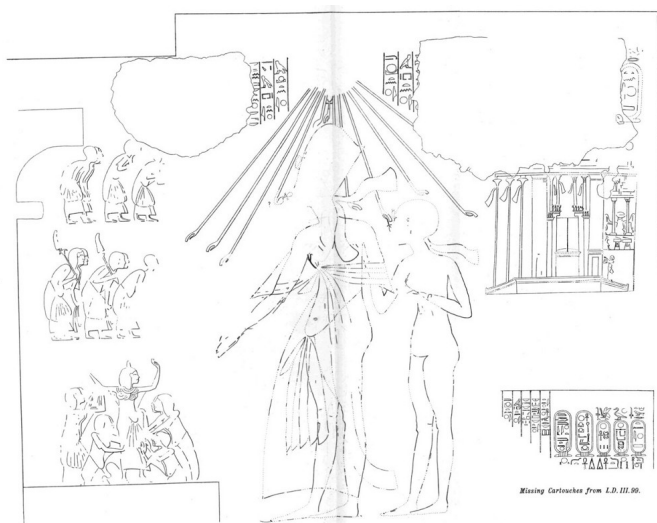


Рис. 5
Награждение Мерира II во дворце
правление Сменхкара

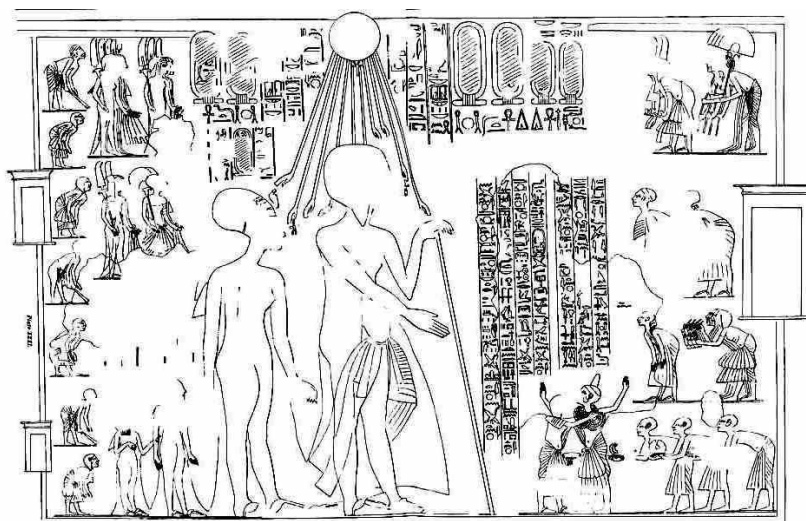


Рис. 6
Награждение
Мерира I в храме

V. Постамарнский этап (время правления Тутанхамона, Эйе и Хoremхеба) представлен гробницами Хoremхеба в Саккаре (правление Тутанхамона) [Martin, 1898 Vol. I, Pl. 103, 107], Неферхотепа I (ТТ49, эль-Холха, правление Эйе) [Davies N. de G., 1924, Pl. XVIII] и Неферхотепа II (ТТ50, эль-Гурна, правление Хoremхеба) [Hari, 1985, Pl. VI] в Фиванском некрополе.

В постамарнскую эпоху можно выделить три типа сцен награждения: награждение чиновника во дворце, награждение на месте службы, награждение в сокровищнице.

В гробницах Хoremхеба (Саккара, правление Тутанхамона) и Неферхотепа I (ТТ49, эль-Холха, правление Эйе) присутствует сцена награждения во дворце, в которой фараон в сопровождении царицы (ТТ49) предстает перед подданными в «окне появления». Верхняя часть окна украшена фризом из уреев с солнечными дисками на головах. Пространство между столбами под архитравом оформлено лентой с плетеным и каплевидным узором. Балкон декорирован геометрическим рисунком, сильно поврежденным. В нижней части балкона сохранился символ объединения Верхнего и Нижнего Египта. В отличие от более ранних сцен, за «окном появления» нет изображения помещений дворца или свиты, сопровождающей фараона.

Другим примером награждения во дворце служит сцена, изображающая награждение царицей жены Неферхотепа I – Меритра (рис. 7). Церемония проходит в саду гарема царя Эйе. Царица предстает перед подданными в «окне появления», за которым изображена часть дворца.

В другой сцене из гробницы Хoremхеба (Саккара, правление Тутанхамона) также представлено награждение во дворце фараона. Однако здесь фараон изображён в сопровождении жены, восседающим на троне под балдахином. Можно предположить, что награждение происходит во дворе, предназначенном для аудиенций.

Показательным примером сцен награждения чиновника на месте его службы являются изображения в гробнице военачальника Хoremхеба, который был награжден Тутанхамоном в военном лагере (рис. 8). Композиция этой сцены награждения строится по тем же принципам, что и сцены награждения чиновников на месте службы в позднеамарнскую эпоху. Фараон стоит, опираясь на посох левой рукой, а правую протягивает к Хoremхебу. Награждение производят служители сокровищницы. Другие, сильно поврежденные фрагменты этого рельефа, передают воинов и различные действия в военном лагере. Возможно, награждение Хoremхеба происходит во время проведения инспекции армии Тутанхамоном.

Третий тип награждения в этот период – награждение вельможи в сокровищнице, например, сцена награждения из гробницы Неферхотепа II (ТТ50, эль-Гурна) (рис. 9). Для композиции этих сцен характерны следующие особенности:

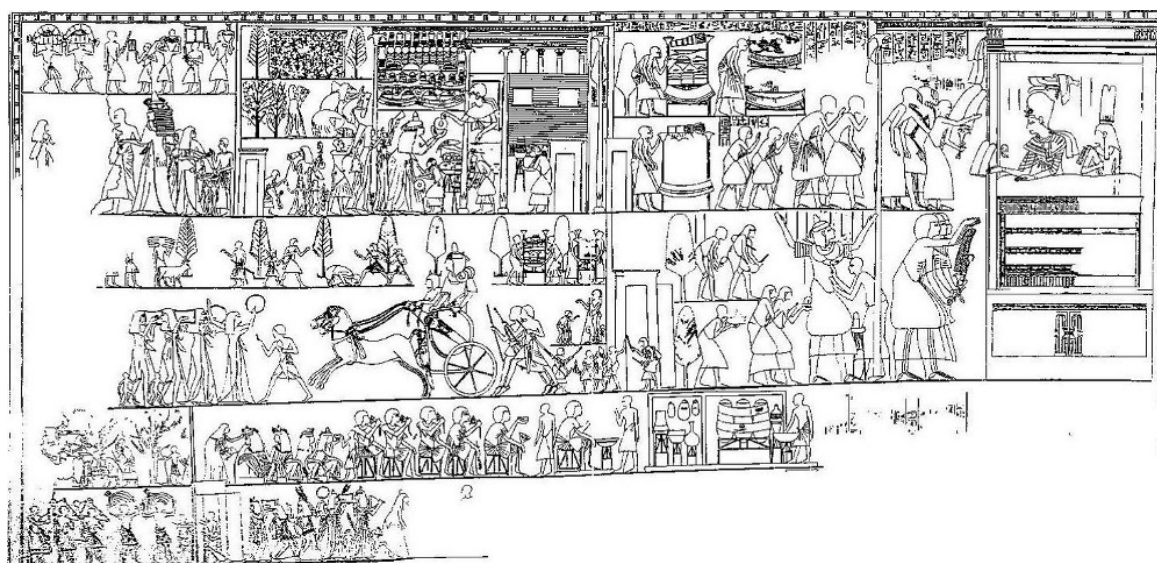


Рис. 7
Сцена награждения Неферхотепа I

Е.С. Ершова *Иконография сцен награждения чиновников
в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии*



Рис. 8
Награждение Хоремхеба
в военном лагере



Рис. 9
Сцена награждения
Неферхотепа II

- фараон показан стоящим, опирающимся одной рукой на постамент, в сопровождении двух чиновников;
- хотя царь не производит награждение сам, он протягивает руку к собравшимся чиновникам, тем самым как бы участвуя в нем;
- перед фараоном находятся чиновники, присутствующие при награждении, а также сам отличившийся вельможа с поднятыми в ликующем жесте руками;
- изображение даров практически отсутствует, но их список содержится в надписи;
- дополнительные сцены сведены к минимуму. Передан только выход чиновников из сокровищницы.

Следует отметить, что для ритуала награждения, происходящего в сокровищнице, характерно отсутствие изображения самой сокровищницы. Однако место проведения награждения указано в тексте.

С течением времени на рельефах увеличивается количество даров, получаемых чиновником при награждении, или, по крайней мере, увеличивается количество изображаемых наград. Это касается не только ожерелий-оплечий, но и других даров. Если в эпоху Аменхотепа III на изображениях встречаются только ожерелья-оплечья и браслеты двух видов, то в амарнскую и раннюю постамарнскую эпоху к ним добавляются продукты, посуда, одежда и другие ожерелья. В позднюю постамарнскую эпоху наблюдается возвращение к ранней традиции, когда на рельефах изображаются только ожерелья-оплечья.

На основе рассмотренного материала представляется возможным охарактеризовать эволюцию композиционных особенностей сцен награждения эпохи XVIII династии. Во-первых, сцена награждения становится больше по размеру и передаёт больше подробностей. Во время правления Тутмоса IV и Аменхотепа III (доамарнский период) сцена, иллюстрирующая награждение чиновника, была лишь частью большого сюжета, посвященного какому-то важному событию, такому как празднование хеб-седа царя или приношение даров Амону. К концу правления Аменхотепа III награждение вельможи становится отдельной сценой, а уже с раннеамарнского времени к сцене,

E.S. Ershova *The iconography of the rewarding scenes
in ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty*

изображающей награждение сановника, добавляются сюжеты, иллюстрирующие события, связанные с награждением чиновника (отъезд из дворца, праздничный пир и т.д.) или его служебной деятельностью. Также увеличивается количество изображаемых свидетелей награждения и самих даров. В конце постамарнской эпохи (правление Хoremхеба) появляется тенденция к уменьшению сцены, иллюстрирующей награждение. К минимуму сводятся изображения вельмож, присутствующих при награждении, практически исчезает изображение даров.

Во-вторых, композиционно сцены, иллюстрирующие награждение, становятся более разнообразными. Если в доамарнскую, раннеамарнскую и среднеамарнскую эпохи встречаются только награждения, происходящие во дворце, где фараон появляется сидящим под балдахином (в доамарнскую эпоху), либо предстает перед подданными в «окне появления» (в раннеамарнскую и среднеамарнскую эпохи), то уже в позднеамарнскую эпоху развивается композиционная вариативность. Здесь имеют место сцены награждения во дворце: перед «окном появления», во дворе для аудиенций (когда фараон показан сидящим на троне), а также во дворе около пилона дворца. Наконец, возникает сцена награждения на месте службы чиновника, в которой действие производится во время инспекции. Все эти вариации сохраняются и в постамарнскую эпоху, но к ним добавляется еще один вид награждения, проходящий в сокровищнице.

С концом правления XVIII династии практика изображения служебной деятельности представителей высшей знати при дворе фараона не исчезает, как не пропадают и сами сцены награждения. Однако при следующих, XIX–XX династиях, более распространенными становятся стелы, которые, в отличие от стел XVIII династии, иллюстрируют сам процесс награждения чиновников. Тем не менее, сцены награждения не пропадают и из иконографической программы частных гробниц XIX–XX династий; вне сомнений, прототипом для них послужили сцены, созданные при XVIII династии. Таким образом, влияние композиции сцен награждения, сложившейся при XVIII династии, особенно в амарнский период, проявляется в особенностях построения сцен на памятниках XIX династии.

ИСТОЧНИКИ

1. Beinlich-Seeber, C., Shedid, A. *el G. Das Grab des Userhat (TT 56)*. – Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1987.
2. Davies, N. de G. *The rock tomb of El Amarna*. – London: Egypt Exploration Fund, Part I, 1903. Part II–IV, 1906. Part V–VI, 1908.
3. Davies, N. de G. *The tomb of Nefer-Hotep at Thebes (TT49)*. – New York: Metropolitan Museum of Art, 1924. Vol. I–II.
4. Davies, N. de G. *The tomb of the vizier Ramose*. – London: The Egypt Exploration Society, 1941.
5. Davies, N. de G. *The tombs of two officials of Tuthmosis the fourth*. – London: The Egypt Exploration Fund, 1923.
6. Fakhry, A. A note on the Tomb of Kheruef at Thebes // *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. – 1943. – №42. – Pp. 449–508.
7. Habachi, L. Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes // *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. – 1958. – №55. – Pp. 325–350.
8. Hari, R. *La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50)*. – Geneve: Éditions de Belles-Lettres, 1985.
9. Martin, G. T. *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tut'anckhamun*. – London: Egypt Exploration Society, 1989. Vol. I, II.
10. Porter, B., Moss, R. *Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. I. The Theban Necropolis. Part one. Private tombs*. – Oxford: Griffith Institute, 1994.
11. Wreszinski, W. *Atlas zur altägyptischen kultugeschichte*. – Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung, 1923.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матъе М.Э. *Искусство Древнего Египта*. – Санкт-Петербург: Искусство, 2005.

SOURCES

1. Beinlich-Seeber, C., Shedid, A. *el G. Das Grab des Userhat (TT 56)*. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1987.
2. Davies, N. de G. *The rock tomb of El Amarna*. London, Egypt Exploration Fund, 1903–1908. Part I–VI.
3. Davies, N. de G. *The tomb of Nefer-Hotep at Thebes (TT49)*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1924. Vol. I–II.

Е.С. Ершова *Иконография сцен награждения чиновников
в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии*

4. Davies, N. de G. *The tomb of the vizier Ramose*. London, The Egypt Exploration Society, 1941.
5. Davies, N. de G. *The tombs of two officials of Tuthmosis the fourth*. London, The Egypt Exploration Fund, 1923.
6. Fakhry, A. *A note on the Tomb of Kheruef at Thebes*. In *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. 1943. #42. Pp. 449-508.
7. Habachi, L. *Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes*. In *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. 1958. #55. Pp. 325-350.
8. Hari, R. *La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50)*. Geneve,; Éditions de Belles-Lettres, 1985.
9. Martin, G.T. *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tut'ankhamun*. London, Egypt Exploration Society, 1989. Vol. I, II.
10. Porter, B., Moss, R. *Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. I. The Theban Necropolis. Part one. Private tombs*. Oxford, Griffith Institute, 1994.
11. Wreszinski, W. *Atlas zur altagyptischen kultugeschichte*. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1923.

REFERENCES

1. Mathieu, M.E. *Ancient Egyptian Art*. Saint-Petersburg, Art, 2005.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Сцена награждения Херуэфа

Источник: Habachi L. Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes. Pl.XII.

Рис. 2. Сцена награждения Хаемхета и его подчиненных

Источник: Wreszinski W. Atlas zur altagyptischen kultugeschichte. Vol. I. Taf. 189.

Рис. 3. Сцена награждения из гробницы Рамеса

Источник: Davies N. de G. The tomb of the vizier Ramose. Pl. XVI.

Рис. 4. Награждение Эйе и его жены во дворце

Источник: Davies N. de G. The rock tomb of El Amarna. Part VI. Pl. XXIX.

Рис. 5. Награждение Мерира II во дворце правление Сменхкара

Источник: Davies N. de G. The rock tomb of El Amarna. Part I. Pl. XLI.

Рис. 6. Награждение Мерира I в храме

Источник: Davies N. de G. The rock tomb of El Amarna. Part I. Pl. XXIX, XXX.

Рис. 7. Сцена награждения Неферхотепа I

Источник: Davies N. de G. The tomb of Nefer-Hotep at Thebes. Pl. XVIII.

Рис. 8. Награждение Хоремхеба в военном лагере

Источник: Martin G.T. The memphite tomb of Horemheb. Vol. I, Pl. 103.

Рис. 9. Сцена награждения Неферхотепа II

Источник: Hari R. La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep. Pl.VI.

М.А. Рогов

член Ассоциации искусствоведов

rogovm@hotmail.com

МИНИАТЮРЫ «ЗЕРЦАЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СПАСЕНИЯ» ИЗ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

В работе вводятся в научный оборот восемнадцать миниатюр, обнаруженных в фонде русской и зарубежной графики Новосибирского государственного художественного музея. Проводится их атрибуция как фрагментов немецкого иллюминированного манускрипта «Зерцало человеческого спасения» 1426 года из Кёнигсбергской городской библиотеки и иконографический анализ миниатюр.

Ключевые слова: Зерцало человеческого спасения, миниатюры, иконография, sister-leaves, Новосибирский государственный художественный музей

This paper considers eighteen miniatures discovered in the collection of the Novosibirsk State Art Museum. They are introduced into the scientific turnout with their attribution as fragments of the German illuminated manuscript Mirror of Human Salvation of 1426 from the Königsberg City Library with iconographic analysis of miniatures.

Keywords: Speculum humanae salvationis, miniatures, iconography, sister-leaves, Novosibirsk State Art Museum

В настоящее время известно около двадцати пяти сохранившихся прозаических и стихотворных, как правило, иллюминированных манускриптов с немецкими переводами Зерцала человеческого спасения на разных диалектах. С 2009 года идет начатое основополагающими работами Е. Ю. Золотовой [Золотова, 2009; Золотова, 2012] и продолженное нами [Rogov, 2015; Рогов, 2016] исследование разрозненных фрагментов немецкого иллюминированного манускрипта Spiegel menschlicher Behältnis, Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° Bl. 1ra-68vb (прозаический перевод на баварский диалект немецкого языка типологического латинского сочинения 1309-1324 годы «Зерцало человеческого спасения», приписываемого доминиканскому монаху Лудольфу Саксонскому из Страсбурга) из Кёнигсбергской городской библиотеки, созданного переписчиком Каспаром в 1426 году в условиях идеологической борьбы за умы немецкого рыцарства в преддверии Третьего крестового похода против гуситов, с редким иконографическим мотивом попраания одежды [Rogov, 2017]. Конволют, в котором эта рукопись из шестидесяти восьми листов была сшита с двумя другими манускриптами пятнадцатого века, был утрачен во время второй британской бомбардировки Кёнигсберга в ночь с 29 на 30 августа 1944 года. До последнего времени было известно двадцать три частично сохранившихся фрагмента рукописи с миниатюрами манускрипта в собраниях Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Российской государственной библиотеки (РГБ), коллекционеров Москвы и Чебоксар, на лондонских аукционах Сотби'с и других.

Актуальность темы настоящей работы связана с необходимостью атрибуции и ввода в научный оборот ценного памятника западноевропейской книжной миниатюры раннего Нового времени, обнаруженного в фондах Новосибирского государственного художественного музея, что является событием, стимулирующим внимание к предметам Государственного музейного фонда в различных регионах России. Целью настоящей работы является ввод в научный оборот фрагментов из Новосибирского государственного художественного музея. Задачами работы являются их атрибуция и иконографический анализ.

М.А. Рогов *Миниатюры «Зеркала человеческого спасения» из
Новосибирского государственного художественного музея*

Изучая происхождение листа кёнигсбергского манускрипта из РГБ (ф. 218 №956), с которого началось это исследование, нам удалось в октябре 2017 года разыскать в Новосибирске кандидата искусствоведения П. Д. Муратова, от которого поступил в Библиотеку им. В. И. Ленина в 1959 году фрагмент манускрипта, связаться с ним и выяснить, что он получил его в том же 1959 году от человека по фамилии Неймарк, нашедшего его на развалинах библиотеки в Кёнигсберге. Нам также удалось обнаружить, что в 1950 году главный архитектор города Калининграда А. В. Максимов и Б. Ф. Неймарк, производившие любительские раскопки в Калининграде, сдали краеведческому музею более девяноста единиц хранения («коллекция Максимова-Неймарка» в Калининградском областном историко-художественном музее), включая такие экзотические экспонаты довоенного кёнигсбергского музея «PRUSSIA», как, например, предметы японского воинского снаряжения [Кулаков, 2011]. Как минимум, некоторые фрагменты «Зеркала» нашел в 1950 году «копатель» и коллекционер, которым оказался арестованный и осужденный на десять лет исправительно-трудовых лагерей и пять лет поражения в правах за «антисоветскую агитацию» в 1951 году Борис Федорович Неймарк [Книга Памяти ..., 2007]. Он родился в 1911 году в Пензе, вероятно, в семье управляющего, а позднее главного бухгалтера Ф.Л.Неймарка [Банковский справочник ..., 1926], согласно городской легенде до революции жившего и работавшего в здании банка, в тайном подполе жилых помещений которого в тридцатые годы двадцатого века нашли припрятанную серебряную посуду [Самсонов, 1996]. Можно предположить, что получив лишь среднее образование, склонность к кладоискательству и коллекционированию древностей Б.Ф. Неймарк приобрел с юных лет.

В автобиографическом романе старожил г. Свободный Амурской области описал свое общение в июле 1953 года на Свободненском Центральном авторемонтном заводе с заключённым Б.Ф.Неймарком, передавшим письма на имя высшего руководства страны с фантастической, на наш взгляд, историей о своей работе во время войны в качестве советского разведчика с успешно выполненным заданием по предотвращению вывоза нацистами ценностей из кёнигсбергского Королевского замка и с предложениями по осуществлению там дальнейших раскопок [Шиманский, 2017]. После освобождения репрессированных Б.Ф.Неймарк продолжил свои любительские раскопки. Так, Б. Ф. Неймарк числится открывателем курганного могильника Раздумье-VII в Каменском районе Алтайского края. В сентябре 1959 года известный сибирский археолог А. П. Уманский «по письму новосибирского краеведа Б. Ф. Неймарка выехал на кордон Раздумье на правом берегу Оби» [Кирюшин, 1990; Демин, 2016]. По сообщению доктора Д.Баров-Василевич, в 1968 году Библиотека им. В.И.Ленина приобрела у Б. Неймарка две рукописи, как минимум, одна из которых происходит из Кёнигсбергской городской библиотеки (ф. 218, ед. хр. 1645: Privilegia civitatum minorum regni Prussiae и ф. 218, ед. хр. 1646: Сочинение по городскому и земельному праву в Пруссии). В археологическое собрание Новосибирского государственного краеведческого музея в 1978 году поступила «коллекция Неймарка», включающая наряду с находками «с берега Обского моря» оригиналы или копии двух погребальных древнеегипетских фигурок ушебти [Автушкова, 2010], которые, по нашему мнению, также могут происходить из кёнигсбергского музея.

Благодаря выясненным деталям и нами инициированным поискам находок Б. Ф. Неймарка в Новосибирске были обнаружены новые материалы.

20 октября 2017 года к автору за атрибуцией девяти произведений из собрания Новосибирского государственного художественного музея, определенных в акте как листы из рукописной Библии XVI века(?), поступивших в 1959 году в фонды Новосибирской картинной галереи от нашедшего их в развалинах калининградской городской библиотеки Бориса Федоровича Неймарка, обратилась заместитель директора по научной работе Новосибирского государственного художественного музея С.П. Голикова. В учетных карточках фрагментов указано, что когда-то на монтажке, в которой они были смонтированы неизвестным реставратором, было написано «Боровое, май 1957 г.». Село Боровое находится на берегу Новосибирского водохранилища («Обского моря»).

Принадлежность этих фрагментов изучаемому манускрипту «Зерцала человеческого спасения» нами была успешно подтверждена: помимо безусловного визуального сходства изображений, обнаруженных и ранее изученных фрагментов манускрипта, на двух новосибирских листах оказались иллюстрации, которые отпечатались на соседних листах рукописи, находившихся в коллекции коллекционера Г. И. Сановича (ныне в коллекции С. И. Григорьянца) в Москве [Золотова, 2009] (см. рис. 1). С репродукциями лицевых сторон (recto) листов из собрания Новосибирского государственного художественного музея можно ознакомиться в Государственном каталоге музейного фонда РФ.

Проведенный нами иконографический анализ новосибирских фрагментов позволил идентифицировать миниатюры. Нумерация листов указана в соответствии с книгой поступлений предметов музейного фонда Новосибирского государственного художественного музея с указанием лицевых (recto) и оборотных (verso) страниц. Последовательность перечисления листов, названия и нумерация иллюстраций приводятся в соответствии с канонической программой «Зерцала человеческого спасения» (по сложившейся традиции римскими цифрами обозначен номер соответствующей главы, латинским буквами – соответствующий столбец [Wilson, 1984]).

Лист КП-666r: иллюстрация IIa «Ева предложила Адаму вкусить запретный плод» (Быт.3:6). Здесь энергичными линиями изображены древо познания с золотыми плодами, ничего не подозревающий золотоволосый Адам и сосредоточенная Ева. На обороте (лист КП-666v) изображена частично сохранившаяся иллюстрация IIb «Ангел изгнал их из Рая мечом» (Быт.3:24). К сожалению, изображение Евы не сохранилось, но оно видно на отпечатке этой миниатюры на соседнем листе КП-663v. В Зерцале упоминается ангел, держащий «меч правосудия», на миниатюре его изображение выполнено холодным серо-голубым цветом. За спиной ангела охраняющая рай крепость с высоким порталом и свисающими из-за зубцов башни деревьями висячего сада, за которыми выступает огромный купол. Здесь же виден отпечаток миниатюры соседнего листа КП-663v с изображением иллюстрации IIc «Адам, пахущий землю в поте лица», на которой также изображена Ева, сидящая за прялкой.

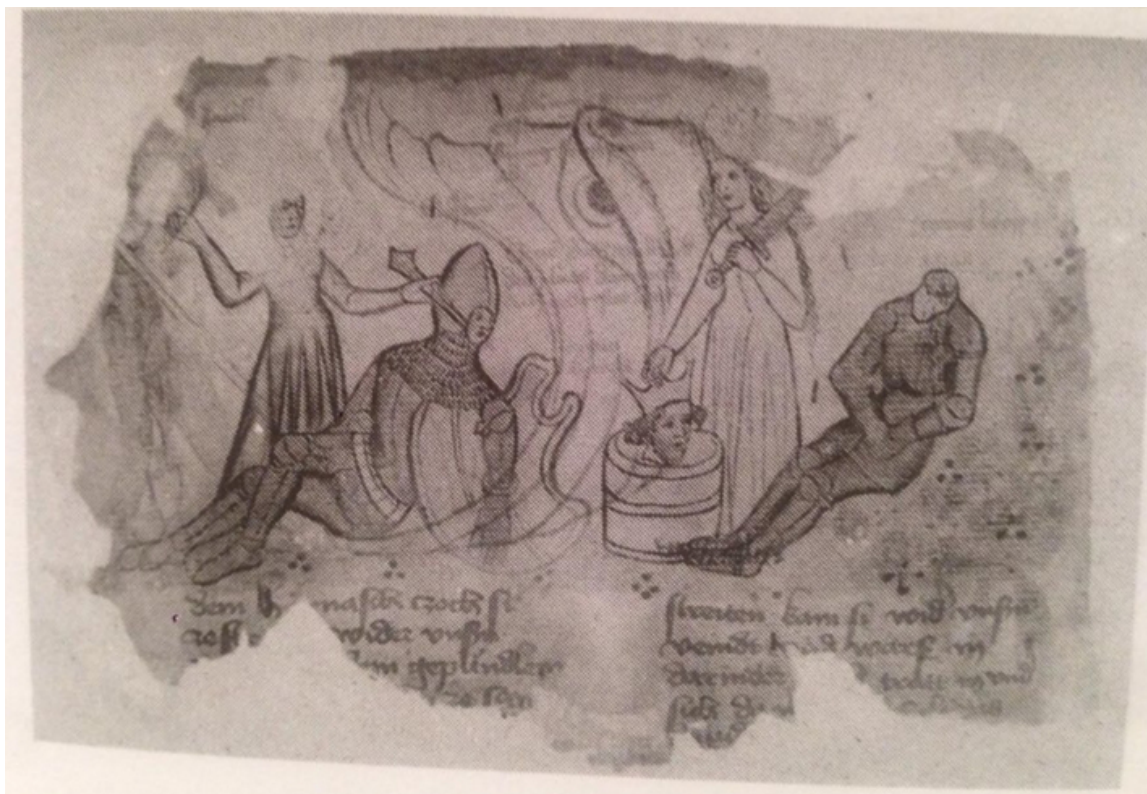


Рис. 1

Миниатюра XXXIa «Сошествие во Ад» на листе КП-664r отпечаталась на соседнем листе из собрания С.И. Григорьянца. Хорошо видно чудовище с раскрытой пастью.

М.А. Рогов *Миниатюры «Зерцала человеческого спасения» из
Новосибирского государственного художественного музея*

Лист КП-663г: иллюстрация IIд «Ноев ковчег». Означая начало нового периода священной истории – конец допотопных времен, ковчег изображен без руля или весла, чтобы показать, что он свободно плавал (Быт.7:18). Сравнение церкви с ковчегом было популярно в средневековье, поэтому изображение ковчега напоминает церковное здание. На фрагменте виден отпечаток соседнего листа КП-665v с частичным изображением ангела, являющегося персонажем иллюстрации IIIа «Так было возведено о рождении Марии». На обороте (Лист КП-663v) изображена ранее упомянутая частично сохранившаяся иллюстрация IIс с изображением прядущей Евы, на которой, к сожалению, отсутствует видимая на отпечатке на листе КП-666v фигура Адама. Виден отпечаток иллюстрации IIб «Ангел изгнал их из Рая мечом» (Быт.3:24) с изображением Евы, которое утрачено на листе КП-666v.

Лист КП-665г: иллюстрация IIIб «Царь Астиаг видит чудесный сон». Царю приснилось, что из груди его дочери выросла зеленая и плодородная виноградная лоза, означающая, что ее сын, будущий царь Кир, избавит сынов Израилевых от плена. Это прообраз того, что дочь Иоакима и Анны родит ребенка, Иисуса, который искупит грехи человечества. Этот сюжет из «Церковной истории» Петра Коместора – типологическая параллель к благой вести о будущем рождении Девы Марии. На фрагменте виден отпечаток соседнего листа КП-659v с изображением части здания на стилобате с двускатной крышей со ступенчатым фронтоном – характерными деталями иллюстрации IVс «Запертая дверь, символизирующая Деву Марию» (Иез. 44:1-2) – типологической параллели девственности Марии. На обороте (КП-665v) иллюстрация IIIа «Так было возведено о рождении Марии». Этот сюжет из «Золотой Легенды» (Гл. CXXXI), согласно которой будущий отец Марии Иоаким, после изгнания за бездетность первосвященником из Иерусалимского храма, живший среди своих пастухов, сидел в одиночестве, когда ему явился ангел и предсказал рождение дочери. Иоаким изображен одиноко сидящим на покрытом цветущими растениями каменистом поземле, с пастушеским посохом в руке, над ним воспарил ангел. Виден отпечаток иллюстрации IIд «Ноев ковчег» с листа КП-663г.

Лист КП-659г: иллюстрация IVд «Храм Соломона, символизирующий Деву Марию» с изображением двух жертвенников и окруженной тремя ярусами пристройки к храму Соломона (3-Кн. Царств 6:6), символизирующей тройную корону Марии: девиц, мучеников, проповедников. На фрагменте виден отпечаток утраченного соседнего листа с изображением иллюстрации Va «Представление Марии Господу», на которой показана стоящая на алтаре юная Мария между св. Анной и первосвященником. В тексте «Зерцала человеческого спасения» источником этого, известного еще по «Протоевангелию от Иакова» апокрифического сюжета, является «Золотая легенда». На оборотной стороне (Лист КП-659v) изображена иллюстрация IVс «Запертая дверь, символизирующая Деву Марию» и отпечаток иллюстрации IIIб «Царь Астиаг видит чудесный сон» с листа КП-665г.

Лист КП-660г: иллюстрация Vд «Царица Персии обзревает свои земли из висячего сада». Ошибочно называемая в текстах Зерцала персидской, вавилонская царица Семирамида изображается запершейся в башне – прообраз Марии, жившей при храме в духовном созерцании. Сюжет из «Церковной истории» Петра Коместора. На фрагменте виден отпечаток утраченного соседнего листа с изображением башни с тремя щитами – иллюстрация VIа «Столп Давидов, на котором висела тысяча щитов». Стих из Песни Песней царя Соломона был принят как описание девственности Марии: «Шея твоя – как столп Давидов, сооруженный для оружия, тысяча щитов висит на нем – все щиты сильных» (Песн. 4:4). На обороте (Лист КП-660v) иллюстрация Vс «Иеффай пожертвовал свою дочь богу» (Суд. 11:30-39). Изображен молящийся Иеффай и принесение в жертву его коленопреклоненной на алтаре дочери. Видна надпись «Jepte» (Иеффай). Также виден отпечаток соседнего листа с иллюстрацией Vб «Золотой стол на песке жертвуется храму солнца». Наверху – изображение солнцеликого Аполлона, ему жертвуют вытасненный на песчаный берег моря рыболовной сетью золотой стол рыбак и священнослужитель в высоком головном уборе. Сюжет из легенды о семи древнегреческих мудрецах в сочинении Валерия Максима и пересказе

Плутарха (Плутарх, Сол. 4). Вызвавший раздоры выловленный рыбаками треножник был принесен в дар мудрейшему, но каждый из семи величайших мудрецов передавал его другому, отказываясь признать себя мудрейшим, пока один из них не велел пожертвовать сокровище в храм Аполлона. Это также является типологической параллелью посвящения Марии богу.

Лист КП-658г содержит в верхней части миниатюры иллюстрацию VIIId «Видение Сивилле Девы с младенцем». Сивилла Тибуртинская показывает императору Августу Марию с младенцем, являющуюся в облаке, сообщая ему, что в этот момент другой царь, более властный, чем он, родился у девы. Сюжет из «Хроники пап и императоров» (1277 года) Мартина Поляка. На фрагменте виден отпечаток соседнего листа с изображением иллюстрации IXa «Поклонение волхвов» (Мф.2:10-11), на котором видна Мария, сидящая под Вифлеемской звездой с оглядывающимся на нее младенцем-Христом на коленях и частично сохранившиеся отпечатки фигур волхвов, как минимум, один из которых изображен стоящим с царской короной на голове (Пс.71:10-11). Обратная сторона (КП-658v) содержит иллюстрацию VIIIf «Виночерпий фараона видит вино во сне» (Быт.40:9-11) и отпечаток иллюстрации IXd «Трон Соломона» (3 Цар.10:18-20).

Лист КП-662г: иллюстрация XXIXd «Десница Божья пишет на стене» изображает Даниила, пророчествующего перед царем Валтасаром (Дан. 5:13-28). Из верхнего левого угла наискосок мимо Даниила к Валтасару идут начертания, предсказывающие скорое падение и гибель царя и его царства, что является типологической параллелью Страшного суда. На отпечатке очертания фигуры Иоанна Крестителя в шкуре, скрещенные ноги Христа и другие детали иллюстрации XXIXa «Страшный суд». На обороте (Лист КП-662v): Иллюстрация XXIXc «Царство Небесное подобно десяти девам» (Притча о десяти девах, Мф.25:1-13). Вверху изображены разумные девы, внизу – неразумные девы. Отпечаток иллюстрации XXIXb «Господин вернулся из дальних странствий и производит расчет» (Притча о десяти минах, Лк.19:11-28, Притча о десяти талантах Мф.25:26-30).

Лист КП-664г: иллюстрация XXXIa (иногда эта глава имеет номер XXVII) «Сошествие во Ад», на которой изображен Иисус Христос, который попирая древом креста Ад, представленный персонификацией в виде чудовища с огромной пастью, за руку выводит Адама и следующую за ним Еву. Отпечаток этой миниатюры остался на листе из московского собрания С. И. Григорьянца с иллюстрациями к главе XXXc «Иаиль вбивает кол в голову Сисары» и XXXd «Тамарис обезглавливает Кира», в свою очередь, оставившем свой отпечаток на этом новосибирском листе. На обороте (КП-664v): слева иллюстрация XXXIb «Освобождение Израиля от фараона» (Исх.12:37) с изображением бога и Моисея, ведущего за собой еврея в средневековой остроконечной еврейской шапке, справа иллюстрация XXXIc «Освобождение Авраама из Ура Халдейского» (Быт.15:7), сюжет из «Церковной истории» Петра Коместора. На отпечатке частично сохранились профили уходящих из Содомы Лота и его спутника в голубых одеждах и изображенная анфас белая фигура-колонна жены Лота, стоящей на стилобате – иллюстрация XXXId «Освобождение Лота из Содомы» (Быт.19:16) в изложении «Церковной истории» Петра Коместора, в которой процитировано слово «стела» из «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, показанное здесь колонной.

Лист КП-661г: иллюстрация XLId «Фараон со своим войском тонет в Красном море» (Исх.14:28). Красное море изображено в виде красной воды. Над изображением фараона надпись «Phaao». Любопытной особенностью является то, что рядом с фараоном, держащим штандарт, изображена его супруга в короне. На отпечатке видны вверху слева сидящая женская фигура и справа смутные очертания драпировки, внизу на поземе с цветами четыре фигуры с предметами (в том числе с пальмовой ветвью) – эта многофигурная композиция является иллюстрацией XLIIa «Царство Небесное принадлежит блаженным». Ранее этот сюжет приписывался миниатюре на листе инв. 19298 из собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина [Золотова, 2009, с. 359, илл. 29-39]. Однако, по нашему мнению, на этом листе изображены во-первых, (recto) XLIIb «Царица Савская и царь Соломон» (левая часть миниатюры с изображением пары за столом подтверждает текст о том, как Царица Савская отправилась в Иерусалим) и XLIIc «Пир царя Артаксерса» (с характерным для этого сюжета

М.А. Рогов *Миниатюры «Зерцала человеческого спасения» из
Новосибирского государственного художественного музея*

изображением артистов в правой части миниатюры), во-вторых, на обороте (verso) изображена иллюстрация XLIIId «Пир сыновей Иова» с изображением праведника Иова и его трех дочерей, что подтверждается сохранившимся фрагментом текста, в котором упоминаются семь дней и семь сыновей Иова (которые готовили ужин каждый день недели и звали на него трех сестер). На обороте (КП-661v) иллюстрация XLIIc «Гедеон, наказывающий старейшин города Суккот» (Суд. 8:7) и частичный отпечаток иллюстрации XLIIb «Так Царь Давид наказал врагов своих» («Казнь жителей Раввы Аммонитской») (2 Цар.12:31) с еще одного листа из собрания С.И.Григорьянца (ранее И.Г.Сановича) [Золотова, 2009, илл. 28]. Видна железная молотилка, очертания фигур и несохранившаяся на московском листе деталь – круп и задние ноги копытного животного. Это типологические параллели к теме наказания грешников в аду.

В результате проведенного нами исследования миниатюр были введены в научный оборот важные для изучения иконографической традиции памятника фрагменты из собрания Новосибирского государственного художественного музея, проведена их атрибуция как миниатюр манускрипта Königsberg, Stadtbibl., Cod. S 18.2° Bl. 1ra-68vb из Кёнигсбергской городской библиотеки, осуществлен подробный иконографический анализ. Предложенная нами атрибуция миниатюр на лицевых сторонах листов была утверждена на заседании атрибуционного совета Новосибирского государственного художественного музея 27 ноября 2017 года и использована при размещении их репродукций в Государственном каталоге музейного фонда Российской Федерации.

Таким образом, на данный момент известны тридцать два фрагмента из шестидесяти восьми листов. Листы КП-666, КП-663, КП-665, КП-669 – это фрагменты первых из оставшихся к середине XIX в. шестидесяти восьми листов манускрипта (предыдущие листы были утрачены не позднее 1867 года), их наличие свидетельствует об относительной сохранности начала конволюта. Фрагменты рукописи оказались спасены, вероятно, потому, что они были в наименее пострадавшей части переплета, миниатюры которой, вероятно, привлекли интерес таких «копателей», как Б.Ф.Неймарк. Можно ожидать дальнейших находок «sister-leaves» с миниатюрами из конволюта.

Автор выражает благодарность Павлу Дмитриевичу Муратову, руководству Новосибирского государственного художественного музея, хранителю фонда русской и зарубежной графики и лично заместителю директора по научной работе Светлане Павловне Голиковой, благодаря содействию которой состоялось это открытие.

ИСТОЧНИКИ

1. Банковский справочник: Все кредитные учреждения Союза С.С.Р. – Москва: Финансовое издательство Н.К.Ф. С.С.С.Р., 1926.
2. Книга Памяти жертв политических репрессий: Калининградская область. – Калининград: Терра Балтика, 2007.
3. Предметы из фонда Новосибирского государственного художественного музея КП-658, КП-659, КП-660, КП-661, КП-662, КП-663, КП-664, КП-665, КП-666.
4. Шиманский В.И. Автобиографический роман «Вехи и вёрсты», Глава 236 «Борис Фёдорович Неймарк» // Свободная Интернет-Газета, 05.05.2017. URL: <http://svob-gazeta.ru/news/575-vehi-i-vyorsty-glava-236-boris-fyodorovich-neymark.html> (дата обращения 05.05.2017)

ЛИТЕРАТУРА

1. Автушкова А.Л. Коллекция Неймарка в археологическом собрании Новосибирского государственного краеведческого музея // Декабрьские диалоги: материалы конф. Вып. 13 / ; Омск. обл. музей изобразит. искусств им. М.А. Врубеля, Сиб. филиал Рос. ин-та культурологии МК РФ, Омский филиал Ин-та археологии и этнографии СО РАН. – [Б. м.]: Наука, 2010.
2. Демин М.А. Археологические исследования А. П. Уманского на Алтае (1956-1963 гг.) // Известия Алтайского государственного университета, 2016 №2 (90). – С. 200-205 .

M.A. Rogov *Miniatures of Mirror of Human Salvation
from Novosibirsk State Art Museum*

3. Золотова Е.Ю. Немецкая рукопись «Зерцало человеческого спасения» XV века. Опыт реконструкции // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. – Москва, 2009. – С. 346-367.
4. Золотова Е.Ю. Книжная миниатюра Западной Европы XII–XVII вв. Каталог иллюстрированных рукописей в библиотеках, музеях и частных собраниях Москвы. – Москва, Северный паломник, Кучково поле, 2012.
5. Кирюшин Ю.Ф. Памятники истории и культуры Северо-Западного Алтая: методические материалы к обсуждению макета свода памятников. – Барнаул: Вооппик, 1990.
6. Кулаков В.И. История Музея «Пруссия». – Калининград: Калининградский ПЕН-Центр, 2011.
7. Rogov M.A. Иконографический анализ миниатюр «Зерцала человеческого спасения» из собрания Н. В. Угодиной // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2016. – С. 333-343, Илл.109-113.
8. Самсонов В.Ю. Подземные тайны : [Путешествие в подзем. мир Пензы и обл.]. – Пенза: Б. и., 1996.
9. Rogov M. Speculum humanae salvationis: iconographic and stylistic analysis of miniatures from the collection of N. Ugodina // Scriptorium: revue internationale des études relatives aux manuscrits. – 2015. – Vol. 69. – no. 2. – P. 275-292, Pl.34-35.
10. Rogov M. Unknown Fragments of the Königsberg Illuminated Manuscript from the Collection of Natalya Ugodina: a Late Gothic Motif of “Treading-on-another’s-Garment” // Deutsch-russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland. Ergebnisse der Tagung des deutsch-russischen Arbeitskreises vom 7 bis 9. April 2016 an der Philipps-Universität Marburg, hg. von Natalija Ganina, Klaus Klein, Catherine Squires und Jürgen Wolf (Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sonderschriften 49; Deutsch-russische Forschungen zur Buchgeschichte, hg. von Rudolf Bentzinger, Bd. 4). – Erfurt / Stuttgart: Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 2017. – S. 107-114.
11. Wilson A., Wilson J.L. A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324-1500. – Berkely, 1984.

SOURCES

1. Bankovskii spravochnik: Vse kreditnye uchrezhdeniia Soiuz S.S.R [Bank directory: All credit institutions of the Union SSR]. Moscow, Finansovoe izdatelstvo N.K.F. S.S.S.R., 1926.
2. Kniga Pamiati zhertv politicheskikh repressii: Kaliningradskaia oblast [Book of Memory of Victims of Political Repression: Kaliningrad Region]. Kaliningrad, Terra Baltika, 2007.
3. Listy iz fonda Novosibirskogo gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeia KP-658, KP-659, KP-660, KP-661, KP-662, KP-663, KP-664, KP-665, KP-666 [Leaves from the fund of the Novosibirsk State Art Museum KP-658, KP-659, KP-660, KP-661, KP-662, KP-663, KP-664, KP-665, KP-666].
4. Shimanskii V.I. Avtobiograficheskii roman “Vekhi i versty”, Glava 236 “Boris Fedorovich Neimark” [Autobiographical novel “Milestones and Versts”, Chapter 236 “Boris Fedorovich Neimark”]. In Svobodnaja Internet-Gazeta, 05.05.2017. URL: <http://svob-gazeta.ru/news/575-vehi-i-vyorsty-glava-236-boris-fedorovich-neyormak.html> (as of 05/05/2017)

REFERENCES

1. Avtushkova A.L. Kolleksiia Neimarka v arkhologicheskoi sobranii Novosibirskogo gosudarstvennogo kraevedcheskogo muzeia [Collection of Neimark in the archaeological collection of the Novosibirsk State Museum of Local History]. In Dekabrskie dialogi: materialy konf. Vyp. 13 [December dialogues: materials of conf. Issue. 13] / ; Omsk. obl. muzei izobrazit. iskusstv im. M.A. Vrubel'ia, Sib. filial Ros. in-ta kulturologii MK RF, Omskii filial In-ta arkheologii i etnografii SO RAN. Nauka, 2010.
2. Demin M. A. Arkheologicheskie issledovaniia A. P. Umanskogo na Altae (1956-1963 gg.) [Archaeological research of AP Umansky in the Altai (1956-1963)]. In Izvestiia Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta [Izvestiya of the Altai State University], 2016 №2 (90). Pp. 200-205.
3. Zolotova E. Iu. Nemetskaia rukopis “Zertsalo chelovecheskogo spaseniia” XV veka. Opyt rekonstruktsii [The German manuscript “Mirror of human salvation” of the XV century. Experience of reconstruction]. In Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii 2009 [Lazarevsky readings. The art of Byzantium, Ancient Russia, Western Europe. Materials of the scientific conference 2009]. Moscow, 2009. Pp. 346-367.
4. Zolotova E. Iu. Knizhnaia miniatura Zapadnoi Evropy XII–XVII vv. Katalog illiustrirovannykh rukopisei v bibliotekakh, muzeiakh i chastnykh sobraniakh Moskvy [Book miniature of Western Europe XII-XVII centuries. Catalog of illustrated manuscripts in libraries, museums and private collections in Moscow]. Moscow, Severnyi palomnik, Kuchkovo pole, 2012.

М.А. Рогов *Миниатюры «Зерцала человеческого спасения» из
Новосибирского государственного художественного музея*

5. Kiriushin Iu.F. *Pamiatniki istorii i kultury Severo-Zapadnogo Altaia: metodicheskie materialy k obsuzhdeniiu maketa svoda pamiatnikov* [Kiryushin Yu.F. Monuments of the history and culture of the North-Western Altai: methodological materials for the discussion of the model of the collection of monuments]. Barnaul: Voopiik, 1990.
6. Kulakov V. I. *Istoriia Muzeia "Prussii"* [History of the Museum "Prussia"]. Kaliningrad, Kaliningradskii PEN-Tsentr, 2011.
7. Rogov M. A. *Ikonograficheskii analiz miniatiur "Zertsala chelovecheskogo spaseniia" iz sobraniia N. V. Ugodinoi* [Iconographic analysis of miniatures of "Mirror of human salvation" from the collection of N. V. Ugodina]. In *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva: sb. nauch. statei. Vyp. 6* [Actual problems of theory and history of art: Sat. sci. articles. Issue. 6]. St. Petersburg, NP-Print, 2016,. Pp. 333-343, Ill.109-113.
8. Samsonov V.Iu. *Podzemnye tainy* [Underground secrets]. Penza, b. i., 1996.
9. Rogov M. *Speculum humanae salvationis: iconographic and stylistic analysis of miniatures from the collection of N. Ugodina*. In *Scriptorium: revue internationale des etudes relatives aux manuscrits*, 2015, vol. 69, no. 2. Pp. 275-292, Pl.34-35.
10. Rogov M. *Unknown Fragments of the Königsberg Illuminated Manuscript from the Collection of Natalya Ugodina: a Late Gothic Motif of "Treading-on-another's-Garment"*. In *Deutsch-russische Kulturbeziehungen in Mittelalter und Neuzeit. Aus abendländischen Beständen in Russland. Ergebnisse der Tagung des deutsch-russischen Arbeitskreises vom 7 bis 9. April 2016 an der Philipps-Universität Marburg*, hg. von Natalija Ganina, Klaus Klein, Catherine Squires und Jürgen Wolf (Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Sonderschriften 49; Deutsch-russische Forschungen zur Buchgeschichte, hg. von Rudolf Bentzinger, Bd. 4). Erfurt / Stuttgart, Verlag der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 2017. S. 107-114.
11. Wilson A., Wilson J.L. *A Medieval Mirror. Speculum humanae salvationis, 1324-1500*. Berkely, 1984.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Миниатюра XXXIa «Сошествие во Ад» на листе КП-664г отпечталась на соседнем листе из собрания С.И. Григорьянца. Хорошо видно чудовище с раскрытой пастью.

Источник: Золотова Е. Ю. Немецкая рукопись «Зерцало человеческого спасения» XV века. Опыт реконструкции // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. – Москва, 2009. – С. 355, илл.19.

Д.А. Лисин

студент 2 курса магистерской программы

«История зарубежного искусства 15-20 веков: контексты и интерпретации»

факультета истории искусства РГГУ

denis.lisin@gmail.com

ТРАКТАТ ГВАРИНО ГВАРИНИ “L'ARCHITETTURA CIVILE” («ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА») КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АРХИТЕКТОРА

Гварино Гварини был одним из важнейших итальянских архитекторов и архитектурных теоретиков XVII в., однако его фигура мало изучена в отечественной искусствоведческой традиции. В статье предпринята попытка анализа трактата Г. Гварини “l'Architettura civile”, показана связь между творческими интенциями мастера и его теоретическими взглядами. Сопоставление построек Гварини с текстом трактата позволило объяснить их специфические характеристики такими особенностями воззрений мастера, как интерес к геометрии, оптическим эффектам, готической архитектуре и принятие идеи архитектурной эволюции.

Ключевые слова: Гварини, стереотомия, конические сечения, оптический эффект, гибридный ордер, готическая архитектура, Сакра Синдоне, Сан Лоренцо

Guarino Guarino was one of the most important Italian architects and architectural theorists of the 17th century, however his works are insufficiently studied in the Russian and Soviet art historical tradition. In this article the author undertakes to analyze the architectural treatise of G. Guarini “l'Architettura civile” and demonstrate the link between the architect's creative intentions and his theoretical views. Comparing Guarini's buildings with the text of his treatise enables us to explain the buildings' characteristic traits by the architect's theoretical inclinations such as his interest in geometry, optical effects, gothic architecture and acceptance of the idea of architectural evolution.

Keywords: Guarini, stereotomy, conic section, optical effect, hybrid order, gothic architecture, Sacra Sindone, San Lorenzo

Гварино Гварини (1624-1683) – одна из важнейших фигур в истории итальянской архитектуры XVII в. Он был не только практикующим архитектором, постройки которого – капелла Сакра Синдоне, церковь Сан Лоренцо и палаццо Кариньяно – принадлежат к числу шедевров итальянской барочной архитектуры, но и одним значимых архитектурных теоретиков эпохи.

Творчество Гварино Гварини, несмотря на его значительный вклад в архитектуру итальянского барокко, слабо изучено в отечественной искусствоведческой науке. На русском языке нет отдельных монографий, посвященных архитектуре Гварини, краткий обзор его творчества можно найти лишь в двух статьях: седьмом томе «Всеобщей истории архитектуры» [Бунин, 1969, т. 7, с. 97] и коллективной монографии «История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство 17 в.: Италия. Испания. Фландрия» [Аникст и др., 1988, с. 73-76]. Приведенный в данной литературе анализ творчества архитектора, в силу его краткости, невозможно назвать исчерпывающим, в некоторых аспектах отечественные авторы руководствуются устаревшими представлениями и главное – здесь отсутствует обращение к архитектурно-теоретическому трактату мастера, в силу чего остаются непонятыми его творческие интенции и генезис архитектурных решений. Этот пробел и призвана восполнить данная статья.

Трактат Гварино Гварини «Гражданская архитектура» занимает особое место в истории архитектурной теории XVII в., по словам Х.-В. Круфта, «в XVII веке Гварини был единственным, кто дерзнул отойти от ренессансной позиции и выступить в защиту барочного синтеза геометрических

Д.А. Лисин *Трактат Гварино Гварини “l’Architettura civile” («Гражданская архитектура»)* как ключ к пониманию творческого метода архитектора

форм, чувственного опыта (*его важности для восприятия архитектуры* – Д.Л.) и новаторских форм» [Kruft, A History of Architectural Theory ... , 2007, p. 108]. В нем освещается очень широкий круг вопросов, актуальных для европейской архитектурной теории данной эпохи. Это не представляется удивительным, так как Гварини славился среди современников эрудицией и был известен своими путешествиями, которые позволили ему приобрести непосредственное знакомство с интеллектуальной жизнью других европейских регионов. Кроме итальянских влияний, в «Гражданской архитектуре» нашли отражение идеи французских и испанских архитектурных теоретиков. Таким образом, в своем трактате Гварини синтезирует большое количество источников, но идет гораздо дальше и делает более смелые выводы, чем его предшественники и современники. Такой же подход характерен и для его архитектурного метода.

Архитектурный трактат Гварино Гварини создавался в последние годы жизни зодчего и был опубликован посмертно в 1686 и 1737 гг. В первый раз, через три года после смерти автора, он вышел под названием “Disegni d’architettura civile ed ecclesiastica” («Чертежи гражданской и церковной архитектуры») и включал в себя только иллюстрации, представлявшие архитектурные ордера и собственные проекты Гварини, как реализованные, так и неосуществленные [Bernardi Ferrero, I Disegni d’architettura civile ... , 1966]. Вторая редакция, носившая название “Architettura Civile Del Padre Guarino Guarini Chierico Regolare Opera Postuma Dedicata A Sua Sacra Reale Maestà” («Гражданская архитектура отца Гарино Гарини регулярного клирика посмертный труд посвященный Его Священному Королевскому Величеству») была опубликована архитектором Бернардо Виттоне [Carboneri, Tavassi La Greca, Guarino Guarini. Architettura civile, 1968] и, кроме тех же иллюстраций, включала в себя текст, содержащийся в манускриптах Гварини, которые хранились у туринских театинцев [Kianka and Hugg, The Mark J. Millard Architectural Collection, v. 4, p. 178].

Как и большинство других архитекторов XVII века, состоявших членами религиозных орденов, Гварини пришел к архитектуре через изучение математики. Математика, в том числе и евклидова геометрия, оказавшая впоследствии значительное влияние на теоретические воззрения Гварини, составляла значительную часть учебного курса, через который проходили молодые члены ордена перед рукоположением в священники, а архитектура в этом курсе обычно рассматривалась как одна из сфер прикладного применения математики и ее своеобразное ответвление [Klaiber, Guarino Guarini’s Theatine Architecture, 1993, p. 29]. Такая практика была принята как у иезуитов, так и у театинцев, ордена, к которому принадлежал Гварини. Более того, после рукоположения в сан Гварини сам преподавал математику членам театинского ордена и был автором трактатов по математике, геометрии и астрономии, которые принесли ему гораздо большую известность среди современников, чем его архитектурная деятельность. Знакомство с математикой нашло отражение как в архитектурной практике Гварини, так и в его теоретических воззрениях, что ясно показывает структура трактата.

Работа разделена на пять книг. Первая из них, “Dell’architettura in generale” (Об архитектуре в целом), содержит описание математических аксиом и геометрических принципов и занимает более половины трактата. Вторая – “Dell’ichnografia” («О планах»), начинается с математического объяснения принципов измерения здания и участка для строительства, включает детальную инструкцию по построению геометрических фигур, из которых может быть составлен план здания, с помощью угольника и компаса. Третья книга – “Dell’ortografia elevata” («О разрезах») наиболее близка к традиционным архитектурным трактатам как тематически (большая ее часть посвящена ордерам), так и стилистически – сухой и строгий язык математического изложения заменяется в ней более привычным нарративом. В то же время две последние книги, “Dell’ortografia gettata” («О проекциях») и “Della geodesia” («О геодезии»), полностью состоят из геометрических построений и доказательств, имеющих отношение к стереотомии (практический раздел проективной геометрии, посвященный расчету формы каменных блоков, необходимых для строительства архитектурных элементов сложной криволинейной формы), коническим сечениям и другим манипуляциям с

D.A. Lisin *Guarino Guarini's treatise "l'Architettura civile" ("Civil architecture")
as a key to understanding of the architect's creative method*

линейными и нелинейными фигурами. Пристальное внимание Гварини к проблеме стереотомии говорит о ярко выраженных французских влияниях, так как ее применение в архитектуре рассматривалось еще в трактате Филибера Делорма [L'Orme de, Le premier tome de l'Architecture, 1567], а в 1640-х годах в Париже были опубликованы посвященные этой проблеме работы Жирара Декарпа [Desargues, Brouillon-project d'exemple ... , 1640] и Франсуа Дерана [Derand, L'Architecture des voûtes, 1643], чьи идеи также нашли отражение в «Гражданской архитектуре».

Столь пристальный интерес к математическим проблемам отличает трактат Гварини от большинства архитектурно-теоретических трудов, написанных в Италии, Германии, Нидерландах и Испании, и находит непосредственное отражение в его архитектурном методе. Прежде всего он сформировал его подход к проектированию. В традиции витрувианской архитектуры проект базируется на модульной системе, когда в качестве основания плана берется диаметр колонны, Гварини порывает с ней и основывает процесс проектирования на представлении о пространстве здания в качестве геометрической фигуры. Внимание к проблемам конических сечений нашло отражение в форме купола капеллы Сакра Синдоне, которому архитектор придал форму усеченного конуса. Данное решение представляет собой разрыв с ренессансно-барочной традицией, для которой свойственна форма полусферы или эллипсоидный силуэт купола, и являет собой один из примеров новаторского подхода Гварини к архитектуре. В то же время именно знакомство с методами стереотомии позволило мастеру создать сводчатые структуры столь сложной формы, какими являются купола церкви Сан Лоренцо и капеллы Сакра Синдоне.

Все это ясно показывает, что подход Гварини к архитектуре имеет научную базу и является полностью рационалистическим. Тем более, он сам пишет, что «архитектура, во всех своих операциях использующая измерения, зависит от геометрии», что сближает его с французским теоретиком Фреаром де Шамбре, который в своей работе 1650 года назвал геометрию «базой для всех искусств» [Kruft, A History of Architectural Theory ... , 2007, p. 106]. Но в то же время Гварини заявляет, что «архитектура, хоть и зависит от математики, является "льстивым" искусством, которое не желает быть неприятным чувству ради соответствия истине» [Klaiber, Guarino Guarini's Theatine Architecture, 1993, p. 50]. Именно то удовольствие, которое архитектура стремится доставить чувствам, и делает ее искусством, а не просто ветвью математической науки.

Забота о чувствах зрителя показывает интерес Гварини к свойственной эпохе барокко проблеме субъективного восприятия архитектуры, а значит, затрагивает вопрос оптического эффекта. До Гварини эта проблема рассматривалась в трудах итальянского математика Теофилио Галлаччини [Gallaccini, Sopra Gli Errori Degli Architetti, 1767] и испанского священника Хуана Карамуэля [Caramuel, Architectura civil, recta y obliqua ... , 1678]. Галлаччини затрагивает вопрос об ошибках архитекторов из-за неправильного учета оптического сокращения, для него имеет значение не численно выраженная, но видимая пропорция, основанная на законах оптики, что особенно важно для барочной архитектуры, направленной на создание ошеломляющего впечатления [Kruft, A History of Architectural Theory ... , 2007, p. 104]. Карамуэль более радикален – для получения желаемого оптического эффекта при взгляде из установленной точки, он предлагает вносить активную корректировку во все архитектурные элементы, например, менять пропорции колонн по мере удаления от зрителя и исполнять под определенным углом орнамент, расположенный на наклонных поверхностях, таких как лестницы [Ibid, P. 227]. Он рассматривает архитектуру как площадку для оптических игр, что ведет к деформации всех архитектурных элементов и отказу от всех абсолютных пропорций. Позиция Гварини ближе к позиции Галлаччини, он считает, что от «истинной симметрии» позволительно отклониться, если она не может быть без искажения доведена до чувственного восприятия; в этом случае, чтобы она воспринималась в качестве «истинной», архитектору нужно пойти на оптический компромисс, используя свои знания перспективы, чтобы отнимать и прибавлять там, где это потребуется [Carboneri, Tavassi La Greca, Guarino Guarini. Architettura civile, 1968, p. 17]. Однако, несмотря на готовность к «оптическому компромиссу», он отвергает отождествление архитектуры с иллюзионистической перспективой; именно за это он и

Д.А. Лисин *Трактат Гварино Гварини “l’Architettura civile” («Гражданская архитектура»)* как ключ к пониманию творческого метода архитектора

подвергает резкой критике «криволинейную архитектуру» Карамуэля, заявляя, что она противоречит «любому опыту и обычаю» [Klaiber, Guarino Guarini's Theatine Architecture, 1993, p. 46].

В архитектурной практике Гварино Гварини забота об оптическом эффекте лучше всего проявляется на примере капеллы Сакра Синдоне, где архитектором была сформирована сильная композиционная и оптическая связь, основанная на правилах построения сценографических декораций и делавшая реликварий капеллы главной пространственной доминантой интерьера собора. В то же самое время в куполе капеллы он визуально усиливает перспективное сокращение, используя структуру повторяющихся сегментных нервюр с последовательным уменьшением деталей. Благодаря большому количеству отверстий, купол превращен в открытую структуру, залитую светом, из-за этого черный мрамор, которым облицована вся капелла, в зоне купола кажется серым, что воспринимается зрителем как эффект световоздушной перспективы, и заставляет верхнюю часть купола казаться более удаленной, чем она есть на самом деле. Д. Б. Скотт в своей монографии, посвященной капелле Сакра Синдоне, утверждает, что благодаря этому и другим иллюзионистическим приемам, высота купола визуально увеличивается в два раза [Scott, Architecture for the Shroud, 2003, p. 143]. То, как Гварини решает колонны и балясины, оформляющие лестницы палаццо Кариньяно, может служить хорошей практической иллюстрацией его критики трактата Карамуэля. Чтобы не деформировать капители, как это рекомендует делать Карамуэль при оформлении лестниц колоннами и пилястрами, он заставляет изгибаться архитрав, а окончаниям балясин придает форму расходящихся в сторону листьев, имеющих различную кривизну отклонения.

Готовность Гварини «отклониться от истинной пропорции» связана и с его взглядами на архитектурную эволюцию. Хотя он и обращается к античным источникам, но они не являются для него нормативным стандартом и безусловной моделью для подражания. То же самое относится и к ордерным правилам Серлио и Виньолы, практически возведенным к середине XVII века в статус канона. Гварини считает, что архитектура меняется, адаптируясь к изменениям в привычках и потребностях человека. В качестве примера он приводит фортификационную архитектуру, которая полностью изменилась в сравнении с предшествующими веками, из-за появления новых видов вооружения. Гварини пишет, что «архитектура может корректировать античные правила и изобретать новые» [Carboneri, Tavassi La Greca, Guarino Guarini. Architettura civile, 1968, p. 15].

Взгляды Гварини на архитектурную эволюцию отразилось и на его трактовке ордеров. Гварини допускает по три варианта трех греческих ордеров, которые включают в себя два латинских ордера и ряд неканонических модификаций, в частности, одним из вариантов коринфского ордера у него оказывается «соломоновский», в виде спиральной колонны с волнообразным антаблементом. Здесь Гварини следует идеям испанских теоретиков. Впервые «соломоновский» ордер вводит Хуан Баутиста Вильялпандо [Corral, El tratado de la arquitectura perfecta ... , 1990], затем его переосмысливает Хуан Ричи [Marías, Pereda, La Pintura Sabia ... , 2002], взявший в качестве образца спиралевидные колонны старой базилики св. Петра в Риме, кроме того Риччи прибавляет к пяти ордерам Серлио и Виньолы другие гибридные формы, основанные на североевропейских моделях, созданных Венделем Диттерлином и Хансом Вредеманом де Врисом [Kruft, A History of Architectural Theory ... , 2007. p. 226], Карамуэль в своем трактате также включает в список ордеров гибридные формы и доводит их число до одиннадцати.

На практике Гварини активно применяет «соломоновский» ордер в проекте лиссабонской церкви Санта Мария делла Дивина Проввиденца, которая получает оформление в виде изгибающихся «соломоновских» пилястр и волнообразного антаблемента. Другие гибридные формы он использует в проекте церкви Сэнт-Анн-ля-Рояль – там в ордерном оформлении вводятся фантазийные элементы, близкие к иллюстрациям его трактата, в частности, в капителях малого ордера овы заменены на фрукты. Капители капеллы Сакра Синдоне также модифицированы по сравнению с каноническими образцами, в них Гварини помещает орудия страстей – терновый венец и гвозди.

D.A. Lisin *Guarino Guarini's treatise "l'Architettura civile" ("Civil architecture")
as a key to understanding of the architect's creative method*

Однако наиболее новаторской особенностью трактата Гварини является его отношение к готической архитектуре. Он включает в перечень архитектурных ордоров, наравне с классическими, и «готический» ордер, для которого также предлагает три варианта. Значение этого шага обуславливается тем фактом, что, начиная с середины XVI в., в теоретических трактатах в основном преобладала негативная оценка готической архитектуры. Это справедливо в отношении сочинений таких авторов, как Джорджио Вазари [Вазари, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев ... , 2008], Герардо Спини [Spini, I tre primi libri, 1569], Винченцо Скамоцци [Scamozzi, Dell'idea della Architettura Universale, Venezia, 1615], Джованни Беллори [Bellori, Le vite de pittori ... , 1672] и Фреар де Шамбре [Fréart de Chambray, Parallèle de l'architecture ... , 1650]. Однако в 1670-х ситуация постепенно меняется, в это время Франсуа Блондель и Клод Перро начинают сдержанно писать о достоинствах готической архитектуры, а Хуан Карамуэль даже включает готический ордер в свой трактат, изданный в 1678 году, что могло послужить прямым вдохновением для Гварини. Однако последний в позитивной оценке готической архитектуры идет гораздо дальше предшественников. Гварини говорит об изменчивости источников эстетического удовольствия, которые подвержены моде. В связи с этим, он пишет о том, что «архитектура римской античности не нравилась готам так же, как его современникам не нравится готическая» [Carboneri, Tavassi La Greca, Guarino Guarini. Architettura civile, 1968, p. 127]. Такая позиция позволяет Гварини «уровнять» готическую архитектуру с архитектурой классической античности. Он описывает ее «приятную стройность, столь противоположную римской архитектуре» [Ibid. P. 208] и говорит о ее «прозрачности», высоко отзывается о готических церквях Севильи, Саламанки, Реймса, Парижа, Милана, Болоньи и Сиены. Кроме того, сравнивая готическую архитектуру с античной, он говорит о том, что римские строители пытались придать своим зданиям впечатление прочности, а средневековые зодчие – ощущение слабости, при котором кажется, что постройка стоит лишь по воле чуда, и он затрудняется вынести суждение относительно того, какое из этих двух стремлений является более достойным [Ibid. P. 209].

Именно этот «чудесный эффект» готической архитектуры Гварини и пытается воплотить в некоторых своих постройках. Пожалуй, наиболее ярким примером является туринская церковь Сан Лоренцо. Он поместил ее купол на массивных опорах, напоминающих средокрестие готического собора, но спрятал опоры за ордерной декорацией. Посетителю, входящему в церковь, кажется невероятным, что огромная масса купола может покоиться на тонких колонках серлиан нижнего яруса, эти сомнения еще больше усиливаются при взгляде на большие отверстия, сделанные в парусах и подкупольном кольце. Готической архитектурой вдохновлен и беспрецедентный купол, представляющий собой открытую сеть пересекающихся нервюр, между которыми сделаны отверстия. В отечественной искусствоведческой традиции этот купол трактовался совершенно иначе. В.Ф. Маркузон указывал на «любование чисто функциональными конструктивными формами пересекающихся арок», объясняя это зарождающимся рационализмом буржуазной эры [Бунин, 1969, т. 7, с. 97], в то время как М.И. Сви́дерская видела в нем эстетику техницизма архитектуры Гварини [Аникст и др., 1988, с. 75]. Но изучение трактата мастера показывает, что его истинной творческой интенцией являлось достижение описанного выше эффекта слабой постройки, которая, как кажется, не падает под давлением собственной массы лишь благодаря чуду. Тот факт, что Гварини, стремящийся к эффекту готической архитектуры, все же не порывает окончательно с витрувианским ядром, но пользуется в своей постройке оболочкой, составленной из элементов классической архитектуры, также объясняется текстом трактата. Он пишет, что его современники не любят готику, а, следовательно, мастер не мог пойти против их вкуса.

Таким образом, именно трактат Гварини, столь же синтетический, как и его творческий метод, служит ключом к пониманию таких особенностей архитектуры мастера как геометризация форм, использование конических куполов, сводов сложной формы и гибридных ордоров, интереса к оптическим эффектам и применению необычной новаторской структуры перекрытий.

Д.А. Лисин *Трактат Гварино Гварини “l’Architettura civile” («Гражданская архитектура»)* как ключ к пониманию творческого метода архитектора

ИСТОЧНИКИ

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе/Пер. с итальянского. – Москва: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008.
2. *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfección en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delinea y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigió el Rey d. Phelipe II*, Vegeven: Empreñta Obispal, por Camillo Corrado, 1678.
3. *Architettura civile, del padre d. Guarino Guarini, cherico regolare, opera postuma dedicata a Sua sacra reale Maestà*. - In Torino: appresso Gianfrancesco Mairese, 1737.
4. *Dell'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*. Venezia, 1615.
5. *Derand, François*. L'Architecture des voûtes, Paris, 1643.
6. *Desargues, Girard*. Brouillon-project d'exemple d'une manière universelle touchant la pratique du trait à preuves pour la coupe des pierres. Paris, 1640.
7. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel de Juan Bautista Villalpando*, traducción de Fray L. Rubio, y edición (capítulos seleccionados del segundo vol.) de J. Corral. COAM, Madrid, 1990.
8. *Fréart de Chambray R.* Parallèle de l'architecture antique et de la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq orders. Publie à Paris chez Edme Martin, 1650.
9. *Guarino Guarini*. Architettura civile: Introduzione di Nino Carboneri: Note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca. Milano: Edizioni "Il Polifilo, 1968.
10. *I Disegni d'architettura civile et ecclesiastica di Guarino Guarini e l'arte del maestro / Daria De Bernardi Ferrero*. – Torino: Albra, 1966.
11. *L'Orme de, Philibert*. Le premier tome de l'Architecture. Paris, 1567.
12. *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, scritte da G.P. Bellori. Roma, 1672.
13. *Mariás F., Pereda F.* La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci. Toledo, Antonio Pareja Editor, 2002.
14. *Spini G.* I tre primi libri sopra l'istituzioni dei greci e dei latini architettori, pubblicato nel 1569.
15. *Trattato di Teofilo Gallaccini Sopra Gli Errori Degli Architetti Ora Per La Prima Volta Pubblicato per Giambattista Pasquali*. Venezia, 1767.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аникст А.А., Ротенберг Е.И., Сви́дeрская М.И.* и др. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма. Театр: Искусство 17 в.: Италия. Испания. Фландрия. [ВНИИ искусствознания]. – Москва: Искусство, 1988.
2. *Всеобщая история архитектуры. Том VII. Архитектура Западной Европы и Латинской Америки XVII – первой половины XIX вв.* / Под. ред. *Бунина А.В.* – Москва: Стройиздат, 1969.
3. *Klaiber S.E.* Guarino Guarini's Theatine Architecture. PhD diss. – Columbia University, 1993.
4. *Kruft H.-W.* A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present. – New York: Princeton Architectural Press. 2007.
5. *Scott J.B.* Architecture for the Shroud: Relic and Ritual in Turin. – University of Chicago Press, 2003.
6. *The Mark J. Millard Architectural Collection, Volume IV: Italian and Spanish Books, Fifteenth through Nineteenth Centuries.* Edited by *Kianka F., Hugg H.* – New York, George Braziller. 2001.
7. *Wittkower R.* Gothic vs. Classic: Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy. – New York, George Braziller, 1974.

SOURCES

1. *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfección en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delinea y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigió el Rey d. Phelipe II*, Vegeven: Empreñta Obispal, por Camillo Corrado, 1678.
2. *Architettura civile, del padre d. Guarino Guarini, cherico regolare, opera postuma dedicata a Sua sacra reale Maestà*. In Torino: appresso Gianfrancesco Mairese, 1737.
3. *Dell'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi*. Venezia, 1615.

D.A. Lisin *Guarino Guarini's treatise "l'Architettura civile" ("Civil architecture")
as a key to understanding of the architect's creative method*

4. Derand, François. *L'Architecture des voûtes*. Paris, 1643.
5. Desargues, Girard, *Brouillon-project d'exemple d'une manière universelle touchant la pratique du traict à preuves pour la coupe des pierres*. Paris, 1640.
6. *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel de Juan Bautista Villalpando, traducción de Fray L. Rubio, y edición (capítulos seleccionados del segundo vol.) de J. Corral*. COAM, Madrid, 1990.
7. *Fréart de Chambray R. Parallèle de l'architecture antique et de la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq orders*. Publie à Paris chez Edme Martin, 1650.
8. Guarino Guarini. *Architettura civile: Introduzione di Nino Carboneri: Note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca*. Milano: Edizioni "Il Polifilo, 1968.
9. *I Disegni d'architettura civile et ecclesiastica di Guarino Guarini e l'arte del maestro*. Ed. Daria De Bernardi Ferrero. Torino: Albra, 1966.
10. L'Orme de, Philibert. *Le premier tome de l'Architecture*. Paris, 1567.
11. *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni, scritte da G.P. Bellori*. Roma, 1672.
12. Marías F., Pereda F. *La Pintura Sabia*. Fray Juan Andrés Ricci. Toledo, Antonio Pareja Editor, 2002.
13. Spini G. *I tre primi libri sopra l'istituzioni dei greci e dei latini architettori*, pubblicato nel 1569.
14. *Trattato di Teofilo Gallaccini Sopra Gli Errori Degli Architetti Ora Per La Prima Volta Pubblicato per Giambatista Pasquali*. Venezia, 1767.
15. Vazari D. *Zhizneopisaniia naibolee znamenitikh zhivopistsev, vaiatelei i zodchikh. Polnoe izdanie v odnom tome* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. In one volume] Per. s italianskogo. Moscow, "Izdatelstvo ALFA-KNIGA", 2008.

REFERENCES

1. Anikst A.A., Rottenberg E.I., Sviderskaia M.I. I dr. *Istoriia iskusstv stran Zapadnoi Evropi ot Vozrozhdeniia do nachala 20 veka: Zhivopis. Skulptura. Grafika. Arkhitektura. Muzika. Drama. Teatr: Iskusstvo 17v.: Italiia. Ispaniia. Flandria* [A history of Western European art from the Renaissance to the beginning of the 20th century: Painting. Sculpture. Graphics. Architecture. Music. Drama. Theatre: Art of the 17th century: Italy. Spain. Flanders]. Moscow, Iskusstvo, 1988.
2. Klaiber S.E. *Guarino Guarini's Theatine Architecture*. PhD diss. Columbia University, 1993.
3. Kruft H.-W. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press. 2007.
4. Scott J.B. *Architecture for the Shroud: Relic and Ritual in Turin*. University of Chicago Press, 2003.
5. *The Mark J. Millard Architectural Collection, Volume IV: Italian and Spanish Books, Fifteenth through Nineteenth Centuries*. Edited by Kianka F., Hugg H. New York. George Braziller. 2001.
6. *Vseobshaia istoriia arkhitekturi. Tom VII. Arkhitektura Zapadnoi Evropi i Latinskoi Ameriki XVII – pervoi polovini XIX vv.* [A Universal history of architecture. Vol. VII. The Architecture of Western Europe and Latin America from the 17th to the first half of 19th century]. Pod. red. Bunina A.V. Moscow, Stroiizdat, 1969.
7. Wittkower R. *Gothic vs. Classic: Architectural Projects in Seventeenth-Century Italy*. New York. George Braziller, 1974.

И.Ю. Перфильева

кандидат искусствоведения, доцент,

ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН

perfileva-irina@yandex.ru

ИНСТАЛЛЯЦИОННОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УКРАШЕНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Статья посвящена анализу художественных украшений, как принято определять это стилистическое направление на Западе, или произведений авторского ювелирного искусства, в отечественной искусствоведческой терминологии, в контексте современных художественных практик. В центре исследования находится влияние, которое оказало на развитие ювелирного искусства инсталляция как форма современного искусства. Под опосредованным воздействием инсталляционного начала произошло принципиальное переосмысление традиционных функций и предметных форм украшений. В пластическом и жанровом отношении ювелирное дело вышло за пределы своих видовых границ и представляет одну из ветвей современного актуального искусства.

The article is devoted to analysis of artwork, as they determine this stylistic direction in the West, or works of jewelry art, domestic art terminology, in the context of contemporary art practices. The focus of the study is the impact that has had on the development of jewelry art installation as a form of contemporary art. Under the indirect impact of the installation beginning there has been a fundamental rethinking of the traditional function and object forms of jewelry. In plastic and genres of jewelry has gone beyond their species boundaries and is one of the branches of contemporary art.

Ключевые слова: инсталляция, арт-объект, реди-мэйд, коллаж, готовые формы, пространство, художественное украшение

Keywords: installation, art object, ready-made, collage, form, space, art decoration

Постановка проблемы

Принципы инсталляционного мышления сегодня прослеживаются не только в классических «макроинсталляциях», но и в «микроинсталляциях» – художественных украшениях.

Инсталляционное начало присуще украшениям с древнейших времен. Как ритуальные амулеты, уже в первобытных культурах они имели значение средств коммуникации, обладающих магическими свойствами, способствовавшими вовлечению в инсталлируемое пространство сознания участников сакрального ритуала [Тупицы, 2006, с. 34]. В соответствии с их предназначением как оберегов, сформировались основные виды украшений: ожерелья, браслеты, серьги, украшения для головы [Земпер, 1970, с. 122]. А вне фигуры человека такие изделия фактически утрачивали свое значение.

Они являлись неотъемлемой частью процесса познания мира, в стремлении объять необъятное, через погружение в бессознательное проникнуть в потаенные уголки мира, попытаться понять, что там происходит [Тупицы, 2006, с. 32] и передать этот опыт. Как гармоничное согласие комплекса предметных форм и состояния духа человека, отправляющего ритуал в их облачении и погруженного в мистическое пространство при их посредстве, они передавались из поколения в поколение.

Предыстория современных ювелирных инсталляций

Секуляризация художественной культуры, лишив украшения сакральной функции, не лишила их инсталляционного начала, как способа самоидентификации определенной социокультурной

© Перфильева И.Ю., 2017

I.Yu. Perfiljeva *Installation beginning in art jewelry
the second half of XX – beginning of XXI centuries*

среды. Праобразы современных ювелирных инсталляций обнаруживаются в украшениях, созданных ведущими мастерами модернизма, которые первыми попытались новыми средствами выразить мысли и чувства, волновавшие людей испокон веков. Эксцентричные украшения из осколков стекла, кусков разбитого фарфора, медной проволоки и стали [Нейман, 2009, с. 265] для узкого круга родных и друзей: жен художников – Ж. Миро, М. Шагала, М. Дюшана, Л. Бунюэля, где в первую очередь ценилась авторская концепция, а не драгоценность материала, в 1920-1930-е гг. конструировал А. Колдер.

Самые известные сюрреалистические ювелирные микроинсталляции – кольца и другие изделия с использованием кусочков сахара и меха [Matsier, 2009, p. 89], которые создавала М. Оппенгейм.

Не остался в стороне и П. Пикассо. В течение одного лета, в конце 1930-х гг. он выгравировал перочинным ножом на терракоте шесть портретов Д. Маар в форме вставок для подвесов, брошей и колец, в простом обрамлении и без него, напоминающих первобытные украшения.

Инсталляция как художественная практика ювелирного искусства

Расцвет инсталляционного начала как метода творческого мышления в процессе создания украшений начался в Западной Европе на рубеже 1960-х – 1970-х гг., вскоре после распространения в актуальном искусстве концепции «тело как низкое», появление которой М. Келли определил как тотальный, «сильнейший страх смерти и всего, что показывает тело как машину, <...> которая изнашивается» [Тейлор, 2006, с. 157].

Тогда же и художники-ювелиры задумались над дилеммой: для кого создается украшение – для тех, кто его носит, или для тех, кто смотрит на эту инсталляцию со стороны [Cartlidge, 1985, p. 78]. Украшения стали рассматриваться как часть самопрезентации создателя, посредством которых он общается с носящим украшение и зрителем, который тоже самовыражался, надевая их.

Как и в классической инсталляции, составляющие части композиции «человек – украшение» не работают вне ее целостности, их разъединение ведет к дискретности, к утрате концептуальной связи и иллюзии как основного эффекта инсталляции, а в конечном итоге к исчезновению смысла.

Артикуляция инсталляционного начала в художественных украшениях выразилась в стремлении вернуться к мистике, к магическим действиям, к ауратичности, к первоисточкам взаимоотношений украшения и человека, приоритетным до момента окончательной десакрализации искусства. Художники, а это были не только ювелиры, живо откликнулись на сентенцию о возврате к исконной ритуальности украшений в новом социокультурном контексте, когда первоначальное их значение окончательно растворилось во множестве различных предметных форм в окружении человека.

Попытка визуализировать «вечные» истины в новом социокультурном контексте инспирировала появление амулетов-перевертышей, как ювелирных инсталляций, объединенных общей идеей: привлекать внимание к болевым точкам жизни в современном мире.

В качестве первоформ художниками заявлялись непосредственно части фигуры человека: ладони, губы, уши клиентов или их близких. Изделия отливали или чеканили из тонкого листа серебра или золота по слепкам. Сохранение биометрических особенностей конкретного человека делало арт-объект неповторимым, воссоздающим сакральный смысл его бытия на Земле.

Игра значений, смена контекстов, создающих новые смысловые модификации в виде суггестивных образов, четко очерчивали границы замкнутого пространства, непосредственно прилежащего к человеку. Украшение могло носить и как мемориальное – брошь Г. Ротманна «Ладонь Анны П.» (1982) или прямо размещалось на соответствующем месте фигуры. Контекстуальный смысл ювелирных инсталляций подчас выливался в визуализацию социальной позиции автора, призывающего к разумной отстраненности от агрессии внешнего мира. Откровенно гротескный арт-объект «Серебряные губы» (1972) Я. Кунеллиса представляет ювелирную разновидность «сюжетно-повествовательной» инсталляции (рис. 1), призывающей к взвешенному отношению к слову изреченному.

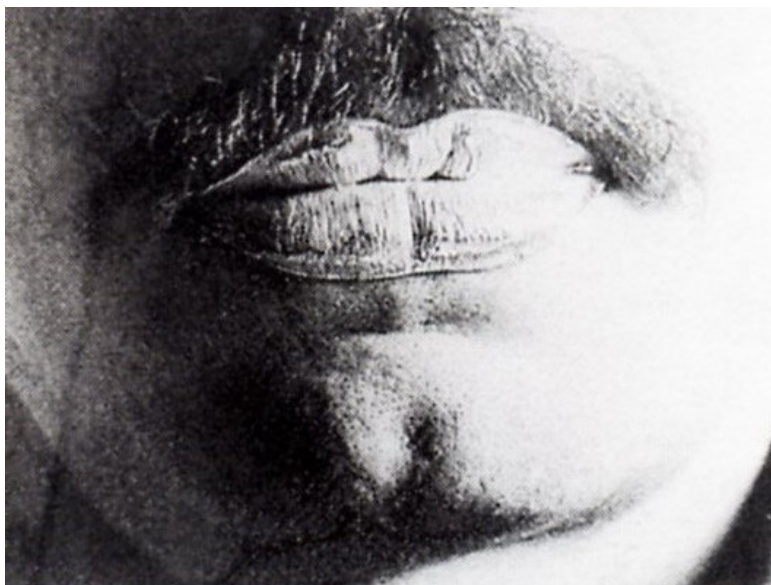


Рис. 1
Я. Кунеллис.
Арт-объект «Серебряные губы».
1972.

В процессе творческого исследования метафизики взаимоотношений человека с украшениями в современном контексте, художники принципиально отказываются от категории «красивого» и прибегают к откровенному эпатажу, стремясь вызывать у зрителя бурные эмоции и переживания.

Особый вид «протестных» инсталляций представляют композиции в стиле реди-мэйд, с использованием чертежных кнопок, лезвий, ножниц, ножей, расположенных в эффектных ракурсах, как орудия пыток. В «Праброши» (1977) П. Скубича визуализировано творческое кредо художника, который смотрит на изготовление ювелирных изделий как на интеллектуальный труд, представляющий анализ менталитета современного потребителя (рис. 2). Владелец, по его мнению, должен развивать активное нравственное отношение к украшениям и не быть пассивным обладателем материальных ценностей. Он должен также развивать их как нечто большее, чем драгоценный декор [Schadt, 1996, p. 211]. Художник был активным противником золота как символа угнетения человечества и расовой сегрегации в Южной Африке, одного из основных поставщиков золота [Schadt, 1996, p. 211].

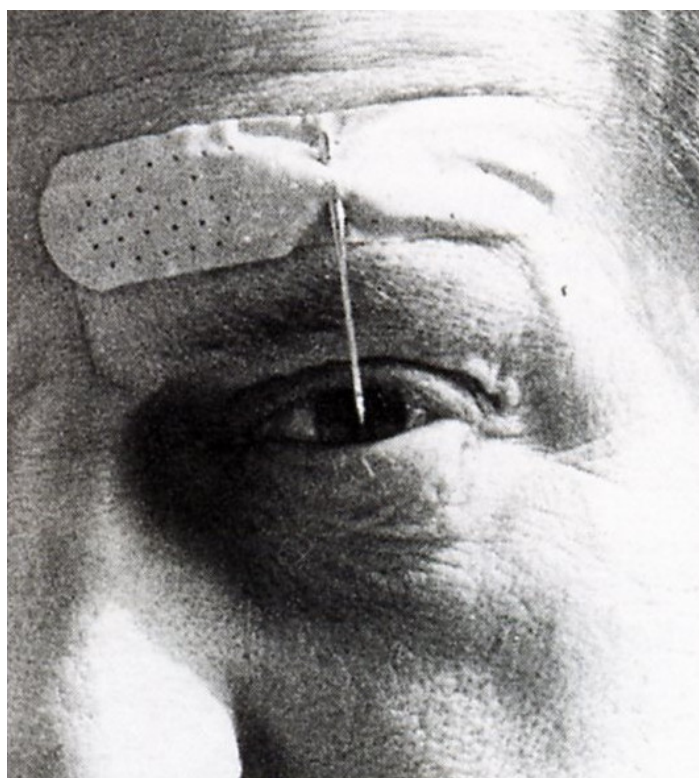


Рис. 2
П. Скубич.
Арт-объект «Праброши». 1977.

I.Yu. Perfiljeva *Installation beginning in art jewelry
the second half of XX – beginning of XXI centuries*

В 1980-е гг. тема опосредованного влияния агрессивного информационного потока, становится особенно популярной. Ювелирные инсталляции расширяются: в них появляются элементы, ведущие концептуальный диалог. Нарастание инсталляционного начала подталкивало художников к выходу за пределы пространства, непосредственно прилежащего к фигуре человека. Вектор экспериментов переносится в сферу его обитания. Для создания концептуальных украшений используются продукты – кольцо «Паста» С. Кларка (1983), промышленный мусор – кольцо «Медаль за бесчестье» Д. Дидура (1983) (рис. 3), отходы текстильной промышленности – кольцо «Орнамент» Л. де Вольфа (1988).



Рис. 3
Д. Дидур.
Колье «Медаль за бесчестье». 1983.
Петарды, спички, железо, х/б шнур.

Подводя итоги десятилетия развития ювелирного искусства, английские критики П. Дормер и Р. Тернер фактически декларировали в международных масштабах плюрализм в оценке многообразия формотворческих поисков и приоритет оригинальной авторской концепции [Dormer, Turner, 1985].

В России это направление имело несравнимо более скромные масштабы. Типические черты инсталляционного начала просматриваются не явно и не очевидно. Только в начале 1990-х гг. оно зазвучало отчетливее, правда, только в произведениях нескольких молодых художников-ювелиров. На выставке "Супервещь", проходившей в 1993 году в ЦДХ, М. Масленников представил радикальный браслет «Фреза» в виде куска трубы, в который была врезана настоящая фреза. Здесь явно прослеживается отсылка к экспериментам западноевропейских художников в 1970-е гг., которая легла на благодатную почву «лихих девяностых» в России.

Ювелирные инсталляции рубежа 1990-2000-х гг. Л. и А. Кальницких – очки-шоры, подвесы-снаряды, браслеты-наручники, – воссоздают атмосферу мастерской, где изготавливают снаряжение для «дочери танкиста» и других киборгов [Лопато, 2002, с. 106].

С начала 2000-х гг. язык ювелирных инсталляций становится острее и провокационнее. Изделия Л. Кальницкой и М. Масленникова этих лет «режут» руки (кольца "Can I Help You?"), протыкают ноздри, затыкают рты, показывают кукиш, исчисляют время слезами Бога (рис. 4). Смыслообразующим фактором их инсталляций является столкновение гуманистического и технократического начал, прекрасного и ужасного. Это своеобразный ювелирный спектакль, поставленный художниками на горячие сюжеты из жизни.



Рис. 4

Л. Кальницкая, М. Масленников. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008.

На Западе в эти годы значительное место в ювелирных инсталляциях занимает осмысление зон тела, «неосвоенных в рамках традиционного ювелирного дизайна» [Интервью с Наоми Филмер, 2010, 16, с. 234] – подмышки, подколенные впадины, пространства между пальцами рук и ног. Дизайнер Н. Филмер считает диктат со стороны вещи, принуждающей человека по-особенному осознавать свое тело и принимать те или иные позы, определяющим фактором современного искусства. В этом ее позиция близка экспериментам дизайнеров моды – Х. Чалаяна, А. Маккуина, Э. Хеш. Она разрабатывала украшения для их экстравагантных коллекций.

В продолжение темы Н.Филмер создала подлинно инсталляционные коллекции украшений из льда (1999) и шоколада (2001). По словам художника, они обостряли восприятие, «добавляя к гамме ощущений вкус и запах», предоставляя возможность познакомиться с «каннибалистской стороной идеи об обладании красотой», служа «хорошим контрастом к чистоте тела» и, наконец, пробуждая сексуальные ассоциации [Интервью с Наоми Филмер, 2010, с. 236] (рис. 5).



Рис. 5

Н. Филмер.

Арт-объект «Шоколадная маска». 2001.

От инсталляций на теле к интеллектуальным инсталляциям

Обращение к «неосвоенным местам» тела привело к принципиальным изменениям в отношении традиционных видов украшений. Утратив свои первоначальные функции оберегов, они оказались в одном ряду с другими «реальными объектами», которые используются для создания инсталляций, обыгрываются, меняя смыслы. «Минуты славы, торжества и важности» [Cheung, Clarke, Clarke, 2006, p. 45] художники дарят простым вещам, окружающим человека в его повседневной жизни. М. Бродхед увековечила в серебряной броши из серии «Ванная» затычку. К. Исаак создал из цветных ремней Британской Королевской почты коллекцию браслетов, визуализирующую атмосферу виртуального диалога традиционных форм переписки и современных средств коммуникации в пространстве интернета.

Если «простые вещи» в этих инсталляционных композициях подаются как функциональные ювелирные изделия, то украшения, напротив, предстают априори нефункциональными или вообще эфемерными предметными формами, вроде отсутствующих серег – «Мешочки для серег», радикально меняют свое предназначение на противоположное, кольца – «Рамка для кольца» (обе 2005. Л. Поттер). А иногда становятся центром ироничных инсталляций – «Три гиперкольца» (2001) Т. Балтро.

В круг внимания попадают даже ювелирные изделия, подвергшиеся воздействию электрических разрядов молнии на теле человека. М. Фарнесс собирает их, считая «знаком избранности» и приписывая им сакральные свойства, которые она консервирует, покрывая акрилом или резиной, и экспонирует в коробках из-под драгоценностей [Габриэль, 2011, 9, с. 44].

Резиновые штампы «Браслеты» А. Хэша и серебряные штампы – арт-объекты «Сыпь» австралийки Т. Парбс следует рассматривать в аспекте принципиального отказа от украшений и призыва заменить их отпечаткам. Так поступает К. Бак, заменяя украшения их отпечатками на квадратных брошах и звеньях колье. Изделия из проекта И. Бака «Неприкасаемые украшения», напротив, хотя и выглядят реальными, в действительности таковыми не являются. Их невозможно взять в руки. Эти инсталляционные композиции «цельны» только в упаковке. Любое прикосновение разрушает их предметную форму (рис. 6).



Рис. 6
И. Бак.

Арт-объект «Неприкасаемые украшения».

Комплексные инсталляции: снаряжения для тела

Процесс интеграции инсталляции в ювелирное искусство наиболее ярко и убедительно проявился в жанре художественных украшений. Но было бы ошибкой считать, что он не затронул другие области «производства снаряжения для тела». В западноевропейской искусствоведческой литературе принято подходить к этой проблеме исходя из принципа: «Если признать, что

И.Ю. Перфильева *Инсталляционное начало в художественных украшениях второй половины XX – начала XXI вв.*

коммуникативная и функциональная ценность одеяний и аксессуаров позволяет называть их одеждой, то стоит обратить внимание и на другие устройства и приспособления, которые человек носит на теле или в непосредственной близости от тела» [Фаррен, Хатчисон, 2009, 11, с. 58]. Тело человека рассматривается в качестве «каркаса» для «снаряжений», что характерно для инсталляции как таковой. Украшения и гаджеты как части такой инсталляции интерпретируются в контексте внутренних процессов, происходящих в теле: прокол уха в определенном месте благоприятно сказывается на зрении. Такие инсталляции «включают в себя физический, функциональный, символический и эмоциональный аспекты личности и тела человека» [Фишер, 2010, 16, с. 66]. Здесь выделяют две группы: тяготеющих к традиционному дизайну украшений для тела и художественный дизайн новых предметных форм, рожденных эпохой высоких технологий.

К первым следует отнести нагрудные украшения, восходящие к традиции оберегать жизненно важные органы: сердце, легкие. Современная фэшн индустрия, следуя принципам, введенным Коко Шанель после Первой мировой войны: «блестящие украшения абсолютно обязательны в современной моде» [Chanel, цит. по: Фишер, 2010, 16, с. 69], презентует ювелирные инсталляции в виде комплекса из драгоценностей, модной бижутерии, металлической галантереи, надетых поверх узорных тканей, нарядных воротников и шарфов, создающие многослойные постмодернистские образы.

Другая группа – различные гаджеты: мобильные телефоны, смартфоны, плееры, наушники и прочие модные аксессуары. От дизайнеров требуется умение адаптировать их к условиям современной жизни, для чего требуются специфические решения, отвечающие требованиям эргономики и эстетики. В одном техническом устройстве заключено все, без чего не может обойтись в повседневной жизни ни один «гик». С другой стороны, размещенный на традиционном месте – запястье руки, такой арт-объект символизирует предельную концентрацию информационного пространства вокруг субъекта – индивидуума.

Дизайнеры гаджетов стараются придать им вид украшений, гармонично взаимодействующих с пластикой тела человека. Решения таких приборов имеют броский дизайн. Создатели гарнитуры «Челюстная кость» (Jawbone), разработанной студией Ива Беара Fuseproject для компании Aliph, стремились сделать ее как можно более яркой, поэтому она выходит за пределы уха и захватывает значительную часть щеки. Это уже не защита от информационного поля, но добровольное погружение в него. Отсюда обращение к «свежим, сочным, интенсивным» цветам [Фишер, 2010, 16, с. 70].

Заключение

Проведенный анализ современных ювелирных инсталляций позволяет сделать вывод, что инсталляционное начало не только интегрировалось в современные художественные украшения и в сферу «производства снаряжения для тела», но сыграло важную роль в их развитии как самостоятельной ветви современного актуального искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура, 2010, №16. – С. 233-237.
2. Лопато М. Ювелирный авангард. Истоки. Параллели. [Каталог выставки в Государственном Эрмитаже. Санкт-Петербург, 19 марта – 14 июля 2002]. – Санкт-Петербург: Славия. 2002.
3. Нейман Б. Завитки серебряной проволоки. Творчество американских ювелиров-модернистов // Теория моды: одежда, тело, культура, 2009, №11. – С. 263-268.
4. Тупицын В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым. – Москва: Новое литературное обозрение. 2006.
5. Фаррен Э., Хатчисон Э. Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды // Теория моды: одежда, тело, культура, 2009, №11. – С. 53-72.

I.Yu. Perfiljeva *Installation beginning in art jewelry
the second half of XX – beginning of XXI centuries*

6. Фишер Э. Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне // Теория моды: одежда, тело, культура, 2010, №16. – С. 65-74.
7. Matsier N. Meret Oppenheim: a Score for a Jewel // PRIVATE PASSION. Artists' Jewelry of the 20th Century. [Stedelijk Museum/ November, 2009]. – Stuttgart: Arnoldshe.
8. Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. – Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габриэль Г. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский Ювелир, 2011, №9. – С. 40-45.
2. Земпер Г. О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Практическая эстетика. – Москва: Искусство. 1970. – С. 117-148.
3. Тейлор Б. ART TODAY. Актуальное искусство 1970-2005. / Пер. с англ. Э.В. Меленевской. – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2006.
4. Cartlidge B. Twentieth – century Jewelry. – New York. 1985.
5. Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery. – London: II. "Black Dog" Publishing Limited, 2006.
6. Dormer P., Turner R. New Jewelry: Trends and Traditions. – London: Thames and Hudson. 1985.

SOURCES

1. Farren, Anne. Hutchison, Andrew. *Telo, kiborgi I noviye tehnologiiyi: kak menyetsiy priroda odezhdi* [Body, Cyborgs and New Technologies: Changing Nature of Garment]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2009, №11, pp. 53-72.
2. *Intrviu s Naomi Fimer, britanskim disainerom ukrasheny* [Interview with Naomi Filmer, a British Accessories Designer]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2010, №16, pp. 233-237.
3. Lopato, Marina. *Yuvelirniy avangard. Istoki. Paralleli. Katalog vystavki v Gosudarstvennom Ermitazhe, 19 Marta – 14 iulya 2002* [Jewelry Avant-Garde. Origins. Parallel. Catalogue of the Exhibition in the State Hermitage, 19 March – 14 July 2002]. Saint Petersburg, Slaviya. 2002.
4. Matsier, Nicolaas. *Meret Oppenheim: a Score for a Jewel*. In *PRIVATE PASSION. Artists' Jewelry of the 20th Century* [Stedelijk Museum/ November, 2009]. Stuttgart, Arnoldshe.
5. Neumann, Bella. *Zavitki serebrynoy provoloki, tvorchestvo amerikanskih yuvelirov-modernistov* [Curls of Silver Wire, the Creativity of American Jewelers-Modernists]. In *Teoriya mody: Odezhda, telo, kultura* [Fashion Theory: Dress, Body, Culture], 2009, №11, pp. 263-268.
6. Schadt, Hermann. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware*. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York, Arnoldshe. 1996.
7. Semper, Gottfried. *O formalnykh zakonomernostykh v ukrasheniye i ih vzhosti kak simvolov* [About the Formal Patterns of Jewellery and their Importance as Artistic Symbols]. In *Prakticheskaya Estetika* [Practical Aesthetics]. Moscow, Iskustvo. 1970. Pp. 117-148.
8. Tupitsyn V. *Glaznoe yabloko razdora: besedy s Il'ej Kabakovym* [Eyeball of Discord: Conversations with Ilya Kabakov]. Moscow, New literary Review. 2006.

REFERENCES

1. Cartlidge, Barbara. *Twentieth – century Jewelry*. New York. 1985.
2. Cheung, Lin. Clarke, Becky. Clarke, Indigo. *New Directions in Jewellery*. London, II. "Black Dog" Publishing Limited, 2006.
3. Dormer, Peter. Turner, Ralf. *New Jewelry: Trends and Traditions*. London, Thames and Hudson, 1985.
4. Gabriel, Galina. *Intellektualnye igry v sovremennom avtorskom yuvelirnom iskusstve* [Intellectual Games in Contemporary Author Jewelry Art], In *Russkiy yuvelir* [Russian Jeweler], 2011, №9, pp. 40-45.
5. Semper G. *O formal'nykh zakonomernostyakh ukrasheniy i ih znachenii kak hudozhestvennykh simvolov* [About the Formal Patterns of Jewellery and their Importance as Artistic Symbols]. In *Prakticheskaya estetika* [Practical Aesthetics]. Moscow, Art. 1970. Pp. 117-148.
6. Taylor B. *ART TODAY. Aktual'noe iskusstvo 1970-2005* [ART TODAY. Contemporary Art 1970 – 2005]. Brandon Taylor, TRANS. from English. E. V. Melenevskaya. Moscow, SLOVO, 2006.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Я. Кунеллис. Арт-объект «Серебряные губы». 1972.

Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996. P. 208, il. 340.

Рис. 2. П. Скубич. Арт-объект «Праброши». 1977.

Источник: Schadt H. Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware. [Engl. transl.: Ann Schadt]. Stuttgart, New York: Arnoldshe. 1996. P. 210, il. 345.

Рис. 3. Д. Дидур. Колье «Медаль за бесчестье». 1983. Петарды, спички, железо, х/б шнур.

Источник: Dormer P., Turner R. New Jewelry: Trends and Traditions. London: Thames and Hudson. 1985. P. 161, il. 162.

Рис. 4. Л. Кальницкая, М. Масленников. Арт-объект «Clepsydra of God». 2008.

Источник: http://www.mi-mi.ru/language_select.html

Рис. 5. Н. Филмер. Арт-объект «Шоколадная маска». 2001.

Источник: Интервью с Наоми Филмер, британским дизайнером аксессуаров // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. № 16. С. 257-258, цв. вкл. 10.

Рис. 6. И. Бак. Арт-объект «Неприкасаемые украшения».

Источник: Cheung L., Clarke B., Clarke I. New Directions in Jewellery. II. "Black Dog" Publishing Limited. London, 2006. P. 84.

В.А. Колотаев

доктор филологических наук,
декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com

Е.В. Улыбина

доктор психологических наук,
профессор кафедры Общей психологии Института общественных наук РАНХиГС
evulbn@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФИЛЬМА АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА «НЕЛЮБОВЬ» КАК СРЕДА ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ

В статье рассматривается художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь», внутри которого поведенческие стратегии героев определяются в соответствии с моделями стадийного развития идентичности: репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной. Носитель репродуктивной идентичности – отец исчезнувшего ребенка, Борис, снимает проблемы внешней и внутренней неопределенности за счет отождествления с тем, что воспринимается как вечно существующая данность, что берет начало в глубоком прошлом и что не подлежит преобразованию. Продуктивная модель идентичности реализуется матерью исчезнувшего ребенка, Женей. Она формирует образ себя по форме некоего идеала, сконструированного медиа и поддерживаемого группой. Оба героя представляют два варианта построения идентичности – через попытку отождествиться с воображаемым должным прошлым (канон) либо сконструированным должным будущим (идеалом). Носители метапродуктивной идентичности – это добровольцы спасательного отряда «Лиза Алерт», которые занимаются поиском исчезнувшего ребенка. Они показывают возможность действия в ситуации, когда нет никаких внешних ресурсов и можно опираться только на самих себя.

Ключевые слова: Звягинцев, «Нелюбовь», репродуктивная идентичность, продуктивная идентичность, метапродуктивная идентичность, цитатность, объект желания, цикличность

The article considers the art space of Andrei Zvyagintsev's movie "Loveless" (2017) as environment in which behavioral strategies of the heroes are in accordance with the models of the stage development of identity: reproductive, productive and metaproductive. The carrier of reproductive identity who is the father of the disappeared child, Boris, alienates all problems of external and internal uncertainty due to his identification with presumable eternally given existence, which originates in the deep past not subject of transformations. The model of productive is realized by the mother of the disappeared child, Zhenya. She shapes an image of herself in the mood of an ideal, constructed by media and supporting group. The state of her identity refers to the most common variants of today destructive ways to cope with uncertainty. Both heroes represent two variants of identity constructing an attempt to identify with an imaginary proper past (canonical) or a properly designed future (idealistic). Carriers of the metaproductive identity are volunteers of the rescue squad "Lisa Alert" who are searching for the disappeared child. They show the possibility of action in the situation of absence of any external support and of need to rely only on yourself.

Keywords: Zvyagintsev, "Loveless", reproductive identity, productive identity, metaproductive identity, citations, intertextuality, object of desire, cyclicity, dialogism, adaptability, Artistic space

Фильм Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (2017) получил высокие оценки кинокритиков, при jury Каннского фестиваля и Гран-При Мюнхенского фестиваля, права на прокат приобрели все европейские страны, он будет показан и в Азии, и в Латинской Америке. Можно выделить два главных признака большого кинематографического события: это, прежде всего, виртуозное владение

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

режиссерским мастерством, и, не менее важное качество художника, – глубинное чутье, способность улавливать едва заметные токи социальных процессов. Звягинцев – режиссер, свободно владеющий ремеслом, мастер, создающий произведение искусства, опознаваемое зрителем как таковое, и Звягинцев – медиум, схватывающий и передающий мельчайшие изменения в умонастроениях и чувствах, лежащих в основе изменений жизни общества. Зрителю предлагается не столько картина социального диагноза, слепок трагического, сколько формула преодоления распада общественных связей, открытие перспектив личностного роста, становления субъективности. Делает он это с художественной точки зрения уже привычным, узнаваемым способом, используя, когда нужно, цитаты из Бергмана, Видора, Тарковского, Антониони, Виндерса, Озона.

Почти половину фильма мы видим обычную жизнь героев, потом исчезает их сын и его долго, без особых эксцессов, ищут. И вот этот бессобытийный фильм, лишённый драматических поворотов, завораживает зрителя, ни на минуту не отпускает от себя. Картина явно затрагивает глубинные психологические проблемы, его тематика не сводится к «желанию обнять близких». Он, как представляется, не только об отсутствии/недостаточной любви к детям, но в большей степени о проблемах поиска/строительства себя, значимых и для отечественной, и для мировой культуры. Начнем с анализа функциональной и смысловой нагрузки некоторых, ставших кинематографической классикой, сцен, воспринимаемых зрителями как цитаты.

Звягинцев и Тарковский – по сю сторону принципа интертекстуальности

Фильм выстроен так, что, казалось бы, нарушает основные законы драматургии, описывающие структуру повествования. По существующим правилам сюжетосложения последняя четверть фильма, что составляет примерно 75% от всего экранного времени, должна начинаться с кульминации, в боевиках именно в этом месте злодей и протагонист сходятся в последней схватке на крыше небоскреба, в мелодраме героиня узнает, что ее подозрения были беспочвенны, а герой вот-вот уедет и пр. Это момент, когда наступает прозрение героя, он понимает что-то важное, момент, в котором наступает перелом в действии. То есть это то самое место, когда должно происходить что-то абсолютно захватывающее.

В фильме Звягинцева в этой точке герои, ищущие пропавшего мальчика, оказываются в заброшенном комплексе зданий. Борис, отец Алеши, на мгновение застывает на пороге комнаты, в которой идет дождь. Никакой мистики, просто прохудившийся потолок. Здесь, вроде бы, ничего не происходит, герои продолжают безуспешно искать ребенка, блуждать по разрушенному зданию дома отдыха. С. Зенкин, А. Долин, А. Королев, О. Зинцов и мн. др. авторы обратили внимание на то, что комната с облупившимися стенами, обсыпавшимся кафелем, лужами на полу и льющейся сверху водой отсылает к другой подобной комнате, пред которой, примерно в этой же временной точке фильма, застыли герои «Сталкера» (1979). Критики творческой манеры Звягинцева упрекают режиссера за формализм, эстетство и, как многим кажется, за перегруженность картины цитатами. Однако он цитирует предшественников не из желания произвести внешний эффект, не из-за эстетических предпочтений. Очевидно, сцена в разрушенном советском доме отдыха несет самостоятельную смысловую нагрузку. Какую?

Как мы помним, герои Тарковского отправились в Зону для того, чтобы попасть в комнату, в которой исполняются желания: любые, но настоящие. То есть можно просить что угодно, но исполнится то, чего действительно хочешь. Ведомые Сталкером Писатель и Ученый, дорого заплатившие за опасное путешествие в Зону, после некоторых размышлений в комнату так и не решаются войти, потому что неизвестно, что именно может исполниться. Например, один из сталкеров, Дикобраз, получил от комнаты богатство, хотя просил вернуть брата. Совершенно непереносимо узнать, что жажда богатства – это твое единственное подлинное желание, и ничего кроме этого в тебе нет. Страшно оказаться Дикобразом, страшно обнаружить свои подлинные желания, страшно столкнуться с собой настоящим.

У Звягинцева мы видим именно эту комнату Сталкера, и его герои решают ту же проблему

опознания/принятия желания, но, в отличие от героев Тарковского, сомнений не испытывают и шанс изменить себя пропускают, предпочитая ходить по кругу и воспроизводить одни и те же формы поведения, но с другими партнерами. Герой Звягинцева, в отличие от героев Тарковского, через порог проходит, его желание исполняется, результат исполнения желания видит зритель, но не видят герои. И если считать, что время появления комнаты не случайно, то именно здесь и происходит кульминация, поворотный момент сюжета. Комната исполнения желания у Звягинцева в итоге трансформируется в комнату, где герои могли бы увидеть/признать результат исполнения желаний, эта комната – морг, а результат исполненного желания – труп подростка, опознать который отказываются родители.

Развод: перспективы будущего или новое прошлое

Фильм Звягинцева рассказывает еще одну историю развода, развода, который для каждого из супругов мог бы быть счастливым – за порогом семьи их ждут новые пары, новые отношения, и, казалось бы, любовь. Есть только небольшая проблема – их сын Алеша, которого куда-то нужно деть, так как в новой жизни ему нет места. И хорошо бы отдать его в интернат, но вот только у инспекции по делам несовершеннолетних могут быть вопросы, а если узнают на работе, то Борис может лишиться хорошо оплачиваемого места. Да и сказать сыну об этом почему-то сложно, нужно через что-то в себе переступить. Герои злятся и обвиняют друг друга.

Мальчик слышит разговор родителей и беззвучно рыдает, когда мать проходит мимо, не замечая его. Потом он отрешенно сидит за завтраком и это последний раз, когда его видит мать и зрители. Алеша исчезнет и весь оставшийся фильм его будут безрезультатно искать. И вот в процессе поисков отец и оказывается в этой самой комнате из фильма Тарковского со льющей сверху водой, возможно, получая шанс что-то понять про себя и свою вину. Но изобразительный ряд фильма не дает ощущения возможных перемен. Поиск продолжается, ничего не происходит. Отец на минуту задержался перед комнатой, куда его привели сталкеры «Лизы-Алерт», и пошел дальше.

Комната Сталкера – лакановское место Реального – превращается в другую комнату (исполненного желания), морг, куда родителей привозят на опознание трупа, который они отказываются признать. Звягинцев здесь цитирует «Под песком» Озона, там героиня предпочла реальность миру призраков. Здесь немного другое: признать собственное желание, то, чтобы исчез нелюбимый сын, значит, увидеть в зеркале себя, свой истинный образ, и это невозможно. «Я бы его никогда не отдала», – кричит мать. Отец плачет, закрыв лицо руками. Желание исполнилось, и что дальше? Дальше все сбудется, но ничего не изменится.

До того, как станет известно про исчезнувшего мальчика, Звягинцев очень подробно показывает быт и жизнь героев, их работу и новые романы. Они не злодеи и даже не просто обычные, они пустые, никто, и демонстрируют два наиболее распространенных варианта эту пустоту замаскировать.

Отец как отсутствие символического

Отец Алеши, Борис, работает хорошо оплачиваемым «продажником» в фирме с «православным шариатом», требованием крещённости, обязательной семьи и пр. В подробности там никто не вникает, главное, чтобы соблюдалась форма. Для Бориса место работы не случайно, именно так он выстраивает и самого себя, и свою жизнь. Звягинцев при показе офиса, где работает Борис, цитирует Кинга Видора, сцену из фильма «Толпа» (1928), где в огромном зале множество рабочих столов, за которыми трудятся десятки клерков.

Когда-то, примерно 13 лет назад, у Бориса был роман с юной Женей, та забеременела, и он настоял на том, чтобы ребенка сохранить и жениться, все как положено. Семьи и любви не получилось. На момент развода у него есть новая женщина, ждущая от него ребенка. С ней «все по-другому», хотя по-другому, как мы видим в финале фильма, не получилось. С. Зенкин отмечает, что

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

в фильме изображены два модуса жизни персонажей – истерика и безучастное отправление социальных функций, отстраненное следование своим ролям. Есть истерика, и есть автоматизм [Зенкин, 2017]. Внешне Борис монументален, внушает доверие, он сама основательность, но внутренне он пуст и механистичен. Герой как бы заведен и настроен на повторение одних и тех же действий по определенному лекалу. Кажется, после увиденного в морге сквозь непроницаемую форму наружу вырываются чувства и есть надежда, что в нем может что-то измениться. Борис получает шанс на перемены, на осознание и преодоление автоматизма. Однако ничего не происходит, точнее, воспроизводится прежний цикл: и в новой семье любви нет, очередной ребенок тоже не нужен и его можно грубо отправить в манеж, чтобы не мешал смотреть телевизор. Борис сделал свое дело, Борис должен уйти.

Герой снова и снова повторяет попытку выстроить так называемую репродуктивную модель идентичности [Колотаев, Улыбина, 2012; Колотаев, Улыбина, 2016], пытаясь воспроизвести утраченный (некогда кем-то заданный) набор способов жизни, поведенческих стереотипов. Иметь свою семью и детей не потому, что любишь конкретного человека, а потому, что так положено, потому, что так надо; надо опираться на проверенные ценности, воспроизводить когда-то сложившиеся и закреплённые традициями отношения между мужчиной и женщиной. Борис, вроде бы, все делает правильно, как положено. Он и в первый раз не бросает Женю, уговаривает ее сохранить ребенка, выйти за него замуж. Но все это оказывается только формой, формальным набором действий, следованием в русле давно неработающих правил.

Репродуктивная стадия соответствует нормативному стилю идентичности в классификации М. Берзонски [Берзонски, 2015]. При нормативном стиле человек принимает групповые нормы без анализа и оценки, некритически мысля, старается стать частью уже сложившегося целого. При репродуктивной идентичности слияние происходит с чем-то, что воспринимается как вечно существующее, что берет начало в глубоком прошлом и что не может быть изменено. В этом случае человек воспринимает себя как копию прошлого и высшая доблесть заключается в том, чтобы как можно точнее воспроизвести нечто каноническое, то, что уже было создано в прошлом, не видя, что знания о прошлом он получает из созданного кем-то другим настоящего. Носитель репродуктивной модели идентичности имеет специфическую оптику, его взгляд обращен в прошлое, он плохо ориентируется в настоящем и не видит будущего, так как в основном следует отлаженному набору поведенческих норм, занят воспроизводством моделей поведения прошлого. Фокус заключается в том, что это воспроизводство прошлого невозможно в настоящем. Хотя, очевидно, когда-то в давние времена, когда идеи истории еще не существовало, когда еще не была сформулирована мысль о линейном движении и сменяемости времен, образ прошлого сливался с образом настоящего. Тогда традиционные ценности не были традиционными, а были просто ценностями, помогающими выжить племени, и основания которых просто не могли подвергаться оценке и пересмотру, такой способ построения себя по канону прошлого был единственно возможным. Сегодня же попытка опираться на традицию не срабатывает, потому что реконструированная традиция – уже не подлинник, а вырванный из контекста нефункциональный новодел. Фирма, в которой Борис работает, и есть такой новодел, в котором можно заставить сотрудников носить бороду и крестик, но жену на корпоративное веселье можно привести фиктивную, а на рабочем месте раскладывать пасьянс.

Репродуктивная идентичность, адекватная для архаической культуры, тем не менее, становится вновь востребованной сегодня, в ситуации общей неопределенности и отсутствии прочных оснований для отождествления, что соответствует ситуации текучей современности (Бауман), или процессу трайбализации, по Маклюэну, хотя правильнее бы сказать – псевдо-трайбализации. Согласно З. Бауману, время текучей современности – это когда «мы переходим из эры заранее заданных «референтных групп» в эпоху «универсального сравнения», в которой цель усилий человека по строительству своей жизни безнадежно неопределенна, не задана заранее и может подвергаться многочисленным и глубоким изменениям прежде, чем эти усилия достигнут своего подлинного завершения: то есть завершения жизни человека» [Бауман, 2008, с. 13].

Такую, лишенную опор, ситуацию действительно тяжело переносить, и она чревата опасностью выбора деструктивных вариантов снятия неопределенности, одним из которых может быть, в частности, религиозный экстремизм [McGregor, 2001; Hogg, 2010; Hogg, 2014; Wood, Giles, 2014; Wichman, 2010]. Переход к такому радикальному варианту построения идентичности представлен, например, в фильме К. Серебренникова «Ученик» (2016), также успешно показанном на прошлом Каннском фестивале.

Впрочем, наш герой от крайностей очень далек, вряд ли он даже действительно верит в Бога, хотя, с большой вероятностью, в церковь ходит. Борис демонстрирует сглаженный, неопасный вариант распространенной опасной стратегии преодоления неопределенности, решения проблемы идентичности за счет присоединения к прочной, сущностной группе. Он как все, один из многих. Но даже внешняя имитация такой стратегии оказывается деструктивной, не способной дать любовь и счастье. Ребенка, конечно, сохранить необходимо, жениться необходимо, но близость с женой ограничивается сексом, а сам ребенок никакой ценности не представляет. Просто так нужно, ведь все так живут.

Мать

Жена Бориса, Женя, мать пропавшего мальчика, говорит о себе и своих чувствах больше, чем Борис. Она рассказывает о том, что в детстве она была несчастлива, что мама ее не любила и не любит, что и с мужем любви не было, была случайная связь, беременность и замужество, чтобы от мамы уйти. Мать в фильме показана убедительно ужасной истеричкой, что вполне может обосновывать личностные проблемы дочери. И хотя детский опыт действительно влияет на особенности построения отношений с людьми во взрослом возрасте, в реальности это влияние не абсолютное. У человека остается возможность понять несовершенство родительской семьи и попытаться что-то с этим сделать самому или с помощью терапевта. Женя ограничивается внешней дистанцией и использованием распространенной риторики о плохой матери для объяснения собственных проблем при полном внутреннем слиянии с ней. Она заявляет, что не собирается воспроизводить традиционные модели семьи и очень хочет ощущать себя ценностью саму по себе, просто потому, что она есть. «Ему от меня ничего не нужно, кроме меня самой», – описывает она свои отношения с новым мужчиной. Но так как вместо нее самой есть только тщательно сделанное (в том числе с помощью косметических технологий) внешнее совершенство, то любви снова не получается, есть холодное отчужденное параллельное существование. Интерьер квартиры состоятельного мужа и его отношения со взрослой дочерью вызывают у видевших фильм Звягинцева «Елена» невольные ассоциации, которые ничего хорошего отношениям пары не сулят.

Женя выстраивает образ себя по модели *продуктивной идентичности*, что тоже соответствует нормативному стилю в типологии М. Брезонски, но нормой выступает не то, что уже было, а то, что только должно быть. На этой стадии человек воспринимает себя тоже как копию, но копию задаваемого СМИ образца, постоянно подгоняя себя под воображаемый идеальный продукт. Одним из распространенных вариантов такой идентичности можно считать навязчивое стремление улучшить внешность с помощью пластических операций, диет, занятий спортом и пр. Женя старательно создает себя – ухаживает за телом и волосами, постит селфи и фотографии еды в сеть, предьявляя миру результаты своих усилий и, возможно, стремясь получить от сетевого сообщества одобрительный комментарий или лайк. Положительное отношение группы к результатам деятельности носителя продуктивной идентичности чрезвычайно важно для поддержания высокой самооценки и подтверждения соответствия идеалу сообщества. Ее новый партнер состоятелен и солиден, чем она тоже с удовольствием хвастается.

Как показывают многочисленные исследования [Баранская, 2008; Ребеко, 2010; Арина, Мартынов, 2009; Тарханова, Холмогорова, 2011; Холмогорова, Тарханова, 2014; Paquette, Raine, 2004; Etile, 2007; Bardone-Cone, Cass, 2008; Featherstone, 2010; Lawler, Nixon, 2011; Karazsia et al., 2013; Benton, Karazsia, 2015] зависимость от постоянного совершенствования тела прямо связана с

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

влиянием культурных стереотипов через образы медиа, рекламы, искусства. «Кульť совершенства превращается в массовую, лихорадочную погоню за идеалом, в новую манию, зависимость, которую можно назвать нарциссическим перфекционизмом» [Соколова, 2015, с. 55]. Это состояние Е. Т. Соколова относит к числу наиболее распространенных вариантов современных деструктивных способов справиться с неопределенностью. Борис и Женья и представляют эти два варианта построения идентичности – через попытку отождествиться с воображаемым должным прошлым (*канон*), либо сконструированным должным будущим (*идеалом*). И в одном, и в другом случае речь идет о стремлении идентифицироваться с мнимым объектом, фантазмом, что запускает новую серию повторов проблемных ситуаций (механизм сериальных форм идентификаций подробно описан в работах А.В. Севастеенко [Севастеенко, 2005]). Если оптика Бориса это взгляд в воображаемое прошлое при слабом восприятии настоящего и невидении будущего, то взгляд Женьи устремлен в иллюзорное будущее при неспособности видеть настоящее. Так, она странным образом не видит того, что для нового партнера она всего лишь объект: в ответ на ее признание он никак не подтверждает ее значимость, не отвечает ей взаимностью, хотя внешне их отношения выглядят благополучно. Однако Женье нравится ее положение, она всячески стремится соответствовать идеалу. Она такая, какую она сама создала себя по одобряемому группой лекалу, и за это ее любит новый партнер.

Между канонem и идеалом: перспективы будущего

Образы Бориса и Женьи отражают общую картину отечественной актуальной реальности, характеризующуюся, согласно данным социологов, сосуществованием противоположных позиций по всем значимым вопросам: «Анализ современного общественного сознания показывает, что в нем практически по всем направлениям сосуществуют две взаимоисключающие друг друга позиции, которые в одинаковой мере (или примерно в одинаковой пропорции) претендуют на истинность, право существования, их реализацию и, в конечном счете, на то, чтобы определять стратегию развития общества» [Тощенко, 2015, с. 54-55]. Содержание этих позиций, при всем их многообразии, определяется стремлением либо воспроизведения уже бывших когда-то ценностей, либо некритическим стремлением к достижению предложенных идеальных образцов: «Для российского же менталитета, по всей видимости, характерна большая палитра и пестрота в вариантах самоидентификаций, в целом тяготеющих к противостоянию абсолютов и полярностей – либо традиционализма и ригидной стабильности, либо диффузной изменчивости и безграничного нарциссического самоутверждения и перфекционизма» [Соколова, 2015а, с. 19].

Проблемы идентичности героев связаны не только с личностной незрелостью, они рифмуются с социальной пустотой, о чем пишет Антон Долин [Долин, 2017]. Поиски пропавшего ребенка обнажают отсутствие работающих социальных институтов. Полиция бессильна и не потому, что конкретный полицейский плохой. Он нормальный, даже доброжелательный, но офицер честно признается, что его возможности минимальны, что он мало чем может помочь, так как завален более серьезными преступлениями, и что рассчитывать можно только на себя. Это соответствует тому, как видят актуальную ситуацию современные россияне. Социологи [Тощенко, 2015; Кучеренкова, 2016; Реутов, Реутова, 2016] отмечают низкую степень доверия сограждан к большинству людей, к социальным и гражданским институтам и власти в целом: «Ощутимое снижение доверия по мере увеличения радиуса отношений, наличие негативного опыта взаимодействия с государственными и муниципальными структурами у значительной части граждан – это очевидные барьеры для формирования в обществе отношений доверия» [Реутов, Реутова, 2016, с. 132]. Возможно, отождествление с близким кругом людей при недоверии к внешним структурам помогло бы снять ситуацию неопределенности и нестабильности, но опора на семью в фильме Звягинцева невозможна, а социальная реальность состоит в том, что при исчезновении человека полиция в качестве первой версии отрабатывает семейное преступление. Попытки решить проблему семейных ценностей формальными методами, как в фирме Бориса, приводят к формальным результатам.

Н.А. Хренов вводит понятие «русского протеизма» для описания специфической черты русской художественной культуры, лиминальности ее героев [Хренов, 2007]. Роберт Лифтон предложил понятие протеевской идентичности как соответствующей актуальному состоянию современного мира. В терминах Лифтона [Lifton, 1993] для современной реальности адекватна протеевская идентичность, обладающая высокой степенью изменчивости и многообразием Я. Носитель протеевской идентичности сам выбирает основания для своего присоединения к человечеству и может сам изменять эти основания, если сочтет нужным. «Протеевское Я представляет собой альтернативу насилию, которое всегда связано с абсолютными качествами и в этом смысле ведет в тупик. Протеанизм, напротив, дает возможность избежать тупиков, он включает в себя выбор – предполагая формирование собственных оснований для своего присоединения к человечеству» [Lifton, 1993, с. 11-12].

Создание идентичности в ситуации неопределенности, при отсутствии возможности опереться на внешние структуры (семья, школа, органы власти, полиция), требует достаточно высокого уровня личностной зрелости и наличия взрослой позиции. «Известная толерантность к неопределенности и переносимость амбивалентности могут свидетельствовать о достижении индивидуальной зрелости, константности и целостности «я», способного справляться с сепарационными и анаклитическими тревогами» [Соколова, 2012, с. 42]. Д.А. Леонтьев пишет, что «...позитивное отношение к неопределенности возможно, и именно оно оказывается наиболее продуктивным для личностного развития и сопротивляемости стрессам. Суть такого отношения в том, чтобы отказаться от детской иллюзии стабильности и однозначности картины мира и вырабатывать более взрослую позицию принятия неопределенности, другой стороной которой выступает обнаружение новых возможностей» [Леонтьев, 2015].

Такую взрослую, адекватную для ситуации неопределенности позицию демонстрируют в фильме участники добровольческого спасательного отряда, которые и берут на себя организацию поисков пропавшего мальчика. Они действуют предельно эффективно, мгновенно разворачивают штаб, четко управляющий спасательной операцией, проводят опрос свидетелей, взаимодействуют с полицией, больницами, школой. Девушка-поисковик, сопровождающая Женю и Бориса в поездке к бабушке Алеши, быстро решает вопрос с запертыми воротами. Координатор умело строит разговор с другом Алеши и узнает возможное место, где тот мог бы прятаться. Они показывают возможность действия в ситуации, когда нет никаких внешних ресурсов и можно опираться только на самих себя.

Члены спасательного отряда демонстрируют вариант построения *метапродуктивной идентичности*, адекватный для ситуации изменчивой реальности и неопределенности. Они не пытаются получить идентичность извне, как Борис и Женя, а создают ее самостоятельно, выбирая цели и ценности из возможных вариантов. Если в актуальной реальности нет объектов, нет общностей, с которыми хотелось бы отождествиться, то такие объекты или общности можно создавать самим. В теории Берзонски этой стадии соответствует информационный стиль идентичности, представители которого сами активно ищут и анализируют информацию о возможных группах и основаниях категоризации и в результате воспринимают имеющуюся и возможную будущую идентичность как результат собственных действий. Они следуют собственным целям и ценностям, выбранным на основе сопоставления информации из разных источников и обладают проактивностью. Для представителей этого стиля свойственна когнитивная сложность, открытость миру, автономия и другие ценные качества [Berzonsky, 2011].

Добровольческие спасательные отряды – это часть современной реальности, это обычные люди, которые тратят свои ресурсы на поиск пропавших детей, стариков, взрослых. Самый известный, но не единственный из них – московский отряд «Лиза Алерт», имеющий отделения в десятках регионов. Волонтеры участвуют в тушении пожаров, помогают пострадавшим от стихийных бедствий, оказывают помощь бездомным людям и животным и занимаются множеством других важных и полезных дел.

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

Образы членов спасательного отряда выполняют в фильме двойную функцию. Они демонстрируют тот самый возможный выход из нелюбви, единственно работающий неструктивный способ справиться с неопределенностью, и одновременно выступают в качестве сталкеров, проводя главных героев по Зоне. Они все замечают, понимают, никого не жалеют, не утешают, но и не осуждают. В некоторых отзывах на фильм это воспринимается как ущербность спасателей, как еще одно проявление нелюбви. Можно предположить, что это не совсем так. Члены отряда явно видели всякое и с выработанной безоценочной позицией проводят героев по сложному маршруту поисков сына и самих себя. Герои движутся от собственной семьи, в которой знание о сыне имеет статус «кажется», к взаимной ненависти мамы и Жени, далее – к школе и другу Алексея. Затем они попадают в то самое заброшенное здание, тайное место мальчиков, с комнатой исполнения желания, а потом в больницу к другому такому же сбежавшему ребенку, и, наконец, через ночные подъезды домов, живущих своей ночной жизнью, в морг – к трупам ребенка. В каждой точке у героев есть возможность встретиться с собой, но для этого нужно признать вину и пережить боль. Этого не происходит, герои оказываются не в силах признать собственное желание смерти сына, взять на себя ответственность за происшедшее и избегают, таким образом, возможности изменения и выхода из нелюбви.

Относительный, насколько возможно в современном отечественном прокате для неразвлекательного кино, успех фильма Звягинцева позволяет говорить о востребованности поднятой темы и, возможно, оставляет надежду на какие-то изменения в реальности.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Нелюбовь (2017, реж. А.Звягинцев, Россия/Франция/Германия/Бельгия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Долин А. «Нелюбовь» фильм о пустоте // Медуза. 18.05. 2017. [Электронный ресурс] URL: <https://meduza.io/feature/2017/05/18/nelyubov-film-o-pustote> (дата обращения 26.05.2017)
2. Зинцов О. Сцены из супружеской смерти // Ведомости. 02.06.2017. № 4334. [Электронный ресурс] URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/02/692695-nelyubov-zvyagintseva> (дата обращения 05.08.2017).
3. Зенкин С.Н. Что делает «Нелюбовь» [Электронный ресурс] URL: <https://www.facebook.com/sergey.zenkin.3/posts/1313334268783182> (дата обращения 20.06.2016)
4. Королев А. «Нелюбовь» Звягинцева расколола зрителей на два непримиримых лагеря // Арт-объект. 15.06.2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.sobkoro2.ru/news/art-object/4999/> (дата обращения 06.08.2017).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арина Г.А. Средства массовой информации как фактор возникновения озабоченности собственной внешностью в юношеском возрасте / Г.А. Арина, С.Е. Мартынов // Культурно-историческая психология. 2009. № 4. С. 105-114.
2. Астафьева О.Н. Реструктуризация и демаркация коллективных идентичностей в условиях глобализации: будущее национально-культурной идентичности // Вопросы социальной теории. 2010. Т. 4. С. 255- 281.
3. Бауман З. Текучая современность. – Санкт-Петербург: Питер, 2008.
4. Белинская Е.П., Бронин И.Д. Адаптация русскоязычной версии опросника стилей идентичности М. Берзонски // Психологические исследования. 2014. Т. 7. № 34. [Электронный ресурс] URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2014v7n34/964-belinskaya34.html> (дата обращения 03.05.2017)
5. Варлашкина Е.А. Значимость образа физического «я» в структуре самосознания пациенток эстетической хирургии // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4.
6. Дурнева М.Ю., Мешкова Т.А. Влияние социокультурных стандартов привлекательности на формирование отношения к телу и пищевого поведения у девушек подросткового и юношеского возраста // Психологическая наука и образование. 2013. №. 2. С. 25-34.

7. Емелин В.А., Тхостов А.И. Деформация хронотопа в условиях социокультурного ускорения // Вопросы философии. 2015. № 2. С. 14-24.
8. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Стадиальная модель развития идентичности субъекта в культурно-историческом контексте (к проблеме роста самодетерминации в ее осуществлении) // Мир психологии. 2012. № 1. С. 61-67.
9. Колотаев В.А., Улыбина Е.В. Кризисы идентичности в ситуации неопределенности как варианты отношения к себе // Мир психологии. 2016. № 3. С. 121-133.
10. Леонтьев Д.А. Вызов неопределенности как центральная проблема психологии личности // Психологические исследования. 2015. Т. 8. № 40. [Электронный ресурс]. URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2015v8n40/1110-leontiev40.html> (дата обращения 04.08.2017).
11. Малыгина И.В. Методологические дискурсы этнокультурной идентичности: ресурс взаимодополнительности // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 5. С. 219-224. [Электронный ресурс]. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2015_5/41.pdf (дата обращения 04.07.2017).
12. Малыгина И.В. Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока // Культура культуры. 2016. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://cult-cult.ru/the-russian-identity-in-the-context-of-civilizational-rift-between-the-west-and/> (дата обращения 04.07.2017).
13. Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 28-40. [Электронный ресурс]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1209 (дата обращения: 09.05.2017).
14. Разлогов К.Э. Множественная идентичность в условиях глобализации // Свободная мысль. 2008. № 10. С. 117-122.
15. Разлогов К.Э. Память и идентичность // Культурная память в контексте формирования национальной идеи России в 21 веке. М., 2011. [Электронный ресурс] URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/19_11_2012_7.pdf (дата обращения: 03.05.2016).
16. Реутов Е.В., Реутова М.Н. Недоверие в установках и практиках населения // Социологические исследования. 2015. № 6. С. 126-132.
17. Севастеенко А.В. Феномен киноидентичности // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. 2009. Т. 64. № 1-2. С. 131-156.
18. Севастеенко А.В. Плюрализм как фактор формирования киноидентичности: сериальная форма реальных и виртуальных идентификаций // Эпистемы. 2005. № 4. [Электронный ресурс] URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (дата обращения: 03.05.2016).
19. Соколова Е.Т. Культурно-историческая и клиничко-психологическая перспектива исследования феноменов субъективной неопределенности // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. 2012. № 2. С. 37-48.
20. Соколова Е.Т. Утрата Я: клиника или новая культурная норма // Эпистемология и философские науки. 2014. Т. 41. № 3. С. 190-210.
21. Соколова Е.Т. Шок от столкновения с социокультурной неопределенностью: клинический взгляд // Психологические исследования. 2015. Т. 8. № 40. [Электронный ресурс]. URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 03.06.2016).
22. Соколова Е.Т. Клиническая психология утраты Я. Москва: Смысл. 2015а.
23. Тарханова П.М., Холмогорова А.Б. Социальные и психологические факторы физического перфекционизма и неудовлетворенности своим телом // Психологическая наука и образование. 2011. № 5. С. 52-60.
24. Тощенко Ж.Т. Травма и антиномия - новые черты общественного сознания и поведения в современной России // Журнал социологии и социальной антропологии. 2015. Т. XVIII. № 1 (78). С. 23-50.
25. Хоружий С.С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9. С. 78-82.
26. Хоружий С.С. Мытарства идентичностью // Искусство кино. 2001. № 10. С. 49-54.
27. Хренов Н.А. Русский Протей. Санкт-Петербург: Алетей, 2007.
28. Хренов Н.А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. – Москва, 2011.
29. Хренов Н.А. Кархетипическая интерпретации цивилизационной идентичности. // Хренов Н. А. Искусство в исторической динамике культуры. – Москва, 2015.
30. Bardone-Cone A.M., Cass K.M., Ford J.A. Examining body dissatisfaction in young men within a biopsychosocial framework // Body Image. 2008. Vol. 5. № 2. P. 183-194.
31. Benton C., Karazsia B.T. The effect of thin and muscular images on women's body satisfaction // Body image. 2015. Vol. 13. P. 22-27.

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

32. Berzonsky, M.D. Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles, Identity / M. D. Berzonsky, D. R. Papini // International J. of Theory and Research. 2015. Vol. 15. № 1. P. 74-88.
33. Berzonsky, M. D., Cieciuch, J., Duriez, B., Soenens, B. The how and what of identity formation: Associations between identity styles and value orientations // Personality and Individual Differences. 2011. Vol. 50. № 2. P. 295-299.
34. Etile F. Social norms, ideal body weight and food attitudes // Health Economics. 2007. T. 16. №. 9. C. 945-966.
35. Featherstone M. Body, Image and Affect in Consumer Culture // Body and Society. 2010. Vol. 16. № 1. P. 193-221.
36. Fredman, L.A., Buhrmester, M.D., Gomez, A., Fraser, W.T., Talafar, S., Brannon, S.M., Swann, W.B. Identity fusion, extreme pro group behavior, and the path to defusion // Social and Personality Psychology Compass. 2015. Vol. 9. № 9. P. 468-480.
37. Gomez A., Brooks M.L., Buhrmester M.D., Vazquez A., Jetten J., Swann W.B. On the nature of identity fusion: insights into the construct and a new measure // Journal of Personality and Social Psychology. 2011. Vol. 100. № 5. P. 918-933.
38. Hogg M.A. From uncertainty to extremism: Social categorization and identity processes // Current Directions in Psychological Science. 2014. Vol. 23. №. 5. P. 338-342.
39. Hogg M.A. Self Uncertainty, Social Identity, and the Solace of Extremism. In.: Extremism and the psychology of uncertainty. Boston: Wiley-Blackwell, 2012. P. 19-35.
40. Karaszia, B.T., van Dulmen, M.H., Wong, K., Crowther, J.H. Thinking meta-theoretically about the role of internalization in the development of body dissatisfaction and body change behaviors // Body Image. 2013. Vol. 10. № 4. P. 433-441.
41. Lawler M., Nixon E. Body dissatisfaction among adolescent boys and girls: the effects of body mass, peer appearance culture and internalization of appearance ideals // Journal of youth and adolescence. 2011. Vol. 40. №. 1. P. 59-71.
42. Lifton R.J. The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
43. McGregor I., Zanna M.P., Holmes J.G., Spencer S.J. Compensatory conviction in the face of personal uncertainty: Going to extremes and being oneself // Journal of Personality and Social Psychology. 2001. № 80. P. 472-488.
44. Paquette M.C., Raine K. Sociocultural context of women's body image // Social science & medicine. 2004. Vol. 59. №. 5. P. 1047-1058.
45. Stollberg J., Fritsche I., Bäcker A. Striving for group agency: Threat to personal control increases the attractiveness of agentic groups // Frontiers in psychology. 2015. Vol. 6. [Электронный ресурс] URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4444748/> (дата обращения: 16.07.2017).
46. Swann W.B., Buhrmester M.D. Identity Fusion // Current Directions in Psychological Science. 2015. Vol. 24. № 1. P. 52-57.
47. Wood J.L., Giles H. Group and intergroup parameters of gang activities: An introduction and research agenda // Group Processes & Intergroup Relations. 2014. Vol. 17. №. 6. P. 704-709.

SOURCES

1. Dolin A. "Neliubov" fil'm o pustote [The Loveless as movie about emptiness] In *Meduza*. 18.05.2017. [e-journal] URL: <https://meduza.io/feature/2017/05/18/nelyubov-film-o-pustote> (accessed 26.05.2016)
2. Zintsov O. *Stseny iz supruzheskoi smerti* [Scenes from martial death] in *Vedomosti*. 02.06.2017. № 4334. [e-journal] URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/02/692695-nelyubov-zvyagintseva> (accessed 05.08.2017).
3. Zenkin S.N. *Chto delaet "Neliubov"* [What the Loveless makes] [personal Facebook blog] URL: <https://www.facebook.com/sergey.zenkin.3/posts/1313334268783182> (accessed 20.06.2016)
4. Korolev A. "Neliubov" Zviagintseva raskolola zritelei na dva neprimirimykh lageria [The Loveless splitted the audience in two hostile groups] in *Art-ob"ekt* 15.06.2017. [e-journal]. URL: <http://www.sobkor02.ru/news/art-object/4999/> (accessed 06.08.2017).

REFERENCES

1. Arina G.A. *Sredstva massovoi informatsii kak faktor vozniknoveniia ozabochennosti sobstvennoi vneshnost'iu v iunosheskom vozraste* [Media as factor of the shaping of youth self-criticism of their own apperance] In *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya* [Cultural-Historical Psychology]. 2009. № 4. Pp. 105-114.
2. Astaf'eva O.N. *Restrukturizatsiia i demarkatsiia kollektivnykh identichnostei v usloviakh globalizatsii: budushchee natsional'no-kul'turnoi identichnosti* [Restructurisation and demarcation of collective identities in the age of globalization: the future of national cultural identities] in *Voprosy sotsial'noi teorii* [Questions of the Social Theory]. 2010. T. 4. Pp. 255-281.
3. Bardone-Cone A.M., Cass K.M., Ford J.A. *Examining body dissatisfaction in young men within a biopsychosocial framework In Body Image*. 2008. Vol. 5. №. 2. Pp. 183-194.

4. Bauman Z. *Tekuchaia sovremennost'* [The liquid modernity]. Saint-Petersburg, Piter Publ., 2008.
5. Belinskaia E.P., Bronin I.D. *Adaptatsiia russkoiazychnoi versii oprosnika stilei identichnosti M. Berzonski* [Adaptation of the Russian version of M. Berzonsky's Identity Style Inventory] In *Psikhologicheskie issledovaniia* [Psychological researches]. 2014. T. 7. № 34. [e-source] URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2014v7n34/964-belinskaya34.html> (accessed 03.05.2016)
6. Benton C., Karazsia B.T. *The effect of thin and muscular images on women's body satisfaction* In *Body image*. 2015. Vol. 13. Pp. 22-27.
7. Berzonsky, M.D. *Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles*, *Identity in International Journal of Theory and Research*. 2015. Vol. 15. № 1. Pp. 74-88.
8. Berzonsky, M.D., Cieciuch, J., Duriez, B., Soenens, B. *The how and what of identity formation: Associations between identity styles and value orientations* In *Personality and Individual Differences*. 2011. Vol. 50. № 2. Pp. 295-299.
9. Durneva M. Iu., Meshkova T.A. *Vliianie sotsiokul'turnykh standartov privilekatel'nosti na formirovanie otnosheniia k telu i pishchevogo povedeniia u devushek podrostkovogo i iunosheskogo vozrasta* [Influence of social and cultural standards of attractiveness on the formation of the relationship to the body and eating behaviors in adolescent girls and young women] In *Psikhologicheskaia nauka i obrazovanie* [Psychological science and education]. 2013. №. 2. Pp. 25-34.
10. Emelin V.A., Tkhostov A.Sh. *Deformatsiia khronotopa v usloviakh sotsiokul'turnogo uskoreniia* [Deforming chronotope in the social cultural acceleration conditions] In *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. 2015. №. 2. Pp. 14-24.
11. Etile F. *Social norms, ideal body weight and food attitudes in Health Economics*. 2007. T. 16. №. 9. Pp. 945-966.
12. Featherstone M. *Body, Image and Affect in Consumer Culture* In *Body and Society*. 2010. Vol. 16. №. 1. Pp. 193-221.
13. Fredman, L.A., Buhrmester, M.D., Gomez, A., Fraser, W.T., Talaifar, S., Brannon, S.M., Swann, W.B. *Identity fusion, extreme pro-group behavior, and the path to defusion*. In *Social and Personality Psychology Compass*. 2015. Vol. 9. № 9. Pp. 468-480.
14. Gomez A., Brooks M.L., Buhrmester M.D., Vazquez A., Jetten J., Swann W.B. *On the nature of identity fusion: insights into the construct and a new measure* In *Journal of Personality and Social Psychology*. 2011. Vol. 100. № 5. Pp. 918-933.
15. Hogg M.A. *From uncertainty to extremism: Social categorization and identity processes*. In *Current Directions in Psychological Science*. 2014. Vol. 23. №. 5. Pp. 338-342.
16. Hogg M.A. *Self-Uncertainty, Social Identity, and the Solace of Extremism*. In.: *Extremism and the psychology of uncertainty*. Boston: Wiley-Blackwell, 2012. Pp. 19-35.
17. Karazsia, B.T., van Dulmen, M.H., Wong, K., Crowther, J.H. *Thinking meta-theoretically about the role of internalization in the development of body dissatisfaction and body change behaviors in*.: *Body Image*. 2013. Vol. 10. № 4. Pp. 433-441.
18. Khoruzhii S.S. *Azbuka identichnosti* [Alphabet of identity] in *Iskusstvo kino* [Art of cinema]. 2001. № 9. Pp. 78-82.
19. Khoruzhii S.S. *Mytarstva identichnost'iu* [Temptation with identity] in *Iskusstvo kino* [Art of cinema]. 2001. № 10. Pp. 49-54.
20. Khrenov N.A. *K arkhietipicheskoi interpretatsii tsivilizatsionnoi identichnosti* [To the archetype interpretation of civilization identity]. In.: Khrenov N.A. *Iskusstvo v istoricheskoi dinamike kul'tury* [Art in historical dynamics of culture]. Moscow., 2015.
21. Khrenov N.A. *Russkii Protei* [Russian Proteus]. Saint-Petersburg, Aleteiia Publ., 2007.
22. Khrenov N.A. *Tsivilizatsionnaia identichnost' v perekhodnoi epokhu: kul'turologicheskii, sotsiologicheskii i iskusstvedcheskii aspekty* [Civilization identity in the era of transition: cultural, social and art studies aspects]. Moscow, 2011.
23. Kolotaev V.A., Ulybina E.V. *Krizisy identichnosti v situatsii neopredelennosti kak varianty otnosheniia k sebe* [Crises of identity in the situation of uncertainty as moods of self-attitude] in *Mir psikhologii* [The world of psychology]. 2016. №. 3. Pp. 121-133.
24. Kolotaev V.A., Ulybina E.V. *Stadial'naia model' razvitiia identichnosti sub"ekta v kul'turno-istoricheskom kontekste (k probleme rosta samodeterminatsii v ee osushchestvlenii)* [Stage model of subject identity development in the cultural-historical content (to the question of the growth and realization of self-determination)] In *Mir psikhologii* [The world of psychology]. 2012. №. 1. Pp. 61-67.
25. Lawler M., Nixon E. *Body dissatisfaction among adolescent boys and girls: the effects of body mass, peer appearance culture and internalization of appearance ideals in*.: *Journal of youth and adolescence*. 2011. Vol. 40. №. 1. P. 59 - 71.
26. Leont'ev D.A. *Vyzov neopredelennosti kak tsentral'naia problema psikhologii lichnosti* [The challenge of uncertainty as the key issue of the psychology of personality] In *Psikhologicheskie issledovaniia* [Psychological researches]. 2015. T. 8. № 40. [e-source]. URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2015v8n40/1110-leontiev40.html> (accessed 04.08.2017).
27. Lifton R.J. *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
28. Malygina I.V. *Metodologicheskie diskursy etnokul'turnoi identichnosti: resurs vzaimodopolnitel'nosti* [Methodological Discourses of Ethnocultural Identity: Complementarity Resource] In *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Jaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2015. №. 5. P. 219-224. [e-source]. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/2015_5/41.pdf (accessed 04.07.2017).

В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина *Художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь» как среда формирования идентичности*

29. Malygina I.V. Rossiiskaia identichnost' v kontekste tsivilizatsionnykh razlomov Zapada i Vostoka [Russian identity in the context of civilization breaks of the West and the East] in *Kul'tura kul'tury* [Culture of culture]. 2016. № 2. [e-source]. URL: <http://cult-cult.ru/the-russian-identity-in-the-context-of-civilizational-rift-between-the-west-and/> (accessed 04.07.2017).
30. McGregor I., Zanna M.P., Holmes J.G., Spencer S.J. *Compensatory conviction in the face of personal uncertainty: Going to extremes and being oneself in.*: *Journal of Personality and Social Psychology*. 2001. № 80. Pp. 472-488.
31. Paquette M.C., Raine K. *Sociocultural context of women's body image in.*: *Social science & medicine*. 2004. Vol. 59. №. 5. Pp. 1047-1058.
32. Razlogov K.E. *Metamorfozy identichnosti* [Metamorphoses of identity] in *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. 2015. № 7. P. 28-40. [e-source]. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1209 (accessed: 09.05.2016).
33. Razlogov K.E. *Mnozhestvennaia identichnost' v usloviakh globalizatsii* [Multiple identity in the age of globalization] in *Svobodnaia mysl'* [Free thought]. 2008. № 10. Pp. 117-122.
34. Razlogov K.E. *Pamiat' i identichnost'* [Memory and identity] in *Kul'turnaia pamiat' v kontekste formirovaniia natsional'noi idei Rossii v 21 veke* [Cultural memory in the context of shaping national idea of Russian in the 21 c.]. Moscow 2011. [e-source] URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/19_11_2012_7.pdf (accessed: 03.05.2016).
35. Reutov E.V., Reutova M.N. *Nedoverie v ustanovkakh i praktikakh naseleniia* [Lack of trust in the settings and practices of people] in *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological investigations]. 2015. № 6. Pp. 126 – 132.
36. Sevasteenko A.V. *Fenomen kinoidentichnosti* [Phenomenon of cinema identity] in *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serii 3: Obshchestvennye nauki* [Izvestia Ural Federal University Journal. Series 3. Social sciences]. 2009. T. 64. № 1-2. Pp. 131-156.
37. Sevasteenko A.V. *Pluralizm kak faktor formirovaniia kinoidentichnosti: serial'naia forma real'nykh i virtual'nykh identifikatsii* [Pluralism as factor of shaping cinema identity: a serial form of real and virtual identification] in *Epistemy* [Epistems]. 2005. № 4. [e-source] URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/29069/1/episteme_2005_10.pdf (accessed: 03.05.2016).
38. Sokolova E.T. *Klinicheskaia psikhologiya utraty Ia* [Clinical psychology of the loss of I]. Moscow, Smysl Publ. 2015a.
39. Sokolova E.T. *Kul'turno-istoricheskaia i kliniko-psikhologicheskaia perspektiva issledovaniia fenomenov sub"ektivnoi neopredelennosti* [Cultural historical and clinical psychological perspective of the research of phenomena of subjective uncertainty] in *Vestnik MGU. Ser. 14. Psikhologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 14. Psychology]. 2012. № 2. Pp. 37-48.
40. Sokolova E.T. *Shok ot stolknoveniia s sotsiokul'turnoi neopredelennost'iu: klinicheskii vzgliad* [Shock as the result of collision with sociocultural uncertainty and ambiguity: clinical approach] in *Psikhologicheskie issledovaniia* [Psychological investigations]. 2015. T. 8. № 40. [e-source]. URL: <http://psystudy.ru> (accessed: 03.06.2016).
41. Sokolova E.T. *Utrata Ia: klinika ili novaia kul'turnaia norma* [Loss of the I: clinics and new cultural norm] in *Epistemologiya i filosofskie nauki* [Epistemology and philosophical sciences]. 2014. T. 41. № 3. Pp. 190-210.
42. Stollberg J., Fritsche I., Bäcker A. *Striving for group agency: Threat to personal control increases the attractiveness of agentic groups in.*: *Frontiers in psychology*. 2015. Vol. 6. [Электронный ресурс] URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4444748/> (дата обращения: 16.07.2017).
43. Swann W.B., Buhrmester M.D. *Identity Fusion in.*: *Current Directions in Psychological Science*. 2015. Vol. 24. № 1. Pp. 52 – 57.
44. Tarkhanova P.M., Kholmogorova A.B. *Sotsial'nye i psikhologicheskie faktory fizicheskogo perfektsionizma i neudovletvorennosti svoim telom* [Social and psychological factors of physical perfectionism and discontent for the own body] in *Psikhologicheskaia nauka i obrazovanie* [Psychological science and education] 2011. №. 5. Pp. 52 - 60.
45. Toshchenko Zh T. *Trauma i antinomiia - novye cherty obshchestvennogo soznaniia i povedeniia v sovremennoi Rossii* [Trauma and antinomy as new traces of social consciousness and behavior in contemporary Russia] in *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [Journal of sociology and social anthropology]. 2015. T. 18. № 1 (78). Pp. 23-50.
46. Varlashkina E.A. *Znachimost' obraza fizicheskogo «ia» v strukture samosoznaniia patsientok esteticheskoi khirurgii* [Meaningful of physical I in the structure of identity of patients of aesthetic surgery]. In *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia* [Contemporary problems of the science and education]. 2014. № 4.
47. Wood J.L., Giles H. *Group and intergroup parameters of gang activities: An introduction and research agenda.* In.: *Group Processes & Intergroup Relations*. 2014. Vol. 17. №. 6. Pp. 704 -709.

М.Ф. Казючиц

кандидат философских наук,

старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК имени С.А. Герасимова

mkazuchitz@gmail.com

ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО США 1980 – 2000-Х ГГ.

Статья посвящена изучению механизмов деконструкции мифотворческих механизмов в экранной культуре. В работе показаны принципы «перекодирования» мифа посредством применения ряда художественных приемов на примере документальных фильмов американского режиссера Г.Реджио. Особое внимание уделяется взаимодействию концепций Реджио и А.Пелешяна, анализ которых позволяет глубже уяснить художественный потенциал системы дистанционного монтажа.

Ключевые слова: кино, телевидение, документальный фильм, Реджио, Пелешян, монтаж, миф

The article is devoted to studying the mechanisms of deconstruction of mythic –creative mechanisms to screen culture. The paper shows the principles of the "recoding" of the myth through a range of artistic techniques with the example of documentaries by American director G. Reggio. Special attention is paid to the interaction of the concepts of Reggio and A. Peleshyan, the analysis of which allows a deeper understanding of the artistic potential of the system for remote installation.

Keywords: film, television, documentary, Reggio, Peleshyan, editing, myth

Проблема функционирования мифотворческих механизмов, наиболее отчетливо поставленная в рамках семиотических исследований в Европе 1950 – конца 1960-х годов (вторичные моделирующие системы), чрезвычайно актуальна в экранной культуре. Комплексный характер знака в кино, достаточно подробно исследованный как в России, так и за рубежом, определил, прежде всего, высокие художественно-эстетические возможности кинематографа, телевидения, степень его воздействия на зрителя. Вполне закономерно, что изучение вторичных моделирующих систем было сопряжено с критической оценкой их статуса в массовой культуре (Р. Барт, Ж. Бодрийяр и др.). Начиная с 1960-х годов, авторы художественных произведений начинают рассматривать выступление против различных типов официального дискурса (реклама, риторика СМИ и пр.) как творческую деятельность. Несколько позже подобные виды художественно-эстетической социальной активности приобрели статус протестного искусства (кино, живопись, музыкальное исполнительское искусство), в значительной степени детерминированного культурой постмодернизма тех лет. В сфере экранных искусств широко распространяются так называемые протестные фильмы. Среди наиболее крупных явлений стоит указать Э.Уорхолла, группу «Дзига Вертов» Ж.-Л. Годара и др. Однако особое место в системе протестных экранных искусств занимает творчество американского режиссера неигрового кино Г.Реджио, широко известного кинотрилогией «Кац» («Койяанискаци», «Повакаци», «Накойкаци»). Отечественным профессиональным кругам и зрительской аудитории работы режиссера были достаточно известны. Начиная с 1983 года (демонстрации «Койяанискаци» на МКФ в Москве), работы Реджио получили признание критики. Фильмы оценивались как «своеобразная попытка экранного размышления о глобальных проблемах современности» (К.Разлогов), «кинематограф мысли... открыто выраженной волевой авторской трактовки материала» (С. Дробашенко), «переведенный в чувственный ряд философский посыл» и носитель «контркультурного аутсайдерства» (Е. Карцева) [Разлогов, 1983, с. 6; Дробашенко, 1985, с. 97; Карцева, 1987, с. 20, 145].

М.Ф. Казючиц *Деконструкция мифа в документальном кино США*
1980 – 2000-х гг.

К моменту знакомства с известным отечественным документалистом того времени А. Пелешяном в конце 1980-х гг. Реджио уже был крупной фигурой, создателем нового художественного метода. Привезя свой второй фильм «Повакаци» в 1988 году на Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкент, он заочно познакомился вначале с работами «Горный патруль» (1964), «Земля людей» (1966), «Начало» (1967), «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Наш век» (1982), а затем и с самим Пелешяном [Дементьев, 2003, с. 47-50]. Методы обоих режиссеров оказались в целом весьма близкими, тем не менее, первенство в изобретении дистанционного монтажа принадлежит отечественному режиссеру.

Дистанционный монтаж в целом является синтетической техникой, созданной на основе монтажных методов Дз.Вертова и С.Эйзенштейна. От последнего была заимствована идея «монтажного столкновения», «кадра-иероглифа» и «вертикального монтажа». Эйзенштейн предлагал рассматривать стык двух кадров как источник новых значений. В результате монтажная фраза читалась не ради самих изображений, а ради ассоциативных связей (столкновений) между ними. Ранний Эйзенштейн, правда, в принципе рассматривал кинокадр как иероглиф, который сразу есть и текст, и изображение, и образ. Монтажная фраза также превращалась в своеобразный «иероглиф», будучи одновременно и набором изображений, и образом, созданным мозаикой сопряженных кадров. Эйзенштейн, как известно, всегда мечтал создать универсальный язык кино, «интеллектуальное кино», который сможет передавать идею без нарратива, без актеров и прочих осложняющих творческий полет обстоятельств. То же самое почти дословно можно прочесть в знаменитом открывающем титре «Человека с киноаппаратом» Вертова. Такая многозначность монтажной фразы и превращала киноизображение в знаменитый эйзенштейновский «кинообраз». Другой отправной точкой будущего дистанционного монтажа стал знаменитый вертикальный монтаж Эйзенштейна. Вертикаль – это временная ассоциативная связь между изображением и звуком. По мысли Эйзенштейна, звук и изображение сопрягаются так же, как и два особо подобранных кадра на стыке.

Пелешяном была по сути предложена принципиально новая модель организации экранного материала, получившая название дистанционный монтаж. Наиболее устойчивые ее формы представлены в фильмах «Начало», «Мы» и др. В кинокартине «Мы» есть знаменитые теперь кадры. Крупный план девочки и музыкальный аккорд, которые в связке даются дважды, ближе к финалу аккорд повторяется, но вместо лица ребенка показан фасад многоквартирного дома, на балконы которого вышли его обитатели [Пелешян, 1988, с. 138-142]. Два эти кадра устанавливают между собой дистанционную связь: зритель, услышав третий раз аккорд, вспоминает кадр с девочкой и начинает интерпретировать изображения и звук как символ. Изображение в фильме превращается в образ. Однако данная монтажная система также эволюционировала, вобрав в себя, в частности, монтажный эллипсис в качестве дополнительного элемента, получившим название «монтаж отсутствующих кадров» [Пелешян, 2006, с. 96-102].

Методологическая близость методов Реджио и Пелешяна весьма показательна. Американский режиссер исходил из социально-публицистической цели кино. Как и позднему Пелешяну, уже на подготовительном этапе ему потребовался не только архивный, но и его собственный, специально снятый материал. На вопрос автора настоящей статьи о природе метода дистанционного монтажа Реджио сообщил: «Я снимаю фильмы, которые отказываются от той рациональности, ясности, которой обычно характеризуется язык кино. И поэтому мои фильмы часто называют темными, непонятными. Но ясность – то, что интересует меня меньше всего. И собственно говоря, эта ясность – мой главный враг, с которым я борюсь на протяжении многих лет. Мы видим мир... через язык. Мои фильмы – это не рациональный опыт, они обращены не к сознанию, не к вашему разуму... В процессе подготовки я пишу очень много, развиваю идеи, делаю пометки, но потом, когда все снято, я смотрю материал, я вижу его на экране и выбрасываю все то, что написал, потому что эти визуальные образы, в свою очередь, начинают говорить со мной. Они на своем визуальном языке рассказывают мне, каким образом я должен буду монтировать. Так что процесс монтажа абсолютно иррационален,

интуитивен. И я себя каждый раз перед монтажом каждого фильма чувствую очень неуверенно: не знаю, на что опереться, не знаю, как пойдет работа. Именно поэтому этот опыт уникален для каждого фильма, здесь нет какой-то эволюции». Пелешян, как правило, применял несколько так называемых «опорных кадров», «опорных изображений» [Прожиго, 2011, с. 242, 247]. В «Койяанискаци», например, также использовано несколько ключевых кадров – знаменитый старт и взрыв космического корабля (хотя ракеты разные – «Сатурн-5» и «Атлас»), наскальные рисунки (снова разные в начале и конце).

Музыкальное оформление, специально написанное к каждому фильму композитором Ф.Глассом, в фильмах Реджио иное, нежели у Пелешяна: отсутствует характерная синкопированность рисунка, акцентов, вспомогательных шумов (криков, скрипов). У Реджио музыка задает общий темпо-ритм фильма, определяет его композицию, создает «контрапунктическое» отношение изображения и звука, как в экспозиции «Повакаци» или сценах людских и автомобильных потоков в «Койяанискаци».

Специфику работ Реджио составляют известные устойчивые образы, выступающие в качестве символических знаков: 1) здания (небоскребы с зеркальными поверхностями или цельные матовые монолиты, над которыми несется, снятый цейтрафером, небесный свод; 2) города (улицы, полные людей и автотранспорта); 3) люди, снятые ускоренным или цейтраферным способом (то есть движущиеся медленно или стремительными рывками) и пр. Выбор дома в качестве символического знака показателен. Небоскреб, подпирающий собой небесный свод, коррелирует, безусловно, с архаической вертикалью, соединяющей верхний, средний и нижний миры, хотя существуют и иные элементы изоморфные вертикальной структуре: космические корабли, высотные здания, ядерные ракеты, горы, даже изображение Вавилонской башни. Однако здание имеет особое значение как жилище человека и в известной мере репрезентант человека. В свою очередь, скопление зданий – город – не что иное как символ мира, вселенной. В сюжетной композиции «Койяанискаци» ключевые эпизоды не случайно открываются общими планами и панорамами Города (вполне конкретные территориальные центры США, но это для автора имеет мало значения), снятого с высоты птичьего полета. Кадры демонстрируются в тишине, без музыкального сопровождения.

Заметим, что проблему единства человека – здания – города – мира прекрасно знали авангардисты кино еще в 1920-е годы. Тема *city portrait*, городского портрета, *symphonie urbaine*, городской симфонии, фактически сложилась в те годы в особый «малый жанр» – «Только время» А. Кавальканти, «Берлин: симфония большого города» В. Рутмана, «Москва» М. Кауфмана и даже «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова [Temple, 2011, с. 13]. Однако дома и города Реджио эволюционируют по мере усложнения нарратива режиссера. Так, мотив уничтожения здания заявлен в «Койяанискаци», где Реджио показал серию контролируемых взрывов ветхого жилого фонда в Сент-Луисе.

Вместе с тем художественное пространство фильмов режиссера подчеркнуто антропоцентрично. Уже в «Койяанискаци» он разделяет человека и массу. Отсюда берут истоки его знаменитые статичные портреты: пилота истребителя, девушки на фоне проходящего поезда метро, коллективный портрет бальзаковского возраста артисток кабаре в оранжевом. Люди из большого города Реджио – двух типов: те, кто в потоке, и те, кто вне его. В «Койяанискаци», дабы показать безумие массы, режиссер составляет (как и Вертов в «Человеке с киноаппаратом») бесконечные ассоциативные ряды людей, занятых разнообразной, но одинаковой монотонно-механистичной работой. Маргиналы или аутсайдеры – вне потока, это только индивидуальные портреты. Они подсчитывают последние центы, совершенно потерявшись, бреются прямо посреди уличной толпы, с ногами сидят на подоконнике, мертвецки лежат на улице (а возможно мертвы?). В этой галерее портретов угадывается метод наблюдения, отбор материала и близкие по стилю знаменитые статичные кадры КИНОКов, выхватывавшие из потока жизненных явлений кульминационные точки, превращая движение и статичный кадр в кинообраз.

М.Ф. Казючиц *Деконструкция мифа в документальном кино США
1980 – 2000-х гг.*

В отличие от предыдущей киноленты город, строения в фильме «Повакаци» (1988) не занимают важного места. Режиссер подчеркивал, что если первый фильм – обобщенный образ Севера, то второй – это Юг человечества (Индия, Латинская Америка, страны Африки). Города здесь – прямая противоположность Западу. Это традиционные культуры с народными промыслами, характерным укладом. Вместо делового центра – восточный базар, вместо фабрик и заводов – поля, пастбища или водные просторы. Здесь еще более определенно проявится интерес режиссера к крупным планам человеческих, и в первую очередь детских лиц. «Повакаци» открывается кадрами знаменитой золотой шахты Сьерра Пелада (Serra Pelada) в Бразилии. Великий человеческий муравейник – люди беспрестанно кочуют вверх-вниз, вынося на себе мешки с грунтом. Раненый рабочий, по словам Реджио, привлек его внимание. Друзья, несущие его на плечах, все вместе напомнили живописный сюжет *pietà*, оплакивание Христа. Человек, принесенный в жертву самому себе – тот недвусмысленный образ, который режиссер подкрепляет расшифровкой этимологии названия фильма. «Повакаци» не случайно переводится как паразитическое, хищническое существование за счет поглощения жизней других существ.

Фильмы «Повакаци», второй фильм трилогии, и «Накойкаци» (2002), третий фильм трилогии, разделены качественно новыми изменениями в эстетике кадры благодаря появлению цифровых технологий. Цифровое изображение и связанные с ним инновационные технологии вынудили Реджио обновить собственный стиль. Отличительной чертой «Накойкаци» стала практически полная виртуализация визуального ряда: были созданы многочисленные компьютерные изображения или предварительно снятый материал специально обрабатывался. Экспозиция фильма начинается с любимого режиссером образа Здания. Опустевшие строения сопрягаются с масштабным конструированием новой, виртуальной мифологии. Исходным образом фильма становится изображение Вавилонской башни, с которым Реджио сопоставляет поднимающуюся из вод океана гору, вероятно, ту самую твердь, которая в библейские времена должна была отделять «воду от воды». Далее, в соответствии с библейским Шестодневом, следует назвать небо небом и отделить его от земли. У Реджио опять-таки акт виртуального сотворения неба символизируется планом субъективной камеры, несущейся в открытый космос. Мир «Накойкаци» – создание фантомное и фантасмагорическое, состоящие из бесконечных ассоциативных рядов архивных материалов информационных выпусков, спортивных трансляций, рекламы, хроники [Прожиго, 2011, с. 254]. Отдельное место заняли специально созданные для фильма объемные виртуальные фигуры «звезд», которые разъезжают в лимузинах, дефилируют на ковровой дорожке, и вообще являют собой квинтэссенцию мирового зла. Люди-куклы встречались и прежде в работах режиссера: как манекены для автомобильных и авиационных краш-тестов («Койяанискаци», «Повакаци»). В фильме «Посетители» манекену отведена специальная сцена: фантасмагорический бессловесный танец-монолог в духе японского театра кукол бунраку. Существенной переработке подвергается и образ человека. Опорным в фильме режиссер делает кадр открытого космоса, в котором вместо космонавта – свободно падающий в пустоте парашютист. Не дергая кольца, он медленно и удаляется от Земли в открытый космос, и исчезает, что позволяет истолковать образ как символический знак.

Фильм «Посетители» (2013) оказался поворотным в силу ряда причин. Центральные образы в творчестве режиссера – дом, город и человек – вновь трансформировались. Впервые за долгую карьеру Реджио снимал на своей малой родине, в штате Луизиана. Среди важных натуральных объектов оказались подтопленные леса, здания, опустевшие после урагана Катрина в 2005 году. Пространства фильма «Посетители» – пустые пространства. Здания и города заметно обветшали. Вместе с людьми ушли краски, и цветовое разнообразие прежних работ Реджио сменило монохромное изображение. Все обитатели стали посетителями одного единственного здания – кинотеатра, чтобы смотреть один, но бесконечно долгий фильм.

В «Посетителях» (очевидно, учитывая проблемы с неэффективностью клипового монтажа и графики в «Накойкаци») избирается новая стратегия – скрытые спецэффекты. Фильм содержит

массу смоделированных компьютерных или измененных изображений. В особенности внимание режиссера приковано к созданию опорных кадров. Высотное здание, весь материал с гориллой, зрители, лунная поверхность и, наконец, финальная сцена в кинозале. Все они подверглись значительной коррекции [Visitors Behind...]. Видимо, полагал Реджио, материалу удавалось таким образом вернуть былую податливость, а изображению – многозначность. Космическая тема, которая завершилась в прошлом проекте вполне безнадежно, практически в духе Кубрика, разрабатывается сходным образом. Открытый космос пуст и, если и сдержит тайны, то главной из них является сама планета Земля – единственное цветное изображение в фильме. Таким образом, существенно изменяется и антропоцентризм режиссера. Все люди в фильме – зрители в кинозале, превратившиеся в массу, толпу. Лица, снятые ускоренным способом, становятся «нечитаемы». Мимика людей в замедленном показе превращается в череду конвульсий, лишаящих человеческое лицо разумности. Впрочем, в своей деантропоморфизации Реджио идет еще дальше. Подлинный интерес у него вызвал ключевой образ фильма и центральный опорный кадр: крупный план гориллы Тришки (Triska), которую Реджио планомерно вводит в экранное пространство. Лишь в финале основной конфликт – причина безудержного смеха публики – раскрывается: с экрана в зал смотрит горилла, символический предок человека.

Проведенный анализ ключевых фильмов Реджио позволил выявить ряд специфических аспектов реализации экранного произведения в современной экранной культуре. Следует констатировать последовательную разработку и применение в рассмотренных кинокартинах художественных приемов, которые позволили с достаточной эффективностью осуществлять протестный дискурс в рамках искусства. Режиссер эффективно использует вторичные моделирующие системы для последующей их «перекодировки» в элементы собственного художественного пространства (люди, автомобили, снятые цейтрафером; фрагменты информационных выпусков, телерекламы и др.). Вместе с тем автором введены в качестве символических знаков (символов) формально нейтральные элементы, заимствованные из современного контекста, однако у него выступающие в качестве опорных кадров в ряде кинофильмов (дома, города, люди). Использование подобных элементов позволяет Реджио наряду с демифологизацией современного мифа создать собственную художественную систему, позволяющую весьма эффективно осуществлять художественно-эстетическую коммуникацию.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Горный патруль (1964, реж. А.Пелешян, Россия), док.
2. Душа мира / Anima Mundi (1992, реж. Г.Реджио, США), док.
3. Земля людей (1966, реж. А.Пелешян, Россия), док.
4. Койяанискаци / Koyaanisqatsi (1983, реж. Г.Реджио, США), док.
5. Мы (1969, реж. А.Пелешян, Россия), док.
6. Накойкаци / Naqoyqatsi (2002, реж. Г.Реджио, США), док.
7. Начало (1967, реж. А.Пелешян, Россия), док.
8. Наш век (1982, реж. А.Пелешян, Россия), док.
9. Обитатели (1970, реж. А.Пелешян, Россия), док.
10. Повакаци / Powaqqatsi (1988, реж. Г.Реджио, США), док.
11. Посетители / Visitors (2013, реж. Г.Реджио, США), док.
12. Свидетельство / Evidence (1995, реж. Г.Реджио, США), док.

ИСТОЧНИКИ

1. Годффри Реджио: «Технологии – это фашизм сегодня» // Искусство кино. 2000. № 12. С. 43-53.
2. Дементьев А. Ужин в армянской церкви // Искусство кино. 2003. №8. С. 47-50.
3. Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...» // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 96-102.

М.Ф. Казючиц *Деконструкция мифа в документальном кино США
1980 – 2000-х гг.*

4. Пелешян А. Мое кино. – Ереван, 1988.
5. Visitors Behind The Scenes (2014) – Steven Soderbergh Documentary HD. YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8>

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробашенко С. Пространство экранного документа // Искусство кино. 1985. №7. С. 91-100.
2. Карцева Е. Голливуд: контрасты 70-х. – Москва, 1987.
3. Прожико Г. Экран мировой документалистики. – Москва, 2011.
4. Разлогов К. Предупреждение // Спутник кинофестиваля. 1983. №10 (17 июля). – С. 6.
5. Temple M. Jean Vigo (French Film Directors). – Manchester, 2011.

SOURCES

1. G.Reggio: “Technologii – eto fascism segodnia” [Technologies are fascism of our days] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 2000. №12. Pp. 43-53.
2. Dementiev A. *Uzhin v armianskoy tserkvi* [Dinner in the Armenian Church] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 2003. №8. Pp. 47-50.
3. Peleshyan A. *Ya montazhom unichtozhaiu montazh* [I destroy an editing by the editing] in *Kinovedcheskie zapiski* [The Bulletin of cinema studies]. 2006. №78. Pp. 96-102.
4. Peleshyan A. *Moio kino* [My cinema], Yerevan, 1988.
5. Visitors Behind The Scenes (2014) – Steven Soderbergh Documentary HD. YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8>

REFERENCES

1. Drobashenko S. *Prostranstvo ekrannogo dokumenta* [The Space of an on-screen document] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 1985. №7. Pp. 91-100.
2. Kartseva E. *Gollivud: kontrasty 70-kh* [Hollywood: the contrasts of the 1970s], Moscow, 1987.
3. Prozhiko G. *Ekran mirovoi dokumentalistiki* [The Screen of the world documentary], Moscow, 2011.
4. Razlogov K. *Preduprezhdeniye* [Warning] in *Sputnik kinofestivalia* [The Guide to a Film festival]. 1983. №10, Jul., 17. P. 6.
5. Temple M. *Jean Vigo (French Film Directors)*. Manchester, 2011.

Н.Ю. Спутницкая

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК имени С.А. Герасимова

nina-arte@rambler.ru

ТЕНДЕНЦИИ ЯЗЫКА РОССИЙСКОЙ ИНТЕРНЕТ-АНИМАЦИИ: СТЕРЕОТИПЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СКАЗОЧНОЙ ТРАДИЦИИ И МЕХАНИЗМЫ КОНТРАКУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСА

В статье на материале российской интернет-анимации выявляются механизмы мифотворчества, особенности художественного строя фильмов (с учетом лингвокультуры) и элементов локальной традиции. Автор выявляет основные стереотипы, закономерности и тенденции языка современной анимации и фэнтези, которые служат источником пародии и проанализированы особенности конструирования национальной идентичности в сетевой анимации, механизмы трансформации сказочного персонажа на экране.

Ключевые слова: интернет-анимация, рисованный персонаж, альтернативные версии фильмов, миф в кино, пародия

Some mechanisms of a formation of myths, feature of an art system of films and elements of local tradition had analyzed in article on material of the Russian Internet animation. The author offers options of classification of modern strategy in the segment of screen texts. The main stereotypes, regularities and tendencies of language of modern animation and a fantasy which are a source to the parody are presented in article and features of designing of national identity in network animation, mechanisms of transformation of the fairy tale character on the screen are analysed.

Keywords: Internet animation, the cartoon character, alternative versions of films, the myth at cinema, the parody

Границы понятия интернет-анимации размыты: это часть и фанфикшн, и контркультуры, и опыт создания канонического текста, и критическое осмысление современного экранного искусства. Режимы функционирования медиасообщений и концепты «партиципаторной культуры», как таковой, подробно изучены в исследованиях Дэвида Портера [Porter, 1996], Марка Доза [Deuze, 2004], Уильяма Чарлза Уриччио (William Charles Uricchio), Пьера Леви (Pierre Levy) и других авторов. В данной статье осуществлен поиск языковых элементов, характерных для национальной школы анимации. Для этой цели необходимо: определить степень влияния официального дискурса, выявить особенности синтеза и критерии выбора выразительных средств, определить механизмы формирования образности российской интернет-анимации. Российская net-анимация порождает особые формы изображения и тем самым становится предметом искусствоведческих дискурсов [Кривуля, 2009]. Например, в статье О. Конфедерат «Gif-анимация в контексте проблем современного экранного искусства» [Конфедерат, 2012] различаются пиксельная и фотографическая gif-анимация как два варианта проявления базовых свойств цифрового изображения.

Интернет-анимация фиксирует не только масштабы событий жизни общества, но и нюансы их протекания, отражает динамику социокультурной среды. В этой связи вызывает интерес и коммуникативное пространство, диктующее выбор художественных средств, и сам факт чтения того или иного экранного текста, а также то, что некоторые стратегии производства и продвижения продукции заимствуются у сетевой анимации лидерами авторской анимации. Кроме того, анализ сетевой анимации позволяет выявить не механизмы порождения вторичных экранных текстов, стереотипы, закономерности и тенденции языка современной анимации, а также определить

Н.Ю. Спутницкая *Тенденции языка российской интернет-анимации: стереотипы национальной сказочной традиции и механизмы контркультурного дискурса*

эффективные стратегии для выстраивания диалога со зрителем. В сегменте интернет-анимации в России можно выделить два типа продукции, которые интересуют искусствоведов: анимация, получившая популярность на ТВ, кино, фестивалях, и затем, размещенная в интернете; анимационная продукция, которая транслируется только на специальных сайтах, порталах, каналах. Показатели просмотров роликов второй категории свидетельствуют о значительном влиянии данного типа фильмов на зрительскую культуру и восприятие анимационной продукции в целом. Внутри этой группы можно выделить ключевые востребованные у русскоязычной аудитории жанры (большей частью – пародии на популярные кинофильмы и сериалы), и выявить стилевые и языковые особенности (лаконичный рисунок, темы и сюжеты низовой/альтернативной культуры, нецензурная лексика).

Определив ключевые направления интерпретативных стратегий, в основе которых – компенсаторность и протестность, можно объяснить ряд связанных с сетевой анимацией феноменов, в частности – критическое осмысление современного кино и массовой культуры посредством анимации. Сетевая анимация обладает своей системой кодов и языковых клише. Ее повествовательные стратегии пародирования не очень отличается от игрового и вербального моделирования [Спутницкая, 2010, с. 86-89]. Анимационные сериалы содержат этикетные формулы приветствия и прощания, которые подчеркивают авторскую инстанцию, в них действуют узнаваемые персонажи и циклы отечественной и зарубежной анимации. Латинский шрифт и английский язык предстают как альтернативные языки. Творчество интернет-аниматоров синкретично: они совмещают производство мультфильмов с производством рекламы, дубляжом и/или переводом зарубежных фильмов, сериалов.

Основные тенденции современной российской интернет-анимации предлагается выявить на основе анализа работ компаний «Красная медуза (Red Medusa)», компании «ТО-420» и работ трех видеоблогеров Рунета.

«ТО-420» – образец эффективной модели брендинга. Немаловажно то, как построен сайт компании: его структура и контент – ключ к эстетической модели проекта и его художественно-коммуникативной стратегии. Условия просмотра в цифровой сети диктуют последовательность интерпретации, определяют механизм чтения экранных сообщений, грань между экранным и профанным стерта. На сайте задан алгоритм и диапазон чтения: рубрики сайта, канал на youtube – все, что зритель видит на экране монитора, с некоторыми вариациями в последовательности, которые решительно не меняют ситуации. На главной странице сайта герои знаменитого цикла «ТО-420» «Мифологическая мифология» представлены в одной плоскости: для приветствия использован многокадровый тип карикатуры, по сути, перед нами раскадровка (ритмично расположенные пучки травы выполняют функции границ кадра), каждый элемент которой – вариант ненормативного поведения, локальный сюжет. Такая изоляция персонажей усиливает реакционность серии изображений, изымая «второстепенное», подчеркивая одиночество однотипных существ. При внимательном анализе ритмической структуры можно заметить заданный алгоритм чтения, заявку на крупные планы, нестандартный ритмический рисунок и сюжетную логику: «лента» начинается с кадров натюрморта, в кульминации – эротическая сцена.

Особенности дискурсивного подхода к экранной реальности отражает и заставка компании в начале каждого ролика: рисованный поезд (отсылка к фильму бр. Люмьер), украшенный символикой СССР, врывается в зрителя. Другой вариант заставки – заставка с колесом, задающим стремительный ритм изображению и закадровому тексту. Заставка 2012 года – магнитная кассета, маркирует возраст авторов, принадлежность их конкретной эпохе, поколению и читается как «тайное приветствие». Жанровый диапазон анимационной продукции «ТО-420»: пародии на рекламу, сериалы, отдельные ролики. Авторы откликаются на события социокультурной жизни, комментируя политические события, а к «ритуальным датам» (8 марта, 23 февраля, Новому году, и т.д.) готовят видео-поздравления. Каждый ролик предваряет предупреждение о содержании ненормативной лексики и возрастная маркировка «18+».

Популярность цикла «Мифологическая мифология» у зрителя свидетельствует об актуальности предлагаемой логики и формы развития экранных событий. Персонажи этого цикла стали «визитной карточкой» компании: они украшают корпоративную атрибутику, сайт, буклеты «ТО-420». Прием тавтологии в названии цикла маркирует стратегию повествования. Изобразительная универсальность персонажей «Мифологической мифологии» позволяет использовать приемы формально-графической игры в широком текстуальном поле для рассказа в жанре «альтернативной истории». Авторское отношение задается через сочетание бойкой речи и нез энергичного штриха, округлые контуры фигур, линию без характера, типичную для интернет-графики. Кумулятивна структура рассказа и изображения. Ландшафт очерчен лаконичным штрихом – универсален и неизменен, что располагает к обобщению.

Механизм создания искусственных мифов, контрмифов с помощью инструментов официальной культуры наглядно отрабатывается и в цикле ТО-420 «Этника» (возрастной рейтинг 18+, но без нецензурной лексики) – пародии на цикл «Гора самоцветов» студии «Пилот». События легенды о происхождении кенгуру в серии «Копье Арамемба» разыгрываются на возникшем в заставке российском флаге – обязательном элементе всех серий проекта «Гора самоцветов». Но если в источнике флаг – постоянный, но не функциональный элемент, то в пародии фактура держит изображение: синее небо, красная земля; но, как и в «Горе самоцветов», в каждой серии обыграна конкретная анимационная техника.

Заставка на сайте студии «Красная медуза» также, как и в проекте «ТО-420», несет важную кодовую функцию, но градус непредсказуемости значительно выше. Так, обещанная в меню на главной странице завлекательными картинками, эротика (анимированная обнаженная женщина на драконе) – отнюдь не обязательный компонент роликов. Основные сериалы: “Batmetal”, “Three Russian Bogaturs”, “Durakcky russky”, ролики цикла “VS versus”, набравшие популярность в последние годы, продолжали собирать аудиторию и в 2016 году. Кроме того, студия запустила новые пародийные серии на кинофильмы. С октября 2016 года проекты “Jack Black mutant” и “Ninja turtles” собрали более полутора миллиона просмотров.

Обратим внимание на два проекта студии, которые направлены на конструирование/деконструкцию средствами анимации национальной идентичности россиянина. Самый знаменитый проект студии «Красная Медуза» “Three Russian bogaturs” – пародия на франшизу студии «Мельница» о похождениях трех богатырей. Она пародирует прием источника, то есть использует те же коммуникативные стратегии в комическом дискурсе. Но в “Three Russian bogaturs” вместо дегероизации богатырей, предпринятой авторами «Мельницы», происходит своего рода гипергероизация.

Основой сюжета являются столкновения русских богатырей с героями американских мультфильмов, персонажами компьютерных игр, из которых Илья, Добрыня и Алеша, как полагается, выходят победителями. Гэги позволяют провести параллель с отечественной традицией, в частности – вспомнить фильмы о спортсменах Бориса Дежкина. В фильмах «Красной медузы» не задается норма, смеховой эффект основан на постепенном нагнетании демонстраций ненормативного поведения. Так или иначе, “Three Russian bogaturs” сигнализируют: аутентичный фольклор не усваивается, языковая специфика утрачивается. В арсенале средств авторов пародии – популярные фольклорные, кинематографические, постфольклорные клише и мотивы [Казючиц, 2010, с. 40-42]. А проект в целом – есть попытка на их основе сконструировать модель национальной идентичности.

Сериал не читается без контекста: персонажи «Богатырей» узнаваемы, ибо авторы предлагают графический анализ героев источника, это не собирательные образы, а лаконичные версии героев фильмов цикла «Мельницы». Итак, богатыри в “Three Russian bogaturs” общаются междометиями, ругаются на английском языке. В одной из серий они, нырнув в колодец, превращаются в персонажей компьютерной игры, проходят все уровни сложнейшего квеста и получают в награду царевну. В ролике «Три богатыря против Фредди Крюгера» Илья сражается с нечистой силой, пока Алеша и

Н.Ю. Спутничкая *Тенденции языка российской интернет-анимации: стереотипы национальной сказочной традиции и механизмы контркультурного дискурса*

Добрыня поддаются на уговоры Яги выпить зелье. Серии редко превышают 3-минутный формат. Сюжеты порождает противостояние богатырей, идущих по российским просторам, персонажам массовой культуры: Годзилле, Дарт Вейдеру, героям блокбастера «300 спартанцев», и так далее. Однажды на пути героев появляются Белка из «Ледникового периода», лайнер «Титаник», Тираннозавр Рекс.

Второй по полярности анимационный проект на канале «Красной медузы» «Дурацкий русский». В отличие от немых фильмов о богатырях здесь конфликт определяет вербальная составляющая, сюжет порождается идеей неудачной коммуникации, в языке и карикатурном изображении фиксируются этностереотипы «своего» и «чужого». Русский не говорит, не выражает ни агрессии, ни каких бы то ни было эмоций. Если богатыри в рассматриваемом выше цикле пластичны, то Русский, напротив, обладает «деревянной» пластикой. Его ритуальные действия (мастерит скворечник, носит валенки, пьет квас, ест кашу, читает Достоевского) противопоставляются гэгам призрака – ярко раскрашенной карикатуре на Супермена. Визуальные стереотипы роликов серии связаны не только с кинематографической традицией, но с совокупностью национально-культурных стереотипов. В каждой серии Супермен внезапно появляется перед Русским, чтобы пропагандировать ценности американской культуры (здесь читай – массовой культуры). Однако его оппонент безразличен к символам общества потребления (комиксы, гамбургеры, ковбойский костюм, и т.д.). В результате Супергерой в конце каждой серии повержен: он исчезает, разрывается, растворяется, ломается, но без физического вмешательства индифферентного и самодостаточного Русского.

Синкретизм определяет форму порождения образности: нет границы между жанрами и видами (пародируется и реклама), а создание пафосных, нагнетающих бессмыслицу композиций обнажает сам прием, который и есть главный материал пародии. Таким образом, студийная интернет-анимация предлагает итоги коллективного, авторского творчества, безличность имеет свои границы. Изготовление фильмов представляется создателями как игра, бессмыслица, подчеркнута утрата авторского статуса. [Красная медуза...].

Ролики цикла «Бумага» бьют рекорды по просмотрам на канале «Мартеллиада» (блогер Гера Мартелл, 234 436 подписчиков, 27 252 352 просмотра, на 24 марта 2017 год). Они иллюстративны, выполняют функции рукописного альбома (фильмы создаются в AnimeStudioPro, монтируются в Sony Vegas). Сюжеты излагаются как фрагменты сетевого дневника-исповеди, имитируется спонтанная речь с характерными, маркирующими авторскую инстанцию словами и словосочетаниями-паразитами: «я такой», «такие» и другими. Например, благодаря анимации рассказчик перемещается во времени на 100 лет назад для того, чтобы понять, действительно ли мужчине удобно носить юбки. Фантастическое допущение предваряет размышления блогера о феминизме. Сюжетная завязка другого ролика возникает, когда автор задается вопросом, почему жилищно-коммунальные службы, проводя профилактические работы, летом отключают воду. Или негативная реакция на будильник становится импульсом для словесных эскапад о восприятии времени. Мартелла развивает на экране возможности устного жанра небылицы. Тематический диапазон его роликов: от взаимоотношений с близкими, анекдотов до экранизаций. Широко используются приемы прикладной графики и инфографики. Персонажи лишены индивидуальных черт, поскольку фонд изобразительных приемов чрезвычайно скуп, однако вариативны почти все элементы, кроме головы-круга. Жанровая специфика роликов определяется традицией сетевого дневника, а базовый прием: расслоение звука, изображения и надписи. Надпись – главный визуальный элемент, почти всегда дублируется автором за кадром (зачитывается). Фактура «держит» изображение, фон не индифферентен, он маркирует авторскую инстанцию. Грань между схемой и рисунком едва различима, линия сохраняет эффект постоянства, движение создается за счет вибрации, отмеченной и в фоне – мятой бумаге. Особая организация (комбинация) элементарных изобразительных знаков и их пространственно-фоновой основы обеспечивает уникальность художественного языка цикла «Бумага».

N.Yu. Sputnitskaya *Tendencies of language of the Russian Internet animation: stereotypes of national fantastic tradition and a countercultural discourse*

Жанровый диапазон выступлений в сети обретает устойчивые границы, существует закреплённый за «компетенцией» блогера-аниматора круг вопросов. Например, другой вид роликов «от Мартеллы» – немногочисленные критические обзоры. Однако стратегия разбора кинофеномена для Мартеллы – лишь дань традиции. Его анализ причин популярности супергероев возник по многочисленным просьбам аудитории [Гера Мартелл...], поскольку реакции на современное российское кино сегодня пользуются большим спросом. В этой связи можно привести в качестве примера сериал «Бесит» от Федора Комикса (421 508 подписчиков, 84 191 997 просмотров, по данным на 10.04.2017). Федор Комикс равнодушен к отечественному кинопроизводителю, и в анимационных пародиях на советские мультипликационные фильмы с успехом использует приемы комической графики. В частности, его версии «Простоквашино», «Чебурашка», «Буратино» строятся как короткие репризы через дорисовки к каноническим эпизодам, длящиеся несколько секунд. Комический эффект основан на представлении альтернативной ситуации, реакции персонажа. Блогер использует повторяющуюся драматургическую конструкцию, пространство кадра стилизуется под компьютерную игру.

Анимация Дмитрия Сыендука (sndk) – переводчика комикса «Рик и Морти» (“Rick and Morty” – американский мультсериал, созданный Джастином Ройландом и Дэном Хармоном), автора мультсериалов «Лежебокер», «Кстати», «Суперниндзя домоседы», строится на стереотипных постфольклорных моделях. Фильм «Айболит: Зомби-версия» наследует садистским стишкам, подстроен под ритм стиха произведения Корнея Чуковского, в основе пародии на фильмы о Бэтмене «Летучая мышца» и серии дидактических миниатюр из жизни российского студента «Лежебокер» – анекдотическая структура. Основной прием, используемый в этих анимационных роликах – алогизм. Так, пародия на американский сериал «Черепашки-ниндзя» строится на том, что центральные персонажи – не супергерои, но социофобы. «Диванные ниндзя» – это маркировка блогером поколения, воспитанного интернетом, нашла отклик у аудитории (серия получила свыше полутора миллионов просмотров).

Критическая стратегия блогера представлена и в другом типе сообщений: разбор культовых сериалов и фильмов («Том и Джерри», детский контент современного зарубежного и отечественного ТВ). В этой жанровой вариации ролика авторство выходит на первый план. Зачин-приветствие («Сыендучата») также, как и редкая нецензурная лексика, в роликах Сыендука носит этикеточный характер. Сохраняя стиль сетевого дневника, блогер предпочитает подчеркнута неофициальный/альтернативный разбор в жанре репортажа-расследования. Монтажная сборка, ритм и закадровый текст – инструментарий Сыендука весьма эффективен. Например, разбирая сцену из «Винни Пуха» Федора Хитрука, он рассматривает то, как работает в известной сцене обеда у Кролика закон обратной перспективы, сравнивая мизансцену с «Троицей» Андрея Рублева. Покадровый анализ элементов монтажной структуры в эпизоде полета персонажа с дерева позволяет ему выявить различные проявления авторской инстанции в экранном произведении.

Таким образом, диапазон выступления в Рунете обретает устойчивые границы, а популярность канала блогера-аниматора определяет уровень его компетенции в широком круге вопросов. Цитирование, использование средств шаржа и гротеска, алогизм и гипербола (развернутая по сравнению с гиперболой текста-источника) – таковы основные комические приемы работы над изобразительной и драматургической частью. Рассмотренные выше авторы обладают собственным узнаваемым почерком и устойчивым репертуаром, в своих работах они заимствуют структурные элементы устной речи, в которой есть отклонения от общепринятых литературных норм (ассимиляция, метатеза). Но, несмотря на превалирование вербальной и/или текстовой составляющей: сленг, стиль, шрифт, использование идеограмм), эстетика наскальной живописи, примитивных рисунков, изображающих эмоцию, визуальная сторона в ролике играет существенную роль. Так, все работы из предложенной выборки выполнены контурным рисунком, что создает условия для развития в сегменте сетевой анимации выразительных возможностей линии и цвета.

Н.Ю. Спутницкая *Тенденции языка российской интернет-анимации: стереотипы национальной сказочной традиции и механизмы контркультурного дискурса*

ИСТОЧНИКИ

1. Красная медуза. Главная страница сайта студии. URL: <http://redmedusa.ru>
2. Почему фильмы про супергероев отстой. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V9wHC-6voMY>

ЛИТЕРАТУРА

1. Казючиц М.Ф. О некоторых аспектах изучения мифа в экранной культуре // *Экранная культура в XXI веке*. – Москва: Академия медиаиндустрии, 2010. – С. 40-57.
2. Конфедерат О. Gif-анимация в контексте проблем современного экранного искусства // *Вестник Челябинского университета*. 2012. № 5 (259). – С. 183-187.
3. Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 2009.
4. Спутницкая Н.Ю. Городские субкультуры как источник образности современного детского кино // *Вестник УРАО*. 2010. № 4. – С. 86-89.
5. Deuze M. What is Multimedia Journalism? // *Journalism Studies* 5(2), 2004. – Pp. 139-152.
6. Porter D. *Internet cultures*. – New York, Rout Ledge, 1996.

SOURCES

1. *Krasnaya medusa. Glavnaya stranitsa studii* [Red jellyfish. The home page of the Studio website]. URL: <http://redmedusa.ru>
2. *Potchemu vse filmy pro supergeroev otstoi* [Why superhero movies suck] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=V9wHC-6voMY>

REFERENCES

1. Kazyuchits M.F. *O nekotorykh aspektakh izucheniya mifa v ekrannoy kulture* [On some aspects of studying of the myth in screen culture] in *Ekrannaya kultura v XXI veke* [Screen culture in the 21st century]. Moscow, 2010. Pp. 40-57.
2. Confederate O. *Gif-animatsiya v kontekste problem sovremennogo ekrannogo iskusstva* [Gif-animation in the context of problems of modern screen art] in *Messenger of the Chelyabinsk university*. 2012. №. 5 (259). Pp. 183-187.
3. Krivulya N.G. *Evolutsiya khudozhestvennykh modeley v protsesse razvitiya mirovykh animatografiy* [Evolution of art models in development of world animatografiya. The abstract of the thesis for a degree of the doctor of art criticism]. Moscow, 2009.
4. Sputnitskaya N.Yu. *Gorodskiye subkultury kak istochnik obraznosti sovremennogo detskogo kino* [Urban subcultures as source of figurativeness of modern children's cinema] in *Messenger of URAO*. 2010. №. 4. Pp. 86-89.
5. Deuze M. *What is Multimedia Journalism?* In *Journalism Studies* 5(2), 2004. Pp. 139-152.
6. Porter D. *Internet cultures*. New York, Rout Ledge, 1996.

Н.В. Верещагина

аспирант кафедры философии и права

Пермского национального исследовательского политехнического университета,

приглашенный исследователь (Карамзинский стипендиат-2017)

Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС

natalia-vereschagina@yandex.ru

МИФОЛОГИЗАЦИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ГЕРОЯ: ТАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОСМОСА В СОВЕТСКИХ МЕДИА

Статья посвящена тактикам репрезентации процесса освоения космоса в советских медиа на этапе формирования космонавтики как отрасли. В качестве главных тактик выделяются создание советской космической мифологии и героизация первых космонавтов. Демонстрируется процесс создания мифологических конструкций на основе анализа печатных средств массовой информации («Правда», «Известия», «Звезда»). Анализируется структура героического образа космонавта в советской космической мифологии. Выделенные тактики рассматриваются на примере космической миссии «Восход-2», в рамках которой был совершен первый в мире выход человека в открытый космос.

Ключевые слова: мифологизация, космическая мифология, конструирование героя, космос, медиа, «Восход-2», астрокультура

The article is concerned with methods of space representation in Soviet media at the stage of cosmonautics formation. The creation of Soviet space mythology and heroizing of first cosmonauts are discussed as the main methods. The creation process of mythological structures are demonstrate, it is based on the print mass-media analysis ("Pravda", "Izvestiya", "Zvezda"). The hero representation structure of cosmonaut is analyzed. Methods, that were mentioned, is considered in the context of "Voskhod-2" space mission, the very first person spacewalk was committed as part of "Voskhod-2" mission.

Keywords: mythologization, space mythology, making of a hero, space, media, "Voskhod-2", astroculture

Освоение космоса напрямую связано с развитием научного знания, совершенствованием техники и технологий, но кроме этого, космос постигается через материально-символические конструкции, воплощаемые в массовой культуре и искусстве.

Сложность астрофизического знания не позволяет усвоить его в условиях повседневности, оно трансформируется и «упрощается» до определенной степени понятности через конструирование художественных, массмедийных и мифологических образов, позволяющих широкому кругу людей «присваивать» новые космические открытия в понятной для себя форме. [Симонова, 2014].

В 60-е гг. прошлого века в период формирования космонавтики как отрасли возникла острая необходимость создания общественно понятных образов, дающих возможность осмыслить происходящее в науке и технике и связывающих области космического с земными проблемами общества. В советской культуре конструированием таких образов и связанными с ними нарративами занимались различные медиа, среди которых были печатные средства массовой информации («Правда», «Известия» и многочисленные локальные издания, например, «Звезда» – пермское издание).

Основная идея данной статьи состоит в том, чтобы продемонстрировать использование мифологических конструкций в советском медийном пространстве в качестве тактик репрезентации космических миссий и исследований космоса, продемонстрировать модели построения мифологического героического образа в условиях создания космической мифологии.

Космическая мифология

Процесс освоения космоса, описанный на языке науки, представляется совершенно бесполезным в условиях повседневности, космические исследования и открытия оказываются за пределами ежедневных человеческих забот, для реального «присваивания» космоса широкой общественностью необходимо «определить» его в понятных терминах земных потребностей. Для этого используется миф как способ освоения действительности [Верещагина, Комаров, 2017].

Миф позволяет встроить преобразованное астрофизическое знание в «повседневную картину» реальности, не деформировав ее основания, он «исключает неразрешимые проблемы и стремится объяснить трудно разрешимые через более разрешимое и понятное» [Мелетинский, 1998, с. 419], «передает неумопостигаемое через умопостигаемое» [Мелетинский, 2012, с. 152].

Мифологизация выступает естественным механизмом освоения реальности, благодаря которой становится возможным существование упорядоченной непротиворечивой системы повседневности. В основе этого процесса лежат метафоро-мифологические механизмы мышления, описанные рядом исследователей мифа (Б. Малиновский, Э. Кассирер, Л. Леви-Брюль, Е. М. Мелетинский, А. Ф. Лосев, К. Леви-Стросс, Я. Э. Голосовкер и др.) [Верещагина, Комаров, 2017]. Как отмечает М. Мелетинский, они могут быть основаны на принципах: антропоморфизма (перенесение свойств человека на объекты мира), диффузности (отсутствие четкого разделения субъекта и объекта, материального и идеального, предмета и знака, существа и имени, вещи и ее атрибутов и т.п.), предельной образности и т.п. [Мелетинский, 2012]. Основой мифологизации, как правило, является замещение одних объектов действительности другими по принципу объяснения неизвестного через известное на основе сходства [Мерло-Понти, 1999].

Миф как способ освоения действительности и конструирования повседневности позволяет создать метафорические и мифологические образы вокруг познания и освоения космического пространства; так, с развитием космонавтики как научно-технической области формируется новая мифология космоса. Пылающий шар Солнца становится подобен огню костра, темная сторона Луны, погруженная во тьму и холод, скрывает тайны, открытие новых космических пространств сравнивается с «Великими географическими открытиями» (исследование космоса приравнивается к освоению новых земель) – все это становится началом космической мифологии, связывающей космос и землю.

Принципы мифологизации активно используются при создании медийных образов, репрезентирующих космические достижения и астрофизические исследования. Это позволяет в понятной и доступной форме обосновать необходимость исследования космоса, а также необходимость принятия определенных решений и совершения действий в области космических исследований.

Выбор репрезентационных мифологических тактик зависит не только от цели, но и от социально-культурного контекста, в котором они будут реализованы. Иначе создаваемые образы неэффективны, так как могут вступить в противоречие с другими установками зрителя / слушателя / реципиента.

В качестве примера удачно подобранных (т.е. действенных) тактик репрезентации космоса можно отметить создание космической мифологии и в рамках нее героизацию космонавтов, реализованную в 60-х гг. прошлого века в советских печатных средствах массовой информации.

Успешность медийных космических образов была во многом определена верным попаданием в социально-культурный контекст. С точки зрения П. Вайля и А. Гениса, вертикально-горизонтальная ценностная система координат общества в указанный период требовала дополнительного укрепления. На протяжении многих веков, по мысли авторов, она выстраивалась на основе двух символов – войны и храма. Первый символ находил прямое выражение в культуре советского общества через военные песни, фильмы и праздники, а второй – был изъят. Его место должны были занять сооружения, призванные стать культовыми: электростанции, высотки и т.п. [Вайль, Генис, 1998]. Однако ни одна из этих новинок не смогла закрепиться в качестве

универсального знакового комплекса, что создавало разрыв в ценностной системе, символ, задающий вертикаль, был недоопределен. Требовалось дополнительное обоснование и подкрепление символов новой эпохи.

В этой ситуации образы, связанные с процессом освоения и изучения космического пространства, выстраивались так, чтобы заполнить образовавшиеся лакуны ценностной системы и стать новыми символами, задающими вертикаль необходимую.

Советская космическая мифология основывалась на трансформированной и несколько упрощенной идее К. Циолковского о человечестве как космической расе, которая непременно должна начать жить и работать в космосе. После удачной миссии «Восхода-2», в ходе которой А. Леонову удалось впервые выйти в открытый космос, образы космического будущего человечества, в котором «человек сумеет стать ногой на почву астероидов, поднять камень с Луны, устроить движущиеся станции в эфирном пространстве, образовать живые кольца вокруг Земли, Луны, Солнца, наблюдать Марс на расстоянии нескольких десятков верст...» [Сисакян, 1965, с. 2], окончательно укрепились в медиа. Подобные представления о назначении космических исследований находили выражение не только на страницах газет, но и на советских подарочных открытках. На открытке с подписью «урок географии в недалеком будущем» были изображены две ракеты, на которых ученики 4 и 5 класса разных школ со своими учителями проводят урок, изучая планету, населенную только животными. Все это выглядит как рядовая экскурсия, напоминающая выездной урок в музей естественной истории. Стоит отметить также целую серию новогодних открыток, изображающих Деда Мороза, развозящего подарки между планетами.

Следующим элементом космической мифологии стало то, что освоение космоса представлялось как освоение новых территорий, создавался образ, подобный морскому путешествию, целью которого является открытие новых земель, так, советских космонавтов часто называли «космическими колумбами» или «первооткрывателями».

Первые шаги на пути исследования космического пространства были сделаны в условиях соперничества двух сверхдержав (США и СССР). Строительство первой стартовой площадки космодрома Байконур (1955 г.), запуск первого спутника («Спутник-1», 1957 г.), запуск «Эксплорера-1» (1958 г.), создание Национального управления по аэронавтике и исследованию космического пространства (NASA, 1958 г.) и подготовка пилотируемых полетов в космос легли в основу «космической гонки», которая стала еще одним элементом космической советской мифологии. В заголовках газет, на открытках и плакатах обязательно подчеркивался вклад советского человека в освоение космического пространства, отмечалось политическое и культурное превосходство Советского государства. Заголовки печатных средств массовой информации и надписи на подарочных открытках гласили: «Гордись, советский человек, ты к звездам путь открыл с Земли!»; «Наш триумф в космосе – гимн Стране Советов!»; «Страна Советов открыла новую эру в прогрессивном развитии человечества» [Правда, 1961, с.1].

Конструирование космических героев

В мифологических символических структурах, выстраивающихся вокруг исследований космоса и космических программ, важнейшая роль отводилась человеку, непосредственно сталкивающемуся с космическим пространством, а именно космонавту. Космонавт, окруженный мифом о бескрайнем и опасном, но требующем покорения космосе, был превращен в доброго и умного героя, которого знает каждый читатель и зритель.

В процессе создания образа космонавта использовались разные модели героизации от греческого до культурного героя. В архаической мифологии герой мог выступать в качестве первопредка, демиурга и культурного героя, которые, как правило, были связаны. В этом смысле культурный герой выполнял функцию творения или добычи благ, ценностей, полезных средств и мог устанавливать порядок [Мелетинский, 2012]. В развитых мифологических системах прошлого герой обладал особым характером: он был смелым, умным, находчивым, неистовым и т.п. Важным

Н.В. Верещагина *Мифологизация и конструирование героя:
тактики репрезентации космоса в советских медиа*

элементом его описания было детство, сопровождаемое развитием уникальных способностей и встречей с предварительными испытаниями; ранний период жизни героя был пронизан фантастическими событиями [Пропп, 2000]. В греческой мифологической традиции герои являлись потомками бессмертных богов и смертных людей [Лосев, Тахо-Годи, 2002]. Они занимали срединное положение; находясь среди людей, выполняли волю богов, «упорядочивая жизнь и внося в неё справедливость, меру, законы, вопреки древней стихийности и дисгармоничности» [Токарев, 1987, с. 295]. Герои были наделены сверхчеловеческими качествами, необходимыми для выполнения миссий, однако лишённые божественного бессмертия, вынуждены были искать славы, чтобы обрести бессмертие личное. Так, важнейшим элементом героического повествования становились описания испытаний, благодаря которым герои подтверждали свой статус.

Для создания образов космонавтом были позаимствованы различные элементы указанных моделей героического: медиальное положение, уникальные способности, готовность к самопожертвованию и т.п. В их героических образах «причудливо смешались демократические запросы народного государства и религиозные каноны. С одной стороны, они были простыми парнями, из соседнего двора, обыкновенными, советскими. С другой – их окружали таинственность небожителей и высокие достоинства служителей культа» [Вайль, Генис, 1998, с. 23]. Космонавты были помещены в один ряд с великими предками, древними царями, вождями, основателями религиозных культов, родов, династий и т. п.

В конечном итоге космонавт стал борцом за гармонию с хаосом (стихией космоса) ради общественного блага. К нему предъявлялись определенные требования, во-первых, он, как классические греческие герои, должен был занимать промежуточное положение, его медиальность сочетала в себе «рабоче-крестьянскую доступность и принадлежность к высшим сферам» [там же, с. 23], то есть он должен был быть связан с народом (через происхождение, образование, воспитание), но обладать незаурядными способностями. Подразумевалось также, что представители этой профессии должны выполнять максимально широкую просветительскую задачу, быть профессионалами не только в своей области, но и заниматься спортом, играть на музыкальных инструментах, писать стихи и картины и т.п. И, конечно, безупречный этический портрет был необходимой частью образа космической профессии. Космонавт был лишен (или лучше сказать начисто лишился) всяческих недостатков.

Первым человеком, совершившим полет в космическое пространство, стал Юрий Гагарин, 12 апреля 1961 г. на корабле «Восток-1» им впервые был выполнен орбитальный полет. Это стало не только шагом в развитии космонавтики, но началом создания образа космического героя. «Космонавту № 1 Юрию Гагарину была уготована счастливая судьба. С его даром улыбки – шире, чем у американских президентов, – он стал вечным символом и принял божественные почести еще при жизни» [там же, с. 24].

«Космический пантеон»: Космонавт-10 и Космонавт-11

Миссия советского пилотируемого космического корабля «Восхода-2» стала еще одной вехой в формировании «космического пантеона». По сообщению ТАСС: «18 марта 1965 года в 10 часов на орбиту Земли был выведен космический корабль-спутник «Восход-2», пилотируемый экипажем в составе командира корабля – летчика-космонавта полковника Беляева Павла Ивановича и второго пилота – летчика-космонавта подполковника Леонова Алексея Архиповича, в 11 часов 30 минут был впервые осуществлен выход человека из корабля в космическое пространство. На втором витке полета второй пилот летчик-космонавт подполковник Леонов Алексей Архипович в специальном скафандре с автономной системой жизнеобеспечения совершил выход в космическое пространство» [Звезда, 1965, с. 1].

Конструирование медийных образов экипажа «Восхода-2» Космонавта-10 (П. Беляева) и Космонавта-11 (А. Леонова) проходило в строгом соответствии с уже сложившимся к 1965 году героическим канонам. Летчики-космонавты были превращены в «покорителей вселенной»,

«покорителей космоса», «героев космоса», «штурмующих небо», «крылатых людей», «звездных братьев», «космических колумбов», а сама миссия осознавалась как «выдающийся подвиг» или «подвиг в космосе». В одной из заметок отмечено: «наши советские люди не в переносном, а в буквальном смысле этого слова продолжают штурм неба, покоряют глубины Вселенной» [Кравченко, 1965, с. 2].

Опубликованные после завершения миссии интервью космонавтов упрочнили необходимые образы: «по случаю окончания десятилетки отец подарил Павлу Беляеву баян, и юноша довольно неплохо овладел этим русским инструментом. В последние года на смену баяну пришло фортепьяно. <...> Павел Иванович все еще любит иногда сесть за стихотворную строку. Например, во время испытаний в сурдокамере он попытался в стихотворной форме изложить чувства, которые испытывает космонавт, оказавшийся в тишине и одиночестве» [Михайлов, 1965, с. 2]. Описание внешнего облика также работало на укрепление образа героя: «широкие плечи, мощная грудь, русые, отброшенные назад волосы, глаза с голубым отливом и дерзкими искорками смеха» [там же, с. 2]. Именно таким русским богатырем должен был представлять советский человек А. Леонова, человека, впервые совершившего выход в открытый космос.

Благодаря отважным действиям героев, бросившим вызов стихии космоса, миссия «Восхода-2» становится достижением народа, открывающим новые горизонты и новые проекты для будущего всего человечества. Так, она входит в систему советской космической мифологии, призванной установить связь между земным и космическим, между повседневными практиками людей и космическими устремлениями науки и техники.

Создаваемые медийные образы и мифологические конструкции позволяли человеку, далекому от космонавтики, почувствовать свою сопричастность происходящему. После приземления космического корабля «Восхода-2» на территории Пермской области (ныне Пермского края) в местных газетах появилось множество обращений к космонавтам, в которых их поздравляли с успешным завершением миссии. На второй полосе в газете «Звезда» от 19 марта приводятся поздравления космонавтов от мастера первой буммашины Камского целлюлозно-бумажного комбината А. И. Баландина из Краснокамска и крепыльщика шахты имени Ленина В. Г. Юркиным из Кизела, последний говорит корреспонденту по телефону: «не нахожу слов, чтобы выразить свой восторг. Только что обсудили новость прямо в лаве. “Браво, соколы!” – почти хором проскандировали шахтеры в адрес героев-космонавтов Павла Ивановича Беляева и Алексея Архиповича Леонова. А бригадир заступившей вахты Вячеслав Бойчук заявил от имени своих товарищей: “Пока не выдадим на-гора сверхплановый уголек, из шахты не выйдем, нам негоже отставать от космонавтов”» [Звезда, 1965, с. 2]. Таким образом поздравители связывали себя с совершенным «космическим подвигом», что еще больше упрочняло космический миф.

Заключение

В 60-е гг. прошлого века космонавтика стала флагманом науки, с ней были связаны надежды на светлое будущее, в котором советские орбитальные станции станут космическими домами, рабочими площадками или научными лабораториями, широкое распространение получит программа по колонизации космического пространства. Печатные средства массовой информации этого периода во многом заложили основу для репрезентации всей космической отрасли, используя прочный мифологический фундамент.

Космические герои, борьба со стихией, колонизация космоса, будущая жизнь на другой планете, космическая гонка – все это стало основными образами, с помощью которых происходило общественное осмысление достижений космонавтики периода «первых открытий». По мнению Роджера Лауниуса, схожие образы и стратегии их использования были характерны для американской культуры, так, астронавты становились национальными героями, иконами современной культуры, обладающими всеми добродетелями и красивыми улыбками [Launius, 2008].

Н.В. Верещагина *Мифологизация и конструирование героя: тактики репрезентации космоса в советских медиа*

Оказывается, что несмотря на соперничество двух космических культур (американской и советской), выразившееся в «космической гонке», обе избрали одну модель построения космической мифологии, которая во многом определила дальнейшее развитие астрокультуры, общественных представлений о космосе и космическом пространстве [Geppert, 2012, p. 8].

ИСТОЧНИКИ

1. Звезда. 1965. № 65.
2. Кравченко Е. Историческое событие // Звезда. 1965. № 66. С. 2.
3. Михайлов В. Славные сыны Отчизны // Звезда. 1965. № 67. С. 2
4. Правда. 1961. № 104.
5. Сисакян Н. Прорыв во Вселенную // Правда. 1965. № 82. С. 2.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. – Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
2. Верещагина Н.В., Комаров С.В. Мир и тело: инверсия метафоро-мифологической схемы // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2017. Вып. 2. С. 206-215.
3. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Боги и герои Древней Греции. – Москва: Слово/Slovo, 2002.
4. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // Избранные статьи. Воспоминания. – Москва, 1998.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – Москва: Мир : Академический Проект, 2012.
6. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург: Ювента, 1999.
7. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2000.
8. Симонова А.В. Формирование космической мифологии как фактора развития научных исследований космоса в СССР и России // Социология власти. 2014. № 4. С. 156-173.
9. Токарев С.А. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. Т.1 / под ред. С.А. Токарева. – Москва: Советская Энциклопедия, 1987.
10. Geppert A. Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century. – Basingstoke, 2012.
11. Launius R.D. Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon // Florida Historical Quarterly. 2008. Vol. 2. № 87. P. 174-209

SOURCES

1. Kravchenko, Elena. *Istoricheskoe sobytie* [Historical Event] in *Zvezda* [Star]. 1965. № 66. P. 2.
2. Mikhailov, Vladimir. *Slavnye syny Otchizny* [Glorious Sons of the Fatherland] in *Zvezda* [Star]. 1965. № 67. P. 2.
3. *Pravda* [The Truth], 1961, № 104.
4. Sisakyan, N. *Proryv vo Vselennuyu* [Breakthrough into the Universe] in *Pravda* [The Truth]. 1965. № 82. P. 2.
5. *Zvezda* [Star]. 1965. № 65.

REFERENCES

1. Geppert, Alexander. *Imagining Outer Space: European Astroculture in the Twentieth Century*. Basingstoke, 2012.
2. Launius, Roger. *Heroes in a Vacuum: The Apollo Astronaut as Cultural Icon* in *Florida Historical Quarterly*. 2008. Vol. 2. № 87. Pp. 174-209
3. Losev, Aleksei, Takho-Godi, Aza. *Bogi i geroi Drevnei Gretsii* [Gods and Heroes of Ancient Greece]. Moscow, Slovo, 2002.
4. Meletinskii, Eleazar. *Mifi dvadtsatyi vek* [Myth and the Twentieth Century] in *Izbrannye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memories]. Moscow, 1998.
5. Meletinskii, Eleazar. *Poetika mifa* [Poetics of Myth]. Moscow, Mir, Akademicheskij Proekt, 2012.
6. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. Saint Petersburg, Juventa, 1999
7. Propp, V. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Historical Roots of the Wonder Tale]. Moscow, Labirint, 2000.
8. Simonova, A. *Formirovanie kosmicheskoi mifologii kak faktora razvitiya nauchnykh issledovaniy kosmosa v SSSR i Rossii* [Creation of space mythology as a factor of scientific research of outer space in the USSR and Russia] in *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power]. 2014. № 4. Pp. 156-173.

N.V. Vereshchagina *Mythologization and Making of a Hero:
Methods of Space Representation in Soviet Media*

9. Tokarev, S. *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the World Nations. Encyclopedia]. Vol. 1. Ed. by S.A. Tokarev. Moscow, Sovetskaja Jenciklopedija, 1987.
10. Vail', Petr, Genis Alexander. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [60th. World of a Soviet Man], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1998.
11. Vereshchagina, Natalia, Komarov, Sergei. *Mir i telo: inversiya metaforo-mifologicheskoi skhemy* [The world and body: inversion of the metaphor / myth frame] in *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofija. Psihologija. Sociologija* [Perm University Herald. Series Philosophy. Psychology. Sociology]. 2017. Iss. 2. Pp. 206-215.

Е.М. Исаев*преподаватель Департамента медиа Факультета коммуникаций, медиа и дизайна
НИУ «Высшая школа экономики»*emisaev@hse.ru

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И ПАМЯТЬ О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

Статья посвящена проблемам репрезентации Второй мировой войны в одном из самых популярных в СССР изданий, журнале «Советское фото». В статье анализируется процесс развития журнала в контексте меняющейся культурной политики в 20-30-е гг. Таким образом, получается охарактеризовать ситуацию, в которую попали военные фотокорреспонденты в 40-е гг., чьи визуальные документы и свидетельства позже станут важной группой источников в разговоре о Второй мировой войне.

Во второй части статьи ключевым аспектом анализа становится дискурс о войне в печатных текстах и популярных снимках журнала «Советское фото». Таким образом, рассмотрены трансформации исторической политики в отношении Второй мировой войны в СССР во второй половине XX века.

Ключевые слова: культурная политика, историческая политика, культурная память, фотография, Вторая мировая война

Article is devoted to the problems of representation of World War II in one of the most popular media in USSR called "Soviet photo". This article describes the stages of evolution of historical policy in relation to World War II, as well a number of popular images published in the magazine will be explored and described.

The second part of the article is an attempt to identify new (still unexplored) forms and methods of representation of the Second World War in the Soviet media of the 2nd half of XX century.

Keywords: cultural policy, historical politics, cultural memory, photography, World War II

Репрезентация Второй мировой войны, в особенности того ее периода, который в советской традиции был обозначен как Великая Отечественная война, является одной из ключевых тем для исследователей, работающих с проблемами идентичности в современной России. Б. Дубин, ссылаясь на опросы общественного мнения, указывает на первостепенную роль этого исторического события в памяти населения Российской Федерации [Дубин, 2008]. Его одновременно беспокоит и интересует центральность темы победы и уход на периферию таких событий, как полет в космос Ю. Гагарина и Великая Октябрьская революция. Л. Гудков характеризует победу во Второй Мировой войне похожим образом: как «единственную позитивную опорную точку национального самосознания постсоветского общества» [Гудков, 2005].

Размышляя о мифологизации современных практик репрезентации Второй мировой войны, А. Тлеуж связывает современность с советским прошлым и говорит о периоде 1960-1980-х гг., как о начале складывания официального образа войны, который создавался в мощном потоке пропагандистских фильмов, книг и других продуктов массовой культуры: «рассказы о войне стали важнейшей частью воспитания подрастающего поколения. Но из этих рассказов выпадало все, что не соответствовало идеологизированному официальному образу войны». [Тлеуж, 2011, с. 36].

В попытках проверить данное и подобные ему высказывания, осмыслить исторический нарратив о Второй мировой войне в СССР, исследование ставит задачу проанализировать и описать этапы

развития дискурса о Второй мировой войне в советских визуальных медиа на примере журнала «Советское фото».

Данный источник выбран исходя из того, что «Советское фото» являлся одним из самых тиражированных советских ежемесячных иллюстрированных журналов. Но выборка обосновывается здесь не только тиражами, сколько тем, что журнал «Советское фото» – это в первую очередь издание для сотрудников фотоиндустрии, артикулирующий в своих сообщениях не только проблемы формы – *на что и как снимать?*; но и содержания – *что и как снимать?* Таким образом, вторая задача формулируется как попытка обнаружить новые (еще неизученные) формы и способы репрезентации Второй мировой войны в советских медиа.

1. Культурная политика в СССР. Появление журнала «Советское фото»

Первый номер журнала появился в апреле 1926 г. Его основатель, М. Кольцов – советский журналист, редактор и издатель популярных журналов «Огонек», «Чудак» и «Крокодил», вернувшись из Берлина в 1925 г., собрал сотрудников своего издательства и показал им несколько номеров немецкого журнала для фотолюбителей. После ряда дискуссий было принято решение начать издавать подобный журнал и в Советском Союзе [Микулин, 1966, с. 21]. Публика отнеслась к появлению журнала крайне благосклонно: еще до выпуска первого номера журнал получил заявки на 3000 годовых подписок, а после своего выхода «Советское фото» становится еще популярнее. Журнал сразу обратил на себя внимание как фотографов-профессионалов, так и фотолюбителей, которых с каждым годом становилось все больше. Уже в первом номере свою статью под названием «Наша культура и фотография» публикует народный комиссар просвещения А. Луначарский. Ключевой тезис: «внедрить советскую фотографию в массы» [Луначарский, 1926, с. 2]. Постановка этой проблемы определила основную задачу журнала. Его первые номера посвящены советам технического и эстетического характера для начинающих фотографов.

Быстрый рост тиражей, а также общение с читателями, приводит редакцию к выводу, что в стране существует сильный дефицит теоретических изданий по фотографии, без которых развитие любительской фотографии не представляется возможным. Так, в 1927 г. журнал «Советское фото» начинает выпуск ряда книг и брошюр под названием «Фотографическая библиотека» и «Библиотека фотографа-любителя». Помимо прочих, в этих сериях вышли такие книги, как «Как самому сделать фотографический аппарат» (1927 г.), «Краткий курс фотографии» (1928 г.), «Стереоскопическая фотография» (1929 г.).

Но относительно экономически свободный период НЭПа подходил к концу, менялась повестка дня, изменялось и содержание журнала. В своей работе «Создание и эволюция журнала «Советское фото» 1926–1931 гг.» Н. Заковырина указывает на изменения в редакционной политике журнала: «Взяв за основу указатели статей, помещенных в журнале в 1926 и 1933 гг., и ориентируясь на названия и тематику публикаций, мы произвели простой математический подсчет, перевели результаты в проценты, где 100% – статьи, напечатанные в течение одного года, и пришли к следующему выводу: если в 1926 г. из примерно 140 публикаций 35% посвящены фотографическому процессу и фототехнике и только 20% могут быть условно названы пропагандистскими, то в 1933 г. число последних возрастет более чем в 2 раза» [Заковырина, 2008, с. 197].

В резолюции «Рабочее фотолюбительское движение и низовая печать», принятой на IV Всесоюзном совещании рабселькоров в декабре 1928 г., указывалось: «журнал «Советское фото» должен стать повседневным руководящим органом советского фотолюбительства, регулярно освещать работу по увязке рабочего фотолюбительства с низовой печатью и рабселькоровским движением, давать разнообразный инструктивный материал на этот счет, вести не только техническую, но и общественную консультацию. В целях придания большей массовости этому журналу его необходимо удешевить и выпускать чаще (до двух раз в месяц), продвинуть не только

Е.М. Исаев *Культурная политика и память о Второй мировой войне
на страницах журнала «Советское фото»*

на предприятия, но и в деревню» [Советское фото, 1929 (а), с. 4]. Реагируя на это, «Советского фото» меняет язык, мобилизационный лозунг осуществляет полноценный заход в текст самого журнала: «Конец фотографическим забавам! Фотоаппарат – на службу революционной классовой борьбе!» и «Фотокружки, фотолюбители! Будьте застрельщиками, идите в передовых рядах международной рабселькоровской связи!» [Заковырина, 2008, с. 200]. А после разгрома в 1929 г. Русского фотографического общества, закрытия журнала «Фотограф» и ликвидации частных фотографических заведений, перед журналом встает новая задача: «Общественный сектор фотографии, наше массовое рабочее фотолюбительство должны твердо помнить ленинское указание об общественном значении и пропагандистской роли документальной фотографии и бороться с «новаторскими» – по существу старыми эстетскими и реакционными – стремлениями свести фотографию к «картинке» с туманной подписью, выхолащивающей общественно-политическое значение снимка и его роль орудия классовой и культурной борьбы и пропаганды в нашу эпоху» [Советское фото, 1929 (b), с. 35]. Безусловно, подобные высказывания имели непосредственное отношение к критике т.н. формализма и натурализма. Между тем, сам журнал пытается говорить о новом фото-языке, «пролетарской» фотографии, которая тесно связана с появлением новой профессии – фотокорреспондента.

Переломным для журнала «Советское фото» становится 1931 г. В этом году группа «Октябрь», в которую входит А. Родченко, Д. Дебабов, Б. Игнатович и пр., устраивает свою первую фото-выставку. Она получает широкую огласку, и сразу же подвергается критике и обвинениям в формализме со стороны представителей «пролетарской фотографии», которые в этом же году создадут Российское общество пролетарских фотографов во главе с Л. Межеричером. Под их влиянием «Советское фото» переименовывается в «Пролетарское фото» с призывом «создадим диалектическую форму пролетарского фотоискусства» [Пролетарское фото, 1932 (а), с. 8]. Данный период кажется особенно важен и тем, что 1931 г. становится конечной точкой перехода от авангарда и формализма в «пролетарскую» фотографию, на смену документальной фотографии приходит фотожурналистика. В этом процессе «Советское фото» сыграло очень важную роль: во-первых, журнал стал ключевой площадкой, на которой происходили важные дискуссии о фотографии в конце 20-х – начале 30-х гг., а во-вторых, именно деятельность М. Кольцова делает возможным появление новой профессии – фотокорреспондента: в феврале 1926 г. он участвует в организации Ассоциации московских фотожурналистов, деятельность которой, особенно в первые годы существования, тесно связана с развитием фоторепортажа и фотожурналистики в стране [Советское фото, 1926, с. 26]. Эта тема вообще является ключевой для журнала, особенно в первое десятилетие его существования. Другими словами, М. Кольцов вполне отдает себе отчет и понимает, каким он видит «развитие фотолюбительства», по сути дела, все его усилия по развитию фотографии есть попытка создать необходимую инфраструктуру для оформления массовой фотожурналистики в стране, которая, безусловно, будет отличаться от документальной фотографии 20-х гг. коренным образом: акцент перемещается с формы на содержание. Но уже в 30-е гг. все перемешается. В создании и выпуске журнала «СССР на стройке» будут принимать участие и конструктивисты, и сторонники «пролетарской» фотографии: А. Родченко, В. Степанова, Б. Игнатович будут сотрудничать с М. Кольцовым, М. Альпертом, Е. Халдеем. Так в советской фотографии начинает оформляться соцреализм.

В итоге, пережив ряд сильных изменений, уже в начале 30-х гг. журнал был передан из актива акционерного издательского общества «Огонек» в ведомство «Союз-фото». Это, по сути, становится конечной точкой перехода журнала из роли «консультанта для фотографа» в методологический указатель по распространению идеологии с помощью фотографии: «журнал должен освободить свои страницы от тяжеловесной, никому не нужной «ученой» фразеологии, основной упор свой делать на превращении себя в учебно-методический журнал, помогающий фотоработникам найти методы показа социалистического строительства и повышающий их политическую и техническую квалификацию» [Пролетарское фото, 1932(b), с. 2]. Н. Заковырина отмечает, что в этот период

«вопросы творчества рассматривались в нем исключительно с классовых позиций, а тон публикаций, по сравнению с первыми годами, становился все более дидактическим и безапелляционным, фактически превращая статьи в директивы» [Заковырина, 2008 (b), с. 134].

В 1934 г. журнал возвращает себе название «Советское фото», что никоим образом не влияет на содержательную часть. Уже с 1936 г. из журнала исчезают и острые дебаты на тему фотографии, «Советское фото» перестает быть различимым от своих немногочисленных аналогов. Творчество представителей «старой школы» все больше критикуется за «формализм», «равнодушие к идейной стороне содержания» [Заковырина, 2006, с. 34], таким образом, обнаруживается процесс унификации фотографии в духе социалистического реализма. Более того, в 1938 г. «Советское фото» объединяется с журналом «Фотолюбитель» и становится печатным органом Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР, оставшись, фактически, единственным массовым изданием на территории СССР, предназначенным для фотографов [Абрамов, 2000].

Начиная с 1939 г. в журнале появляются статьи на военную тематику: «Величие и мощь Красной Армии, героические подвиги, беспримерное мужество и высокая политическая сознательность ее доблестных бойцов вдохновляют наших фотохудожников на создание фотопроизведений, достойных непобедимой армии великого народа, поднимают их на новые творческие дерзания» [Советское фото, 1939, с. 4]. «Советское фото» начинает артикулировать необходимость мобилизации общества перед лицом врага. Тема, в основном, раскрывается в контексте гражданской войны в Испании, Советско-финской войны и множества точечных столкновений. В 1941 г., с началом Великой Отечественной войны и наступлением немецких войск на СССР, журнал перестает выпускаться.

С некоторыми оговорками, довоенную историю журнала кажется уместным охарактеризовать тремя периодами: с 1926 по 1929 гг. – период НЭПа и следование призывам Ленина о повышении культурного уровня трудящихся как необходимого условия «полной победы над бюрократизмом и уничтожения государства как такового» [Хестанов, 2013, с. 17]; с 1929 по 1931 гг. – переходный период, попытка журнала адаптироваться под новые требования культурной революции; с 1931 по 1941 гг. – национализация и эксплуатация журнала в качестве иллюстративного примера пропаганды периода «обострения классовой войны» с помощью визуальных медиа и последующее распространение социалистической идеологии при помощи методов соцреализма.

Безусловно, культурная политика последнего периода и утвердившийся в фотографии социалистический реализм оказывают особенно большое влияние на фотографов-современников. Это, в некотором смысле, является ключевым фактором для понимания того, в насколько неожиданных для себя условиях оказались советские фотожурналисты. Во-первых, опытом съемки военных действий обладали единицы [Shneer, 2011, p. 87], во-вторых, метод соцреализма в условиях войны, фактически, был бесполезен – трудно представить солдата, особенно в начале или середине войны, довольного результатом собственного труда. И в-третьих, меняющееся положение советских войск заставляло партию формулировать новые задачи для фотожурналистов. Так, А. Караваева, описывая ключевые директивы партии в отношении изображения войны, указывает на свойственную времени отступления советский войск «задачу воспитания ненависти к врагу, мужества, героизма, стойкости. Особое значение в это время имели фотообвинения – новый жанр, появившийся в первые месяцы войны» [Караваева, 1981, с. 12]. В 1942 г. данный подход сменится «задачей воспитания у советских воинов высокого наступательного духа, мобилизации всех сил на окончательный разгром врага. Фотопублицистика этого периода пронизана пафосом наступления» [там же, с. 13]. Указывая на данную политику партии, А. Вартанов сетует на то, что «даже беглый взгляд на весь корпус снимков, сделанных в 1941–1945 гг., – а их опубликовано в послевоенные годы очень много, – способен привести внимательного зрителя в недоумение. Среди этих фотографий очень небольшой процент посвящен, если так можно выразиться, «прозе» войны. То разочарование, которое испытали А. Адамович и Д. Гранин, готовя к изданию книгу о тыловом Ленинграде, постигает каждого, кто хотел бы по военным снимкам определить, какими были фронтовые будни» [Вартанов, 2014]. Однако фотография меняется не только под давлением идеологических установок. Насилие

Е.М. Исаев *Культурная политика и память о Второй мировой войне
на страницах журнала «Советское фото»*

и смерть, ставшая частью повседневности как самих фотографов, так и населения страны, радикальным образом трансформирует социальную реальность. Предвоенные табу уже не действуют, примером тому является опубликованный в конце 1941 г. в газете «Правда» снимок С. Струнникова «Казненная немцами Зоя Космодемьянская», на котором изображена женщина с петлей на шее и изодранной обнаженной грудью.

2. Историческая политика в СССР. Вторая мировая война в журнале «Советское фото»

Журнал «Советское фото» появляется вновь только в 1957 г. уже совершенно в новых условиях. Во-первых, главной институцией, определяющей культурную политику в стране, становится учреждённое в 1953 г. Министерство культуры, которое выступило в роли издателя перезапущенного журнала. А во-вторых, резонансный доклад Н. Хрущева на XX съезде позволил разделить понятия пропаганды и культуры и несколько смягчить политику классовой войны внутри самого СССР, в связи с чем политика универсализации коммунистических ценностей начала пониматься как «изменение социального бытия, материальной среды обитания населения» [Хестанов, 2014].

Соответственно, вновь созданный журнал «Советское фото», руководствуясь требованиями новой культурной политики, начинает формировать свое содержание, продолжая оставаться инструментом ретрансляции новой советской культуры среди фотографов – производителей визуального контента. Примерно так и определяет свои цели редакция журнала в первом выпуске 1957 г.: «первая и главная задача заключается в том, чтобы сплотить фотолюбителей, разветвлённую сеть фотокружков при клубах, позаботиться о содержании их работы», и несколькими строками ниже сетует на то, что в современной фотографии «почти отсутствует тема трудовых будней рабочих и колхозников, тема героической борьбы трудящихся нашей страны за претворение в жизнь решений XX съезда, тема быта советских людей. Это ненормальное явление – прямое следствие того, что фотолюбители долгое время оставались без руководства» [Советское фото, 1957, с. 2]. Важным кажется и обложка первого номера журнала – черно-белый снимок смеющегося кудрявого ребенка.

Действительно, основной группой тем, с которыми журнал активно работает, становится наука, революция, труд, спорт и международное сотрудничество СССР. Говорить о том, что журнал продолжал политику милитаризации – нельзя, хотя заметки и статьи о современных военных действиях, военных преступлениях стран Запада и пр. присутствуют на страницах журнала. Однако, теме Второй мировой войны в 50-х гг. журнал уделяет довольно мало внимания. Типичным, но достаточно редким становится упоминание Великой Отечественной войны в майских номерах. Так, в пятом номере 1957 г. публикуется статья М. Алексеева про фотокорреспондента В. Тихвинского под названием «Валька», в которой описывается профессиональный опыт фотографа Тихвинского на войне [Алексеев, 1957, с. 17-20]. Любопытно, что фотограф часто ассоциируется с разведчиком: редакция отправляет его на задание узнать о том, что происходит на передовой. Этот материал интересен по нескольким причинам. Во-первых, статья является иллюстрацией длительной дискуссии о задачах, приемах и методах работы фотокорреспондента, развернувшейся на страницах «Советского фото» [Крашенинникова, 2016], а во-вторых, история оказалась настолько популярной, что в ответ на письма вдовы и друга Валентина, Алексеев пишет сборник рассказов «Дивизионка», который он публикует в 1960 г.

В майском номере 1958 г. выходит статья под названием «Острое оружие». В статье поднимается история фотомонтажа через автобиографию Житомирского, главного художника журнала «Советский Союз», активно использующего средства фотомонтажа в своей работе. Статья артикулирует несомненную пользу фотомонтажа в пропагандистской деятельности во время Великой Отечественной войны и говорит о его пользе в настоящем времени: «Хороший монтаж понятен всем читателям и больно ранит врага» [Житомирский, 1958, с. 26].

В этом же номере публикуется статья «Ленинградцы» о блокадном опыте фотографов. Голод, смерть, сравнение пленки с хлебом чередуется с описанием неугасающего желания фотографов снимать происходящее [Питерской, 1958, с. 11]. Кажется важным отметить, что ни одной фотографии блокадного Ленинграда в журнале напечатано не было, автор ограничивается текстом и фронтовыми снимками, на которых запечатлены фотографы.

Тема фотографа на войне оказывается крайне удачной, она соответствует как целям журнала в «отображении быта и рабочих будней советских граждан», так и запросу аудитории. В той или иной форме она воспроизводится до середины 60-х гг.

Но постепенно конструкция Великой Отечественной войны начинает видоизменяться. Во-первых, тематическое наполнение перестает развиваться, личный опыт фотографа и повседневность войны уходит на второй план, а во-вторых, сам образ войны упрощается.

В этом смысле, переломным моментом становится 20-летие победы над Германией. На обложке майского номера 1965 г. уже знаменитый снимок Халдея «Красное знамя над рейхстагом». Обходя стороной постановочный аспект этого фото¹, важно отметить, что использование такой фотокарточки может быть интерпретировано как некая артикуляция необходимости зафиксировать официальный подход к теме войны. Чеканные фразы о подвигах и Победе начинают копировать и дублировать друг друга, и в итоге становятся устоявшимися. То же самое происходит и в фотографии. Из года в год, из майского номера в майский номер «перемещаются» самые знаменитые кадры, такие как: «Комбат» Альперта, «Стоять на смерть!» Евзерихина (позже переименованный в «На батарее»), «Солдатский труд» Озерского, «Красное знамя над рейхстагом» Халдея, «Залп катюш» Шайхета и пр. Так, например, используя снимок М. Альперта «Комбат», медиа, по сути, создали обобщенный образ комбата. Снимок сразу стал популярен и начал появляться в газетах еще в 40-х гг. В своей книге Альперт потом напишет, что после первых публикаций снимка, он получил большое количество писем, в которых люди писали ему, что узнали в комбате друга, брата, коллегу [Альперт, 1962, с. 65]. Любопытно, чуть позже министерство обороны создаст комиссию, которая установит, что на снимке запечатлен не комбат 220-ого стрелкового полка, как предполагал фотограф, а политрук А. Еременко [Поликовский, 2013, с. 2]. Здесь кажется важным подчеркнуть то, что «Советское фото» возвращается к старым популярным снимкам Великой Отечественной войны, несмотря на то, что является не художественным или историческим журналом, а журналом, который выписывают фотографы. Так, на целое десятилетие вперед популярный набор снимков станет антуражем праздника победы в каждом майском номере журнала «Советское фото».

Выходя за границы источника, нужно отметить, что именно 60-70-е гг. являются периодом становления официального канона Великой Отечественной войны и мифологизации победы, которая была необходима элитам для преодоления кризиса советской идеологии. Н. Тумаркин указывает на 1965 год, когда говорит о появлении нового подхода в советской исторической политике в отношении Второй мировой войны – артикуляции войны как «неприкосновенного (священного) набора героических подвигов» [Tumarkin, 1994, p. 133], который появляется во многом из-за необходимости продемонстрировать превосходство коммунизма над капитализмом. Другой важной предпосылкой появления нового образа, безусловно, является набирающий обороты процесс социально-экономической трансформации в Советском Союзе. А. Захаров характеризует 60-70-е годы как завершающий этап перехода «от традиционного доиндустриального типа общества – к массовому индустриальному, от тоталитарного (мобилизационного) типа – к потребительскому» [Захаров, 2003, с. 11]. В результате, интенсивная урбанизация населения, становление любительской фотографии как формы досуга, а также продолжающийся процесс бюрократизации министерства культуры, оказывает влияние на основную форму отчетности «Советского фото» перед издателем – увеличение численности тиражей. Таким образом, происходит медленная трансформация самого

¹ По мнению П. Яна, автора книги «Триумф и боль», эти снимки, в соответствии с практикой военного фоторепортажа, делались обычно после боев и подвергались ретушированию.

Е.М. Исаев *Культурная политика и память о Второй мировой войне
на страницах журнала «Советское фото»*

журнала, который в попытках быть актуальным и востребованным, начинает реализовывать запросы культуры потребительского типа, которая отличается от мобилизационного серийностью, развлекательностью и сентиментальностью. Другими словами, «плакатная манера», эксплуатация растиражированных снимков времен Великой Отечественной войны, уход на периферию тем повседневности и последующая трансформация существующего образа войны в Великую победу во многом базируются на встраивании «Советского фото» не только в дискурс новой исторической политики, но и в культурный контекст 60-70-х гг.

Новым поворотом в дискурсе о войне можно считать 1975 г., когда в плакатную манеру репрезентации Великой Отечественной интегрируется тема памяти о войне. Таким образом, появляется новая форма разговора – большое количество фотоматериалов посвящено местам памяти, парадом, мемориалам, различным способам коммуникации политической элиты, ветеранов и молодежи с ними. И. Кукулин в этой связи указывает на следующее: «для того чтобы этот миф объединял элиты и не находившихся у власти людей, было введено неявное обоснование идеологии через генерационную солидарность. Нарастающая консервативная тенденция придала мифу отчетливо ретроспективный характер: миф о победе стал апологией поколения, прошедшего войну, объяснением априорной правоты старшего поколения, которое выстрадало на войне подлинные ценности» [Кукулин, 2005].

Помимо этого, 70-е гг. становятся периодом активной публичной демонстрации архивов известных фотографов, именно в это время публикуется основной корпус книг, посвященный теме фотографии во время Второй мировой войны². Тем не менее, журнал «Советское фото» практически не работает с новыми источниками, но появляется попытка говорить о появившихся ритуалах в местах памяти, которые призваны организовать официальную версию памяти о Второй мировой войне. Представляется показательным пятый номер 1980 г.: на обложке – снимок Г. Петрусова «Возвращение», на котором запечатлены улыбающиеся ветераны с цветами, а на первой странице – снимок Э. Мусаэльяна «Л. Брежнев возлагает цветы к монументу «Новороссийская слава, 1974 г.». Тема Великой Отечественной раскрывается объемным текстом О. Сердобольного «Мудрость памяти», в которой он пытается осмыслить работу В. Тарасевича «Память», характеризуя ее как «фотографическую поэму» [Сердобольный, 1980, с. 7]. Действительно, фоторабота В. Тарасевича уникальна. Помимо большого количества снимков фронта и тыла, появляются фотографии памятников, более того, работа открывается снимком солдат, сделанным против света, что, с одной стороны, превращает их в темные силуэты, а с другой – делает похожими на монументы. Таким образом, оформляется совершенно новый принцип верстки через отождествление солдат с памятниками. Тут надо отметить, что В. Тарасевич сам работал фотокорреспондентом во время Второй мировой войны, то есть носителем памяти о войне, таким образом, монтажно соединяя фотокарточки времен войны с современными снимками памятников, он фактически интегрирует коммуникативную память в культурную. Данная практика, фактически, ставит точку в процессе становления официального канона Второй мировой войны, визуальный образ сливается с материальным. Выражаясь метафорически, это явление можно охарактеризовать как «окаменение памяти о Великой победе».

В 1985 г. дискуссия несколько меняется. Появляется некоторый запрос на «достоверность» и «правду» в отображении войны: «Одна только плакатная манера не могла удовлетворить читательский, зрительский интерес и тех, кто воевал, и тех, кто работал в тылу для фронта. Людям нужна была широкая, достоверная, какой бы суровой она не была, информация о войне и репортажи, поражающие своей правдивостью» [Чудаков, 1985, с. 4-5]. Это, с одной стороны, являлось явной

² А. Вартаков отмечает ключевые работы: «Великая Отечественная война 1941–1945 годов в фотографиях и кинокадрах: В 5 т. М., 1975–1980; Великий подвиг. М., 1965; Фотожурналист и время. М., 1975; Память. М., 1977; Ради жизни на земле. М., 1970; Салют победы. М., 1975; Антология советской фотографии. 1941–1945. М., 1987; Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет. М., 1973; Виленский Б. Георгий Зельма. М., 1978; Волков-Ланит Л. Борис Игнатович. М., 1973; Дыко Л. Борис Кудояров. М., 1975; Заборский М. Марк Редькин. М., 1978; Песков В. Дмитрий Бальтерманц. М., 1977; Полевой Б. Александр Устинов. М., 1976; Вартаков А. Георгий Петрусов. М., 1979 и др.» (19, 2014).

отсылкой к «плакатным номерам» 60-70-х гг., а с другой – входило с ними в сильный диссонанс. Но несмотря на это, за редким исключением (например снимки А. Гаранина «В освобожденном селе» и С. Гурария «Горькие дороги войны») публикуется все та же подборка известных снимков Г. Петрусова, И. Озерского, М. Альперта и др. В свою очередь, статьи снова возвращают нас к военному опыту фотографов. В совокупности это дает понимание основной интенции: невыполнимое желание возродить, «оживить» или вернуться к «живому» образу Великой Отечественной войны.

Эта дискуссия заканчивается в пятом номере 1990 г., в котором впервые размещаются снимки Р. Капы, Д. Штермана и пр. В своей статье «Союзники» историк О. Ржешевский размышляет об «идеологических штампах», которые не позволяли открыто говорить о деятельности американских войск во время Второй мировой войны, сопоставляет военный опыт двух держав и приходит к выводу, что «... мы, советские люди, должны знать и помнить, что у американцев был свой Перл-Харбор, Корригедор, Батаан, Арденны. И если, как образно пишут некоторые историки США, «Магнитогорск победил Рур», то столь же справедливо звучит, что американские грузовики (свыше 400 тысяч) поставили Красную Армию на колеса» [Ржешевский, 1990, с. 12]. В этом контексте любопытен и способ верстки, с помощью которого оформляются последующие страницы текста. Так снимки американцев располагаются рядом со снимками советских фотографов, однако отнюдь не хаотичным образом. Фотокарточки американцев находятся слева, в то время как советские – справа. Что, с одной стороны, указывает на сходства, с другой – проводит невидимую границу между ними. Вслед за меняющейся точкой зрения на собственное прошлое, меняются как герои, так и декорации – американцы, британцы наряду с солдатами Красной армии освобождают концентрационные лагеря, о которых раньше речь на страницах журнала практически не заходила, оказывают друг другу медицинскую помощь. Появляются совершенно новые, еще не описанные словами визуальные пространства и образы: это, конечно, в первую очередь касается Холокоста. Таким образом, тема Великой Отечественной начинает включаться в «западный» дискурс о Второй мировой войне, и это неминуемо влечет за собой пересмотр истории, запрос на который появился уже в середине 80-х гг.

* * *

Подводя итоги, необходимо еще раз подчеркнуть серьезную роль, которую играл журнал «Советское фото» в исторической политике СССР. Будучи одним из основных инструментов профессионального роста для советских фотографов, «Советское фото» ретранслировало основные идеологические положения, которые нередко касались и исторической политики. Как источник, журнал представляется крайне полезным для понимания контекста, в котором оказались военные фотокорреспонденты. В содержании журнала второй половины XX века обнаруживается ряд официальных нарративов, которые сменяя друг друга, формировали идеологию визуальных текстов посредством вертикальной коммуникации с производителями визуального контента. От попытки говорить о личном опыте фотографа в 50-е и в начале 60-х гг., журнал переходит к плакатной манере – наиболее тиражируемым снимкам времен Великой Отечественной, появление которых на страницах газет 40-х гг. было обусловлено как уникальным видением фотографов, который сформировался на пересечении социального реализма и непосредственно самих реалий войны, так и требованиями культурной политики и цензуры военного времени. Квинтэссенцией данной практики становится активная работа с памятниками и местами памяти во второй половине 70-х и первой половине 80-х гг., что позволяет говорить о смене «оптики»: коммуникативную память заменяет память культурная при непосредственном участии очевидцев войны, то есть носителей той самой коммуникативной памяти. Здесь кажется значимым замечание, касающееся трансформации самой советской культуры – от мобилизационной к потребительской, которая наряду с исторической политикой 60-70-х гг. повлияла на конструирующийся в медиа образ Победы. В середине 80-х дискурс видоизменяется, звучат требования «правды» и «достоверности» в отображении войны. Решается эта задача радикальным «переформатированием» культурной памяти, путем попытки

**Е.М. Исаев *Культурная политика и память о Второй мировой войне
на страницах журнала «Советское фото»***

встраивания образа Великой Отечественной войны в концепцию Второй мировой войны с не до конца проговоренными, но все же присутствующими необходимыми атрибутами: союзниками, концлагерями и Холокостом.

ИСТОЧНИКИ

1. Алексеев М. Валька // Советское фото. 1957. №5. С. 17-20.
2. Армия страны социализма // Советское фото. 1939. №2. С. 4-5.
3. Ассоциация фоторепортеров // Советское фото. 1926. №1. С. 26.
4. Борисов В. Создадим диалектическую форму пролетарского фотоискусства // Пролетарское фото. 1932. №5. С. 8-13.
5. Житомирский А. Острое оружие // Советское фото. 1958. №5. С. 23-26.
6. Ленин и фотография // Советское фото. 1929. №2. С. 33-35.
7. Луначарский А. Наша культура и фотография // Советское фото. 1926. №1. С. 1-2.
8. Микулин В. Так рождался журнал // Советское фото. 1966. №4. С. 21.
9. Мощный отряд фотографов // Советское фото. 1957. №1. С. 1-2.
10. На новом этапе: Союз пера и фото – закреплен // Советское фото. 1929. №1. С. 1-4.
11. Питерской Л. Ленинградцы // Советское фото. 1958. №5. С. 10-13.
12. Пути перестройки нашего журнала // Пролетарское фото. 1932. №7-8. С. 1-2.
13. Ржешевский О. Союзники // Советское фото. 1990. №5. С. 12.
14. Сердобольный О. Мудрость памяти // Советское фото. 1980. №5. С. 7-9, 25.
15. Чудаков Г. Фотолетопись Великой Отечественной... // Советское фото. 1985. №5. С. 2-7.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Г. Этапы развития советского фотоаппаратостроения // Этапы развития отечественного фотоаппаратостроения. 2000. URL: <http://www.photohistory.ru/1207248170259168.html> (дата обращения: 23.08.2017).
2. Альперт М. Беспокойная профессия. – Москва: Искусство, 1962.
3. Вартаков А. Советская документальная фотография времен Великой Отечественной войны // Ракурсы. Вып. 8. – Москва: ГИИ, 2010. – С. 81-108.
4. Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Неприкосновенный запас. 2005. №2-3(40-41). – С. 46-57.
5. Дубин Б. Память, война, память о войне. Конструирование прошлого в социальной практике последних десятилетий // Отечественные записки. 2008. №4 (43). – С. 6-21.
6. Заковырина Н. Дискуссия о формализме и натурализме в советской фотографии в середине 1930-х годов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2006. №8. – С. 31-35.
7. Заковырина Н. Создание и эволюция журнала «Советское фото» (1926-1931) // Известия Уральского государственного университета. Серия Проблемы образования, науки и культуры. 2008. №56. – С. 193-204.
8. Заковырина Н. Эволюция журнала «Советское фото» (1931-1941) // Известия Уральского государственного университета. 2008. №60. – 133-142.
9. Захаров А. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ // Вопросы философии. 2003. №9. – С. 3-16.
10. Караваева А. Фотопублицистика периода Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Автореферат дисс. на соиск.уч.степ. канд. ист. наук. – Москва, 1981.
11. Крашенинникова М.А. Дискуссии о фоторепортаже на страницах журнала «Советское фото» (1957-1991 гг.) // Медиаскоп. 2016. Вып. 2. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2117>
12. Кукулин И. Регулирование боли // Неприкосновенный запас. 2005. №2-3(40-41). – С. 324-336.
13. Поликовский А. Комбат // Новая газета. 2013. №49. – С. 2.
14. Тлеуж А. Миф о войне и победе в структуре массового сознания россиян // Теория и практика общественного развития. 2011. №1. – С. 35-38.
15. Хестанов Р. Генезис культурной политики и возникновение массовой культуры в СССР (1917-1953) // Интернет-журнал Гефтер. 2014. URL: <http://gefeter.ru/archive/11045> (дата обращения: 23.08.2017).

16. Хестанов Р. Чем собиралась управлять партия, создав министерство культуры СССР // Время, вперед! Культурная политика в СССР под ред. Глущенко И.В., Куренной В. – Москва: Государственный университет «Высшая школа экономики», 2013. – С. 17-24.
17. Shneer D. Through Soviet Jewish Eyes. Photography, war, and the holocaust. – New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press. 2011.
18. Tumarkin N. The living and the dead: the rise and fall of the cult of World War II in Russia. – New York: BasicBooks, 1994.

SOURCES

1. Alekseev M. Val'ka [Val'ka] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 5, 1957, pp 17-20.
2. Armiya strany socializma [The army of the country of socialism] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 2, 1939, pp. 4-5.
3. Associatsiya fotoreporterov [Association of Photo Reporters] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 1, 1926, p. 26.
4. Borisov V. Sozdamim dialekticheskuyu formu proletarskogo fotoiskusstva [We will create a dialectical form of proletarian photography] in *Proletarskoe foto* [Proletarian photo], 5, 1932, pp. 8-13.
5. Chudakov G. Fotoletopis' Velikoj Otechestvennoj... [Photo-chronicle of the Great Patriotic War ...] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 5, 1985, pp. 2-7.
6. Lenin i fotografiya [Lenin and photography] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 2, 1929, pp. 33-35.
7. Lunacharskij A. Nasha kul'tura i fotografiya [Our culture and photography] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 1, 1926, pp. 1-2.
8. Mikulin V. Tak rozhalsya zhurnal [Thus was the magazine born] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 4, 1966, pp. 21.
9. Moshhnyj otryad fotografov [Powerful team of photographers] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 1, 1957, pp. 1-2.
10. Na novom e'tape: Soyuz pera i foto – zakreplen [At a new stage: the Union of the pen and photo – fixed] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 1, 1929, pp. 1-4.
11. Pitserskoj L. Leningradcy [Leningraders] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 5, 1958, pp. 10-13.
12. Puti perestrojki nashego zhurnala [Ways of restructuring our magazine] in *Proletarskoe foto* [Proletarian photo], 7-8, 1932, pp. 1-2.
13. Rzheshhevskij O. Soyuzniki [Allies] in *Sovetskoe foto*, 5, 1990, pp. 12.
14. Serdobolnyj O. Mudrost' pamyati [Wisdom of memory] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 5, 1980, pp. 7-9, 25.
15. Zhitomirskij A. Ostroe oruzhie [Sharp weapon] in *Sovetskoe foto* [Soviet photo], 5, 1958, pp. 23-26.

REFERENCES

1. Abramov G. E'tapy razvitiya otechestvennogo fotoapparatostroeniya [Stages of development of Soviet photographic equipment], 2000. Available at: <http://www.photohistory.ru/1207248170259168.html> (accessed 23 August 2017).
2. Alpert M. *Bespokojnaya professiya* [Restless profession]. Moscow, Iskusstvo, 1962.
3. Dubin, B. Pamyat', vojna, pamyat' o vojne. Konstruirovaniye proshlogo v social'noj praktike poslednix desyatiletij [Memory, war, the memory of the war. The construction of the past in the social practice of recent decades] in *Otechestvennye zapiski* [Domestic notes], 4, 2008. Pp. 6-21.
4. Gudkov L. "Pamyat'" o vojne i massovaya identichnost' rossiyan ["Memory" about the war and the mass identity of Russians] in *Neprikosnovennyj zapas* [Emergency ration], 2-3, 2005. Pp. 46-57.
5. Hestanov R. *Chem sobiralas' upravlyat' partiya, sozdav ministerstvo kul'tury SSSR* [What the party was going to manage, having created the Ministry of Culture of the USSR] in: *Vremya, vpered! Kulturnaya politika v SSSR* [Time forward! Cultural Policy in the USSR] Glushchenko I., Kurennoj V. eds. Moscow, Gosudarstvennyj universitet "Vysshaya shkola e'konomiki", 2013. Pp. 17-24.
6. Hestanov R. *Genezis kul'turnoj politiki i vozniknovenie massovoj kul'tury v SSSR (1917-1953)* [The genesis of cultural policy and the emergence of mass culture in the USSR (1917-1953)] in *Gefter*. 2014. Available at: <http://gefter.ru/archive/11045> (accessed 23 August 2017).
7. Karavaeva A. *Fotopublicistika perioda Velikoj Otechestvennoj vojny 1941-1945 gg.* [Photo from the period of the Great Patriotic War of 1941-1945]. Avtoreferat. diss. na soisk.uch.step. kand. ist. nauk. Moscow, 1981.
8. Krashenninnikova M. *Diskussii o fotoreportazhe na stranicax zhurnala "Sovetskoe foto" (1957-1991 gg.)* [Discussions about the photo report on the pages of the magazine "Soviet photo" (1957-1991)] in *Mediascope*, 2016, Vyp. 2. Access mode: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2117>
9. Kukulin I. *Regulirovaniye boli* [Pain management] in *Neprikosnovennyj zapas* [Emergency ration], 2-3, 2005. Pp. 324-336.
10. Polikovskij A. *Kombat* [Combat] in *Novaya gazeta*, 49, 2013. P. 2.

Е.М. Исаев *Культурная политика и память о Второй мировой войне
на страницах журнала «Советское фото»*

11. Shneer D. *Through Soviet Jewish Eyes. Photography, war, and the holocaust*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University press, 2011.
12. Tleuzh, A. *Mif o vojne i pobede v strukture massovogo soznaniya rossiiyan* [The myth of war and victory in the structure of the mass consciousness of Russians] in *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], 1, 2011. Pp. 35-38.
13. Tumarkin N. *The living and the dead: the rise and fall of the cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994.
14. Vartanov A. *Sovetskaya dokumental'naya fotografiya vremen Velikoj Otechestvennoj vojny* [Soviet documentary photography of the Great Patriotic War.]. In *Rakursy* [Angles]. Vyp. 8. Moscow, GII, 2010. Pp. 81-108.
15. Zaharov A. *Massovoe obshchestvo i kul'tura v Rossii: social'no-tipologicheskij analiz* [Mass society and culture in Russia: socio-typological analysis] in *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], 9, 2003. Pp. 3-16.
16. Zakovyrina N. *Diskussiya o formalizme i naturalizme v sovetskoj fotografii v seredine 1930-x godov* [Discussion on formalism and naturalism in Soviet photography in the mid-1930s] in *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Social'no-gumanitarnye nauki* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social and Human Sciences], 8, 2006. Pp. 31-35.
17. Zakovyrina N. *E'voluciya zhurnala «Sovetskoe foto» (1931-1941)* [The creation and evolution of the magazine "Soviet photo" (1926-1931)] in *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya Ural State University], 60, 2008. Pp. 133-142.
18. Zakovyrina N. *Sozдание i e'voluciya zhurnala «Sovetskoe foto» (1926-1931)* [Evolution of the "Soviet Photo" magazine (1931-1941)] in *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya Ural State University], 56, 2008. Pp. 193-204.

М.Д. Самаркина

аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ

enkelinaivius@gmail.com

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ А. СКИДАНА «ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»

В статье рассматривается стихотворение А. Скидана «Фотоувеличение» с точки зрения поэтики фотографического. Анализируется не только само стихотворение, но и те тексты, с которыми оно обнаруживает свою генетическую связь: фильм М. Антониони «Фотоувеличение» и рассказ Х. Кортасара «Слюни дьявола». Доказывается, что поэтика фотографического, присущая обоим текстам, сохранилась в стихотворении А. Скидана в форме лирического киноэкфрасиса.

In the article we analyse A. Skidan's poem "Blowup" from the point of view of photo-poetics. We analyse not only the poem itself, but also the texts it is connected genetically: M. Antonioni's "Blowup" and Julio Cortázar's "The Devil's Drool". It is proved that the photographic poetics, inherent in both texts, is preserved in A. Skidan's poem in the form of a lyric film ekphrasis.

Ключевые слова: поэтика фотографического, визуальное в литературе, фотографическое в литературе, киноэкфрасис

Keywords: photo-poetics, visual in literature, photography in literature, film ekphrasis

Наша статья посвящена анализу стихотворения Александра Скидана «Фотоувеличение». Название стихотворения отсылает к одноименному фильму Микеланджело Антониони, которое, в свою очередь, снято по мотивам рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Таким образом, уже на уровне заглавия читателю задаётся два уровня прочтения текста: как киноэкфрасис и как переосмысление литературного произведения. Для того, чтобы подтвердить нашу гипотезу, необходимо проанализировать все три произведения, проследить поэтику фотографического в каждом из них, выявить их специфику и общие черты. Сразу оговоримся, что полноценный анализ в рамках нашей статьи невозможен и не является необходимым, мы лишь обратим внимание на ключевые моменты.

Под фотографическим мы подразумеваем тип визуального в произведении, который на различных уровнях устройства художественного текста (точки зрения, хронотоп, субъектная структура, сюжет и т.п.) воплощает свойства фотографии: трансгрессивность, дискретность, замкнутость и т.д.

Начнём с рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола». Сюжет строится вокруг одного снимка, сделанного фотографом по имени Мишель, и первое, с чего начинается повествование, – это трансгрессия субъектов речи и рефлексия героя об этом: замышляя рассказ о фотографии, он не может определиться, с какой же точки зрения смотреть на происходящее, и возможна ли такая форма речи, которая бы их все совмещала: «Поди знай, как это лучше рассказать: то ли от первого лица, то ли от второго, а может, взять третье лицо множественного числа или вообще выдумывать и выдумывать без конца самые невероятные сочетания, где не разберешься, что к чему» [Кортасар, 1999, с. 298].

По ходу всего повествования автор переходит от «я»-повествования к «он»-повествованию, при этом переход происходит в моменты, связанные с фотографией и рефлексией о прошедшем. Такая смена точек зрения обусловлена тем, что затем происходит со снимком героя: он сам не знает и не

уверен до конца, что он хотел на нём запечатлеть, и случилось ли в реальности то, что он увидел при рассматривании потом. Сперва ему представлялось, что перед ним разворачивается сцена соблазнения юноши опытной женщиной. Однако затем, когда снимок был напечатан и увеличен на стене, герой стал его разглядывать под разными углами и, наконец, обнаружив себя на месте, на котором был фотоаппарат, начинает замечать детали, ускользнувшие от его внимания. Мишель начинает вчитывать в снимок то, чего он не мог раньше заметить. Перед ним начинается, словно кинофильм, разворачивается совершенно новый сюжет, который уже свершился: «Глядя на фото моей мамы в детстве, я говорю себе: “Ей предстоит умереть”, – и, как страдающий психозом пациент Уинникота, дрожу в преддверии катастрофы, которая уже имела место. Подобной катастрофой можно назвать любое фото, является ли смерть его сюжетом или нет. <...> В конце концов нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа (corps) для того, чтобы я ощутил головокружение от сплюснутости Времени» [Барт, 2013, с. 119-121]. Герой пытается в дискретный и уже прошедший момент вписать череду взаимосвязанных протяжённых событий, которые привели к этому снимку – и тоже дрожит.

Параллельно с сюжетом событийным меняется точка зрения повествователя: от разомкнутой созерцательности, которая им овладевала в парке (открытом пространстве), – к замкнутости снимка, рассматриваемого дома (в закрытом пространстве). Мотив окаменелости, который был связан в начале рассказа с неподвижной печатной машинкой, затем – со снимком и запечатлёнными на них людьми, ближе к финалу оказывается связан с самим рассказчиком: «...мы как-то вдруг поменялись местами: они жили и двигались, они решали, и решение повелевало ими, а я по эту сторону, в плену у полного неведения о том, кто эти люди – белокурая женщина, мальчик, мужчина, в плену того, что я – лишь жалкая линза моей камеры, нечто застывшее, неспособное к действию» [Кортасар, 1999, с. 313-314]. Ещё один значимый мотив рассказа – пустота: «Есть много способов одолевать мучительное Ничто, и один из лучших – это фотография» [Кортасар, 1999, с. 301]. Одолевать Ничто – значит препятствовать исчезновению предметов и событий, но в то же время делать их исчезновение наполненным смыслом. Именно фотография образует пустоту, делает её *заметной*, приводя повествование к финалу.

Заканчивается рассказ освобождением и выходом зрения за рамки снимка – и его исчезновением. Однако вместе с этим происходит ещё одна смена субъекта – это слияние зрения со взглядом фотоаппарата: описание комнаты в последнем абзаце похоже на конструкцию камеры обскуры, прототипа фотоаппарата: «Этот дождь падает косыми черточками, а мне он словно перевернутый плач. Потом квадрат становится чистым – должно быть, от солнца – и снова выползают облака: одно, парой, а то и три сразу» [Кортасар, 1999, с. 315]. Ловушка, которой была фотокамера для других, стала камерой заключения для рассказчика. Белый лист – это длинная выдержка, непрерывность изображения, созерцание динамики, а не статики, что, по логике размышлений самого автора, есть выход за свои границы.

Таким образом, фотопоэтика рассказа строится на трансгрессии зрения, дискретности и замкнутости фотоснимка, искажении оптики и противопоставлении замкнутого снимка разомкнутому видению. Помимо того, что в рассказе есть рефлексия о фотографии, сам автор использует метаописание способов рассказа о фотографии, постоянно описывая муки выбора точного слова и возможностей повествования.

Фильм Микеланджело Антониони «Фотоувеличение» снят по мотивам рассказа, но сюжет фильма связан с рассказом косвенно. Главный герой фильма, Томас – тоже фотограф, и детективное ядро, которое движет сюжетом, также является общим местом двух произведений. Помимо этого, ключевым событием остаётся разглядывание снимка и перемена в его интерпретации, и здесь истории Кортасара и Антониони пересекаются.

Дальше, в силу разности типов искусства и их средств выразительности, произведения расходятся, но некоторые общие места остаются. К таковым можно отнести, например, оппозицию открытого и закрытого пространства, существующую в фильме. Она совпадает с той, что была в

рассказе – это парк, улица и квартира-студия с антикварной лавкой; здесь она подчёркивается и аудиальными эффектами: находясь в закрытых помещениях, главный герой слышит шум пропеллеров и ветра, то есть звуки пространства открытого. Кроме того, закрытое пространство максимально наполнено предметами, тогда как открытое наполнено *пустотой*. Наконец, из открытого в закрытое пространство проникает фотография трупа. И лишь в конце, после исчезновения снимков, пустота из *внутреннего пространства переходит во внешнее* – пропадает и труп в парке.

Фотография и живопись – ещё одна важная оппозиция для фильма. Живопись – континуальное искусство, фотография – мгновенное. Но фотография, сделанная в парке, *проявляет себя со временем*. Об этом даже говорят герои; вначале друг Томаса, художник, говорит, что нога на его картине только являет себя, в конце фотография главного героя сравнивается с картинами друга. Из-за этого фотография начинает обретать ту временную плоскость, – протяжённую, а не мгновенную – которая ей не присуща.

Визуальное решение фильма, его кадрирование и движение камеры подчинены фотопоэтике. Так, например, когда нам показывают работу главного героя в студии, где перед ним позируют модели, они показаны скорее как будущие красивые профессиональные фотографии, перемещение камеры создаёт эффект взгляда, выстраивающего кадр: «Однажды, когда я пробовал защищать картину “Десятая симфония” перед теми, кому эта картина не нравилась, кто-то воскликнул: “Да, это превосходные фотографии, но это не кинематография!” И я не знал, как парировать эту проникновенную реплику» [Деллюк, 1924, с. 29]. Кроме того, завязка фильма (фотографирование в парке) представлено вообще в виде статичных кадров: камера не движется, как бы предвосхищая то, каким образом эти события будет потом реконструировать главный герой.

Если вернуться к цитате из Барта, которую мы приводили в анализе рассказа Кортасара, то мы обнаружим, что она ещё теснее связана с фильмом. Перед героем фильма в буквальном смысле мертвец, которого он не смог разглядеть в парке, свидетельство которого у него затем крадут. В другом месте Барт пишет: «Парадигма *Жизнь/Смерть* сводится к заурядному щелчку, отделяющему первоначальную позу от отпечатанного снимка» [Барт, 2013, с. 116]. Герой отпечатывает снимки, которые выстраиваются в серию: на одном снимке мужчина ещё жив, а на следующем он лежит мёртвый под кустом. Герой возвращается в парк дважды: ночью, чтобы удостовериться в том, что снимки его не обманывают, и днём, чтобы восстановить потерянные доказательства убийства, но под кустом он застаёт лишь *пустоту*.

Финальная сцена фильма напрямую соотносится с финалом рассказа. В визуальном плане она совпадает со сценой съёмки в парке – герой нам показан со стороны, как бы объективным взглядом. Однако сейчас, после того, как герой осознал сущность фотографии, – показать *отсутствие*, а не присутствие вещей в мире – он проецирует объективный (и объективирующий) взгляд фотоаппарата на себя – и исчезает. Трансгрессия зрения, как и в рассказе, становится завершающей точкой повествования.

Таким образом, фотографическое в фильме, как и в рассказе, основано на замкнутости и дискретности снимка и трансгрессии зрения. Кинематографические средства, которые помогают это выразить – это статичность кадра, звуковое сопровождение ключевых сцен и монтаж. Кроме фотопоэтики, общим для двух произведений оказывается мотив пустоты.

Наконец, мы можем перейти к анализу стихотворения Александра Скидана «Фотоувеличение» [Скидан, 2016, с. 94-95]:

ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ

Химикаты пестуют
зернистый экран; покрывают слизью
(слюни дьявола) новую фотомодель. Но он

М.Д. Самаркина *Фотографическое в стихотворении*

А. Скидана «Фотоувеличение»

уже захвачен другим.

Отверстие прорывается к земле.

А труп,

был ли труп, или это пустое
вопросание, подобно тому как парк пуст,
где ветер словно бы обретает плоть
узкого лезвия, как изнанка листвы
в черно-белом отражении объектива, лежащаяся плашмя.

Это – он настаивает – пустое
место лишь предвестье той,
другой пустоты; метафора,
не лишенная метафизического подвоха,
соблазна истолковать
то, что не поддается
истолкованию.

Присутствие – здесь он делает изумленный
шаг в сторону, заслоняя ничто, –
не принадлежит ничему. Обладать
(любовники так не позируют)
камерой – нечто большее в той игре,
где разыгрывается “реальность”.

Затвор щелкает. Если бы
не затвор,
затворяющий эту “реальность” в образ,
картинку, приклепленную к стене,
он бы никогда не проникся
странной властью исчезновения.

Мы в Англии и нигде.

Стихотворение начинается с проявки фотографии, которая для героя, именуемого лирическим субъектом «он», знаменует конец одного фотографического «приключения» и начало другого, связанного с совершенно другим объектом. Им является труп, сфотографированный в парке, существование которого подвергается сомнению. Второй сегмент стихотворения посвящён этому: «изнанка листвы, лежащаяся плашмя» – это тень от листьев, которая в фильме мешала герою разглядеть и быть точно уверенным в том, что он сфотографировал. Третий и четвёртый можно истолковать как высказывания «он»-героя, которые сопоставляются между собой по принципу антитезы: отсутствие–присутствие, слово–действие, метафора–прямой смысл, метафизика–реальность. Одновременно при этом, вкупе с пятым сегментом, они представляют собой схему «тезис–антитезис–синтез». Снова в связи с фотографированием возникает мотив пустоты: наличие и *отсутствие* вещей в мире само по себе ничего не значит, но фотография делает отсутствие вещей заметным и весомым.

Один из вопросов, который нам задаёт заглавие стихотворения, – это возможность прочитать его как экфрасис, переложение фильма на язык словесного искусства (на возможность использования в данном случае термина «экфрасис» указывал Л. Геллер [Геллер, 2002]). В. Познер

использует термин «кино-экфрасис» для обозначения особого типа комментария к документальному немому кино [Познер, 2002]; более подходящим для нас является понятие киноэкфрасиса, используемое в статье Н.С. Бочкаревой и М.А. Пешковой: как переданные с чьей-то точки зрения (героя, рассказчика, автора) «основные сюжетные и образные мотивы фильма» [Бочкарева, Пешкова, 2016, с. 95]. Что особенно важно – в отличие от фильмов, анализируемых данными исследователями, в тексте А. Скидана речь идёт о *художественном* фильме; как показывает А.В. Марков [Марков, 2017], разница эта существенна: в комментарии к документальному кино привязана идеологическая трактовка, в экфрасисе художественного фильма мы застаём *зрительскую реакцию*. О связи фильма и стихотворения нам говорят лишь детали, упомянутые в тексте: труп в парке, приконопаченная к стене фотография, Англия. Сюжет стихотворения не повторяет сюжета фильма, совпадая в *мотивах*, скорее представляя авторскую интерпретацию и *переживания лирического субъекта-зрителя*. Ключом к пониманию его специфики нам может дать обращение к понятию лирического сюжета. Лирический сюжет «можно определить как систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии» [Малкина, 2010, с. 13]. В данном стихотворении рефлексия явно начинается с указания на события фильма, а далее перед нами разворачивается цепь размышлений, которые *обусловлены* событиями, но не передают их в полном смысле. Следовательно, мы можем сказать, что перед нами лирический киноэкфрасис.

Ещё один момент, который необходимо прояснить в структуре произведения, это его субъектная организация. В последней строке возникает местоимение «мы», которое можно противопоставить уже знакомому «он»: «он» – герой кинофильма, а «мы», соответственно, смотрящие. Тогда благодаря чему «мы» переносимся в Англию, демонстрируемую на киноэкране? По-видимому, кино, как и фотография, особенно в лирическом стихотворении за счёт своей субъективности, способствует осуществлению трансгрессии; нечто схожее происходит в стихотворении Пастернака «Как-то в сумерки Тифлиса...»: «С видения горячей витрины с мандаринами и начинается перенос в иную реальность. Из межеумочной промозглой южной зимы мы перемещаемся в некую третью зиму – настоящую. Средством переноса, медиатором между разными мирами – наличным и иным, подлинным, – оказывается кино» [Абашев, 2013, с. 122]. Кроме того, сменой местоимений «мы»–«он» передано смотрение зрителей и на героя, и глазами героя, что является кинематографичным: это взгляд его и на него, совмещение точек зрения, которое возможно благодаря монтажу. Но куда более вероятным нам представляется, что в это «мы» автор включает всех: себя, читателя и своего героя, поскольку рефлексия, переданная в тексте, затрагивает всех; но главное – потому, что после этого «мы» исчезает всё и все: герои, Англия, фотография, фильм, рассказ, стихотворение.

Итак, мы можем подвести итоги нашей статьи.

Стихотворение «Фотоувеличение» Александра Скидана – текст, отсылающий одновременно к двум источникам: рассказу Хулио Кортасара «Слюни дьявола» и снятому по его мотивам фильму Микеланджело Антониони «Фотоувеличение». Таким образом, он включает в свой текст как поэтику фотографического, которая присуща рассказу, так и мотивы кино, которые отражены в заглавии. Фотографическое в данных произведениях основано на трансгрессии взгляда, дискретности снимка, а также на мотиве пустоты, которая становится значимой. Поскольку сюжет стихотворения не повторяет сюжета фильма, мы можем сказать, что «Фотоувеличение» А. Скидана – лирический киноэкфрасис, построенный на фотопоэтике.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Фотоувеличение / Blowup (1966, реж. М. Антониони, Великобритания/Италия/США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Кортасар Х. Слюни дьявола // Кортасар Х. Врата неб. – Санкт-Петербург: Амфора. – С. 298-315.

М.Д. Самаркина *Фотографическое в стихотворении*
А. Скидана «Фотоувеличение»

2. Скидан А. Фотоувеличение // Скидан А. *Membra disjecta*. – Санкт-Петербург: Книжные мастерские; Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 94-95.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашиев В.В. Девушка с коробкой в сумерках Тифлиса: о роли киноцитаты в стихотворении Пастернака // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 1(21). – С. 120-129.
2. Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. – Москва, 2013.
3. Бочкарева Н.С., Пешкова М.А. Киноэкфрасис в новелле Лиона Фейхтвангера «Броненосец Потёмкин» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Том 1, № 2. – С. 87-98.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 5-22.
5. Деллюк Л. *Фотогения*. – Москва, 1924.
6. Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2010. № 2 (45). – С. 11-14.
7. Марков А.В. Киноэкфрасис в «романсе» Марии Степановой «Памяти памяти» // Вестник ВлГУ. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2017. № 3 (15). – С. 65-72.
8. Познер В. Кино-экфрасис. По поводу кино-комментария в России // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 152-161.

SOURCES

1. Cortazar, Julio. *Slyuni d'yavola* [The Devil's Drool], in *Vrata neba* [The Gates of Heaven], Saint Petersburg, Amfora, 1999. Pp. 298-315.
2. Skidan, Alexander. *Fotouvelicheniye* [Blowup] in *Membra disjecta*, Saint Petersburg, Knizhnye masterskie, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2016. Pp. 94-95.

REFERENCES

1. Abashev, Vladimir. *Devushka s korobkoj v sumerkah Tiflisa: o roli kinocitaty v stihotvorenii Pasternaka* [The Girl With a Hatbox in the Dusk of Tbilisi: On the Role of Cinematic Citation in the Poem by Boris Pasternak], in *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], Vol. 1(21), 2013. Pp. 120-129.
2. Barthes, Rolan. *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography], Moscow, 2013.
3. Bochkareva, Nina, Peshkova, Margarita. *Kinoekhrasis v novelle Liona Fejhtvangera "Bronenosec Potyomkin"* [Film Ekphrasis in Lion Feuchtwanger's Short Story "Panzerkreuzer Potemkin"] in *Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij* [Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies]. 2016. Vol. 1, № 2. Pp. 87-98.
4. Delluc, Louis. *Fotogeniya* [Photogénie], Moscow, 1924.
5. Geller, Leonid. *Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekhrasise* [The Resurrection of the Concept, or The Word on Ekphrasis] in *Ekhrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium], Moscow, 2002. Pp. 5-22.
6. Malkina, Victoria. *K probleme opredeleniya liricheskogo syuzheta* [On the Problem of Defining Lyric Plot], in *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* [RSUH Bulletin. Series: History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies], 2010, №2 (45). Pp. 11-14.
7. Markov, Alexander. *Kinoekhrasis v "romanse" Marii Stepanovoj "Pamyati pamyati"* [Film Ekphrasis in the "Romance" of Maria Stepanova "Memory of Memory"] in *Vestnik VIGU. Seriya: Social'nye i gumanitarnye nauki* [VISU Bulletin. Series: Social and Humanitarian Studies], 2017. № 3 (15). Pp. 65-72.
8. Pozner, Valeri. *Kino-ekhrasis. Po povodu kino-komentariya v Rossii* [Film Ekphrasis. On the Film Commentary in Russia] in *Ekhrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium], Moscow, 2002. Pp. 152-161.

В.П. Руднев

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник кафедры философской антропологии
философского факультета МГУ
vprudnev@mail.ru

МЫШЛЕНИЕ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ФРУСТРАЦИИ?

В статье автор развивает идеи английского психоаналитика Уилфреда Биона, который полагал, что мышление производно от эмоции и необходимо для преодоления фрустрации. Автор статьи доказывает, что мышление по своей сути является психопатологическим феноменом, так как тесно связано с шизофренической структурой психики Homo sapiens согласно гипотезе английского психиатра Тимоти Кроу.

Ключевые слова: мышление, мысль, фрустрация, эмоция, Бюн, психика, психопатология, психоанализ, Homo sapiens

In this issue the author develops the ideas of English psychoanalyst Wilfred Bion that thinking is derived from emotionality and is necessary for overcoming of frustration. The author of issue proves that thinking essentially is psychopathological phenomenon, because it is connected with hypothesis of Prof. Tim Crow about schizophrenic structure of Homo Sapiens psyche.

Keywords: thinking, thought, frustration, emotion, Bion, psyche, psychopathology, psychoanalysis, Homo Sapiens

«Но все-таки я крепко убежден, что не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь».

Ф.М. Достоевский «Записки из подполья»

1.

По У. Биону [Бюн, 2009] мышление это когда нет вещи. Но что значит, нет вещи? В определенном смысле ее нет никогда. Вокруг себя я вижу много вещей – книги, компьютер, гипсовая голова Сократа. Но это не вещи, это факты. Вещь сама по себе не существует вне факта, как слово не существует вне предложения и языковой игры. Во всяком случае, так считал Витгенштейн в «Трактате». Что из этого следует? Что мир окутан мыслями? Не совсем так. А что же? Наличие фактов – лишь предпосылка для возникновения мышления. Необходимое, но не достаточное условие. Что значит декартовское «Я мыслю, следовательно, я существую»? Что за пределами мысли ничего нет? Нет реальности? Не совсем так. А что же? Мышление более фундаментально, чем реальность, мышление создает реальность и подчиняет ее себе. Что значит создавать реальность? Создавать реальность из мыслей? Не совсем так. А что же? Как соотносится мысль и факт, мысль и предложение? Что мы можем сказать по поводу витгенштейновского «Мысль есть осмысленное высказывание»? Не все сразу. Как можно создать реальность из мыслей? Он подумал о том, что... и оно возникло. Как оно возникло? Из чего оно возникло? Из ничего? Не совсем так. А из чего же? Из самого себя. Как это понять? Мысль рождает мысль. Мысль рождает не слово, а высказывание. Но зачем все это? Бюн по этому поводу высказывается вполне однозначно. Чтобы преодолеть фрустрацию. Как мышление преодолевает фрустрацию? При помощи мыслей, разумеется. Фрустрация же возникает как раз тогда, когда нет вещи. Самой главной вещи на свете. Для грудного ребенка это материнская грудь. Ребенок может просто бессмысленно кричать, когда грудь «ушла», как бы сказал фолкнеровский Бенджи Компсон. Но так фрустрацию не преодолеть. Для этого нужна мысль.

Но как младенец может мыслить, если он еще не знает не только ни одного предложения, но ни одного слова? При помощи механизма проективной идентификации. Что это значит? Это значит, что крик его не является бессмысленным. Это примитивная истерическая реакция – зов о помощи. Вот здесь мы подходим к самому главному. Первое. Почему-то в психоанализе считается, что истерия закреплена за Эдиповым возрастом. Даже Мелани Кляйн не пришло в голову, что первый крик младенца, возвещающий о его появлении на свет, это истерическая реакция. И можно сказать, что это и первая мысль, или протомысль. Зов о помощи. Потому что травма рождения очень тяжела. И второе. Отсюда следует, что любое мышление по сути своей патологично. Это и есть основа новой модели мышления. Всякая мысль патологична, потому что человеку не пришло бы в голову мыслить, думать, если бы у него все было в порядке. Думать человек начинает, когда что-то не так. А что не так? Да все не так. Прежде всего, вещи не похожи на слова, а факты не похожи на предложения. Вещей нет, – не забудем, что именно с этого начинается мышление. Грудь ушла! Почему она ушла? Задается ли младенец ответом на этот вопрос? Мы не знаем этого. Мы видим только, что он смеется, когда ему хорошо, и плачет, когда ему плохо. Так почему она ушла? Она его так воспитывает. Это тоже входит в программу осуществления проективной идентификации. Уйти, а потом вернуться. Так почему же мышление патологично?

2.

Мысль находится на границе внутреннего и внешнего [Г. Фреге]. Внутреннее это бессознательное, это еще не мысль. Внешнее это реальность, это уже не мысль. Когда бессознательное соприкасается с реальностью, на их границе возникает мысль. Таким образом, мышление это есть нечто пограничное. Любая ли граница между реальностью и бессознательным обозначает психическую патологию? И что тогда психическая норма? Это когда человек не думает. Плывет по течению. Бессознательное его никак не соприкасается с реальностью. Такой человек как бы спит без сновидений. Он является живым лишь формально. Он идет на работу. Гуляет, пьет пиво, смотрит телевизор, спит с женой. Это *homo normalis* по В. Райху. Таких людей большинство, и их становится все больше и больше. Человек деградирует от психической патологии к норме. То есть к животному. Человек задуман как существо слегка безумное, но таковым он стал не сразу. Шизофренический ген, по Тимоти Кроу, развивался по мере того, как развивался человеческий язык. Мышление и язык это, по сути, одно и то же. Выходит, язык это тоже патологическое явление? Так можно слишком далеко зайти. Но арбитранность языка, по тому же Кроу, то есть тот факт, что его знаки не похожи на означаемые, как раз свидетельствует о патологии. Если бы это было не так, если бы, например, фраза «Я пошел в магазин» была бы похожа на факт, что он пошел в магазин, то само произнесение этой фразы совпадало бы с тем, что он пошел в магазин. А это не так. Поэтому мы можем сказать, что мы живем в каком-то вымышленном мире. Но мы сейчас говорили о языке, а не о мышлении. Действительно ли это одно и то же? Можно ли, например, сказать, что язык находится там, где нет вещи? Нет! Я смотрю на девушку и говорю – вот это очень красивая девушка. А можно ли мыслить в присутствии вещи? Нет! Что такое вообще мышление? Мышлением мы будем называть манипулирование арбитранными знаками с тем, чтобы преодолевать фрустрацию. Что такое фрустрация? Это экстремальное состояние психики, которое трудно терпеть. Оно сводится генетически к отсутствию хорошей груди (Бион). То есть мышление связано с отсутствием вещи. Или, как писал Бинсвангер, с «невозможностью безмятежно пребывать среди вещей». Так он определял – шизофрению! Но разве нельзя подумать о вещи в присутствии этой вещи? Вот я смотрю на девушку и думаю про себя: «Какая красивая девушка!» Но это не мысль. А что такое мысль? Мысль это такая точка в психике человека, которая при переходе из внутреннего состояния психики во внешнюю реальность превращается в осмысленное высказывание. Мышление, таким образом, это переход из внутреннего во внешнее. Этим и определяются его пограничность, то есть психопатологичность. Но *что* психопатологичного в переходе из внутреннего во внешнее? Диалектика внутреннего и внешнего это диалектика невроза и психоза. Невроз – это такое

положение вещей, когда субъект внешнее воспринимает как внутреннее (интроекция), а психоз – когда он внутреннее воспринимает как внешнее (проекция). Наиболее зрелой мыслью является шизоидная мысль, отрицающая предыдущую шизоидную мысль. Наименее зрелой мыслью является истерическая мысль.

3.

Таким образом, мы считаем патологическим только эвристическое мышление, хоть в какой-нибудь степени новаторское. В качестве примера приведем афоризм 1.1. из «Логико-философского трактата» Витгенштейна: «Мир есть совокупность фактов, но не вещей». По Витгенштейну, реально существуют не вещи, а вещи в их соединении с другими вещами: это и есть факты. То есть вещей по отдельности как бы и не существует вовсе. Разве не патологической выглядит эта мысль? В то же время, нельзя отказать ей в оригинальности и правильности. Действительно, разве существует это дерево просто как дерево? Не правильнее ли сказать, что существует то, что это дерево растет возле моего дома, что это дерево очень старое, что это дерево – дуб и т. д.? Именно среди этих фактов и существует дерево. Как слово (имя) реально функционирует не в словаре, а в предложении (и это тоже один из ключевых тезисов «Трактата»), так и вещь, денотат имени, реально существует не в семантическом инвентаре мира, а в живом факте. Когда мы думаем про дерево, мы думаем всегда о том, что оно либо большое, либо молодое, либо сухое, либо зеленое. Просто «дерево» такая же пустая абстракция, как «круглый квадрат». Отсюда следует, что любое мышление предикативно. Мышление это высвобождение. В случае витгенштейновского примера это освобождение, преодоление фрустрации, в соответствии с которой мир состоит из вещей. Почему мысль, что мир состоит из вещей, фрустрировала Витгенштейна? Может быть, потому что в детстве в его доме было очень много (дорогих) вещей. Поэтому нельзя сказать, что Витгенштейн делает здесь какое-то открытие. В сущности, сказать, что мир состоит из вещей, а не фактов, могло бы быть при других обстоятельствах столь же эвристичной мыслью. Возможно, ее высказал бы философ, в детстве живший в бедности: вещей в доме было мало, а его все время заставляли работать. Вообще мысль (или смысл), будучи довербальной, предшествующей высказыванию, не является ни истинной, ни ложной. Недаром Делёз в «Логике смысла» писал, что у предложений «Бог есть» и «Бога нет» один и тот же смысл. Поэтому мысль о том, из чего состоит мир, из вещей или из фактов, не имеет истинностного значения. Мир состоит в каком-то смысле из вещей, а в каком-то из фактов. Но последнее предложение не является выражением эвристичной мысли, и поэтому оно не есть нечто патологичное. Блон писал в книге «Научение через опыт переживания», что «правда это неотъемлемая часть здоровой психики». Возможно, это и так, но если бы мир был бы населен только психически здоровыми людьми, то он не отличался бы от стада баранов.

4.

Мысль о том, что эвристическое мышление является патологичным, сама является патологичной. И это хорошо, стало быть, она эвристична. Когда мы с друзьями делали на канале «Культура» в рамках программы «Черный квадрат» передачу «Безумие», руководство канала нам сообщило, что сама передача выглядит безумно. Среди прочих в ней участвовали А. И. Сосланд, Д. А. Пригов и лучший практикующий психоаналитик Москвы Игорь Кадыров, тогда же придумавший термин «нормоз», которым я с тех пор активно пользуюсь с указанием автора. О чем бы мы, закончившие Тартуский университет, ни писали, мы всегда пишем «не так, как все». Должен признаться, что в моем случае это влияние даже не столько Ю. М. Лотмана, сколько Б. М. Гаспарова. Итак, о чем бы я ни писал: о времени, реальности, бессознательном, шизофрении, мне во что бы то ни стало хочется сделать это не так, как делали до меня, и не так, как будут делать после меня (поэтому у меня нет учеников). При этом я хочу стать похожим на западного философа горячей культуры (Витгенштейн), но все равно оказываюсь философом русской холодной культуры (Розанов и Виктор Шкловский). Как-то моя «ученица», когда я ей подарил свою 15-ю или 16-ю книгу, сказала мне:

«В сущности, ты начинающий автор...». Пример постмодернистского психоанализа. Мы едем с женой в поезд в Петербург. Она говорит: «Смотри-ка, им официант принес даже красное вино». «Нет, – говорю я, – бокал с красным вином ты только что увидела в телевизоре!» Как легко совмещаются «вымысел» и «реальность», плоское и объемное. Писать не как все, думать не как все – это чтобы нас было интересно читать. Ни истинно, ни ложно, а интересно. Любая «научная» философия только тогда имеет успех (у читателя), когда чтение ее захватывает. Пример – все тот же «Трактат» Витгенштейна. Там нет ничего истинного и ничего ложного. Но все очень увлекательно. Если бы я был композитором, я бы написал оперу «Логико-философский трактат». Психиатры говорят об искаженном мышлении психотиков. Так, например, Даниил Андреев в «Розе мира» всерьез утверждал, что Андрей Болконский был сыном Льва Толстого. Эта мысль патологична не в том смысле, в котором я говорю о патологичности эвристического мышления. Она патологична с «клинической» точки зрения, с точки зрения «всех», или тех, кто пишет «как все». Если бы у Даниила Андреева спросили бы: «Как же вы говорите, что Андрей Болконский был сыном Толстого, ведь у него же был отец – старик Болконский», то он бы мог ответить: «Точно так же вы можете сказать – как же Христос мог быть Сыном Божьим: ведь у него был отец плотник Иосиф». Но если принять точку зрения Даниила Андреева, то получится, что всякий вымышленный персонаж является сыном своего автора. Например, Мойдодыр – это сын Корнея Ивановича Чуковского.

О сколько нам открытий чудных
Готовят просвещения дух
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг...

5.

В концептуализации Биона есть диалектика PS – D. То есть человек все время переходит с параноидно-шизоидной позиции на депрессивную и обратно. На параноидно-шизоидной позиции отсутствуют целостные объекты и господствует влечение к смерти. На депрессивной позиции появляется первый целостный объект, мать, но он утрачивается, потому что, когда мать на время отлучается, ребенок воспринимает это так, что она больше не вернется. Поэтому данная позиция и называется депрессивной. По-видимому, мышление это нечто, как раз специфически свойственное переходу PS – D. На PS это размышление об утраченном хорошем «куске матери», «хорошей груди», как называла ее Мелани Кляйн. На D это размышление об утраченной матери. В обоих случаях это преодоление фрустрации. Но на позиции PS это еще не настоящее мышление это довербальное прото-мышление, так как нет субъекта, объекта и предиката, то есть младенец еще не овладел речью. На позиции D, когда, как ему кажется, мать ушла навсегда, он размышляет уже более зрело: *что* ему теперь делать, *как* вернуть мать. Но, в сущности, она ему уже не нужна. И она бросает его бессознательно-умышленно, чтобы могло развиваться его мышление без вещи – она сама и есть эта вещь. Диалектика PS – D это как переменный ток. Мы не замечаем этих переходов, а они совершаются постоянно и во взрослой жизни. Это соответствует тому, что, как считал Блон, в каждом из нас есть психотическая (соответствующая PS) и непсихотическая (соответствующая D) части. Но Блон, каким бы выдающимся мыслителем он ни был, считал, что психоз это однозначно плохо и что это поломка мышления. Мы же считаем вслед за философской традицией Делёза и Гваттари, что психоз (шизиди) соответствует творческой части субъекта, во всяком случае, так сложилось в XX веке. Если бы это было не так, мы не имели ни «Андалузского пса», ни «Поминок по Финнегану», ни «Шума и ярости», ни «Зеркала», ни «Хазарского словаря», ни «Школы для дураков», ни многого другого. *Мысль – это не сама психопатология, а точка перехода PS к D и обратно.* А это, повторяю, переменный ток. Ну, хорошо, а комические произведения XX века, например, «Двенадцать стульев» или «Веселые ребята»? Где здесь переход от PS к D? Где здесь вообще психическая патология? Но ведь есть разные психические конституции и среди них так называемые синтонные, жизнерадостные. Вспоминая, например, Дюма-отца, трудно представить себе параноидно-шизоидную позицию. Ну, это значит,

во-первых, что он проходил ее незаметно и безболезненно, а во вторых, какой же Дюма мыслитель? Как говорил Кролик в «Винни Пухе», «когда я говорю «думать», я имею в виду *думать*».

6.

В основе эвристического мышления лежит отрицание, поскольку отрицание является базовым механизмом защиты шизоида.

У шизотимной личности отрицание выступает как защита Эго против угрожающей реальности, что проявляется в *эпистемическом* отрицании, но, если так можно выразиться, не самой реальности, как это происходит при психотической реакции, а онтологическо-эпистемических квинтэссенций реальности, ее материальности и независимости от сознания. Поэтому идеализм является естественным философским проявлением неклинического шизотимного или шизотипического мышления. Разве не отрицанием реальности в широком смысле является знаменитый ответ Гегеля на претензии к его системе, что она не во всем соответствует действительности: «Тем хуже для действительности»? [Руднев, 2002, с. 67].

Получается, реальность и мышление противоположны. Конечно, если принятие реальности это механизм здоровой личности, «безмятежно пребывающей без вещей», то *мышление происходит* в отсутствие вещей, то есть *в отсутствие реальности*. Но по Витгенштейну, мир (реальность) – это совокупность фактов, а не вещей. Можно ли сказать, что мышление происходит в отсутствие фактов? Можно ли сказать, что психически здоровый человек безмятежно пребывает среди фактов? Философская мысль это пропозиция, которая отрицает предыдущую философскую мысль, ставшую обыденной пропозицией. Например, пропозиция «Время движется из будущего в прошлое» это философская пропозиция, а пропозиция «Время движется из прошлого в будущее» это обыденная пропозиция, когда-то бывшая философской. Почему философу нужно отрицать обыденную мысль? Потому что он не доволен обыденностью, *ему нужно сказать что-то новое, чего еще раньше никто не говорил*. Поэтому эвристическое философское мышление, как правило, ошибочно, так как наступит время, когда это философское высказывание станет обыденным, и на смену ему придет новый философ с новой ошибочной мыслью, отрицающей эту, когда-то новую, а теперь ставшую обыденной мысль, с тем, чтобы со временем пришел новый философ, и также ошибочно стал отрицать эту мысль и так *ad infinitum*.

7.

Здесь сразу возникает множество проблем. Мы говорим, что мышление это психопатологическое явление. Но до какой степени? Острый шизофреник, отождествляющий вещи со словами и факты с предложениями, не может мыслить. Для того, чтобы мыслить, нужно, чтобы было два мира, мир знаков и мир означаемых. У психотика они спутаны. Почему же мы в позапрошлой главке утверждали, что именно психотическая часть человека является творческой? Что такое психотическая часть личности? Блон в статье «Отличие психотической личности от непсихотической» писал:

«Отличие заключается в том, что такое сочетание свойств вызывает фрагментацию личности на мельчайшие части, в особенности – фрагментацию аппарата осознания реальности (то есть мышления – В.Р.) и массивированную проекцию этих фрагментов личности на объекты внешнего мира» [Блон, Отличие психотической..., 2008, с. 99].

Эти изгнанные фрагменты начинают жить самостоятельной жизнью, и Блон называет их странными объектами. В сущности, эти остатки психики являются псевдогаллюцинациями, вызывающими бред воздействия. Но бред воздействия существует за пределами ошибки, то есть за пределами мышления. Но не за пределами творчества. Бред это, *прежде всего*, творчество. Творчество странными объектами. Психотическое творчество за пределами каких бы то ни было ошибок и какого бы то ни было мышления. Где же кончается мышление? В том месте, где начинается острый психоз. По Юнгу в этот момент психика затопляется коллективным бессознательным.

Психика мифологизируется. На поверхность ее выступают обломки архетипов. Это и есть странные объекты Биона. Но существует хроническое пред- или пост-шизофреническое состояние. Его называют *шизотипическим*, в нем сохраняются осколки (странные объекты), но они семантизируются, превращаются в постмодернистские цитаты и ими становится возможным мыслить. Особенность такого мышления состоит в его нарративности (в смысле моей книги «Новая модель реальности» [Руднев, 2016]), то есть в непригодности к верификативным иллюзиям. Подобные мысли могут быть интересными или скучными, но они не могут быть истинными или ложными. В отличие от шизотипических мыслей, шизоидные мысли претендуют на иллюзию истинности и ложности. Именно поэтому они являются фундаментально ошибочными, или, попросту говоря, фальсифицируемыми. Шизотипическое мышление нефальсифицируемо. Поппер здесь не поможет.

8.

Следующая проблема, которую предстоит решить раз и навсегда, это соотношение мышления и речевой деятельности. В «Трактате» на этот счет существует два известных и противоречивых афоризма.

«4 Мысль – это Пропозиция, обладающая Смыслом. <...>

4.002 <...> Речь маскирует мысль. И так, что по внешней форме этой маскировки нельзя заключить о форме замаскированной мысли; поскольку внешняя форма маскировки вовсе не имеет целью выявить форму тела» (*перевод мой.* – В.Р.)

Отождествление мысли с пропозицией вызывает сомнение. Для того чтобы высказать пропозицию, нужно определенное время. Мысль опережает пропозицию, она, по сути, возникает мгновенно, но тут же превращается в пропозицию. Следовательно, мысль и пропозиция это не одно и то же. Далее Витгенштейн (и, по-моему, справедливо) утверждает, что речь маскирует мысль (в другом переводе «Язык переодевает мысли»). Почему речь маскирует мысль? Чтобы не выдать ее. Потому что говорится, как правило, не то, что думается. У мышления и речевой деятельности различные функции. Мышление преодолевает фрустрацию. Речевая деятельность маскирует это преодоление фрустрации и выдает его за разговор, как правило, ни о чем. На самом деле любая речевая деятельность является проективной идентификацией. Ее цель – навязать собеседнику замаскированную мысль. В этом смысле мышление *не* является оперированием знаками. Недаром Блондел говорит о мыслях сновидения как о более фундаментальных, чем мысли при бодрствовании. То есть мышление – это оперирование чистыми смыслами. Мысль не может быть бессмысленной. Пропозиция может. В этом Витгенштейн прав. И в этом он романтик. «И лишь молчание понятно говорит...» «Мысль, изреченная, есть ложь...» Лотман определял романтизм как поэтику оборванных связей. Романтический герой (я так понимаю мысль Лотмана) одинок, потому что он не может и не хочет говорить, хоть мыслей у него навалом. Можно сказать, что всякий романтический герой – шизоид. Но можно ли заключить в свете сказанного, что мышление более фундаментально, чем речевая деятельность? Можно ли сказать, что преодолевающий фрустрацию младенец, не умеющий говорить, думает? Откуда берутся доречевые смыслы? Ответ может быть только одним: из коллективного бессознательного, больше им неоткуда взяться. Поэтому довербальное мышление – это бессознательное мифологическое мышление. То, что мы называем сознанием, приобретается посредством языка и ведет к возможности обмана. Этот-то обман я называю верификативной иллюзией. У чистой мысли этих верификативных иллюзий нет. Чистая мысль не истинна и не ложна. Именно поэтому она допонятийна, то есть мифологична в смысле О. М. Фрейденберг. Но, это, конечно, реконструкция. Взрослый человек не может так мыслить, у него мысли засорены языком. Так называемая «внутренняя речь» насквозь диалогична. Чистый миф это самоотрицающее понятие, он невозможен, как не возможен круглый квадрат. Но будучи невозможным, он является фундаментальным, его можно реконструировать. Чистое мышление и чистый миф это очень похожие вещи, они служат для преодоления фрустрации (в случае мифа – социальной, в случае

мышления – биологической и психологической). Чистое мышление превращается в речевую деятельность, чистый миф – в нарратацию (понятийный миф, по О. М. Фрейдбергу). И здесь реконструкция уже не нужна. Мы все это можем наблюдать воочию. Это наша так называемая реальность, наша культура.

9.

Мышление не нуждается в речи. Это речь нуждается в мышлении. В чем нуждается мышление, так это в аффекте. Блон писал в книге «Внимание и интерпретация: «Рассудок – раб эмоций и существует для того, чтобы рационализировать эмоциональные переживания» [Блон, 2010, с. 23]. Первая часть этого суждения понятна. Если мышление возникает для преодоления фрустрации, то, стало быть, эмоция первичней, ибо фрустрация и есть непереносимая эмоция. Вторая часть высказывания Блона более проблематична. В психоанализе рационализация – механизм защиты, при котором в мышлении используется только та часть воспринимаемой информации, и делаются только те выводы, благодаря которым собственное поведение предстаёт как хорошо контролируемое и не противоречащее объективным обстоятельствам. Иначе говоря, подбор (поиск) рационального объяснения для поведения или решений, имеющих иные, неосознаваемые причины. В этом-то состоит патологичность мышления, так как механизм защиты всегда патологичен. Что же получается, что мышление нужно всего лишь для того, чтобы защитить психику, причем патологически? А как же познание? Познание, как мы уже писали выше, есть, род отрицания. Отрицание – специфический механизм защиты шизоида, наиболее зрелого мыслителя. Ненси МакВильямс писала: «Чем человек умнее и способнее к творчеству, тем лучшим рационализатором он является» [МакВильямс, 1998, с. 164]. Таким образом, мышление как рационализация и отрицание является побудительной способностью к творчеству. Но в основе всего лежит аффект, эмоция. Если человек пытается мыслить не на основе аффекта, а на основе ритуальных догм, он превращается в компульсивного психопата, такого, как Алексей Александрович Каренин, которого жена назвала «злой машиной». Тот факт, что в основе мышления лежит эмоциональность, сродни теории О. М. Фрейденберга, в соответствии с которой в основе любого понятия лежит миф. Миф в этом смысле основа мышления. Мышление это рационализация мифа, превращение его в нарративное понятие. И, таким образом, если любое понятие есть рационализация эмоционального эффекта, то любое умозаключение есть рационализированная эмоциональная драма или даже трагедия. Вот аргументы О. М. Фрейденберга:

«Греческий роман опирается на очень архаический материал. Тут «рассказ» носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. ... В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу... рассказ уподоблен жертвенному животному» [Фрейденберг, 1978, с. 210-211].

Итак, мышление в историческом плане сводимо к тотемизму. Что это значит? Это значит очень странную вещь. Что о чем-то можно думать, а о чем-то нельзя. Но это абсурд! Как можно запретить о чем-то не мыслить? Но вспомним шиллеровское: «Сир, даруйте же свободу мысли!» Мы сами не замечаем, что запрещаем себе думать о чем-то. Это в нас говорят остатки тотемистического мышления. Здесь ход нашей мысли таков. Поскольку тотем (за исключением праздника) нельзя принимать в пищу, а мышление уподобляется Блону пищеварению, то запрещение употреблять в пищу тотема аналогично запрещению думать о чем-то плохо. И, конечно, это психопатология. Кто боится, что его мысли будут известны другому? Шизофреники, конечно. У шизоидов этот процесс происходит латентно. Когда, по версии Фрейда, братья в первобытной орде съели отца-тотема, чтобы завладеть матерью, у них появилось коллективное чувство вины.

«Ссылка на торжество тотемистической трапезы позволяет нам дать ответ: в один прекрасный день изгнанные братья соединились, убили и съели отца, и положили таким образом конец

отцовской орде. Они осмелились сообща и совершили то, что было бы невозможно каждому в отдельности. Может быть, культурный прогресс, умение владеть новым оружием дал им чувство превосходства. То, что они, кроме того, съели убитого, вполне естественно для каннибалов-дикарей.

Жестокий праотец был несомненно образцом, которому завидовал и которого боялся каждый из братьев. В акте поедания они осуществляют отождествление с ним, каждый из них усвоил себе часть его силы. Тотемистическая трапеза, может быть, первое празднество человечества, была повторением и воспоминанием этого замечательного преступного деяния, от которого многое взяло свое начало; социальные организации, нравственные ограничения и религия.

<...>

Для того, чтобы, не считаясь с разными предположениями, признать вероятными эти выводы, достаточно допустить, что объединившиеся братья находились во власти тех же противоречивых чувств к отцу, которые мы можем доказать у каждого из наших детей и у наших невротиков, как содержание амбивалентности отцовского комплекса. Они ненавидели отца, который являлся таким большим препятствием на пути удовлетворения их стремлений к власти и их сексуальных влечений, но в то же время они любили его и восхищались им. Устранив его, утолив свою ненависть и осуществив свое желание отождествиться с ним, они должны были попасть во власть усилившихся нежных душевных движений. Это приняло форму раскаяния, возникло сознание вины, совпадающее с испытанным всеми раскаянием. Мертвый теперь стал сильнее, чем он был при жизни; все это произошло так, как мы теперь еще можем проследить на судьбах людей. То, чему он прежде мешал своим существованием, они сами себе теперь запрещали, попав в психическое состояние хорошо известного нам из психоанализа «позднего послушания». Они отменили поступок, объявив недопустимым убийство заместителя отца тотема, и отказались от его плодов, отказавшись от освободившихся женщин. Таким образом, из сознания вины сына они создали два основных табу тотемизма, которые должны были поэтому совпасть с обоими вытесненными желаниями Эдиповского комплекса» [Фрейд, 1913].

Кто-то сказал, что психология это палка о двух концах. Фрейд возводит к тотемизму христианство. В самом деле, кто как не Христос считал величайшим грехом не само прелюбодеяние, а только мысль о нем! Так что можно понять шиллеровского маркиза Позу, который требовал от короля свободу мысли.

10.

Мысль – универсальный рационализатор. Но между мыслью и аффектом устанавливаются взаимообратимые отношения, как PS – D. Наряду с рационализацией, должна существовать и дерационализация, обратное превращение мысли в аффект. Это регрессия, психотизация. Для того, чтобы превратиться в аффект, мысль должна развалиться, исказиться. Значит, преодоление фрустрации произошло неуспешно. Эта вторичная фрустрация отличается от первой тем, что попытка ее преодолеть при помощи отрицания-нейтрализации, то есть зрелого механизма защиты, не удалась. А мысль в это время успела уже превратиться в высказывание. Нейтрализующее высказывание. Вроде «Я не верю, что моя сестра умерла». Но происходит дерационализация, и человек видит умершую сестру и начинает снова рыдать. Это может перейти в психотический регистр, в отрицание реальности, в бред: «Моя сестра не умерла». Может перейти в деперсонализацию «Мне все равно, что моя сестра умерла». Суть моей концепции мышления состоит в том, что мысль «Моя сестра умерла», в сущности, психологически невозможна. Всегда необходим какой-то добавочный модальный оператор. Витгенштейн писал, что мы не можем мыслить не логически. А я бы сказал по-другому: мы не можем мыслить не мифологически. Почему невозможна мысль «Моя сестра умерла»? Потому что это не мысль. Она ничего не преодолевает. Это пост-мысль. Как не является мыслью «Дважды два равно четырем». Но при чем здесь мифологизм? А вот причем. Шизоид мыслит мифологически, потому что его отрицание является в то же время утверждением противоположного. То есть это нейтрализация. Нейтрализация между жизнью и смертью, между истиной и ложью.

Это универсальная нейтрализация. Так понимал миф А. М. Пятигорский. «Неверно, что моя сестра умерла. В определенном смысле она жива». В каком же смысле? В мифологическом. Там, где нет истины и лжи, а смерть переходит в рождение. У шизоида всегда есть представление о прямом смысле, низшем, и переносном, высоком. Сестра его не умерла в высшем смысле. Дерационализация является истерической реакцией, незрелой, уничтожающей мысль. Такой была реакция Ленского, приревновавшего Онегина к Ольге.

Он мыслит: «Буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал;
Чтоб червь презренный, ядовитый
Точил лилеи стебелек;
Чтобы двухутренный цветок
Увял еще полу раскрытый».
Все это значило, друзья:
С приятелем стреляюсь я.

Монолог Ленского – антимифологический, он ничего не преодолевает, а наоборот комически заостряет, что подчеркнуто несоответствием шинельных романтических штампов в речи Ленского и заключительного двустипия от имени автора, что подчеркнуто в книге [Лотман, 1975]. Если бы Ленский был шизоидом, как бы он ответил на фрустрацию, которую подстроил ему легкомысленный Онегин? Он бы мифологизировал ее, лишив ее верификативных иллюзий. Как бы он мог это сделать? Ну, например, дружески дать Онегину по морде. Это называется в психоанализе *acting out*, отыгрывание вовне, которое не может быть ни истинным, ни ложным; это и есть мифологизация. Любое действие, не сопровождающееся словами, есть мифологическое, нейтрализующее действие. Но является ли само подобное действие мыслью? Нет. Но оно последствие мысли. Здесь вспоминается теория речевых актов и само название книги ее основателя Джона Остина «Как производить действия при помощи слов?» Речевой акт мифологичен, так как он не является ни истинным, ни ложным. Согласно же перформативной гипотезе Анны Вежицкой любое высказывание является речевым актом.

11.

Мысли рождаются во сне. Кажется, что это парадоксально – во сне интеллект отдыхает. Но известны случаи, когда гениальные открытия совершались именно во сне (например, во сне Менделеев увидел периодическую таблицу химических элементов). Сон и сновидение определяются (с точки зрения бодрствующего) как нечто семиотически неопределенное. Во сне нет денотатов. Это реальность чистых смыслов. Но можно ли назвать сновидение реальностью? В буддийской философии сон это реальность, а реальность это сон, иллюзия. Будем считать, что это нечто вроде принципа дополнительности. Витгенштейн писал, что реализм и солипсизм это практически одно и то же, если они строго продуманы. Что нам это дает? Это дает нам предположение об относительности внутреннего и внешнего. Реальность это лента Мебиуса, там внутреннее переходит во внешнее, и наоборот (подробно см. книгу «Новая модель реальности» [Руднев, 2016]). И, таким образом, мышление это тоже постоянный переход из внутреннего во внешнее и обратно. Что такое не-мышление? Это действие, внешнее действие. Или факт, как бы сказал Витгенштейн. Что такое не мысль? Это вещь, нечто внешнее, сугубо внешнее. Но вещей не существует вне фактов. Из этого можно вывести, что и мыслей не существует без мышления. Но в сновидении в определенном смысле нет противопоставления вещи и факта, там все перемешано, «все равно всему» (И. Матте Бланко). Поэтому во сне нет противопоставления мысли как чего-то номинативного, вещного, и мышления

как чего-то предикативного, событийного. Из этого следует, что сновидение архаичнее, чем реальность. Что оно менее иллюзорно. Ведь так называемая реальность – по сути, семиотическое образование, правда, довольно сложное. Сновидение семиотически неопределенно, оно не образует знаков. И, стало быть, мышление во сне это *чистое* мышление, незнаковое. Ю. М. Лотман говорил нам, что основателем семиотики является Блаженный Августин. Но более существенно то, что основателем психологии был Иисус Христос. Мы уже касались этого выше. В Нагорной проповеди сказано:

Вы слышали, что сказано древним: не прелюбодействуй. *Исх 20:14; Втор 5:18*. А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем.

Достаточно взглянуть на женщину (во сне), и тебе уже конец. Если перевести все это на более привычный язык, можно сказать, что Иисус Христос дал людям бессознательное. Предписание Ветхого Завета просто и ясно. Предписание Христа чрезвычайно сложно. Как можно точно определить, смотришь ты на женщину с вожделением или нет? И для того, чтобы этого не делать, нужна большая внутренняя работа, тренировка эмоций. При этом интересно, что заповедь Христа дается не в виде эксплицитного предписания, а, скорее, в виде контрфактического суждения. Здесь не сказано: не делай так, а сказано, скорее: если сделаешь так, то будет так. В чем различие? Различие, как кажется, в том, что человеку предоставляется выбор. Эксплицитное предписание говорит: не делай так (а то будет плохо). Косвенное предписание Христа говорит другое. Человек может не нарушать закон внешне, но при этом он будет нарушать его внутренне. Это очень трудно исполнить. Вот человек идет по улице, и навстречу ему идет красивая девушка. Он думает: «Какая красивая девушка. Хорошо бы...» И вот уже Христова заповедь нарушена. Что делать этому человеку, которому свойственно заглядываться на красивых девушек? Если он искренний христианин, он должен, видимо, как-то себя изолировать от таких ситуаций. Ну что ему делать? Не выходить вообще на улицу? Но он может и сидя дома подумать об этой девушке, которую он встретил на улице, и вновь заповедь будет нарушена. Улица и дом эта та же лента Мебиуса. Мне кажется, богохульник Пушкин посмеялся над словами Иисуса в «Графе Нулине»:

В постеле лежа, Вальтер-Скотта
Глазами пробегает он.
Но граф душевно развлечен:
Неугомонная забота
Его тревожит; мыслит он:
«Неужто вправду я влюблен?
Что, если можно?.. вот забавно;
Однако ж это было б славно;
Я, кажется, хозяйке мил», –
И Нулин свечку погасил.

Ситуация здесь такая же, как в случае с Ленским, приведенным выше. Ее обобщенно можно назвать внешним сновидением, или, точнее, истерией с самим собой.

12.

Бион в статье «Теория мышления» писал: «мышление возникает для того, чтобы справляться с мыслями»; «мышление это образование в психике, вызванное давлением мыслей» [Бион, Теория мышления, 2008, с. 159]. То есть мысль по Биону не продукт мышления, а его предпосылка. И мысль это нечто вроде непереносимой эмоции. Мысль надо переварить, как кусок пищи. Как это соотносится с декартовским, «я мыслю, следовательно, я существую»? Что такое «мыслить»? Это значит

справляться с мыслями, переваривать их. А отчего возникают мысли? От фрустрации. А отчего возникают фрустрации? Отрасщепления. Вот ребенок родился на свет, и произошло первое и главное расщепление на внутренний мир и внешний. Ребенок испугался и сразу запросил материнской груди. Поев, он заснул. Во сне он начал переваривать мысли. Зачем я пишу эту книгу? Чтобы справиться с мыслями о мышлении. Под влиянием Биона и Кроу у меня возникла мысль, что мышление есть нечто патологическое. С этой мыслью надо справиться, переварить ее во сне. Почему же все-таки во сне? Не буду вновь рассуждать о том, что более реально, а что более иллюзорно. Сновидение это образование для переваривания мыслей. Для того чтобы переваривать мысли, нужны «сгущение» и «смещение». Это как поэтика выразительности и генеративная семантика А. К. Жолковского. У Пушкина была одна мысль: амбивалентно окрашенное противопоставление подвижного и неподвижного. Ему надо было как-то с ней справиться. Для этого ему нужно было его поэтическое мышление, «поэзии священный бред». Но в случае психоза человек хочет уже не переварить мысли, а избавиться от них, так как они причиняют боль. Откуда он возникает, психоз? В сущности, это непереносимая фрустрация. А что это значит? Вот человек смотрит на реальность и перестает ее понимать, потому что он внутреннее, свои мысли, проецируя, принимает за внешние объекты, образуются галлюцинации, то, что Блон называет странными объектами. Реальность нужна для того, чтобы отличать внутреннее от внешнего. Древние люди этого не могли. – Скажи, ты можешь себе представить Ефима Курганова? – Да, могу. – Но ведь его же здесь нет. Как ты докажешь, что это не галлюцинация. – Это и есть бытовая галлюцинация. – Как мы отличаем их от реальности? При помощи мысли? Ничего подобного. Это просто навык реальности. По настоящему галлюцинации от реальности как вещи в себе ничем не отличаются. Мы живем в мире странных объектов. В параллельных мирах. Но мы умеем отличать вещи от слов, а факты от предложений. У психотика все это перемешано, все равно всему. Но здесь как будто возникает противоречие. С одной стороны, я считаю «нормальное» мышление психопатологическим. С другой стороны, в психозе мышление разрушается. Но дело в том, что «нормального мышления» не существует. Нормы вообще не существует. Для меня одинаковыми эталонами эстетической нормы будут и «Я вас любил. Любовь еще быть может», и «Писсуар» Дюшана, и «Московский дворик» Поленова». А что такое психическая патология? Выше я постулировал, что наиболее зрелое мышление это пограничное мышление шизоида. Оно погранично между «нормозом» и шизофренией. Мыслить в декартовском смысле это значит находиться на границе между «нормой» и «безумием». Это и есть хайдеггеровская экзистенция, *Da sein*. Психоанализ, да и любая психотерапия, не является лечением в том смысле, как лечат сердце или желудок. Терапия души ориентирована на развитие, на то, чтобы человек лучше переваривал мысли, а не на то, чтобы его у них не было.

13.

Мысль – это осмысленная эмоция. Эмоция при отсутствии мышления может быть передана только примитивным языком будущих междометий. Как без помощи мышления преодолеть эмоцию «мне сейчас очень больно»? Кричать или плакать. Но что, если это не помогает? Возникает некоторая довербальная прото-мысль «мне-сейчас-очень-больно». Но как справиться с этой мыслью? Возможно, надо подумать: «Так уже было раньше, потом прошло. Скорее всего, и сейчас пройдет». Или просто: «Надо потерпеть!» Или: «Надо принять лекарство». Не получается ли так, что в мыслительной деятельности нуждаются только негативные эмоции, а радость, покой, счастье, любовь не нуждаются в обдумывании. Человеку хорошо. И слава Богу! О чем тут еще думать? И тогда получается, что негативные эмоции соответствуют психической патологии, а позитивные – психическому здоровью. Опыт показывает, что это не так. Больные часто смеются, а здоровым случается плакать. Мышление, направленное на то, чтобы справиться с мыслями, тем самым направлено на действие. Эмоция – мысль – мышление – действие. Негативная эмоция (холодно!), мысль (как преодолеть холод?), мышление (чтобы преодолеть холод, надо разжечь в пещере огонь; или построить дом). Но если бы все было так просто! Но у людей так не бывает, чтобы они нечто

негативное преодолевали чем-то позитивным. Построить дом это значит, прежде всего, не укрыться от холода, а преодолеть травму рождения. Или влечение к смерти, что примерно то же самое (дом – домовина, то есть могила). И вообще бинарность (хорошо – плохо, жизнь – смерть, истина – ложь) не свойственны мышлению человека. Её придумали структуралисты. Необходимым и достаточным является число три, как было убедительно показано В. Н. Топоровым. По Гурджиеву, у человека три центра – интеллектуальный, эмоциональный и двигательный. Человек это машина, работающая во сне. Машине только кажется, что она живет, на самом деле она механически спит. И мышление у нее тоже механическое. И эмоции механические. Для того, чтобы преодолеть механистичность, человек должен все время помнить себя, постепенно пробуждаясь от сна жизни, делаясь таким, каким его задумал Христос, миссия которого, по словам Даниила Андреева, была прервана. Царство Небесное согласно эзотерическому христианству это высшее состояние психики, где нет никаких бинарных оппозиций. Это, конечно, утопия. Я ее называю новый трагизм. Это, прежде всего, думать и говорить правдиво во всех параллельных мирах. К этому можно только стремиться. Например, дать себе задание не врать самому себе в течение 15 минут. Это очень трудно. Человек не понимает, какой хаос творится у него в голове. Он одновременно любит и ненавидит, хочет есть и худеть, хочет стать священником и дирижером симфонического оркестра. Но только человек этого хаоса не воспринимает, чтобы не сойти с ума. Наиболее честные люди допускали в себе элементы этих противоречий. Катулл в знаменитом дистихе писал, что одновременно ненавидит и любит Клодию. Но такая честность и смелость чрезвычайно редки. Чаще всего человек бывает в целях защиты своей психики совершенно неоткровенен с самим собой.

ИСТОЧНИКИ

1. Бион У. Отличие психотической личности от непсихотической // Идеи У. Р. Биона в современной психоаналитической практике : сборник научных трудов. – Москва: Межрегиональная общественная орг. «Русское психоаналитическое о-во», 2008.
2. Бион У. Теория мышления // Идеи У. Р. Биона в современной психоаналитической практике : сборник научных трудов. – Москва: Межрегиональная общественная орг. «Русское психоаналитическое о-во», 2008.
3. Бион У. Научение посредством опыта переживания. – Москва, 2009.
4. Бион У. Внимание и интерпретация. – Санкт-Петербург, 2010.
5. Фрейд З. Тотем и табу (1913) <http://e-libra.ru/read/143827-totem-i-tabu.-psixologiya-pervobytnoj-kultury-i-religii.html>

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю.М. Роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». – Тарту, 1975.
2. МакВильямс Н. Психоаналитическая диагностика. – Москва: Независимая фирма «Класс», 1998.
3. Руднев В. Характеры и расстройства личности. – Москва: Независимая фирма «Класс», 2002.
4. Руднев В. Новая модель реальности. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016.
5. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – Москва, 1978.

SOURCES

1. Bion W. *Otlichie psihoticheskoy lichnosti ot nepsihoticheskoy* [The differentiation of the psychotic from the non-psychotic personalities] in *Idei W.R. Biona v sovrremennoj psihoanaliticheskoy praktike* [W.R. Bion's ideas in contemporary psychoanalytic practice]. Moscow, 2008.
2. Bion W. *Teorija myshlenija* [Theory of thinking] in *Idei W.R. Biona v sovrremennoj psihoanaliticheskoy praktike* [W.R. Bion's ideas in contemporary psychoanalytic practice], Moscow, 2008 (a)
3. Bion W. *Nauchenie posredstvom opyta perezhivaniya* [Learning from Experience]. Moscow, 2009.
4. Bion W. *Vnimanie i interpretacija* [Attention and Interpretation]. Saint-Petersburg., 2010.
5. Freud S. *Totem and Taboo*. 1913 <http://e-libra.ru/read/143827-totem-i-tabu.-psixologiya-pervobytnoj-kultury-i-religii.html>

REFERENCES

1. Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Ancient Literature]. Moscow, 1978.
2. Lotman Ju.M. *Roman v stihah A. S. Pushkina "Evgenij Onegin"* [The Eugene Onegin by Pushkin]. Tartu, 1975.
3. McWilliams N. *Psihoanaliticheskaja diagnostika* [Psychoanalytical diagnostics]. Moscow, Nezavisimaja firma "Klass", 1998.
4. Rudnev V. *Haraktery i rasstrojstva lichnosti* [Personal characters and diseases]. Moscow, Nezavisimaja firma "Klass", 2002.
5. Rudnev V. *Novaja model' real'nosti* [The new model of reality]. Moscow, Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2016.

Д.О. Демехина

аспирант школы по философским наукам НИУ «Высшая школа экономики»

demekhinadaria@gmail.com

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПЕРФОРМАНСА: ВЕРСИЯ РИЧАРДА ШЕХНЕРА

Статья посвящена рассмотрению концепции *широкого спектра* в перформативных исследованиях американского режиссера и теоретика перформанса Ричарда Шехнера. Данная парадигма основывается на ключевом понятии: «восстановленное поведение». Автор анализирует и критически оценивает основные методологические и эпистемологические характеристики концепции перформанса в качестве базового понятия для перформативных исследований.

This article is devoted to the analysis of the broad spectrum approach in the framework of Performance Studies of the American director and researcher of the Tisch School of the Arts, Richard Schechner. This paradigm is based on the key concept of performance as 'restored behavior'. Author analyzes the main methodological and epistemological characteristics of the conception of performance as a basis for Performance Studies.

Ключевые слова: перформанс, перформативные исследования, Ричард Шехнер, перформативность, театр

Keywords: performance, Performance Studies, Richard Schechner, performativity, theatre

Ричард Шехнер (Richard Schechner) – один из ключевых теоретиков в области перформативных исследований (Performance Studies), оказавший огромное влияние на развитие и формирование этого междисциплинарного знания и академической дисциплины. Шехнер стал уникальным исследователем в этом поле благодаря практическому бэкграунду режиссера театра окружения Off-Off-Broadway, интересу к антропологии перформативных искусств, активной политической и социальной позиции. Его подход и методология предлагают альтернативный вариант образования в сфере перформативных искусств, а также в целом – проект нового гуманитарного знания. Шехнер предлагает концепцию *широкого спектра* (broad spectrum), где помещает различные перформативные практики – как художественные, так и социальные – на одну плоскость. Модель (широкого спектра), во главе с историческим авангардом и современной экспериментальной практикой, использует незападные перформативные практики, чтобы децентрализовать традиционные взгляды на театр и драму в западных университетах. Эта парадигма (широкого спектра) основывается на ключевом понятии «перформанс – в искусстве, ритуалах или в обыденной жизни как «восстановленных схем поведения» [Schechner, 2013, p. 28] (здесь и далее перевод мой. – Д.Д.).

За последние семьдесят лет термин *перформанс* часто стал употребляться в дискурсе гуманитарных и социальных наук. Театроведы, такие как Марвин Карлсон [Carlson, 1996], стали идентифицировать перформативный поворот как постмодернистский. Так, «мир больше не книга, которую можно прочесть, но перформанс, в котором можно принять участие» [Schechner, 2002c, p. 19]. Однако несмотря на то, что перформанс является доминирующим тропом в критическом дискурсе второй половины XX века, попытка концептуализации перформанса была предпринята достаточно поздно, в том числе среди первых были исследования Ричарда Шехнера.

Вероятно, столь поздняя концептуализация связана с тем, что слово «перформанс» слишком быстро стало использоваться как ключевое в разнообразных контекстах. Как отмечает Берт О. Стейтс, «перформанс сегодня является одним из таких терминов, которые Реймонд Виллиамс называл

“ключевым термином” или словом [...], значения которого “неразрывно связаны с проблемами их использования”» [States, 1996, p. 65]. Основная проблема с ключевыми словами, по мнению Стейтса [Ibid], возникает при использовании их как определений: когда мы употребляем метафоры в прямом значении, забывая, что они метафоры, это приводит к увеличению нестабильности в рабочем определении.

Данная статья является одной из первых вводных работ в отечественном интеллектуальном и художественном контексте, посвященной исследованиям перформативности Ричарда Шехнера. В ней представлена попытка выделить и критически оценить основные методологические и эпистемологические характеристики перформанса в качестве базового понятия дисциплины перформативных исследований. Цель определила постановку задач: 1. Дать базовую характеристику и контекстуализировать аппарат перформативных исследований, определив минимальные требования к этой дисциплине; 2. Показать, в чем состоят особенности и ограничения перформанса как основополагающего понятия методологии исследования, обозначив границы применения этого понятия.

Постановка задач обусловлена текущей ситуацией, в которой перформативные исследования представляют разноплановое поле идей. Сложность внутренней структуры нашей работы во многом обусловлена желанием Шехнера создать дисциплину как открытую, в рамках которой каждый новый исследователь сам расставляет необходимые акценты. Создание такой парадигмы – сознательный шаг режиссера, который воспринимает культуру, прежде всего, как культуру выбора: «Первичная основа перформативных исследований заключается в том, что не существует фиксированного канона работ, идей, практик или чего-либо еще, что определяющих или ограничивающих поле. [...] Исследования перформанса являются фундаментально реляционными, динамическими и процессуальными. [...] Второй основополагающей вещью является то, что наши исследования с энтузиазмом заимствуют элементы из других дисциплин. Нет ничего, что по своей сути “действительно принадлежит” или “действительно не относится” к перформативным исследованиям» [Schechner, 2002a, p. x]. Таким образом, самым слабым местом его дисциплины оказывается методология, которая «зависит от личной отзывчивости, соматического участия и когнитивного анализа. Перформанс требует методологии участия» [Pelias, VanOosting, 1987, p. 222]. Такая методология оказывается неоднородной, содержащей заимствования из социальных наук, феминистских и гендерных исследований, психоанализа, теории популярной культуры и исследований культуры. Генри Биал, исследователь театра, профессор перформативных исследований, отмечает, что теория Шехнера «объединяет различные идеи, ассоциации и голоса в один нарратив, который одновременно понятен и парадоксален» [Bial, 2011, p. 95], что усложняет исследовательскую работу.

Performance Studies: контекст создания

Перформативные исследования в качестве новой парадигмы знания возникают в контексте гуманитарных практик в США (в 1960-70-х гг.) на фоне исследований, которые можно именовать – вслед за британским исследователем театра и драмы Саймоном Шепедом – «перформативной теорией» (“Performance Theory”)¹, «новым гуманитарным знанием (НГЗ)» – вслед за историком Евой Доманска [Доманска, 2011, с. 226]. Можно выделить два основных контекста, внутри которых формируются перформативные исследования: контекст театральной антропологии, социологии и культурной антропологии, где метафора исполнения рассматривается как модель интерсубъективности, и контекст постструктурализма, гендерных и квир исследований.

Двумя ключевыми центрами развития перформативных исследований становятся университет

¹ Данный термин был ретроспективно предложен исследователем в компилятивной работе «Cambridge Introduction to Performance Theory» (2016) для обозначения поля исследований перформативности, помогающий в том числе разграничить Performance Studies как академическую дисциплину, возникшую в рамках этого поля и теории, концентрирующиеся вокруг термина «перформанс».

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:
версия Ричарда Шехнера*

Нью-Йорка (школа искусств Тиш) и Северо-Западный университет². В рамках университета Нью-Йорка начинают развиваться перформативные исследования под эгидой идей Ричарда Шехнера. Точкой отсчета для исследователя становятся социально-антропологические исследования таких практик повседневности, как карнавалы, шествия, протесты, ритуалы. Шехнер рассматривает эти практики с методологической позиции интеркультурализма, что делает его точку зрения близкой к взглядам театральных антропологов (Ежи Гротовского, Эудженио Барбы).

Отличительной особенностью исследований в рамках университета Нью-Йорка является их изначально междисциплинарный характер. В 1980 г. на базе Департамента Драммы создается Факультет перформативных исследований, объединяющий работу ученых в разных областях внутри единой парадигмы знания. Создание дисциплины по этой модели обнаруживает общую черту со всем полем перформативной теории. Эва Доманска отмечает, что «НГЗ продвигает те формы знания, которые традиционные социально-гуманитарные дисциплины расценивают как второстепенные, несовместимые со стандартами науки и рациональности. НГЗ, акцентируя отрицание метафоры мира как текста и призывая к метафоре мира как множественных перформативных актов или действий, в которых мы принимаем участие, сосредотачивает внимание на перформативности как на анти-междисциплинарности, пост-гуманистических основаниях знания» [Доманска, 2011, с. 226]. Перформативные исследования школы искусств Тиш формируются под влиянием гендерных теорий в контексте феминистского и постструктуралистского метода, что превращает данную парадигму исследований в маргинальную и тем самым авангардную в социологии знания США [Jackson, 2004, p. 24]. Но нельзя не заметить, что на авангардность претендуют и сами работы Шехнера, поскольку ключевой посылкой для него являются «философия» и экспериментальная практика авангарда 1960-70-х гг. [Schechner, 2013, p. 4]. Авангардизм этого подхода состоит в оспаривании иерархической организации знания, несовместимой со смыслом перформативного поворота.

Важным аспектом концепции Шехнера является намерение избежать в своих исследованиях эстетических предпосылок и обосновать перформативные исследования как дисциплину, близкую социальным наукам [Schechner, 1977, p. vii; Schechner, 2003, p. ix]. Это стремление отчасти обусловлено существенным влиянием на Шехнера программы социальной психологии Ирвинга Гофмана. Для Шехнера также оказалось плодотворным исследовательское сотрудничество с Виктором Тернером, обогатившее исследовательские программы обоих. Как точно отметила Пегги Фелан, феминистская художница и исследователь Нью-Йоркского университета: «Область была рождена в коллаборации между Ричардом Шехнером и Виктором Тернером. В соединении театра и антропологии, оба исследователя подняли неординарные глубокие вопросы их взаимопроникновения. Если разнообразие культур демонстрируют устойчивую театральность, возможно, перформанс может быть универсальным выражением человеческого процесса означивания вместе с языком?» [Phelan, 1998, p. 3].

Перформативные исследования противопоставляют себя традиционному академическому дискурсу: «исследования перформативности начинаются там, где большинство дисциплин, ограниченные своей областью, заканчиваются» [Schechner, 2013, p. 2]. В качестве минимальных дисциплинарных правил перформативных исследований нужно выделить следующие. Основными объектами изучения являются поведение, интеракции, взаимодействия: то есть перформанс, а не предметы или факты. Под перформансом понимается особый вид поведения. Поведение оказывается отдельной сущностью, которое возможно отделить от субъекта, его совершающего. Несмотря на то, что методология может различаться в зависимости от объекта исследования, она сохраняет единую фундаментальную черту: включенное наблюдение. Позиция полевого исследователя помещает ученого «на Брехтианскую дистанцию, благодаря которой доступна

² В Северо-Западном университете перформативные исследования зарождаются на базе исследований департамента Oral Interpretation Department и Communication Studies. В Северо-Западном университете они формируются как область гуманитарного знания, а не как отдельная дисциплина: «Перформативные исследования в данном контексте предстают, скорее, как ступень в процессе эволюции литературы и риторики» [Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 45].

ирония, критика, комментарий по отношению к наблюдаемому» [Schechner, 2013, p. 2]. Важной чертой дисциплины также является отрицание идеологической нейтральности, что предполагает активное участие исследователя в социально-политической жизни сообщества. Следует отметить и принципиальный интеркультурализм: перформативные исследования – парадигма кросскультурных исследований, не ограниченных американским контекстом. Это важная черта, которая сделала дисциплину популярной за пределами континента. Один из основных интересов Шехнера лежит в области Индии и ее религиозных традиций, а также Азии в целом. Шехнер – интеркультурный исследователь [Gilitt, 2013]. Наконец, важнейшая установка перформативных исследований – реальное отсутствие разделения на теорию и практику в общепринятом смысле. Многие сторонники новой парадигмы являются действующими художниками, танцорами и актерами, как, например, сам Шехнер. Поэтому осмысление теории Шехнера невозможно без обращения к его творческим экспериментам, которые и послужили лабораторией для теории.

Театральные поиски Ричарда Шехнера: перформанс как расширение понятия театра

Режиссерская работа в рамках The Performance Group (1967-1980) явилась отправной точкой, определившей особенности позиции Шехнера в науке: исследователь пришел к теории через практику. «Практика театральных постановок нуждалась в «философии», соединении видения социальных тенденций того времени с пониманием того, как стоит делать театр» [Epskman, 2003, p. 501], – объясняет исследователь Кис Эскман. В исследованиях перформативности Шехнер стал «теоретиком-инсайдером», двигаясь к перформативности от строго театрального бэкграунда, в противовес «теоретикам-аутсайдерам» И. Гофману и В. Тернеру. Эта особенность становится определяющей в понимании перформанса: для Шехнера перформанс оказывается не только теоретической категорией, но и прикладной.

Шехнер наследует поиску точки неразрывности теоретического и практического через обращение к работам ключевых режиссеров XX века: Антонена Арто, Ежи Гротовского, – а также хэппенингам Аллана Капроу. Их влияние хорошо прослеживается в авангардной практике Шехнера. Исследователя активно интересуют следующие темы: 1. Соотношение театра и ритуала, 2. Импровизация как основа актерской игры и финального перформанса на базе совместных воркшопов; 3. Среда или пространство перформанса, общее для зрителя и актера, которое должно побудить зрителя к непосредственному участию в происходящем. Так, концепция перформанса становится ответом на конкретные практические запросы экспериментального театра эпохи: 1. В каком соотношении находятся социальные и художественные перформативные практики? 2. Как должно быть построено представление? 3. Как взаимодействуют актер и зритель?

Эти вопросы становятся центральными для ранних теоретических работ Шехнера конца 1960-х – начала 1970-х гг. Первая книга исследователя «Публичное пространство» (“Public Domain”, 1969) – сборник эссе, посвященных осмыслению современных ему театральных форм и собственных поисков: театру окружения, хэппенингам и другим. Позднее, Шехнер суммирует собственные театральные поиски в сборнике «Театр окружения» (“Environmental Theatre”, 1973). Исследователь пришел к пониманию, что существующие на тот момент концептуальные рамки недостаточны для осмысления перформативного искусства эпохи. Под влиянием структурализма Клода Леви-Стросса Шехнер начинает искать новый язык в антропологических исследованиях, обращаясь в ответах на вопросы о современном театре и культуре к концепции ритуала и мифа.

Создавая структуру перформативных исследований, Шехнер параллельно совершает поворот в методологии преподавания театроведения и драмы в США, перенося акцент с исследования драматических текстов на то, как театральные практики связаны с политикой, медициной, религией, массовой культурой и повседневностью. В программной статье «Новая парадигма театра в академии» (“A New Paradigm for Theatre in the Academy”) он призывает своих коллег перейти от конвенционального театроведения к более инклюзивной идее перформанса, потому что

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:
версия Ричарда Шехнера*

«перформанс – это нечто большее, чем понятие, сосредоточенное вокруг европоцентричной драмы. Перформанс включает в себя интеллектуальную, социальную, культурную, историческую и художественную составляющие жизни в широком смысле. Перформанс объединяет теорию и практику. Перформанс, изучаемый и практикуемый интеркультурно, может быть сердцем цельного образования. Перформанс, конечно, включает «искусство», но выходит за его пределы» [Schechner, 1992, p. 9]. Стоит отметить, что идея ограниченности театральной формы как характеристики исполнительского искусства второй половины XX века является общей для театроведческого контекста эпохи. Как отмечает Джилл Долан [Dolan, 1993], значительное количество театральных факультетов включили в свою программу критическую теорию и культурологию в качестве исследовательской методологии.

Отправной точкой для Шехнера является его спор с позицией, трактующей ритуал как прототеатр [Harrison, 1913]. В статье «Подходы к теории/критицизму» (“Approaches to Theory/Criticism”) он призывает отбросить вопрос о происхождении театра и ритуала и заняться анализом их взаимосвязи. Перформанс становится категорией анализа совершенно различных практик, определяемых как «конstellации событий, некоторые из которых проходят незамеченными, происходящие как со зрителями, так и с исполнителями с того момента как первый зритель вошел в поле перформанса до того, когда последний покинул» [Schechner, 2003, p. 71]. Спустя десятилетие после выхода в свет основных работ Шехнера Пегги Фелан пишет: «Был ли “театр” адекватным термином для обозначения широкого диапазона “театральных актов”? Возможно, “перформанс” лучше очерчивает этот вид деятельности» [Phelan, 1998, p. 3]. Шехнер подчеркивает, что перформанс как феномен рассматривается прежде всего в промежутке между ритуалом и театром, но они не являются его прототипами, так как перформанс предстает совершенно иным типом поведения. Это позволяет Беджамину Пауэлу и Трейси Стефенсон Шеффер рассматривать модель перформанса, предложенную Шехнером, как онтологическую: ведь автор настаивает на самостоятельном существовании перформанса в отличие от театра, танца, музыки, искусства перформанса, ритуала. [Powell, Shaffer, 2009, p. 5]. В рамках подхода широкого спектра исследователь выдвигает четыре основные онтологические категории: «авторы, исполнители, режиссеры и зрители» [Schechner, 2004, p. 8] – чьи отношения должны быть исследованы. Такой подход содержит в себе политический подтекст, наследуемый от Бертольда Брехта: Шехнер стремится вернуть власть людям, которые создают представление, включая зрителей, а не оставить ее лишь драматургу.

Переход от описания отдельных перформансов к научному изучению обусловлен во многом желанием исследователя найти структуру, с помощью которой стал бы возможен анализ гибридных форм современной культуры. Исследователь утверждает, что мы живем в мире, где сталкиваются культуры, тексты и перформансы – мире интеркультурализма, акцентирующим внимание на сложностях мультикультурализма. Шехнер считает, что глобализация в корне изменила понимание категорий принадлежности и идентичности. Таким образом, перформанс – это тип действия, который выстраивается интеркультурно, то есть он не принадлежит сегодня какой-то особой культуре. Тезис исследования звучит так: чистота культуры – это конструкт. Однако если происходит столкновение культур, у этих культур должно быть общее основание, обеспечивающее возможность их взаимопроникновения. Таким общим основанием является временная структура перформанса (прото-перформанс, перформанс, последствия), которая также оказывается вариативной. Эта идея разрабатывается Шехнером под влиянием символической антропологии Тернера, где структура ритуала – ключ к пониманию культур.

Перформанс как реконструированное поведение

Концепция перформанса Шехнера – это попытка найти методологию, которая стала бы адекватной для анализа современной культуры. В статье «Перформативные исследования в/для XXI века» (“Performance Studies In/For XXI Century”) исследователь отмечает: «перформативные

исследования предполагают, что мы живем в постколониальном, контролируемом мире, где культуры сталкиваются, влияют и мешают друг другу, и гибридизируются очень быстрыми темпами. Эти столкновения не всегда «политически правильны» или приятны. Население и идеи находятся в движении, сталкиваются идеологиями, религиями, войнами, голодом, болезнями, мечтами об улучшении, правительствами, транснациональными корпорациями и Интернетом» [Schechner, 2002b, p. 160]. Современная культура представляет собой котел, состоящий из различных сущностей, где основным объектом исследования должны стать столкновения, поведения, интеракции, формирующие эту культуру. Перформанс, это прежде всего, – «модель индивидуального и коллективного выбора человека» [Schechner, 1985, p. 37], так он становится путем к возвращению субъективности в рамки культуры. Исследователь Джулия Уокер связывает интерес к перформативности именно со «стремлением к воображаемому восстановлению чувства субъектности, которое позволило бы противостоять детерминированным структурам социальных и политических отношений» [Walker, 2003, p. 149].

В статье «Подходы к теории/критицизму» появляется определение перформанса: «Следуя четко сформулированному И. Гофманом [определению], в «Представление о себе в повседневной жизни» (1959), [можно сказать, что] перформанс – это способ поведения, который может характеризовать любую деятельность. Таким образом, перформанс – это “качество”, которое может быть “применено” к любой ситуации» [Schechner, 1966, p. 27]. Так перформанс – это, прежде всего, поведение, характеристика деятельности, которая характеризуется процессуальностью, «нахождением между». Однако перформанс – это все же не любое поведение или деятельность. Перформанс – это «восстановленные схемы поведения», «дважды сыгранные поступки» [Schechner, 2013, p. 28], исполненные действия, которые люди тренируют и репетируют. Исследователь Такаши Юичиро предполагает, что аналогом термина «восстановленное поведение» является термин Эрика Хобсбаума «изобретенная традиция» (“*invented tradition*”) [Yuichiro, 2011, p. 268]. Шехнер предполагает, что в перформансе реконструируются «фрагменты поведения». Исполнитель восстанавливает фрагменты поведения, которые являются независимыми от причинно-следственных построений, состоящие из минимальных элементов поведения, утративших свой статус самобытных процессуальных единств, но ставших конструктом для реконструкции поведения. Шехнер основывает данное понятие на термине «фрагменты опыта», предложенном Гофманом. Фрагменты поведения характеризуются не процессуальностью, а их материальностью, завершенностью. Безусловно, они обладают определенным смыслом, который в них закладывается традицией в момент, когда исполнитель выучивает фрагмент. Но данное значение теряется, свой смысл фрагмент приобретает только в момент «актуализации/воспроизведения последовательности фрагментов исполнителем». Шехнер не определяет четко, что такое фрагмент опыта и как нам отличить два фрагмента, реконструированных субъектом, от одного; где пролегает граница между ними. Цель исследователя – показать принципиальный момент построения перформативного акта через взаимоположенность фрагментов. Важен не каждый фрагмент, но их структурное образование, которое мы и можем исследовать.

В качестве инструмента исследования концепция дважды сыгранного поступка наталкивается на ряд проблем: диалектически этот концепт предполагает нечто, что было бы проиграно в первый раз, то есть не являлось бы перформансом. Основной проблемный вопрос для Шехнера: где граница между перформансом и не-перформансом? Этот вопрос остается не проясненным в работах исследователя, именно он и является его ахиллесовой пятой. Если следовать данной концепции, в нашем поведении всегда что-то восстанавливается, не реконструированное поведение «отсылает нас к тому, чего не существует в нашем опыте, или в опыте, который театр старается реконструировать» [States, 1996, p. 78]. Как отмечает Стейс, Шехнер оказывается в ловушке: в отличие от Гофмана, видевшего театр лишь как еще один фрейм, подражание которого отталкивается от жизни, для автора как будто бы жизнь подражает театральному искусству [Ibid].

Однако Шехнер не считает, что все является перформансом. Чтобы провести черту,

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:
версия Ричарда Шехнера*

исследователь разграничивает перформанс как онтологическую сущность и перформанс как методологический инструмент. В зависимости от того, кем осуществляется реконструкция – исполнителем или исследователем – Шехнер выделяет два методологических подхода: «быть перформансом» (“is performance”) и «быть исследованным как перформанс» (“as performance”). Эти подходы можно определить, как два возможных подхода к фреймированию ситуации: «(1) когда перформанс генерирует свой собственный фрейм сознательно, как в традиционном театре, (2), когда фрейм навязан извне какой-то определенной формой» [Ibid, p. 77]. В первом случае фреймирование осуществляется исполнителем, во втором – исследователем. Можно «исследовать перформанс – театр, танец или другую перформативную форму как тип личностной и социальной интеракции» [Schechner, 1985, p. 296], а также – «смотреть на поведение людей – индивидуальное или социальное – как на перформанс» [Ibid].

Быть перформансом – это особая характеристика: «нечто является перформансом, если исторический и социальный контекст, конвенция, использование слова и традиция говорят об этом» [Schechner, 2013, p. 38]. Исполнитель восстанавливает чужое поведение, руководствуясь существующей традицией. Таким образом, ключевым критерием является контекст, в рамках которого то или иное событие подходит под заданный, принятый формат. Шехнер вновь отсылает нас к самому общему определению глагола «исполнять»: исполнять как соответствовать стандартам, заданным культурным контекстом.

Другой взгляд на перформанс, предложенный Шехнером, – исследование феномена как перформанса, хотя он таковым не является относительно существующего контекста. Данный взгляд можно обозначить как принцип перформативности, то есть принцип, открывающий возможность исследовать любое взаимодействие как перформанс. Реконструкция фрагментов поведения в данном случае – лишь оптика исследователя. Если в первом случае, «быть перформансом» было сущностным свойством действия, открываемым через его контекст, то здесь действие не становится перформансом, но лишь анализируется с такой точки зрения. Это позволяет экстраполировать категорию перформанса не только на поведение, но и на объекты, которые могут быть рассмотрены как взаимодействия.

Предложенное Шехнером различение перформанса на «быть исследованным как перформанс» и «быть перформансом» открывает два возможных взгляда или метода для изучения современной культуры. Если ключевой характеристикой перформативности, в целом, является ее неукорененность, «нахождение между», то обе формы перформанса в этом случае являются лишь точкой зрения и могут «перетекать» из одной в другую. Продуктивным такой подход может оказаться в конкретных исследовательских кейсах, где фрейм задан для конкретного события. Так перформативные исследования всегда укорены в существующем контексте: «культуры настолько глубоко различны, что ни одна теория перформанса не универсальна» [Schechner, 2013, p. 2]. Таким образом, непосредственно сама концепция Шехнера доступна для широкой интерпретаторской деятельности. Набор исследовательских инструментов каждый раз воссоздается в рамках креативности каждого нового интерпретатора. Такой ход, однако, влечет за собой определенные последствия. Попытка создать эссенциалистское определение терпит провал: в концепции Шехнера крайне сложно структурно определить, что является, а что не является перформансом на теоретическом уровне, существует ли граница между фреймами.

Будущее перформативных исследований

Профессор греческой литературы Саймон Голдхилл язвительно заключает: «Несмотря на претензии перформативных исследований быть дисциплиной, она больше подходит на бриколаж, слабо сконцентрированный вокруг центрального термина» [Goldhill, 1999, p. 15]. В предисловии к своей последней книге «Исполненные воображаемые» (“Performed Imaginaries”, 2015) Шехнер отметил, что к нему пришло понимание, «что его академический проект является незавершаемым» [Schechner, 2015, p. vii]. Однако несмотря на это, исследования перформативности заняли свою

нищу уже сейчас. Внутри этой области возможно исследовать предметы как интеракции, которые формируют культуру. Из-за своей близости парадигме перформативных искусств, данная дисциплина оказалась важным инструментом в исследованиях искусства, причем не только перформативного, но и визуального. Исследователей перформативных практик интересуют не только эстетические характеристики, но то, что произведение искусства есть интеракция.

Благодаря исходной предпосылке, что все может быть рассмотрено как перформанс, и стремлению исследователя не замыкаться на своей культуре, а рассматривать интеракции с различных точек зрения, перформативные исследования стали важной методологической парадигмой рассмотрения, в том числе маргинальных областей в исследованиях массовой культуры и искусства. Так как в рамках этой дисциплины объектами анализа становятся такие области как, например, терроризм, фундаментализм и фанатизм, культура самоистязания [Schechner, 2015], которые сложно, но необходимо изучать. Перформативные исследования предлагают словарь для того, чтобы не просто говорить о событиях, но рассматривать их как произведения искусства перформанс и медиа-события, включенные в культурные процессы.

Несмотря на свою анти-структурность, концепция Шехнера оказала влияние на многие области: театральную антропологию, социологию, психологию, политологию и политическую теорию, game studies, dance studies, исследования креативности, театра и экспериментальных театральных форм, ритуала, медиа-теорию. Сегодня перформативные исследования оформились в качестве важного академического поля в США и Европе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 226-235.
2. Bial H. Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age // Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum. – Palgrave Macmillan, 2011. – Pp. 85-97.
3. Carlson M. Performance: A Critical Introduction. – New York: Routledge, 1996.
4. Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative" // Theatre Journal, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. – Pp. 417-441.
5. Epskamp K. Intercultural Puzzles. Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century // Anthropos, 2003, Bd. 98, H. 2. – Pp. 499- 506.
6. Gillitt C. Richard Schechner // Asian Theatre Journal, 2013, Vol. 30, No. 2. – Pp. 276-294.
7. Goldhill S. Performance Culture and Athenian Democracy. – Cambridge University Press, 1999.
8. Harrison J.L. Ancient Art and Ritual. – Oxford University Press, 1913.
9. Jackson Sh. Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity (Theatre and Performance Theory). Cambridge University Press, 2004.
10. Kirshenblatt-Gimblett B. Performance Studies // Bial H. (Ed.) The Performance Studies Reader. Routledge, 2004. – Pp. 40- 53.
11. Pelias J., VanOosting J. A paradigm for performance studies // Quarterly Journal of Speech, 1987, No. 73(2). – Pp. 219-231.
12. Phelan P. (Ed) Ends of Performance. – NYU Press, 1998.
13. Powell B.D., Shaffer T.S. On the Haunting of Performance Studies // Liminalities: A Journal of Performance Studies, 2009, Vol. 5, No. 1. – Pp. 1-19.
14. Schechner R. Approaches to Theory/Criticism // Tulane Drama Review, 1966, No. 10 (4). – Pp. 20-53.
15. Schechner R. Essays on Performance Theory. – Drama Publishers, 1977.
16. Schechner R. Between Theatre and Anthropology. – University of Pennsylvania Press, 1985.
17. Schechner R. A New Paradigm for Theatre in the Academy // TDR, 1992, Vol. 36, No. 4 (Winter). – Pp. 7 -10.
18. Schechner R. Foreword. Fundamentals of Performance Studies // Teaching Performance Studies (Ed) Stucky N., Wimmer C., Wimmer S., 2002a. – Pp.ix-xii.
19. Schechner R. Performance Studies In/For XXI Century // Anthropology and Humanism, 2002b, No. 26(2). – Pp. 158-166.
20. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. – London and New York: Routledge: 2 edition, 2002c.
21. Schechner R. Performance Theory. – London and New York: Routledge, 2003.

Д.О. Демехина *К вопросу о концептуализации перформанса:
версия Ричарда Шехнера*

22. Schechner R. Performance Studies. Broad Spectrum Approach // (Ed) Henry Bial. *The Performance Studies Reader*. – London and New York: Routledge, 2004. – Pp.7-9.
23. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. – London and New York: Routledge; 3 edition, 2013.
24. Schechner R. Performed Imaginaries. – London and New York: Routledge; 1 edition, 2015.
25. States B. Performance as Metaphor // *Theatre Journal*, 1996, Vol. 48, No. 1. – Pp. 64-86.
26. Walker J.A. Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence // *The Yale Journal of Criticism*, 2003, Vol. 16, No. 1. – Pp. 149-175.
27. Yuichiro T. Restored Restored Behavior or the Emperor of California Roll: 1989–90 Japanese Imperial Rites of Funeral and Enthronement // *Harding J., Rosenthal C. (Ed.) The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. – Palgrave Macmillan, 2011. – Pp. 264- 275.

REFERENCES

1. Bial H. *Today I Am a Field: Performance Studies Comes of Age*. In Harding J., Rosenthal C. (Ed.) *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 85-97.
2. Carlson M. *Performance: A Critical Introduction*. New York, Routledge, 1996.
3. Dolan J. *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*. In *Theatre Journal*, 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417-441.
4. Domanska E. *Performativnyj povorot v sovremennom gumanitarnom znanii* [Performative turn in modern humanitarian knowledge]. In *Sposoby postizheniya proshlogo. Metodologiya i teoriya istoricheskoy nauki* [Ways of comprehending the past. Methodology and theory of history]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2011. Pp. 226-235.
5. Epskamp K. *Intercultural Puzzles. Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century*. In *Anthropos*, 2003, Vol. 98, No. 2. Pp. 499-506.
6. Gillitt C. *Richard Schechner*. In *Asian Theatre Journal*, 2013, Vol. 30, No. 2. Pp. 276-294.
7. Goldhill S. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge University Press, 1999.
8. Harrison J.L. *Ancient Art and Ritual*. Oxford University Press, 1913.
9. Jackson Sh. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity (Theatre and Performance Theory)*. Cambridge University Press, 2004.
10. Kirshenblatt-Gimblett B. *Performance Studies*. In Bial H. (Ed.) *The Performance Studies Reader*. Routledge, 2004. Pp. 40-53.
11. Pelias J., VanOosting J. *A paradigm for performance studies*. In *Quarterly Journal of Speech*, 1987, No. 73(2). Pp. 219-231.
12. Phelan P. (Ed) *Ends of Performance*. NYU Press, 1998.
13. Powell B.D., Shaffer T.S. *On the Haunting of Performance Studies*. In *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 2009, Vol. 5, No. 1. Pp. 1-19.
14. Schechner R. *Approaches to Theory/Criticism*. In *Tulane Drama Review*, 1966, No.10 (4). Pp. 20–53.
15. Schechner R. *Essays on Performance Theory*. Drama Publishers, 1977.
16. Schechner R. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
17. Schechner R. *A New Paradigm for Theatre in the Academy*. In *TDR*, 1992, Vol. 36, No. 4 (Winter). Pp. 7 -10.
18. Schechner R. *Foreword. Fundamentals of Performance Studies*. In *Teaching Performance Studies* (Ed) Stucky N., Wimmer C., Wimmer S., 2002a. Pp. ix-xii
19. Schechner R. *Performance Studies In/For XXI Century*. In *Anthropology and Humanism*, 2002b, No. 26(2). Pp. 158–166.
20. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge: 2 edition, 2002c.
21. Schechner R. *Performance Theory*. London and New York, Routledge, 2003.
22. Schechner R. *Performance Studies. Broad Spectrum Approach*. In *The Performance Studies Reader*. (Ed) Bial. H. London and New York: Routledge, 2004. Pp. 7-9.
23. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge; 3 edition, 2013.
24. Schechner R. *Performed Imaginaries*. London and New York, Routledge; 1 edition, 2015.
25. States B. *Performance as Metaphor*. In *Theatre Journal*, 1996, Vol. 48, No. 1. Pp. 64-86.
26. Walker J.A. *Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence*. In *The Yale Journal of Criticism*, 2003, Vol. 16, No. 1. Pp. 149-175.
27. Yuichiro T. *Restored Restored Behavior or the Emperor of California Roll: 1989–90 Japanese Imperial Rites of Funeral and Enthronement*. In Harding J., Rosenthal C. (Ed.) *The Rise of Performance Studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*. Palgrave Macmillan, 2011. Pp. 264- 275.

О.А. Кривцун

доктор философских наук, профессор,
академик Российской академии художеств,
заслуженный деятель искусств РФ,
заведующий Отделом теории искусства

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Oleg_Krivtsun@mail.ru

ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОЕ СОЗНАНИЕ И ЯЗЫК ИСКУССТВА

Рецензия на книгу: Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства. / Отв. Ред. Л.Ю.Лиманская. М.: РГГУ. 2017. 206 с.

Review of the book: The experience of natural science and evolution of genre forms in the art history. Limanskaya, Liudmila (ed.). Moscow, Russian State University for the Humanities Publishers, 2017. 206 p. (In Russian)

Ключевые слова: история искусства, естествознание, эволюция жанровых форм

Keywords: art history, natural science, evolution of genre forms

Междисциплинарные книги по искусствознанию – не частое явление в нашей науке. Авторы рецензируемого сборника статей [Опыт естествознания ... , 2017] обратились к трудной теме: попытаться выявить не просто влияние развития большой Культуры на эволюцию способов художественной выразительности. В их поле зрения – тот сегмент картины мира, который формировался благодаря развитию естественных наук, а именно – эволюцией достижений в оптике, анатомии, перспективе, геометрии, физике, ботанике, зоологии.

Естественные науки не в меньшей степени, чем гуманитарные, формировали картину мира, они входили в состав самосознания человека, в его ментальность, тем более, что использование их достижений диктовалось нуждами повседневной практической деятельности. То же самое касается и художников, деятелей искусства. Способы их познания мира (Леонардо да Винчи, Микеланджело, Гете и многих других) включали пристальное изучение механики, оптики, теории цвета, были отмечены экспериментами со сложными перспективными построениями, созданием иллюзии глубины в монументальной живописи, на живописном холсте.

Изучая формы, очертания, цвета природных форм, ученые и художники стремились проникнуть в имманентную суть природных явлений и образов. Может быть, период Ренессанса и последующие века развития живописной классики – это максимальное торжество принципа мимесиса. Роль художественного субъекта в этот период истории культуры, не умаляя его способностей воображения и фантазии, все же была ориентирована на то, чтобы точно уловить суть природных явлений окружающего мира, понять меру, которую диктует природа, точно уловить и передать то, что и как «проклевывается» в жизни естественных феноменов, окружающих человека. Трудности постигающего этот процесс сознания хорошо схвачены в работе Е.С. Кочетковой, обратившей внимание на возникновение из противоборства императивов действительности и императивов искусства понятия «третья природа». Это понятие как раз и было призвано олицетворять сложный синтез натурального и художественного начал.

В итоге можно говорить о достигнутом балансе естественно-исторического опыта и художественного видения, претворенном в шедеврах искусства позднего Средневековья и

Возрождения. В этой связи вполне уместна интересная статья М.Г. Пивень о формировании растительной символики в искусстве, пришедшей из толкования разнообразных растений и цветов в обывденном сознании эпохи. Близкую тематику разрабатывают в своих работах Д.В. Кирюхин и Е.М. Кирюхина.

Позже, как мы знаем, собственно авторское «художественное конструирование», индивидуальное «поэтическое сочинительство» нарастало. Претворение художественного видения творца стало играть в культуре, пожалуй, определяющую роль. Эта закономерность была блестяще схвачена Генрихом Вёльфлиным в его классическом труде «Основные понятия истории искусства», опубликованном в начале XX века. Предполагается, что Вёльфлин выступил апологетом роли творца в искусстве, максимально поднял его субъективную роль, но это не совсем так. Пять пар универсальных понятий, которые ученый предложил в качестве формообразующих оснований, господствующих на протяжении веков истории искусства – это тоже своеобразные сгустки-формулы, утвердившиеся под влиянием естественно-исторического опыта художественного творчества. Пластичность и живописность, открытая и закрытая форма, единство и множественность, ясность и неясность, плоскостное и глубинное изображение – все эти свойства в равной мере существуют не только в качестве представлений художественного сознания, но одновременно они – результат многовековой селекции природных форм. Это, действительно, так: и ботаника, и геометрия, и оптика, анатомия, как и в целом естественнонаучные взгляды на строение Вселенной – демонстрируют существование Вёльфлиновских универсалий внутри естественного мира.

Отталкиваясь от этих идей, авторы книги совершенно справедливо изучают проблему соотношения документальности и фикционализма в пейзажах, в портретных образах в русском искусстве конца XIX – начала XXI века. В поле зрения – пейзажные зарисовки К. Коровина, В. Серова, сделанные в экспедиции при строительстве железнодорожной ветки от Вологды до Архангельска, соотношение в них научно-документального и художественного начал (Э.Г. Швец).

Интересны анализы портретного жанра у П. Вильямса, А. Дейнеки, А. Самохвалова, А. Кончаловского. Автор стремится проследить отношение к личности в период 1920-1930-х годов, выявляя интерпретацию индивидуальности и социалистического канона в портретном жанре (статья Н.Г. Дружинкиной).

Рецензируемая книга удивительно содержательна и многолика. Здесь помещены исследования и о творческом методе Тернера в контексте научных технологий эпохи (И.А. Иванова). Прослежено влияние естественнонаучных взглядов Джона Рескина на модификацию пейзажного жанра в середине XIX века (В.Н. Гуцина). Расположенный к сохранению естественных ландшафтов дикой природы, Рескин оказал опосредованное влияние на развитие жанра пейзажа далеко за пределами Великобритании. Как известно, критик также горячо поддержал движение прерафаэлитов. Художники-прерафаэлиты испытали большое влияние идей Рескина. Хант, Милле, Коллинз отличались скрупулезным изображением природы. Много упражнялись в изображении камней и бегущей воды как компонентов создаваемых ими портретов.

Завершается книга статьями о русском искусстве XX века. В оригинальной и содержательной работе Л.Ю. Лиманской показано, как идеологическая дидактика определяла принципы идеализации, обобщения персонажей соцреализма. Нарастание конфликтности индивидуального и общественного сознания привело к тому, что уже в 1970-х годах усилилось желание освободиться от прессинга тоталитарной идеологии. Наступает пора иронической трансформации канонов соцреализма. В этом плане известны многочисленные иронические реинтерпретации социалистических канонов, осуществленные В. Комаром и А. Меламидом и другими представителями соц арта.

Книга оставляет впечатление качественного исследования в русле «культурологии искусства». Многие статьи дополняют взгляд на известные произведения искусства тонкими естественнонаучными опосредованиями, а также подробностями, говорящими о состоянии

сознания, ментальности разных эпох. Следует отметить успешную работу ответственного редактора книги Л.Ю. Лиманской, собравшей столь разнородный авторский коллектив и увлекшей его единой задачей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства. / Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. – Москва: РГГУ, 2017. 206 с.

REFERENCES

1. *Opyt estestvoznaniya i jevoljucija zhanrovyyh form v istorii iskusstva* [The experience of natural science and evolution of genre forms in the art history]. Limanskaya, Liudmila (ed.). Moscow, Russian State University for the Humanities Publishers, 2017. 206 p. (In Russian)

Л.Ю. Лиманская

доктор искусствоведения, профессор,

заведующая кафедрой Теории и истории искусства факультета истории искусства РГТУ

lydmila55@mail.ru

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА. ЯЗЫК ИСКУССТВА И МЕРА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ»

Рецензия на книгу: Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. / Отв. ред. О.А. Кривцун. – Москва: ИНДРИК, 2017. 340 с.

Review of the book: Anthropology of art: language of art and measure of human in the changing world. Ed. Oleg Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2017. 340 p. (in Russian)

Ключевые слова: история искусства, язык искусства, мера человеческого

Keywords: art history, language of art, measure of human

Коллективная монография «Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире» [Антропология искусства ... , 2017], написанная группой авторов отдела теории искусства и проблем эстетики НИИ РАХ под редакцией академика РАХ, доктора философских наук, профессора Олега Александровича Кривцуна, представляет собой оригинальное научное исследование, находящееся в междисциплинарном поле взаимодействия антропологии, психологии, философии и истории искусства. Авторы монографии исследуют искусство как меру человеческого (раздел I), как сферу преодоления стереотипов восприятия и мышления (раздел II), как художественные версии амбивалентности человеческого (раздел III), как экзистенциальный опыт человека: ответы искусства (раздел IV). Затрагивая фундаментальные области гуманитарных наук, исследователи подчиняют опыт антропологии, психологии, философии изучению художественного языка различных эпох, становлению творческого самосознания, специфике художественного мировосприятия.

Особый интерес вызвала постановка вопроса, предложенная в главе О.А. Кривцуна «Мера человеческого в искусстве: исторические модификации», в которой автор очерчивает исследовательскую магистраль всей последующей логики повествования. О.А. Кривцун призывает ученых к отказу от одномерных классификаций и оценок современного искусства, полагая, что все эксперименты в области новой художественной лексики – результат многовекторного творческого поиска, отразившего весь мыслимый спектр интересов самого человека. Автор призывает со всей ответственностью оценить «мощь и бесстрашие в зондировании глубин человеческого Я, которую демонстрирует в новейшем искусстве живопись, литература, кино, музыка, театр» [Антропология искусства ... , 2017, с. 27].

Откликаясь на заданную исследовательскую парадигму, авторы монографии стремятся рассмотреть творческий процесс как отражение «Многомерного человека и поэтики возможного (О.В. Беспалов), раскрыть такие параметры художественного творчества как: безумие, разум, спонтанность» (В.И. Стрелков), раскрыть амбивалентность человеческого в современном искусстве, анализируя «Области скуки» (В. Гор), вскрыть образные интерпретации и экзистенциальные глубины агрессии «Человек, это звучит опасно...» (А.В. Расторгуев), «новой чувственности» (М.А. Петров), экзистенциальной тревоги (С.С. Ступин), социоэкзистенции (Е.А. Кондратьев), экзистенциального одиночества (С.С. Ступин).

L.Ju. Limanskaja *Review of the book “Anthropology of art:
language of art and measure of human in the changing world”*

Опираясь на комплексный анализ визуальных искусств, авторы создают многомерную реконструкцию духовного облика творческой личности и дают глубокий анализ экзистенциальных основ новой художественной лексики, раскрывающий сложный многовекторный поиск смыслов и ценностных оснований бытия.

В силу многоаспектности и междисциплинарности исследовательского метода, книга, очевидно, представит интерес для историков и теоретиков искусства, философов, культурологов, а также широкого круга читателей. Данные в книге учебно-методические рекомендации к изучению тем могут быть интересны как для преподавателей вузов, так и для студентов, магистрантов, аспирантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. / Отв. ред. О.А. Кривцун. – Москва: ИНДРИК, 2017. 340 с.

REFERENCES

1. *Antropologija iskusstva. Jazyk iskusstva i mera chelovecheskogo v menjajushhemsja mire* [Anthropology of art: language of art and measure of human in the changing world]. Ed. O.A. Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2017. 340 p. (in Russian)

SUMMARY

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

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: В статье продолжается исследование специфики религиозности эпохи модерна в кинематографическом преломлении. Доказывается, что в кинематографе явления религиозности осмысляются в координатах восток – запад, гнозис – чувство, тайна – откровение. Это позволяет кинематографу провести критику ряда массовых представлений, основанных на принятии готовых авторитетов, показав, что в этих массовых представлениях не найдено равновесие гнозиса и чувства. Данный подход позволяет уточнить взаимодействие разных страт российского общества вокруг утверждения базовых ценностей. Кинематограф выступает как медиум, позволяющий лучше всего охарактеризовать как угрозы варварства, так и принципы цивилизации как солидарности в русской духовной культуре.

Ключевые слова: современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, интеллигенция

POSTTOTALITARY PERIOD IN THE HISTORY OF RUSSIAN CINEMA: RELIGIOUS TRADITION AND MASS MENTALITY. THIRD AND LAST 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 article continues the study of the specifics of the religiosity of the modernity in cinematic refraction. It is proved that in the cinema the phenomena of religiosity are comprehended in the coordinates east-west, gnosis-feeling, mystery-revelation. This allows the cinema to criticize a number of mass representations based on acceptance of ready-made authorities, showing that in these mass representations the balance of gnosis and feeling has not been found. This approach allows us to clarify the interaction of different strata of Russian society around the establishment of basic values. Cinematography acts as a medium, which best describes both the threats of barbarism and the principles of civilization as solidarity in the Russian spiritual culture.

Keywords: modern Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, intelligentsia

ГОРОДСКИЕ ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII-XVIII ВВ. И ИХ ФУНКЦИЯ В КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЕ

УДК 7.01+7.047(21-21)

Автор: *Осминская Наталия Александровна*, кандидат философских наук, преподаватель Школы философии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (101000, г. Москва, ул. Мясницкая, д. 20), e-mail: nataliya.osminkskaya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5259-5841

Аннотация: В статье дается анализ основных этапов трансформации городских образов в европейском искусстве XVII-XVIII вв., от обособления городского пейзажа в самостоятельный жанр до дифференциации различных поэтик городского пространства. Анализируя три традиции городского пейзажа – голландскую, венецианскую и римскую ведуту – автор выделяет три основные модели осмысления городской среды (город как среда повседневности, город как сцена, город как музей) и, соответственно, три модели визуальной поэтики (поэтика зеркального отражения, поэтика иллюзии, поэтика воображения).

Ключевые слова: городская среда, городской пейзаж, ведута, визуальная поэтика

CITY IMAGES IN THE EUROPEAN ART OF XVII-XVIII CENTURIES AND THEIR FUNCTION IN THE MEDIUM OF COMMUNICATION

UDC 7.01+7.047(21-21)

Author: *Osminskaya Nataliya Aleksandrovna*, PhD, Lecturer, School of Philosophy, Faculty of Humanities National Research University Higher School of Economics (20 Mjasnitskaya str., Moscow, Russia, 101000), e-mail: nataliya.osminskaya@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5259-5841

Summary: The paper gives an analysis of the main periods of the transformation of city images in the European painting of XVII-XVIII centuries, from the very formation of urban landscape as an independent genre up to the differentiation of various poetics of the urban space. Analyzing three traditions of the urban landscape, the Flemish, Venetian and Roman veduta, the author describes three models of the presentation of urban space (city as an everyday environment, city as a theater scene, city as a museum) and three models of visual poetics (poetics of mirror reflection, poetics of illusion, poetics of imagination).

Keywords: urban environment, cityscape, veduta, visual poetics

ИСТОРИКИ ИСКУССТВА И ПОЭЗИЯ: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ Н.А. ДМИТРИЕВОЙ

УДК 7.036+7.072

Автор: *Давыдова Ольга Сергеевна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, Пречистенка, 21), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

Аннотация: Статья посвящена анализу особенностей творческого метода и художественного мышления выдающегося советского и российского искусствоведа Нины Александровны Дмитриевой (1917-2003), позволившим выявить поэтические истоки авторских концепций ученого. Присущий текстам Дмитриевой поиск гармонии между «альфой-видимостью», «альфой-изображением» и «омегой-словом», «омегой-смыслом» рассмотрен в качестве признака индивидуальной версии «камерной» иконологии, опирающейся на поэтику глубокого переживания исследователем художественных образов искусства. Теоретический контекст статьи формируют как искусствоведческие работы Дмитриевой, так и ее суждения о поэзии, поэтические переводы и опыты личного стихотворчества, сохранившиеся в неопубликованных архивных записях ученого.

Ключевые слова: искусствоведение, история и теория искусств, Н.А. Дмитриева, поэзия, поэтическое мышление, художественное восприятие, интерпретация, визуальный образ, вербальный образ, иконология

ART HISTORIANS AND POETRY: TO THE QUESTION OF THE CREATIVE METHOD OF N.A. DMITRIEVA

UDC 7.036+7.072

Author: *Davydova Olga Sergeevna*, Ph.D. in Art Studies, Leading Researcher Associate at the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: davydov-olga@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-6834-3291

Summary: The article is devoted to the analysis of the features of the creative method and artistic thinking of the outstanding Soviet and Russian art historian Nina Alexandrovna Dmitrieva (1917-2003), which made it possible to reveal the poetic sources of the author's concepts of the scientist. Texts written by Dmitrieva are inherent in the search for harmony between the image and the word, meaning, which in the article is considered as a sign of an individual version of the "chamber" iconology, based on the poetics of a profound experience by the researcher of artistic images of art. The theoretical context of the article is shaped as Dmitrieva's art criticism, as well as her judgments about poetry, poetic translations and the experiences of personal poetry preserved in unpublished archival records of the scientist.

Keywords: art studies, history and theory of art, N.A. Dmitrieva, poetry, poetic thinking, artistic perception, interpretation, visual image, verbal image, iconology

К ВОПРОСУ О РОЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА ТУРГЕНЕВА И АФАНАСИЯ ФЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 7.036

Автор: *Завьялова Анна Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-

SUMMARY

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 вопросу влияния прозы и поэзии Ивана Тургенева и Афанасия Фета на творчество русских художников второй половины XIX – начала XX века: Василия Поленова, Генриха Семирадского, Константина Сомова и Владимира Беклемишева. В монографических исследованиях, посвященных каждому из этих мастеров, данному вопросу было уделено внимание. В настоящей статье впервые предпринята попытка собрать эти наблюдения, составить общую картину обращения этих художников к произведениям Тургенева и Фета, а также проследить генезис образов усадьбы и Античности в творчестве этих художников, воспринятых ими из произведений данных писателей.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX – начала XX века, модерн, Василий Поленов, Генрих Семирадский, Константин Сомов, Владимир Беклемишев, Иван Тургенев, Афанасий Фет, русская антологическая поэзия

TO THE QUESTION OF THE ROLE OF THE WORKS OF IVAN TURGENEV AND ATHANASIUS FET IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS OF THE SECOND HALF OF THE XIXth – EARLY XXth CENTURY

UDC 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 the 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 devoted to the influence of prose and poetry of Ivan Turgenev and Athanasius Fet on the work of Russian artists of the second half of the XIXth – early XXth century: Vasily Polenov, Henryk Semiradsky, Konstantin Somov and Vladimir Beklemishev. In the monographic studies devoted to each of these masters, this issue was given attention. In this article for the first time an attempt is made to collect these observations, to draw up a general picture of the appeal of these artists to the works of Turgenev and Fet, and also to trace the genesis of the manor and Antiquity images in the works of these artists, perceived by them from the works of these writers.

Keywords: Russian art of the second half of the XIX – early XX century, modern, Vasily Polenov, Heinrich Semiradsky, Konstantin Somov, Vladimir Beklemishev, Ivan Turgenev, Athanasius Fet, Russian anthological poetry

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ГРОБНИЦАХ ЭПОХИ XVIII ДИНАСТИИ

УДК 7.032+726.852

Автор: *Ершова Елена Сергеевна*, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: lena.s.ershova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Аннотация: В эпоху правления XVIII династии в древнеегипетских частных гробницах получили развитие так называемой «сцены награждения», иллюстрирующие награждение придворных чиновников царем или от имени царя. Предпринятый типологический, композиционный и сравнительный анализ этой группы памятников показал их композиционную и иконографическую эволюцию, в которой можно выделить 5 этапов, причем пик изменений пришелся на вторую половину правления Эхнатона, когда сам царь выступает активным участником ритуала награждения. В дальнейшем сцены награждения иконографически возвращаются к первоначальным видам, однако композиционно сохраняют наследие Амарнской эпохи.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, XVIII династия, сцены награждения

THE ICONOGRAPHY OF THE REWARDING SCENES IN ANCIENT EGYPTIAN TOMBS OF THE XVIII-TH DYNASTY

UDC 7.032+726.852

Author: *Ershova Elena Sergeevna*, lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: lena.s.ershova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Summary: In 18th dynasty Egyptian private tombs the development of the so-called “Rewarding scenes”, illustrating the awarding of court officials by the king or on behalf of the king was in progress. The typological, compositional and comparative analysis of this group of monuments shows their evolution, in which it is possible to single out 5 stages, with the peak of changes occurring in

the second half of Akhenaten's rule, when the pharaoh himself is an active participant in the rewarding ritual. In the future, the awarding scenes iconography returns to the original appearance, but composition preserves the legacy of the Amarna era.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, Dynasty XVIII, rewarding scenes

МИНИАТЮРЫ «ЗЕРЦАЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СПАСЕНИЯ» ИЗ НОВОСИБИРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

УДК 7.033.5(430)3+7.046.3.246+75.056

Автор: *Рогов Михаил Анатольевич*, член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия), e-mail: rogovm@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7573-3370

Аннотация: В работе вводятся в научный оборот восемнадцать миниатюр, обнаруженных в фонде русской и зарубежной графики Новосибирского государственного художественного музея. Проводится их атрибуция как фрагментов немецкого иллюминированного манускрипта «Зерцало человеческого спасения» 1426 года из Кёнигсбергской городской библиотеки и иконографический анализ миниатюр.

Ключевые слова: Зерцало человеческого спасения, миниатюры, иконография, sister-leaves, Новосибирский государственный художественный музей

MINIATURES OF MIRROR OF HUMAN SALVATION FROM NOVOSIBIRSK STATE ART MUSEUM

UDC 7.033.5(430)3+7.046.3.246+75.056

Author: *Rogov Mikhail Anatolyevich*, member of the Art Historians and Art Critics Association (Moscow, Russia), e-mail: rogovm@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7573-3370

Summary: This paper considers eighteen miniatures discovered in the collection of the Novosibirsk State Art Museum. They are introduced into the scientific turnout with their attribution as fragments of the German illuminated manuscript Mirror of Human Salvation of 1426 from the Königsberg City Library with iconographic analysis of miniatures.

Keywords: Speculum humanae salvationis, miniatures, iconography, sister-leaves, Novosibirsk State Art Museum

ТРАКТАТ ГВАРИНО ГВАРИНИ “L'ARCHITETTURA CIVILE” («ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА») КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АРХИТЕКТОРА

УДК 72.033.5+72.034.7

Автор: *Лисин Денис Александрович*, студент 2 курса магистерской программы «История зарубежного искусства 15-20 веков: контексты и интерпретации» факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: denis.lisin@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9503-3224>

Аннотация: Гварино Гварини был одним из важнейших итальянских архитекторов и архитектурных теоретиков XVII в., однако его фигура мало изучена в отечественной искусствоведческой традиции. В статье предпринята попытка анализа трактата Г. Гварини “L'Architettura civile”, показана связь между творческими интенциями мастера и его теоретическими взглядами. Сопоставление построек Гварини с текстом трактата позволило объяснить их специфические характеристики такими особенностями воззрений мастера, как интерес к геометрии, оптическим эффектам, готической архитектуре и принятие идеи архитектурной эволюции.

Ключевые слова: Гварини, стереотомия, конические сечения, оптический эффект, гибридный ордер, готическая архитектура, Сакра Синдоне, Сан Лоренцо

GUARINO GUARINI'S TREATISE “L'ARCHITETTURA CIVILE” (“CIVIL ARCHITECTURE”) AS A KEY TO UNDERSTANDING OF THE ARCHITECT'S CREATIVE METHOD

UDC 72.033.5+72.034.7

Author: *Lisin Denis Aleksandrovich*, second year student of the Master's program “History of foreign arts from 15th to 20th century: contexts and interpretations”, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: denis.lisin@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9503-3224>

Summary: Guarino Guarino was one of the most important Italian architects and architectural theorists of the 17th century, however his works are insufficiently studied in the Russian and Soviet art historical tradition. In this article the author undertakes

SUMMARY

to analyze the architectural treatise of G. Guarini "L'Architettura civile" and demonstrate the link between the architect's creative intentions and his theoretical views. Comparing Guarini's buildings with the text of his treatise enables us to explain the buildings' characteristic traits by the architect's theoretical inclinations such as his interest in geometry, optical effects, gothic architecture and acceptance of the idea of architectural evolution.

Keywords: Guarini, stereotomy, conic section, optical effect, hybrid order, gothic architecture, Sacra Sindone, San Lorenzo

ИНСТАЛЛЯЦИОННОЕ НАЧАЛО В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УКРАШЕНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

УДК 7.038.55+739.2

Автор: *Перфильева Ирина Юрьевна*, кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ; 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21), e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

Аннотация: Статья посвящена анализу художественных украшений, как принято определять это стилистическое направление на Западе, или произведений авторского ювелирного искусства, в отечественной искусствоведческой терминологии, в контексте современных художественных практик. В центре исследования находится влияние, которое оказало на развитие ювелирного искусства инсталляция как форма современного искусства. Под опосредованным воздействием инсталляционного начала произошло принципиальное переосмысление традиционных функций и предметных форм украшений. В пластическом и жанровом отношении ювелирное дело вышло за пределы своих видовых границ и представляет одну из ветвей современного актуального искусства.

Ключевые слова: инсталляция, арт-объект, реди-мэйд, коллаж, готовые формы, пространство, художественное украшение

INSTALLATION BEGINNING IN ART JEWELRY THE SECOND HALF OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURIES

UDC 7.038.55+739.2

Author: *Perflyeva Irina Yuryevna*, PhD in Art Studies, assistant professor, leading Researcher Associate in the Department of Decorative and Folk Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: perfileva-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4960-3892

Summary: The article is devoted to analysis of artwork, as they determine this stylistic direction in the West, or works of jewelry art, domestic art terminology, in the context of contemporary art practices. The focus of the study is the impact that has had on the development of jewelry art installation as a form of contemporary art. Under the indirect impact of the installation beginning there has been a fundamental rethinking of the traditional function and object forms of jewelry. In plastic and genres of jewelry has gone beyond their species boundaries and is one of the branches of contemporary art.

Keywords: installation, art object, ready-made, collage, form, space, art decoration

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФИЛЬМА АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА «НЕЛЮБОВЬ» КАК СРЕДА ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ

УДК 159.923.2+791.43-2

Автор-1: *Колотаев Владимир Алексеевич*, доктор филологических наук, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Автор-2: *Улыбина Елена Викторовна*, доктор психологических наук, профессор кафедры Общей психологии Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (119571, Москва, пр. Вернадского 82/5), e-mail: evulbn@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5398-9006

Аннотация: В статье рассматривается художественное пространство фильма Андрея Звягинцева «Нелюбовь», внутри которого поведенческие стратегии героев определяются в соответствии с моделями стадийного развития идентичности: репродуктивной, продуктивной и метапродуктивной. Носитель репродуктивной идентичности – отец исчезнувшего ребенка, Борис, снимает проблемы внешней и внутренней неопределенности за счет отождествления с тем, что

воспринимается как вечно существующая данность, что берет начало в глубоком прошлом и что не подлежит преобразованию. Продуктивная модель идентичности реализуется матерью исчезнувшего ребенка, Женей. Она формирует образ себя по форме некоего идеала, сконструированного медиа и поддерживаемого группой. Оба героя представляют два варианта построения идентичности – через попытку отождествиться с воображаемым должным прошлым (канон) либо сконструированным должным будущим (идеалом). Носители метапродуктивной идентичности – это добровольцы спасательного отряда «Лиза Алерт», которые занимаются поиском исчезнувшего ребенка. Они показывают возможность действия в ситуации, когда нет никаких внешних ресурсов и можно опираться только на самих себя.

Ключевые слова: Звягинцев, «Не любовь», репродуктивная идентичность, продуктивная идентичность, медопродуктивная идентичность, цитатность, объект желания, цикличность

ARTISTIC SPACE OF ANDREI ZVYAGINTSEV'S MOVIE "LOVELESS" AS MEDIUM OF IDENTITY FORMATION

UDC 159.923.2+791.43-2

Author-1: Kolotaev Vladimir Alekseevich, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Author-2: Ulybina Elena Viktorovna, Professor, Department of General Psychology of the Institute of school of public policy of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (82/5, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russian Federation 119571), e-mail: evulbn@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5398-9006

Summary: The article considers the art space of Andrei Zvyagintsev's movie "Loveless" (2017) as environment in which behavioral strategies of the heroes are in accordance with the models of the stage development of identity: reproductive, productive and metaproductive. The carrier of reproductive identity who is the father of the disappeared child, Boris, alienates all problems of external and internal uncertainty due to his identification with presumable eternally given existence, which originates in the deep past not subject of transformations. The model of productive is realized by the mother of the disappeared child, Zhenya. She shapes an image of herself in the mood of an ideal, constructed by media and supporting group. The state of her identity refers to the most common variants of today destructive ways to cope with uncertainty. Both heroes represent two variants of identity constructing an attempt to identify with an imaginary proper past (canonical) or a properly designed future (idealistic). Carriers of the metaproductive identity are volunteers of the rescue squad "Lisa Alert" who are searching for the disappeared child. They show the possibility of action in the situation of absence of any external support and of need to rely only on yourself.

Keywords: Zvyagintsev, "Loveless", reproductive identity, productive identity, metaproductive identity, citations, intertextuality, object of desire, cyclicity, dialogism, adaptability, Artistic space

ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО США 1980 – 2000-Х ГГ.

УДК 791.43.01

Автор: Казючич Максим Федорович, кандидат философских наук, старший научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: mkazuchitz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

Аннотация: Статья посвящена изучению механизмов деконструкции мифотворческих механизмов в экранной культуре. В работе показаны принципы «перекодирования» мифа посредством применения ряда художественных приемов на примере документальных фильмов американского режиссера Г.Реджио. Особое внимание уделяется взаимодействию концепций Реджио и А.Пелешяна, анализ которых позволяет глубже уяснить художественный потенциал системы дистанционного монтажа.

Ключевые слова: кино, телевидение, документальный фильм, Реджио, Пелешян, монтаж, миф

ON DECONSTRUCTION OF THE MYTH IN THE USA DOCUMENTARY FILM OF 1980 – 2000s.

UDC 791.43.01

Author: Kazuychits Maksim Fedorovich, PhD in Philosophy, 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: mkazuchitz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3015-3046

Summary: The article is devoted to studying the mechanisms of deconstruction of mythic –creative mechanisms to screen culture. The paper shows the principles of the "recoding" of the myth through a range of artistic techniques with the example of documentaries by American director G. Reggio. Special attention is paid to the interaction of the concepts of Reggio and A. Peleshyan, the analysis of which allows a deeper understanding of the artistic potential of the system for remote installation.

Keywords: film, television, documentary, Reggio, Peleshyan, editing, myth

ТЕНДЕНЦИИ ЯЗЫКА РОССИЙСКОЙ ИНТЕРНЕТ-АНИМАЦИИ: СТЕРЕОТИПЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СКАЗОЧНОЙ ТРАДИЦИИ И МЕХАНИЗМЫ КОНТРАКУЛЬТУРНОГО ДИСКУРСА

УДК 791.43-252.5

Автор: *Спутницкая Нина Юрьевна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: nina-arte@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-1989-4182

Аннотация: В статье на материале российской интернет-анимации выявляются механизмы мифотворчества, особенности художественного строя фильмов (с учетом лингвокультуры) и элементов локальной традиции. Автор выявляет основные стереотипы, закономерности и тенденции языка современной анимации и фэнтези, которые служат источником пародии и проанализированы особенности конструирования национальной идентичности в сетевой анимации, механизмы трансформации сказочного персонажа на экране.

Ключевые слова: интернет-анимация, рисованный персонаж, альтернативные версии фильмов, миф в кино, пародия

TENDENCIES OF LANGUAGE OF THE RUSSIAN INTERNET ANIMATION: STEREOTYPES OF NATIONAL FANTASTIC TRADITION AND A COUNTERCULTURAL DISCOURSE

UDC 791.43-252.5

Author: *Sputnitskaya Nina Yuryevna*, PhD 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: nina-arte@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-1989-4182

Summary: Some mechanisms of a formation of myths, feature of an art system of films and elements of local tradition had analyzed in article on material of the Russian Internet animation. The author offers options of classification of modern strategy in the segment of screen texts. The main stereotypes, regularities and tendencies of language of modern animation and a fantasy which are a source to the parody are presented in article and features of designing of national identity in network animation, mechanisms of transformation of the fairy tale character on the screen are analysed.

Keywords: Internet animation, the cartoon character, alternative versions of films, the myth at cinema, the parody

МИФОЛОГИЗАЦИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЕ ГЕРОЯ: ТАКТИКИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОСМОСА В СОВЕТСКИХ МЕДИА

УДК 130.2

Автор: *Верещагина Наталья Викторовна*, аспирант кафедры философии и права Пермского национального исследовательского политехнического университета (614990, Пермь, Комсомольский проспект, 29), приглашенный исследователь (Карамзинский стипендиат-2017) Школы актуальных гуманитарных исследований Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (119571, Москва, проспект Вернадского, 82), e-mail: natalia-vereschagina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-3592-2833

Аннотация: Статья посвящена тактикам репрезентации процесса освоения космоса в советских медиа на этапе формирования космонавтики как отрасли. В качестве главных тактик выделяются создание советской космической мифологии и героизация первых космонавтов. Демонстрируется процесс создания мифологических конструкций на основе анализа печатных средств массовой информации («Правда», «Известия», «Звезда»). Анализируется структура героического образа космонавта в советской космической мифологии. Выделенные тактики рассматриваются на примере космической миссии «Восход-2», в рамках которой был совершен первый в мире выход человека в открытый космос.

Ключевые слова: мифологизация, космическая мифология, конструирование героя, космос, медиа, «Восход-2», астрокультура

MYTHOLOGIZATION AND MAKING OF A HERO: METHODS OF SPACE REPRESENTATION IN SOVIET MEDIA

UDC 130.2

Author: *Vereshchagina Natalia Viktorovna*, Ph.D. student, Department of Philosophy and Law, Perm National Research Polytechnic University (29, Komsomolsky prospect, Perm, 614990), visiting researcher (Karamzin foundationer-2017) at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), School of Advanced Studies in the Humanities (82, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119571), e-mail: natalia-vereschagina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-3592-2833

Summary: The article is concerned with methods of space representation in Soviet media at the stage of cosmonautics formation. The creation of Soviet space mythology and heroizing of first cosmonauts are discussed as the main methods. The creation process of mythological structures are demonstrate, it is based on the print mass-media analysis ("Pravda", "Izvestiya", "Zvezda"). The hero representation structure of cosmonaut is analyzed. Methods, that were mentioned, is considered in the context of "Voskhod-2" space mission, the very first person spacewalk was committed as part of "Voskhod-2" mission.

Keywords: mythologization, space mythology, making of a hero, space, media, "Voskhod-2", astroculture

КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА И ПАМЯТЬ О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

УДК 930.85

Автор: *Исаев Егор Михайлович*, преподаватель Департамента медиа Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20), e-mail: emisaev@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-9899-0169

Аннотация: Статья посвящена проблемам репрезентации Второй мировой войны в одном из самых популярных в СССР изданий, журнале «Советское фото». В статье анализируется процесс развития журнала в контексте меняющейся культурной политики в 20-30-е гг. Таким образом, получается охарактеризовать ситуацию, в которую попали военные фотокорреспонденты в 40-е гг., чьи визуальные документы и свидетельства позже станут важной группой источников в разговоре о Второй мировой войне.

Во второй части статьи ключевым аспектом анализа становится дискурс о войне в печатных текстах и популярных снимках журнала «Советское фото». Таким образом, рассмотрены трансформации исторической политики в отношении Второй мировой войны в СССР во второй половине XX века.

Ключевые слова: культурная политика, историческая политика, культурная память, фотография, Вторая мировая война

CULTURAL POLICY AND THE MEMORY OF THE SECOND WORLD WAR IN THE "SOVIET PHOTO" MAGAZINE

UDC 930.85

Author: *Isaev Egor Mihajlovich*, Lecturer of the Media Department, National Research University Higher School of Economics (20 Myasitskaya st., Moscow, Russia, 101000), e-mail: emisaev@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-9899-0169

Summary: Article is devoted to the problems of representation of World War II in one of the most popular media in USSR called "Soviet photo". This article describes the stages of evolution of historical policy in relation to World War II, as well a number of popular images published in the magazine will be explored and described.

The second part of the article is an attempt to identify new (still unexplored) forms and methods of representation of the Second World War in the Soviet media of the 2nd half of XX century.

Keywords: cultural policy, historical politics, cultural memory, photography, World War II

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ А. СКИДАНА «ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»

УДК 7.038.53:77+801.73

Автор: *Самаркина Мария Дмитриевна*, аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Мясницкая площадь, д. 6), e-mail: enkelinaiivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Аннотация: В статье рассматривается стихотворение А. Скидана «Фотоувеличение» с точки зрения поэтики фотографического. Анализируется не только само стихотворение, но и те тексты, с которыми оно обнаруживает свою

SUMMARY

генетическую связь: фильм М. Антониони «Фотоувеличение» и рассказ Х. Кортасара «Слюни дьявола». Доказывается, что поэтика фотографического, присущая обоим текстам, сохранилась в стихотворении А. Скидана в форме лирического киноэкфрасиса.

Ключевые слова: поэтика фотографического, визуальное в литературе, фотографическое в литературе, киноэкфрасис

PHOTO-POETICS IN A. SKIDAN'S POEM "BLOWUP"

UDC 7.038.53:77+801.73

Author: *Samarkina Mariia Dmitrievna*, Ph.D. Student, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: enkelinaivius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9489-8509

Summary: In the article we analyse A. Skidan's poem "Blowup" from the point of view of photo-poetics. We analyse not only the poem itself, but also the texts it is connected genetically: M. Antonioni's "Blowup" and Julio Cortázar's "The Devil's Drool". It is proved that the photographic poetics, inherent in both texts, is preserved in A. Skidan's poem in the form of a lyric film ekphrasis.

Keywords: photo-poetics, visual in literature, photography in literature, film ekphrasis

МЫШЛЕНИЕ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ФРУСТРАЦИИ?

УДК 616.89-008.485+616.89-008.487

Автор: *Руднев Вадим Петрович*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник кафедры философской антропологии философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (119991, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корпус 4), e-mail: vpudnev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5283-497X

Аннотация: В статье автор развивает идеи английского психоаналитика Уилфреда Биона, который полагал, что мышление производно от эмоции и необходимо для преодоления фрустрации. Автор статьи доказывает, что мышление по своей сути является психопатологическим феноменом, так как тесно связано с шизофренической структурой психики Homo sapiens согласно гипотезе английского психиатра Тимоти Кроу.

Ключевые слова: мышление, мысль, фрустрация, эмоция, Бюн, психика, психопатология, психоанализ, Homo sapiens

THINKING AS OVERCOMING OF FRUSTRATION?

UDC 616.89-008.485+616.89-008.487

Author: *Rudnev Vadim Petrovich*, Dr. Habil, leading research fellow, chair of philosophical anthropology, Philosophical Faculty, Lomonosov Moscow State University (27-4 Lomonosovsky prospekt, Moscow, Russia, 119991), e-mail: vpudnev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5283-497X

Summary: In this issue the author develops the ideas of English psychoanalyst Wilfred Bion that thinking is derived from emotionality and is necessary for overcoming of frustration. The author of issue proves that thinking essentially is psychopathological phenomenon, because it is connected with hypothesis of Prof. Tim Crow about schizophrenic structure of Homo Sapiens psyche.

Keywords: thinking, thought, frustration, emotion, Bion, psyche, psychopathology, psychoanalysis, Homo Sapiens

К ВОПРОСУ О КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПЕРФОРМАНСА: ВЕРСИЯ РИЧАРДА ШЕХНЕРА

УДК 7.01+7.038.531

Автор: *Демехина Дарья Олеговна*, аспирант школы по философским наукам Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (101000, Москва, ул. Мясницкая, 20), e-mail: demekhinadaria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2175-9994

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению концепции *широкого спектра* в перформативных исследованиях американского режиссера и теоретика перформанса Ричарда Шехнера. Данная парадигма основывается на ключевом понятии: «восстановленное поведение». Автор анализирует и критически оценивает основные методологические и эпистемологические характеристики концепции перформанса в качестве базового понятия для перформативных исследований.

Ключевые слова: перформанс, перформативные исследования, Ричард Шехнер, перформативность, театр

REVISITING CONCEPTUALIZATION OF PERFORMANCE: VERSION BY RICHARD SCHECHNER

UDC 7.01+7.038.531

Author: *Demekhina Daria Olegovna*, Ph.D. student, School of Philosophy, National Research University Higher School of Economics (20 Myasnitskaya st., Moscow, Russia, 101000), e-mail: demekhinadaria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2175-9994

Summary: This article is devoted to the analysis of the broad spectrum approach in the framework of Performance Studies of the American director and researcher of the Tisch School of the Arts, Richard Schechner. This paradigm is based on the key concept of performance as 'restored behavior'. Author analyzes the main methodological and epistemological characteristics of the conception of performance as a basis for Performance Studies.

Keywords: performance, Performance Studies, Richard Schechner, performativity, theatre

ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОЕ СОЗНАНИЕ И ЯЗЫК ИСКУССТВА

УДК 7.03+7.072

Автор: *Кривцун Олег Александрович*, доктор философских наук, профессор, академик Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заведующий Отделом теории искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (119034, Москва, Пречистенка, 21), e-mail: Oleg_Krivtsun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

Аннотация: Рецензия на книгу: Опыт естествознания и эволюция жанровых форм в истории искусства. / Отв. Ред. Л.Ю.Лиманская. М.: РГГУ. 2017. 206 с.

Ключевые слова: история искусства, естествознание, эволюция жанровых форм

NATURAL SCIENCES CONSCIOUSNESS AND LANGUAGE OF ART

UDC 7.03+7.072

Author: *Krivtsun Oleg Aleksandrovich*, Dr. Hab. of Philosophy, professor, academician of the Russian Academy of Arts, head of the Department of Art Theory of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts (21 Prechistenka street, Moscow, Russia, 119034), e-mail: Oleg_Krivtsun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8006-6277

Summary: Review of the book: The experience of natural science and evolution of genre forms in the art history. Limanskaya, Liudmila (ed.). Moscow, Russian State University for the Humanities Publishers, 2017. 206 p. (In Russian)

Keywords: art history, natural science, evolution of genre forms

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА. ЯЗЫК ИСКУССТВА И МЕРА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ»

УДК 7.03+7.072

Автор: *Лиманская Людмила Юрьевна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой Теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: lydmila55@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0592-3192

Аннотация: Рецензия на книгу: Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. / Отв. ред. О.А. Кривцун. – Москва: ИНДРИК, 2017. 340 с.

Ключевые слова: история искусства, язык искусства, мера человеческого

REVIEW OF THE BOOK "ANTHROPOLOGY OF ART: LANGUAGE OF ART AND MEASURE OF HUMAN IN THE CHANGING WORLD"

UDC 7.03+7.072

Author: *Limanskaja Ljudmila Jur'evna*, Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Chair of Theory and History, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: lydmila55@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-0592-3192

SUMMARY

Summary: Review of the book: Anthropology of art: language of art and measure of human in the changing world. Ed. Oleg Krivtsun. Moscow, Indrik Publ., 2017. 340 p. (in Russian)

Keywords: art history, language of art, measure of human

