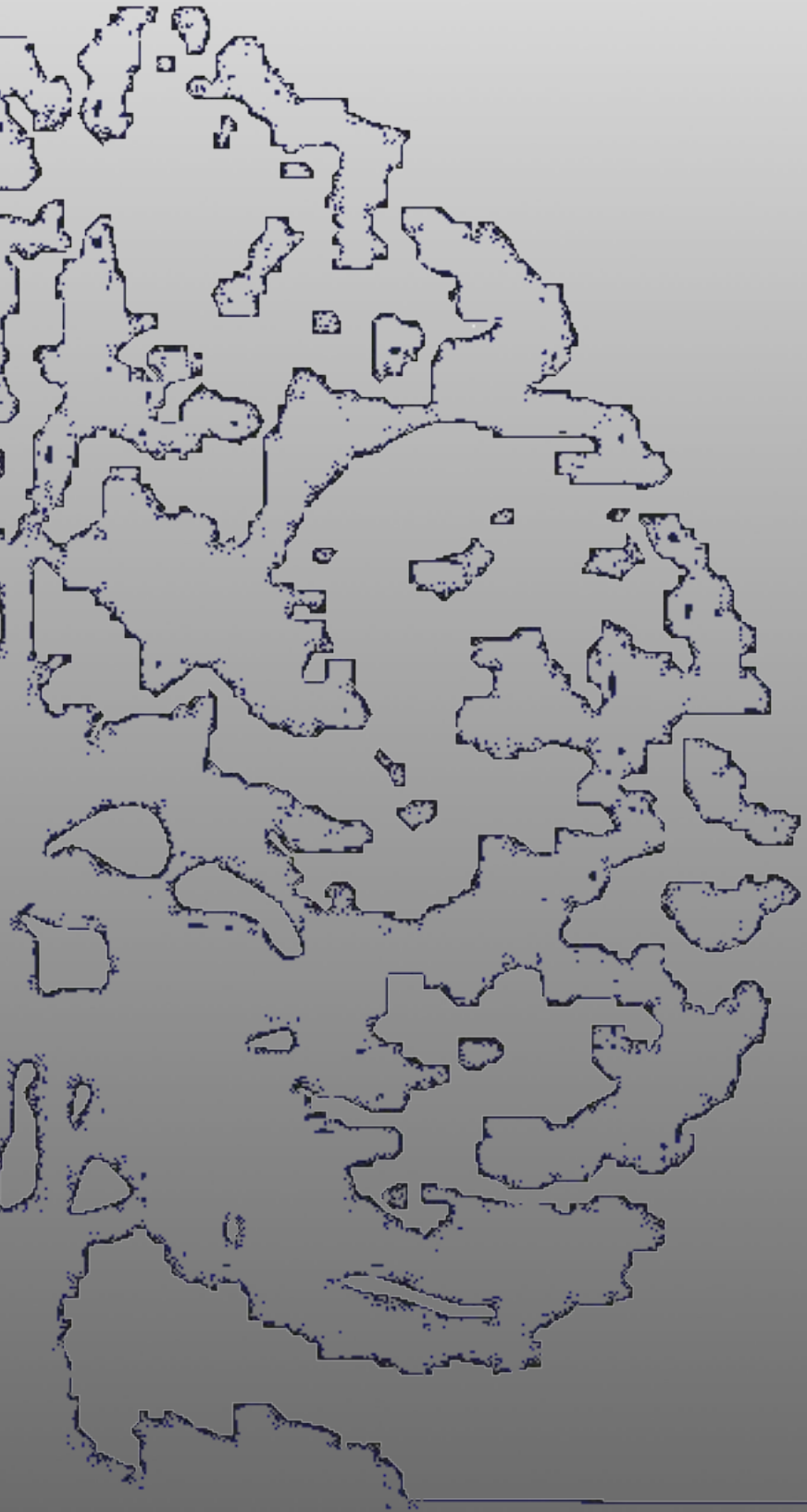
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Девятый год издания / 9th Year of publication



№33 (1-2019)
январь-март / January-March

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

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 (Москва, Россия).

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

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

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

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

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

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).

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

Тхостов Александр Шамилевич, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

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

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и мадиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

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

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

Ответственные за выпуск: В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения)

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

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

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

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2019

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

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

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

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 (Moscow, Russia).

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

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

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 (Moscow, Russia).

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

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

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

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

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia)

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 (Moscow, Russia)

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" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

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 (Moscow, Russia).

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 (Moscow, Russia).

Members of the board

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

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

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

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPA (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

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

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2019

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *С.Ю._Штейн* Кино-фотография-звукозапись. Феномен автоматической фиксации: онтология, филогенез, онтогенез производных форм

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

33 *С.А. Яценко* Произведения ювелирного искусства ахеменидского Ирана в кочевом мире: состав и обстоятельства получения

40 *А.А. Грызунова* Описание, анализ и реконструкция истории создания Томасом Лоуренсом портретов Александра I, М.И. Платова, Ф.П. Уварова, А.И. Чернышева, К.В. Нессельроде и И.А. Каподистрия для Зала Ватерлоо

50 *М.А. Митник* Люстра как вид потолочного светильника и ее типологические особенности (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Часть 2. Россия

60 *Г.А. Соколов* Постблокадный мимесис. О деформации телесности в работах Александра Арефьева

67 *П.Д. Рудь* Принцип дихотомии в концептуальном искусстве Латинской Америки

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

79 *И.М. Сахно* Новая оптика взгляда: «уродцы» Дианы Арбус

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

88 *В.Ю. Лабузная* «Спектакль эшафота» в «обществе спектакля»: генезис жанра true crime в литературе и экранных искусствах

КИНО

95 *Д.И. Иванов* Когнитивная перекодировка сознания персонажей в политическом кинотексте «Холодное лето пятьдесят третьего»

103 *Н.А. Цыркун* Акузметр как модус субъективации женщины в фильме Спайка Джонза «Она»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

108 *О.А. Богданова* Архитектура в зеркале литературы: «усадебный текст» в произведениях русских писателей 1920-х гг.

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

115 *Л.Д. Чистова* Структура метафоры в трактате Эмануэле Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» и сюите “Bizzarie di varie figure” Джованни Баттитста Брачелли

РЕЦЕНЗИИ

138 *И.И. Никольская* Почти детектив или: книга Елены Петрушанской «Приключения русской оперы в Италии» (Москва, «АГРАФ», 2018)

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

142 *Д.О. Демехина*

143 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *S.Yu._Schtein* Cinema-photo-sound recording. Automatic fixation phenomenon: ontology, phylogenesis, ontogenesis of derivative forms

HISTORY OF ART

33 *S.A. Yatsenko* Artifacts of Jewelry Art of Achaemenian Iran in the Nomadic World: Composition and the Circumstances of Getting

40 *A.A. Gryzunova* Description, analysis and reconstruction of the history of creation of the Thomas Lawrence's portraits of Alexander I, M.I. Platov, F.P. Uvarov, A.I. Chernyshev, K.V. Nesselrode and J. Capo d'Istria for Waterloo Chamber

50 *M.A. Mitnik* Typological features of chandeliers (second half of the XVII century - the first half of the XIX century). Part 2. Russia

60 *G.A. Sokolov* Post-Blockade Mimesis. On the deformation of corporeality in the works of Alexander Arefiev

67 *P.D. Rud* A principle of dichotomy in the conceptual art of Latin America

CONTEMPORARY ART

79 *I.M. Sakhno* New optics of the eye: "freaks" of Diana Arbus

VISUAL ARTS

88 *V.U. Labuznaya* "The Spectacle of the Scaffold" in the "The Society of the Spectacle": genesis of true crime genre in literature and screen arts

CINEMA

95 *D.I. Ivanov* Cognitive characters' consciousness conversion within the political film construct of "The cold summer of 1953"

103 *N.A. Tsyrkun* Acousmetre as a mode of female subjectivity in Spike Jonze' HER

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

108 *O.A. Bogdanova* Architecture in the mirror of literature: the "estate text" in the works of Russian writers of the 1920s

METHODOLOGY

115 *L.D. Chistova* Structure of the metaphor in the Emanuele Tesauro's treatise "Aristotelian telescope" and Giovanni Battista Bracelli's print suite "Bizzarie di varie figure"

REVIEWS

138 *I.I. Nikolskaya* Nearly Detective or Monograph by Elena Petrushanskaya "The Adventures of Russian Opera in Italy" (Moscow, "Agraf", 2018)

LETTER IN EDITION

142 *D.O. Demekhina*

143 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-6-32

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ,
зав. кафедрой режиссуры кино, телевидения и мультимедиа
Института кино и телевидения (ГИТР)
sergey@schtein.ru

КИНО-ФОТОГРАФИЯ-ЗВУКОЗАПИСЬ. ФЕНОМЕН АВТОМАТИЧЕСКОЙ ФИКСАЦИИ: ОНТОЛОГИЯ, ФИЛОГЕНЕЗ, ОНТОГЕНЕЗ ПРОИЗВОДНЫХ ФОРМ

Статья посвящена обоснованию возможности и функциональной необходимости рассмотрения фотографии, звукозаписи и способа получения кино-видеокадра, используемых в качестве средства или исходного материала в различных видах творческой активности, как специфических «ветвей» филогенеза феномена автоматической фиксации, имеющего уникальную онтологию, и в индивидуализированном виде сообщаемую «ветвям», онтология которых, в свою очередь, является основой для различных видов творческой деятельности, а эволюция этих видов – как их собственный онтогенез, связанный с трансформацией онтологической основы. Конструируемая онтологическая схема феномена автоматической фиксации может быть использована в качестве матричного для любых последующих производных построений, связанных с данным феноменом, задавая таким образом методологическое единообразие продуцируемому знанию, переводя исследовательскую работу в условиях искусствоведения (потенциально – культурологии, философии – любой гуманитарной дисциплины) на полноценный теоретический уровень.

Ключевые слова: феномен автоматической фиксации, онтология фотографии, онтология звукозаписи, онтология кадра, онтология кино, теория искусства, теория кино, теория фотографии, методология искусствоведения, киноведение

Article is devoted to the substantiation of the possibility and the functional need of consideration of the photo, sound recording and a way of receiving a dynamic frame used as means or initial material in different types of creative activity as specific “branches” of phylogenesis of the phenomenon of automatic fixing having unique ontology and in the individualized look reported to “branches” which ontology, in turn, is a basis for different types of creative activity, and evolution of these types – as their own ontogenesis connected with transformation of an ontological basis. The designed ontological scheme of a phenomenon of automatic fixing can be used as matrix for any subsequent derivative constructions connected with this phenomenon, setting thus methodological uniformity to the produced knowledge, transferring research in the conditions of art studies (potentially – cultural science, philosophies – any humanitarian discipline) to full-fledged theoretical level.

Keywords: automatic fixation phenomenon, ontology of photography, ontology of sound recording, ontology of frame, ontology of cinema, theory of art, theory of cinema, theory of photography, methodology of art studies, cinema studies

Несмотря на то, что фотография, звукозапись и то, что по инерции традиции всё ещё называется кинокадром – средства и материал для доминирующих художественных форм современной культуры, считаются родственными по принципу получения производного продукта, связанного с автоматизмом аппарата фиксации, что позволяет исследователям при необходимости обоснованно ставить их в один ряд, однако, до сих пор на уровне теоретических построений они не рассматриваются как производные от некоего единого феноменального начала: в традиционных исследовательских работах по сути делается только поиск и первичный подход к феноменальной природе автоматической фиксации и попытка выразить найденное с использованием

© Штейн С.Ю., 2019

ISSN 2227-6165

традиционных языковых средств[1], а в работах методологически принципиальных и формализованных – фиксация того, что связано лишь с конкретизацией использования одной из «ветвей» филогенеза автоматической фиксации, её частным развитием и трансформацией, а также установление отношения в условиях конкретной деятельности (фильмопроизводство) с производным иных «ветвей»[2]. Тогда как такое – максимально исходное рассмотрение любых средств автоматической фиксации позволило бы не только сформировать общее терминологически и понятийно единообразно выражаемое филогенетическое древо, построенное на основе анализа ряда уникальных производных реализаций данного феномена, но затем и сами эти реализации рассматривать в их онтологической феноменальности, а их использование в различном качестве – как результат продолжающегося членения в рамках общего филогенеза, не всегда связанного с онтогенезом того или иного производного ответвления.

Чтобы реализовать рассмотрение средств автоматической фиксации как производных от некоего единого феноменального начала, необходимо, во-первых, пояснить специфику познавательной ситуации, в которой такое рассмотрение становится возможным и описать тот методологический инструментарий, который будет задействован в основной части работы, во-вторых, в допустимой минимальной формализации сконструировать теоретическую модель онтологии феномена автоматической фиксации – его онтологическую схему, и, наконец, хотя бы на самом общем масштабе рассмотреть филогенез феномена автоматической фиксации и онтогенез его производных форм.

1. Специфика познавательной ситуации и методологическое обоснование теоретического построения

Познавательная активность человека может разворачиваться в различных ситуациях, обусловленных теми или иными специфическими условностями. По отношению к индивидуальной и дискурсивной познавательным ситуациям, характеризуемым как произвольные по отношению к продуцируемому в их условиях знанию, а также к трансдисциплинарной, которая всё ещё является более гипотетической, чем реальной[3], дисциплинарная познавательная ситуация остаётся наиболее актуальной формой для реализации познавательной активности, связанной с целью создания заместительного знания в отношении познаваемого и готовностью сообщества, образующего дисциплинарное единство, нести определённую социальную ответственность за данный (заместительный) характер этого знания. В то же время, преодолевая магистральную обусловленность дисциплинарного знания натуралистическим подходом к познанию, в условиях которого познаваемое противопоставляется субъекту, стоящему на определённой предметоформирующей позиции и тем самым уже определённым образом искажающему это познаваемое, и, переходя к подходу к познанию деятельностному [Щедровицкий, Методологический смысл..., 1995; Штейн, Объект и предмет..., с. 16], в котором познаваемым определяется сама вариативная познавательная активность в отношении чего-то исходно познаваемого, можно говорить о формировании принципиально иной – *внедисциплинарной познавательной ситуации*, в условиях которой, с одной стороны, соблюдается характер отношения к знанию, существующий в дисциплинарной познавательной ситуации, а, с другой, при условии принятия единообразного средства выражения знания, образуется возможность для создания методологически и терминологически гомогенного, а также потенциально целостного знания в прямом смысле – в отношении всего, что только доступно для человеческого познания. Однако такой цели здесь не ставится, ведь в противном случае внедисциплинарная познавательная ситуация трансформировалась бы в один из частных случаев трансдисциплинарной познавательной ситуации и была бы лишена одного из важных компонентов своего потенциала

[1] См., например: [Bazin, 1958; Тарковский, 1967; Делёз, 2004].

[2] См, например: [Штейн, Онтология кино и онтология звукозаписи, 2015; Штейн, Онтология кино и онтология анимации, 2016; Штейн, Онтология кино и онтология телевидения, 2016].

[3] См., например: [Cohen, Lloyd, 2004; Князева, 2011; Черникова, 2015; Трансдициплинарность в философии..., 2015].

ISSN 2227-6165

– оставаться независимой от цели создания целостного знания в отношении той или иной предметной области, при том что в условиях данной ситуации как раз и возникает сама возможность проводить методологически чёткую демаркацию таких областей [Штейн, 2018, с. 17-28; Штейн, Границы киноведения..., 2019].

В то же время познавательная активность в условиях деятельностного подхода к познанию может разворачиваться в двух принципиально разных алгоритмах: первом, связанном с необходимостью распредмечивания имеющихся знаниевых построений предположительно в отношении одного и того же, конструирования на основе полученного онтологической схемы этого исходного познаваемого, по отношению к которому имеющиеся представления позиционируются как его вариативные интерпретации, или втором, обусловленном изначальным абстрагированием от какого-либо знания и моделировании онтологической схемы познаваемого на основе имеющегося у исследователя, реализующего данную работу, индивидуального знания о нём (что связано с использованием специфического подхода – методологической деаккумуляции знаний [Штейн, Методологическая деаккумуляция..., 2019]). В обоих алгоритмах по сути используется один и тот же – генетически-конструктивный подход – «способ построения и развёртывания теории, основанный на конструировании идеальных теоретических объектов и мысленных экспериментов с ними» [Генетически-конструктивный метод, 2009, с. 140], который обслуживается конкретно-прикладными методами онтологизации[4] и схематизации[5]. При этом у того и другого алгоритма есть свои плюсы и минусы – первый слишком громоздкий, второй – относительно субъектозависим, но и в том и в другом случае полученный результат, связанный с моделируемой онтологической схемой, всегда один и тот же – онтологическая схема познаваемого, которая в отсутствии иного в актуальный момент фиксируется в качестве заместительной в его отношении. Её проблематизация возможна, но исключительно вследствие, либо нахождения логических ошибок, допущенных при её создании, либо при конструировании иной – более оптимальной (при сопоставлении с имеющейся) онтологической схемы. В настоящей работе из-за её форматной ограниченности избирается второй алгоритм.

Определяя деятельностный подход к познанию в качестве фундаментального принципа, лежащего в основе познавательной активности, познаваемое принимается за деятельность, а, значит, на более мелком масштабе в качестве методологического подхода функциональным является применение деятельностного подхода в узком значении, подразумевающим возможность уже не просто представления познаваемого в качестве деятельности, но и необходимость разложения её на составные элементарные компоненты (цель, задачи, исходный материал, продукт, средства, метод, процедуры). Если же положить в основу выражения деятельности схему анализа полиструктурной системы, предлагаемую Г.П. Щедровицким [Щедровицкий, Исходные представления..., 1995, с. 257-263], в которой процесс как исходная единица деятельности представляется через «исходный материал (ИМ), сам процесс (→) и организованность материала (ОМ), полученную после реализации в его отношения процесса» [Штейн, Средство выражения..., 2018, с. 14], то «минимальное выражение процесса может приобретать следующий вид: → ИМ = ОМ» [там же], а учитывая то, что любой процесс по сути является по отношению к исходному материалу трансформационным (tr), то «минимальное выражение процесса может иметь и несколько иной вид: → ИМ = $ИМ_{tr}$» [там же]. Или ещё точнее: —tr→ ИМ = $ИМ_{tr}$. Таким образом, получается такое формализованное средство выражения, использование которого при формировании знания в отношении процессов, а также деятельности – процессуальной множественности, оказывается универсальным и подменяющим собой необходимость выражать сущностные вещи, связанные с деятельностной активностью человека, естественным языком. В связи с тем, что искусство, и шире – культура (а, кстати, её компонент – наука), и есть ни что иное как результат деятельностной активности человека, то данное средство оказывается универсальным средством для выражения любого знания в их отношении.

[4] См., например: [Щедровицкий, Проблемы методологии…, Щедровицкий, Заметки об эпистемологических структурах…, 1995; Штейн, Онтологизация как метод…, 2017].

[5] См., например: [Розин, 2011].

ISSN 2227-6165

Так как любой вид деятельности состоит из совокупности процессов, которые могут быть представлены обозначенным образом, то имея исходные – субстанциональные процессы, которые были бы так выражены, мы бы получили исходные формализованные выражения, на конкретизации которых строились бы все иные построения, связанные с какими угодно видами деятельности, являющимися по отношению к ним производными. И такие процессы есть – это:

a) процесс трансформации субъектом объекта, продуктом чего является трансформированный объект; процесс может быть формализованно выражен как:

$$S \text{—tr}\rightarrow O = O_{tr}$$

(где S – субъект, а O – объект);

b) процесс трансформации субъектом себя как объекта, продуктом чего является трансформированный субъект; процесс может быть формализованно выражен как:

$$S_1 \text{—tr}\rightarrow S_1 = S1_{tr}$$

a-2) получив описание второго процесса, необходимо сделать некоторое уточнение в отношении первого процесса, связанное с тем, что так как субъект не может трансформировать объект, не трансформируя себя как объект (то есть трансформация субъектом другого объекта невозможна без самотрансформации), то это необходимо отобразить в формализованном выражении:

$$(S_1 \text{—tr}\rightarrow S_1) \text{—tr}\rightarrow O = O_{tr}$$

c) процесс трансформации субъектом непосредственно или опосредованно полученной информации, доступной для сознательного оперирования ею, продуктом чего является трансформированная информация, доступная для сознательного оперирования ею субъектом; процесс может быть формализованно выражен как:

$$S_1^{[info]} \text{—tr}\rightarrow {}^{[info]} = S_1^{[info\text{-}tr]}$$

(где info – infirmation – это информация доступная для оперирования субъектом);

d) процесс выражения имеющейся информации, доступной для сознательного оперирования ею, в той или иной объектной форме, что может происходить либо за счёт трансформации субъектом объектов, субъектом самого себя как объекта, либо трансформации субъектом других субъектов, продуктом чего является объектно выраженная информация; процесс может быть формализованно выражен как:

$$S_1^{[info]} \text{—} [\text{tr}\rightarrow O/S_1/S_x]\rightarrow {}^{[info]} = \text{object of info}$$

Собственно, при условии реального использования всего вышеперечисленного познавательного инструментария, этого вполне достаточно для того, чтобы, говоря о феномене автоматической фиксации, иметь максимально жёсткую методологическую платформу для получения, организации и выражения знаний о познаваемом и максимально дистанцироваться от каких-либо имеющихся концептуальных представлений в его отношении.

2. Онтология феномена автоматической фиксации

Сама возможность и, следовательно, необходимость выделения феномена автоматической фиксации в качестве чего-то принципиально инакового по отношению к четырём субстанциональным процессам, обуславливающим деятельностную активность человека, связана с тем, что данный процесс, несмотря на то, что исходно технико-технологически не может быть реализован без участия человека, в то же время он и не является конкретизацией одного или совокупности этих четырёх процессов. Связано это с тем, что данный процесс – *процесс фиксации* (fixation process) отчасти является природным процессом и связан с физической данностью, в условиях которой человек реализует свою деятельностную активность. Возможность же реализации данного процесса связана с двумя субстанциональными по отношению к нему элементами – того, что осуществляет фиксацию, и того, что фиксируется. Первое обозначим как *аппарат фиксации* (the apparatus of fixation – AF). Фиксируемое же может быть определено как имманентная аппарату фиксации данность или же несколько шире – как *ситуационный континуум* (situational continuum – SC) – совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким

ISSN 2227-6165

единством (например, временным, пространственным, пространственно-временным, а также тем или иным средством его локализации). Причём термин ситуационный континуум может быть использован и по отношению к тому, что воспринимает человек (с одной стороны – ситуационный континуум противопоставляется человеку, а с другой – локализуется человеком), и получать следующее его определение: *ситуационный континуум* – это сумма информации, потенциально доступной для непосредственного восприятия субъектом в актуальный момент времени через объекты, образующие имманентную ему данность. Используя данное определение, можно заключить следующее: если непосредственное восприятие человеком ситуационного континуума обусловлено его физиологией, то полнота процесса фиксации ситуационного континуума – техническими возможностями конкретного аппарата фиксации.

Исходя из специфики двух определённых субстанциональных элементов, связанной с тем, что в процессе фиксации и тот, и другой элемент являются активными (аппарат фиксации принимает и фиксирует информацию от ситуационного континуума, который в свою очередь, развёртываясь во времени, эту информацию аппарату фиксации подаёт), то можно заключить, что процесс фиксации является процессом их взаимодействия (⇄) и в простейшем виде может быть выражен как SC⇄AF. При дальнейшей формализации, конечно, можно просто представить данные процессы через имеющиеся четыре субстанциональных процесса, и тогда мы бы получили следующее выражение: [O ←tr—] SC⇄AF [—tr→ O] (ведь, по сути, усечение аппаратом фиксации того, что перед ним – ситуационного континуума, то есть его фрагментирование есть трансформация объекта, который лишается своей исходной целостности, а информация, попадающая от ситуационного континуума к аппарату фиксации, трансформирует в нём собою объект, который затем и оказывается носителем этой информации). Однако этого и явно недостаточно, и такое представление не является адекватным процессу взаимодействия. Поэтому разложим эти два процесса по отдельности и представим их несколько иначе.

Для того, чтобы процесс воздействия аппарата фиксации на ситуационный континуум выглядел не как «традиционный» трансформационный процесс (AF—tr→SC=SC_{tr}), которым он и не является, необходимо ввести такое выражение для него, которое было бы ему адекватно. Таким выражением будет представление данного процесса как фрагментации (fragmentation – fr). Так как ситуационный континуум по сути является совокупностью информации, доступной для восприятия (если говорить о физиологии человека) или фиксации (если говорить о техническом средстве), то сам процесс фрагментирования может быть представлен как фрагментация аппаратом фиксации ситуационного континуума, являющимся совокупностью информации (AF—fr→SC(info)), продукт же данного процесса может быть представлен как фрагментированная информация, опосредованная аппаратом фиксации –

$$\frac{\text{fr-info}}{\text{AF}}$$

Для того, чтобы процесс воздействия ситуационного континуума на аппарат фиксации так же не выглядел как «традиционный» трансформационный процесс (SC—tr→AF=AF_{tr}), при том, что здесь он как раз и остаётся по своему характеру трансформационным, необходимо указать на два момента.

Во-первых, необходимо определить то, что ситуационный континуум, будучи детерминирован пространственно-временной координатой, находится в состоянии постоянной самотрансформации, которая может быть для начала обозначена как SC—tr→SC=SC_{tr}, а затем уже в связи с уточнением, что перманентная трансформация ситуационного континуума – это его исходное свойство, скорректирована до указания на уникальную пространственно-временную (spatio-temporal – st) координату, которая его определяет – $SC_{s_x t_x}$.

Во-вторых, надо указать на то, что ситуационным континуумом трансформируется не сам аппарат фиксации, а нечто в нём – в этом аппарате, что является потенциальным носителем

ISSN 2227-6165

информации наличествующей в ситуационном континууме (до того как это нечто станет носителем информации оно по сути ничто, или просто – какой-то объект). Чтобы не уйти в специфику того или иного потенциального носителя информации, обозначим его как пустой объект – BO (blank object). Таким образом аппарат фиксации корректно будет выражать как AF-(BO), сам процесс – как SCsxtx—tr→AF-(BO), а продукт рассматриваемого процесса – как пустой объект, трансформированный информацией – $BO_{tr(info)}$, или же, так как информация через пустой объект получает объектную форму, через которую затем может непосредственно восприниматься – как object of info.

Соединив эти два процесса в одном выражении, может быть выведено конкретизированное представление и их самих, и их продукта, которым будет объектно выраженная фрагментированная информация, обусловленная аппаратом фиксации:

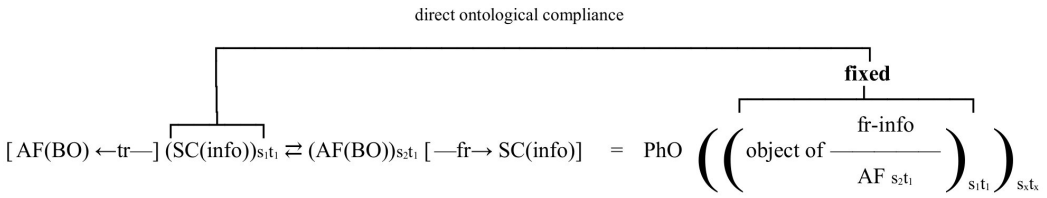
$$[\,AF(BO) \leftarrow tr—]\ SC(info)_{s,t,} \rightleftarrows AF(BO)\ [—fr\rightarrow\ SC(info)_{s,t,}] \ = \text{object of } \frac{\text{fr-info}}{\text{AF}}$$

В то же время на данном этапе работы в полученное построение необходимо внести одну важную корректировку: так как в продукте процесса автоматической фиксации объектно выраженная информация не тождественна тому физическому объекту (physical object – PhO), через который она выражается – носителю данной информации, то их необходимо развести:

$$[\,AF(BO) \leftarrow tr—]\ SC(info) \rightleftarrows AF(BO)\ [—fr\rightarrow\ SC(info)] = \text{PhO}\left(\text{object of } \frac{\text{fr-info}}{\text{AF}}\right)$$

Сущность же самого этого процесса фиксации заключается в том, что он позволяет получать такого рода производное, упрощённо – зафиксированное (fixed), которое, будучи строго детерминировано в момент фиксации ситуационным континуумом, будет, безусловно, соответствовать фиксируемому – ситуационному континууму в момент фиксации, точно так же как перцептивный образ, подаваемый человеку его физиологией, будучи строго детерминирован ситуационным континуумом, соответствует воспринимаемому человеком – ситуационному континууму в момент его восприятия. И таким образом между зафиксированным и соответствующим ему фиксируемым (ситуационным континуумом) может быть установлена связь в форме *прямого онтологического соответствия* (direct ontological compliance). А само полученное построение дополнено указанием на то, что не только фиксируемый ситуационный континуум разворачивается в определённой пространственно временной координате, но и определённая координата обуславливает аппарат фиксации в момент фиксации, причём по отношению к фиксируемому ситуационному континууму данная координата отлична в её пространственной составляющей и полностью соответствует в составляющей временной. И самое главное – пространственно-временной координате фиксируемого ситуационного континуума полностью соответствует пространственно-временная координата зафиксированного – та объектно выраженная информация, которая реализуется на физическом объекте, пространственно-временная координата которого может быть вообще какой угодно (и в этом главнейшее онтологическое отличие зафиксированного как объектно выраженной информации от какой-либо иной объектно выраженной информации – в не автоматически объектно выраженной информации пространственно-временная координата есть только у физического объекта, через который выражается информация, тогда как у неё самой такая координата отсутствует, или, точнее – при необходимости определения таковой, она всегда совпадает с координатой физического носителя, трансформируясь в исторической перспективе вместе с ним; пространственно-временная координата автоматически полученной объектно выраженной информации *постоянна*, соответствует фиксируемому и независима от изменяемой – *переменной* пространственно-временной координаты физического носителя):

ISSN 2227-6165



Переводя полученное формализованное построение в словесную форму, получим следующее определение зафиксированного: *зафиксированное* – локализованный функциональными возможностями аппарата фиксации ситуационный континуум, фрагментированная совокупность элементов которого, проявляемых в качестве доступной для непосредственного восприятия информации, сохранена на том или ином материальном (физическом) носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным элементам фиксируемого ситуационного континуума.

Ещё одно важное онтологическое отличие продукта автоматической фиксации – зафиксированного как объектно выраженной информации, обусловленной техническими возможностями конкретного аппарата фиксации от любой иной объектно выраженной информации, заключается в принципиально разном *качестве детерминированности* этой информации тем, в отношении чего она является информацией, и в тотально отличных друг от друга *процессах её опосредования*:

– в любом не автоматическом процессе процесс опосредования информации обуславливает её таким образом, что он переводит её в какое-то иное качество по отношению к исходному, то есть опосредованная информация – это всегда нечто моделируемое по отношению к исходной информации, являющейся для неё образцом;

– в автоматическом же процессе – информация так тотально детерминирует собой процесс её опосредования, что, будучи зафиксированной, объектно выраженная информация полностью совпадает с исходной информацией, что в том числе выражается в соответствии их пространственно-временных координат, то есть здесь в отличии от любого не автоматического процесса не возникает моделируемого – автоматически опосредованная информация полностью совпадает с образцом в той полноте её формосодержательной целостности, в которой это позволяет ей сделать конкретное техническое средство фиксации, или – физиологическое средство – если мы говорим о человеке и о перцептивном образе, и в этом смысле – восприятие человеком данности (ситуационного континуума) также автоматический процесс. Продолжая сравнение процесса автоматической фиксации и процесса человеческого восприятия, можно несколько углубиться и сделать важное заключение: зафиксированное, как продукт процесса автоматической фиксации более адекватно фиксируемому, чем перцептивный образ, как продукт человеческого восприятия воспринимаемому, так как процесс автоматической фиксации не усложняется и не опосредуется такими дополнениями как перцептивное научение и перцептивная память, которые в процессе человеческого восприятия корректируют подаваемый человеку перцептивный образ (см., например: [Любимов, 2007, с. 81-112]).

Однако в ещё большей мере принципиальное онтологическое отличие автоматически зафиксированного от любой иной опосредованно выраженной информации может быть выражено и понято через введение в полученное построение человека, воспринимающего зафиксированное.

Для этого определим следующее:

а) исходя из того, что человек, с одной стороны, погружён в ситуационный континуум, а с другой за счёт работы элементов его сенсорной системы (то есть физиологии) фрагментирует ситуационный континуум, получая её перцептивный образ, который независим от его мыслительной активности, то можно говорить, что данный перцептивный образ для этого человека есть ни что иное, как *актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум* – то, что, с одной стороны, обусловлено его физиологией, а, с другой, – является воздействием на него независимого

ISSN 2227-6165

от него ситуационного континуума, и который в полной мере соответствует ему и ограничивается лишь функциональными возможностями физиологии этого человека;

b) от рождения (возможно даже с эмбрионального состояния) до актуального для него момента времени человек переживает совокупность таких актуальных моментов – того, что не было для него ни мысленным представлением, ни чувственным переживанием, ни чем иным, кроме как перцептивным образом, поданным ему его физиологией и полностью детерминированным тем ситуационным континуумом, который физиология могла фрагментировать, и поэтому, рассматривая жизнь человека в исторической перспективе, можно говорить о наличии *реального индивидуального локализованного ситуационного континуума* – того, что реально-физиологически переживал человек через погружённость в ситуационный континуум; собственно только всё это и есть то, что реально было в жизни человека, а всё иное – то, что он может представить через оперирование и манипулирование той информацией, которая содержится в этом реальном;

c) так как в актуальный момент человек не может мысленно актуализировать любой из фрагментов, составляющих реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум, но лишь что-то избирательно (причём такая избирательность зачастую независима от самого человека и скорее всего обусловлена его специфическими индивидуальными физиологическими свойствами), то можно говорить о наличии *осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума* – как раз того, что было для человека реальным и в актуальный момент доступно для мысленной актуализации в той или иной – целостной или фрагментарной форме;

d) всё же иное, что так или иначе может быть привязано к ситуационному континууму, и что человек может сознавать, возникает вследствие сознательного манипулирования им той информацией, которая подавалась человеку его физиологией в форме перцептивного образа и образовывать *осознаваемый индивидуальный ситуационный континуум* – мыслеобраз того или иного ситуационного континуума, который по отношению к этому континууму является ни чем иным как его моделированием, в отличие от реально пережитого, который, конечно, так же может искажаться в ситуации его актуализации, но исходно является независимым от человека информационным образцом, поданным ему его физиологией в соответствии со строгой детерминированностью её ситуационным континуумом.

Если провести условную ось (стрелу) времени, то по отношению к ней актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум схематически может быть выражен как точка, реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум – как прямая, ограниченная двумя точками – рождением (точка рождения, как уже оговаривалось выше, вариативна в периоде от эмбрионального состояния до физического рождения) и актуальным моментом времени, осознаваемый индивидуальный локализованный ситуационный континуум – как пунктирная линия, также ограниченная двумя указанными точками, осознаваемый индивидуальный ситуационный континуум – пунктирной линией, ничем не ограниченной и выходящей за обе границы осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума (*рис. 1*).

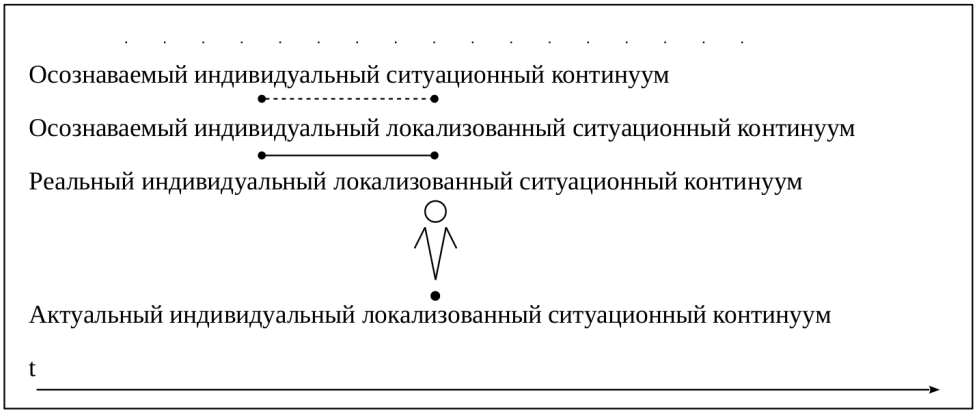


Рис. 1

ISSN 2227-6165

Для человека, если он был непосредственным свидетелем фиксируемого ситуационного континуума, зафиксированное является элементом его реального индивидуального локализированного ситуационного континуума. Для любого же другого человека – зафиксированное не является элементом его реального индивидуального локализированного ситуационного континуума, но тем, что он может только представить в границах осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, однако, при восприятии зафиксированного в актуальный момент времени данная ситуация сообщается ему в качестве элемента его реального индивидуального локализированного ситуационного континуума. Поэтому процесс восприятия человеком, который не был непосредственным свидетелем фиксируемого ситуационного континуума, соответствующего ему зафиксированного, процесс двойственный и в этой двойственности онтологически феноменальный: во-первых, – это чистый физиологический процесс, а, во-вторых, – процесс трансцендентный, так как через зафиксированное человеку сообщается то, что выходит за возможные границы его непосредственного опытного восприятия.

Таким образом, возникает нечто принципиально отличное от ранее выделенного – *сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум* – то, что сообщается человеку через восприятие им зафиксированного. По отношению к условной оси времени и к другим однородным понятиям, сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум может быть представлен в виде дискретных точек и периодов, ограниченных актуальным моментом и первыми доступными для восприятия формами зафиксированного, располагаемыми на одной условной прямой над реальным индивидуальным локализованным ситуационным континуумом (*рис. 2*).

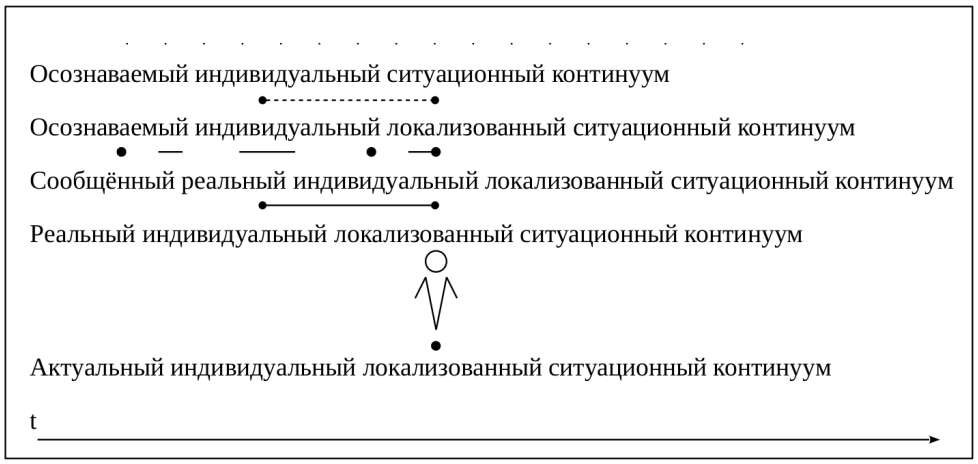


Рис. 2

Обобщая, сделаем два важных промежуточных заключения.

Первое. Можно совершенно неметафорически выразиться и постулировать, что любое автоматически зафиксированное – это дырка в пространстве и времени, тогда как, например, телефония и прямоэфирное телевидение – это дырки всего лишь в пространстве.

Второе. Зафиксированное может быть как угодно интерпретировано вне его феноменальной онтологической специфики, которая здесь была теоретически обоснована, но это значит лишить зафиксированное его онтологических свойств и свести к простой объектно выраженной информации, полученной с использованием традиционных средств.

3. Филогенез феномена автоматической фиксации

Феномен автоматической фиксации имеет три основные «ветви», образующие его филогенетическое древо, которые вроде бы самоочевидны, однако, для того, чтобы эта самоочевидность не была одним из возможных допущений, отличие которых друг от друга необходимо не просто оговорить, но каким-то образом теоретически обосновать. В основу такого обоснования могут быть положены различные аспекты, по которым данные «ветви» имеют как

ISSN 2227-6165

сходства, так и различия: во-первых, – это характер фрагментации фиксируемого, во-вторых, – длительность фиксируемого, в-третьих, – способ актуализации зафиксированного, в-четвёртых, – продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное, в-пятых, – возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации, в шестых – типовая спецификация продуктивного контейнера, которая определяется для зафиксированного в случае, когда родительский продуктивный контейнер может быть использован и вне феномена автоматической фиксации, и, наконец, – дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного.

Здесь необходимо сделать чрезвычайно важную ремарку в отношении термина «продуктивный контейнер», который далее будет использоваться. «Продуктивный контейнер – это то, чем является продукт деятельности не зависимо от конкретики его возможных вариантов. Или иначе – это основное условие выражения результатов конкретной деятельности, обуславливающее специфику трансформации и организации исходного материала и определяющее рамки вариативности конечной формосодержательной целостности» [Штейн, Перманентная рефлексивно-методологическая работа, 2017, с. 11]. Продуктивные контейнеры могут быть устойчивые и неустойчивые, что определённым образом обнаруживает специфику и характер самой деятельности, к которой они относятся: в первом случае – определяя оформленность деятельности и её принципиальную репродуцируемость, во втором – либо феноменальность деятельности на актуальный момент времени (при условии относительно короткой её истории), либо проблематичность отделения какой-то деятельности от иной, относительно неё – ранее существовавшей, деятельности (в случае развёртывания её в течение длительного периода времени), либо же вообще невозможность говорить о некой реализуемой процессуальной множественности как о деятельности, а о получаемом результате как о законченном продукте, что, возможно, обусловлено случайностью реализуемых процессов и отсутствием их закрепления, которое потенциально, конечно же, возможно. Вместе с тем, при необходимости термин продуктивный контейнер можно применять не только в отношении к деятельности, но и к её составным этапам, или даже на минимальном масштабе – к элементарным процессам (например, зафиксированное является продуктивным контейнером для продукта автоматической фиксации до его возможной конкретизации, в условиях которой может возникнуть иной продуктивный контейнер, связанный со спецификацией данного процесса, как раз и обусловленной этой конкретизацией). Конкретное название продуктивного контейнера той или иной деятельности может быть сформировано любым образом – например, внутри самой деятельности, или вследствие реализации в отношении продуктов деятельности исследовательской рефлексии. В то же время от точности определения продуктивного контейнера напрямую зависит как спецификация конкретного вида деятельности, так и понимание уникальности её продукта – формосодержательной целостности «упаковываемой» в данный продуктивный контейнер.

Например, кадр не может быть определён в качестве продуктивного контейнера ни для любого зафиксированного, так как фиксация звуковой волны как компонента ситуационного континуума «упаковывается» в принципиально иной продуктивный контейнер, ни вообще только для зафиксированного – кадром может являться не только зафиксированное – результат автоматического процесса, но и изображение рукотворное – при условии, что оно получает экранную актуализацию. При этом кадр вне зависимости от способа его получения может быть однофазным – фотографией и актуализированным на экране рукотворным изображением (рукотворное изображение, не имеющее экранную актуализацию, не является кадром, но картиной), или же тактовофазным – набором фотографий или набором изображений, представляющих из себя отдельные качественно отличные друг от друга фазы одного и того же, приобретающие свойство длительности при их экранной актуализации. Поэтому, как бы не хотелось избежать ввода каких-то новых терминов, здесь это оказывается невозможным – для того, чтобы предотвратить терминологическую путаницу и потенциальную многозначность одних и тех же слов, необходимо

ISSN 2227-6165

ввести следующие термины: *тактовофазный кадр* – продуктивный контейнер для формосодержательной целостности, подразумевающей её последующую экранную актуализацию, и *тактовофазный автокадр* – типовая спецификация данного продуктивного контейнера для формосодержательной целостности, получаемой в результате реализации процесса фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума. При этом для соблюдения терминологической гомогенности фотокадр необходимо определить как *однофазный автокадр*. Для удобства выразим всё это в схеме, в которой кадр по способу получения делится на автоматический и рукотворный, структура которых в свою очередь может быть однофазной и тактовофазной для автоматического способа и только тактовофазной для способа рукотворного, а характер конкретной структуры – неизменный, подразумевающий наличие такого материала (автоматического или рукотворного), который доступен для его потенциально бесконечной реактуализации, или процессуальный – связанный с формированием уникальной формосодержательной целостности кадра непосредственно в момент его актуализации (фотография может быть только неизменной, тогда как тактовофазный кадр независимо от способа получения может быть и неизменным, и процессуальным – процессуальным, в случае прямой трансляции автоматически формируемого кадра или, например, интеракции в случае рукотворно создаваемого кадра), который в свою очередь может быть сохраняемым и таким образом оказываться неизменным, или же не сохраняемым (в ситуациях, когда транслируемый на экран информационный поток, имеющий автоматическую или рукотворную природу, не фиксируется, то есть не переносится в качестве информации, доступной для последующего объектного выражения, на «пустой объект»), и в таком случае утрачиваемым и невозможным для его буквальной реактуализации, главным образом связанной с той уникальной временной составляющей, которая его обуславливала в момент его актуализации (*рис. 3*).

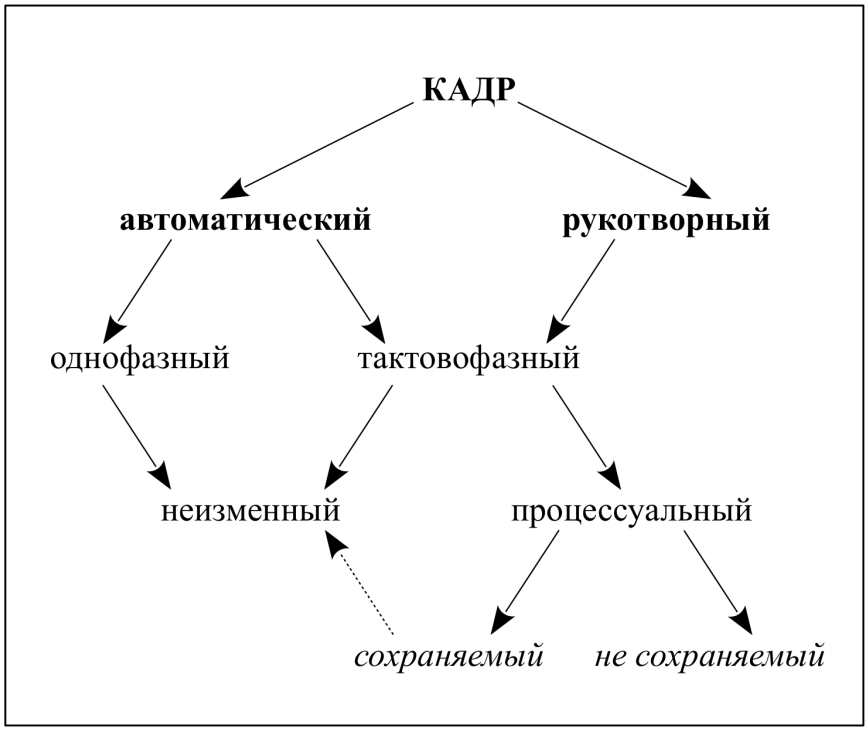


Рис. 3

Перечислим три основные «ветви» филогенетического древа феномена автоматической фиксации, называя их по реализуемому процессу и обозначая указанные семь аспектов, по которым они принципиально отличаются друг от друга (отметим, что такие формы автоматической фиксации как рентген, компьютерная (КТ) и магнитно-резонансная томография (МРТ) здесь выводятся за рамки рассмотрения, так как исходное фиксируемое ими, с одной стороны, безусловно, является частью имманентной данности, но, с другой, – находится за пределами возможностей человеческого

ISSN 2227-6165

восприятия, а, следовательно, зафиксированное в их условии – это то, что выходит за границы потенциально возможного перцептивного опыта человека без использования специальных технических средств, которыми и являются рентген, КТ и МРТ). Итак, это:

– *фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума*: характер фрагментации фиксируемого – единичная фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – мгновение, способ актуализации зафиксированного – самоактуализация, продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – однофазный автокадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – невозможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – отсутствует, дополнительные средства необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны;

– *фиксация звуковой волны как компонента ситуационного континуума*: характер фрагментации фиксируемого – фрагментация звуковой части фиксируемого, длительность фиксируемого – временной период, способ актуализации зафиксированного – техническая актуализация (продукт процесса актуализации – звуковая форма зафиксированного), продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – звуковой трек, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – возможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – звуковой автотрек, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны;

– *фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума*: характер фрагментации фиксируемого – тактовомножественная фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – временной период, способ актуализации зафиксированного – техническая актуализация (продукт процесса актуализации – экранная форма зафиксированного), продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – тактовофазный кадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – возможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – тактовофазный автокадр, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны (*таблица 1*).

индивидуализирующие процесс аспекты / *процесс*	**характер фрагментации фиксируемого**	**длительность фиксируемого**	**способ актуализации зафиксированного**	**продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное**	**возможность существования феноменального продуктивного контейнера вне феномена автоматической фиксации**	**типовая спецификация продуктивного контейнера**	**дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного**
фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума	единичная фрагментация визуальной части фиксируемого	мгновение	самоактуализация	однофазный автокадр	невозможно	отсутствует	не нужны
фиксация звуковой волны как компонента ситуационного континуума	фрагментация звуковой части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – звуковая форма зафиксированного)	звуковой трек	возможно	звуковой автотрек	не нужны
фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума	тактово-множественная фрагментация визуальной части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – экранная форма зафиксированного)	тактовофазный кадр	возможно	тактовофазный автокадр	не нужны

Таблица 1

Когда на начальной стадии настоящего построения продукт процесса автоматической фиксации определялся как зафиксированное, а между ним и фиксируемым устанавливалась связь в форме прямого онтологического соответствия, то имелось в виду наличие априори некоего тождества между ними детерминированного характером данного уникального процесса, которое не было необходимости каким-то образом уточнять и конкретизировать. Однако затем зафиксированное всё-таки было отделено от того объекта, на котором оно реализуется в форме уникальной информации, чья пространственно-временная координата непосредственно соотносится с пространственно-временной координатой фиксируемого и является постоянной, при том, что у самого этого объекта

ISSN 2227-6165

наличествует своя – переменная пространственно-временная координата. И этого было достаточно для того, чтобы получить онтологическую схему феномена автоматической фиксации. Однако необходимость теоретического выведения из данной схемы «ветвей» филогенетического древа феномена автоматической фиксации вынуждает вводить такие дополнительные термины как «самоактуализация», «техническая актуализация», «звуковая форма зафиксированного», «экранная форма зафиксированного», а, следовательно, определённым образом расширять сделанное построение.

Примем в качестве условия, что фотография (однофазный автокадр) – это позитив, доступный для непосредственного восприятия, и не будем здесь останавливаться по сути – на частных технических случаях её получения, связанных с тем, что позитив может получаться из исходного негативного изображения, что фотографическое изображение прежде, чем будет восприниматься, может переноситься с плёнки на фотобумагу и т. д., которые всё равно все в конце концов приводят к тому, что фотография оказывается позитивным изображением, доступным для непосредственного восприятия и при этом сохраняющим свою онтологическую специфику, связанную с тем, что зафиксированное соответствует фиксируемому[6]. Поэтому очевидно, что если при фиксации единичной фазы видимой части ситуационного континуума получается такое производное – фотография, которое не требует специальных технических средств для актуализации информации, соответствующей фиксируемому, то данный процесс может быть охарактеризован как процесс самоактуализации, не требующий дополнительного выражения через прибавление каких-либо компонентов к имеющейся уже онтологической схеме феномена автоматической фиксации.

Процессы актуализации зафиксированной звуковой волны и множественных фаз видимой части ситуационного континуума требуют специальных технических средств, которые были бы адекватны зафиксированному как исходному материалу, который должен быть переведён в такую форму, которая была бы доступна для непосредственного восприятия. В том числе это связано с тем, что актуализация такого зафиксированного связана не с единомоментной фазой ситуационного континуума, который фиксировался, а с временным периодом (period) от начала до завершения процесса автоматической фиксации, который, если не стоит каких-то иных дополнительных задач, которые, впрочем, здесь и не рассматриваются, должен актуализироваться в соответствующей ему целостности.

В случае с зафиксированной звуковой волной таким средством оказывается *аппарат звукоизвлечения* (apparatus of sound extraction – ASE), который, имея в себе зафиксированное, являясь элементом некоего ситуационного континуума, трансформируя сам себя актуализируемым зафиксированным, трансформирует и этот ситуационный континуум, но в то же время – потенциально и какой-то иной ситуационный континуум, по отношению к которому исходный пространственно является масштабно меньшим, продуктом чего оказывается *звуковая форма зафиксированной звуковой волны* (sound form of fixed sound wave), *являющаяся одним из элементов ситуационного континуума в условном масштабе в момент звукоизвлечения*, что может быть выражено как –

$$SC_{S_x t_{1\text{-period}}}(SC_{S_1 t_{1\text{-period}}}((ASE(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow ASE)\text{—}tr\rightarrow SC_{S_1 t_{1\text{-period}}}) = SC_{S_x t_{1\text{-period}}}(SC_{S_1 t_{1\text{-period}}}(\text{sound form of fixed sound wave}))$$

В случае же с зафиксированными множественными фазами видимой части ситуационного континуума таких аппаратов актуализации, которые принципиально будут отличаться друг от друга, может быть даже два.

Во-первых, – это *проекционный аппарат* (projection apparatus – PA), который, являясь элементом некоего ситуационного континуума, имея в себе зафиксированное, трансформируя сам

[6] Конечно, при условии, что она не была деонтологизирована, что, впрочем, является уже отдельным важным вопросом, связанным с феноменом автоматической фиксации, и который здесь сейчас рассматриваться не будет (см. некоторые основные замечания об этом здесь: [Штейн, Онтология кино и деонтологизация…, 2015]).

ISSN 2227-6165

себя актуализируемым зафиксированным, трансформирует и его и, главным образом, – какой-то иной ситуационный континуум, который, с одной стороны, может быть отделён от первого и локализован в качестве независимого от него, а, с другой, – рассмотрен как часть некоего пространственно более общего ситуационного континуума, включающего в себя и тот, и другой, продуктом чего оказывается *экранная форма зафиксированного* (screen form fixed), являющаяся одним из элементов ситуационного континуума, трансформируемого ею в момент проекции, что может быть выражено как –

$$SCs_xt_{1\text{-period}}(SCs_1t_{1\text{-period}}((PA(fixed)—tr(fixed)\rightarrow PA)—tr\rightarrow SCs_2t_{1\text{-period}}) = SCs_xt_{1\text{-period}}(SCs_2t_{1\text{-period}}(\text{screen form fixed}))$$

А, во-вторых, – это *трансляционный аппарат* (translational apparatus – TA), который точно так же, как и аппарат звукоизвлечения, являясь элементом некоего ситуационного континуума, трансформируя сам себя актуализируемым зафиксированным, трансформирует этот ситуационный континуум (но в то же время, в отличие от аппарата звукоизвлечения, не трансформирует какой-то иной ситуационный континуум, по отношению к которому исходный пространственно является масштабно меньшим), продуктом чего, как и при использовании для актуализации зафиксированного проекционного аппарата, оказывается экранная форма зафиксированного, являющаяся одним из элементов ситуационного континуума, трансформируемого ею в момент трансляции, что может быть выражено как –

$$SCs_1t_{1\text{-period}}(TA(fixed)—tr(fixed)\rightarrow TA)—tr\rightarrow SCs_1t_{1\text{-period}}) = SCs_1t_{1\text{-period}}(\text{screen form fixed})$$

Точно так же, как ранее зафиксированное изначально раскладывалось и выражалось как объектно выраженная фрагментированная информация, обусловленная аппаратом фиксации, реализуемая на физическом объекте, точно так же звуковая форма зафиксированной звуковой волны и экранная форма зафиксированного могут быть разложены и выражены как объектно выраженная фрагментированная информация, обусловленная конкретным аппаратом актуализации (аппаратом звукоизвлечения, проекционным или трансляционным аппаратом), являющаяся элементом ситуационного континуума, между которой и как самим зафиксированным, так и соответствующим им фиксируемым может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия. При этом, в связи с уточнениями, связанными с характером длительности фиксируемого и, соответственно, зафиксированного, при выражении конкретизированных вариантов, являющимися «ветвями» филогенетического «древа» феномена автоматической фиксации, может быть скорректирована и его исходная онтологическая схема. При этом надо оговорить, что онтологическая схема фотографии (с учётом сделанных ранее замечаний, касаемых возможных промежуточных чисто технологических процессов, связанных с переводом негативного изображения в позитив) почти совпадает с онтологической схемой самого феномена автоматической фиксации – уточнения, или, вернее, конкретизации требует специфика аппарата фиксации.

Таким образом, *онтологическая схема процесса фиксации единичной фазы видимой части ситуационного континуума*, то есть проще – однофазного автокадра (фотографии), после конкретизации специфики аппарата автоматической фиксации – *аппарат фиксации единичной фазы визуального компонента* (apparatus for fixing the single phase of the visual component – AFs-phVC), в формализованном выражении будет выглядеть следующим образом:

$$[AF(BO)\leftarrow tr—](SC(info))_{s_1t_1}\rightleftarrows(AFs\text{-}phVC(BO))_{s_2t_1}[—fr\rightarrow SC(info)] = PhO\left(\overbrace{\left(\left(\text{object of }\frac{\text{fr-info}}{\text{AFs-phVC }s_2t_1}\right)_{s_1t_1}\right)_{s_xt_x}}^{\textbf{fixed}}\right)$$

Где:

$SC(info))_{s_1t_1}$ — *direct ontological compliance* — fixed

ISSN 2227-6165

Онтологическая схема процесса фиксации звуковой волны как компонента ситуационного континуума, то есть проще – звукозаписи, после конкретизации специфики аппарата автоматической фиксации – аппарат фиксации звуковой волны (the apparatus of fixation of a sound wave – AFSW), в формализованном выражении вместе с процессом актуализации будет выглядеть следующим образом:

$$[\,AF(BO) \leftarrow tr\text{—}]\,(SC(info))s_1t_1 \rightleftarrows (AFSW(BO))s_2t_1\,[\text{—}fr\rightarrow SC(info)] = PhO\left(\left(\text{object of}\ \frac{\overbrace{\text{fr-info}}^{\textbf{fixed}}}{AFSW\ s_2t_{1\text{-period}}}\right)_{s_1t_{1\text{-period}}}\right)_{s_xt_x}$$

$$SCs_xt_{3\text{-period}}(SCs_3t_{3\text{-period}}((ASE(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow ASE)\text{—}tr\rightarrow SCs_3t_{3\text{-period}}) =$$
$$SCs_xt_{3\text{-period}}(SCs_3t_{3\text{-period}}(\text{sound form of fixed sound wave}))$$

Где:

$SC(info))s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — fixed

fixed — *direct ontological compliance* — sound form of fixed sound wave

sound form of fixed sound wave — *direct ontological compliance* — $SC(info))s_1t_{1\text{-period}}$

Онтологическая схема процесса фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума, то есть проще говоря – тактовофазного автокадра, после конкретизации специфики аппарата автоматической фиксации – *аппарат фиксации множественных фаз визуального компонента* (apparatus for fixing the multiple phases of the visual component – AFm-phVC), в формализованном выражении вместе с процессом актуализации будет выглядеть следующим образом:

$$[\,AF(BO) \leftarrow tr\text{—}]\,(SC(info))s_1t_1 \rightleftarrows (AFm\text{-}phVC(BO))s_2t_1\,[\text{—}fr\rightarrow SC(info)] = PhO\left(\left(\text{object of}\ \frac{\overbrace{\text{fr-info}}^{\textbf{fixed}}}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-period}}}\right)_{s_1t_{1\text{-period}}}\right)_{s_xt_x}$$

$$SCs_xt_{3\text{-period}}(SCs_3t_{3\text{-period}}((PA(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow PA)\text{—}tr\rightarrow SCs_4t_{3\text{-period}}) = SCs_xt_{3\text{-period}}(SCs_4t_{3\text{-period}}(\text{screen form fixed}))$$
$$SCs_3t_{3\text{-period}}(TA(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow TA)\text{—}tr\rightarrow SCs_3t_{3\text{-period}}) = SCs_3t_{3\text{-period}}(\text{screen form fixed})$$

Где:

$SC(info))s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — fixed

fixed — *direct ontological compliance* — screen form fixed

screen form fixed — *direct ontological compliance* — $SC(info))s_1t_{1\text{-period}}$

В результате получения формализованного выражения трёх основных форм актуализации зафиксированного, требующих технического средства, исходя из их наличия, предполагаемого уже на этапе фиксации, можно дать уточняющие словесные определения самого зафиксированного:

– зафиксированное, полученное в результате реализации процесса фиксации звуковой волны как компонента ситуационного континуума – это локализованный аппаратом фиксации звука ситуационный континуум, совокупность звуковых элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме, соответствующей фрагментированным звуковым элементам фиксируемого ситуационного континуума.

– зафиксированное, полученное в результате реализации процесса тактовой фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума – это ограниченный рамкой кадра, осуществлённый в определённый пространственно-временной период ситуационный континуум, визуальная форма материальной составляющей которого локализована функциональными возможностями аппарата фиксации и сохранена на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двухмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях – неестественного) развёртывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени.

ISSN 2227-6165

Отдельно оговаривать восприятие человеком той или иной разновидности зафиксированного здесь не надо, так как, говоря ранее о восприятии им зафиксированного, по сути, и имелось уже в виду, что это зафиксированное представляется человеку в той или иной актуализированной форме, специфика конкретики которой, конечно же, важна, но которая является лишь частным случаем сущности данного процесса (например, целый ряд основных аспектов, связанных с восприятием субъектом тактовофазного автокадра, уже был описан ранее – см. [Штейн, Онтология кино и проблематизация..., 2013]).

Однако это ещё не всё, что связано с филогенезом феномена автоматической фиксации.

Изначально выделяя три основные «ветви» филогенеза феномена автоматической фиксации, имелось в виду, что ими определяются некие базовые направления, которые, приобретая определённую спецификацию, не являются ещё онтогенезом самих этих ветвей. Без добавления иных процессов, но с учётом спецификации трёх исходных процессов, могут быть определены ещё пять ветвей феномена автоматической фиксации, которые, как и исходные, могут быть описаны через семь аспектов, по которым они принципиально отличаются друг от друга:

– *фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума, совмещаемой в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным*: характер фрагментации фиксируемого – единичная фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – мгновение, способ актуализации зафиксированного – самоактуализация, продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – исходно совмещённый однофазный автокадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – невозможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – отсутствует, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны;

– *фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума, потенциально доступной для её последующего восприятия в объёмной форме*: характер фрагментации фиксируемого – единичная специфическая фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – мгновение, способ актуализации зафиксированного – самоактуализация, продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – однофазный стереовизуальный автокадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – невозможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – отсутствует, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – необходимы/потенциально – не нужны;

– *фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума, совмещаемых в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным*: характер фрагментации фиксируемого – тактовомножественная фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – временной период, способ актуализации зафиксированного – техническая актуализация (продукт процесса актуализации – экранная форма зафиксированного), продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – исходно совмещённый тактовофазный автокадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – невозможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – отсутствует, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны;

– *фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума, потенциально доступных для их последующего восприятия в объёмной форме*: характер фрагментации фиксируемого – тактовомножественная специфическая фрагментация визуальной части фиксируемого, длительность фиксируемого – временной период, способ актуализации зафиксированного – техническая актуализация (продукт процесса актуализации – экранная форма зафиксированного), продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное –

ISSN 2227-6165

тактовофазный стереовизуальный кадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – возможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – тактовофазный стереовизуальный автокадр, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – необходимы/потенциально – не нужны;

– *фиксация аутентичных друг другу множественных фаз видимой части ситуационного континуума и звуковой волны как его компонента*: характер фрагментации фиксируемого – тактовомножественная фрагментация визуальной и звуковой части фиксируемого, длительность фиксируемого – временной период, способ актуализации зафиксированного – техническая актуализация (продукт процесса актуализации – экранная и звуковая формы зафиксированного), продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное – тактовофазный аудиовизуальный автокадр, возможность существования продуктивного контейнера, в который «упаковывается» зафиксированное, вне феномена автоматической фиксации – невозможно, типовая спецификация продуктивного контейнера – отсутствует, дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного – не нужны (*таблица 2*).

индивидуализирующие процесс аспекты / *процесс*	**характер фрагментации фиксируемого**	**длительность фиксируемого**	**способ актуализации зафиксированного**	**продуктивный контейнер, в который «упаковывается» зафиксированное**	**возможность существования феноменального продуктивного контейнера вне феномена автоматической фиксации**	**типовая спецификация продуктивного контейнера**	**дополнительные средства, необходимые для полноценного восприятия зафиксированного**
фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума	единичная фрагментация визуальной части фиксируемого	мгновение	самоактуализация	однофазный автокадр	невозможно	отсутствует	не нужны
фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума, совмещаемой в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным	единичная фрагментация визуальной части фиксируемого	мгновение	самоактуализация	исходно совмещённый однофазный автокадр	невозможно	отсутствует	не нужны
фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума, потенциально доступной для её последующего восприятия в объёмной форме	единичная специфическая фрагментация визуальной части фиксируемого	мгновение	самоактуализация	однофазный стереовизуальный автокадр	невозможно	отсутствует	необходимы / потенциально – не нужны
фиксация звуковой волны как компонента ситуационного континуума	фрагментация звуковой части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – звуковая форма зафиксированного)	звуковой трек	возможно	звуковой автотрек	не нужны
фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума	тактово-множественная фрагментация визуальной части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – экранная форма зафиксированного)	тактовофазный кадр	возможно	тактовофазный автокадр	не нужны
фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума, совмещаемых в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным	тактово-множественная фрагментация визуальной части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – экранная форма зафиксированного)	исходно совмещённый тактовофазный автокадр	невозможно	отсутствует	не нужны
фиксация множественных фаз видимой части ситуационного континуума, потенциально доступных для их последующего восприятия в объёмной форме	тактово-множественная специфическая фрагментация визуальной части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – экранная форма зафиксированного)	тактовофазный стереовизуальный кадр	возможно	тактовофазный стереовизуальный автокадр	необходимы / потенциально – не нужны
фиксация аутентичных друг другу множественных фаз видимой части ситуационного континуума и звуковой волны как его компонента	тактово-множественная фрагментация визуальной и звуковой части фиксируемого	временной период	техническая актуализация (продукт – экранная и звуковая форма зафиксированного)	тактовофазный аудиовизуальный автокадр	невозможно	отсутствует	не нужны

Таблица 2

Несмотря на то, что разница между формализованными представлениями данных процессов по сравнению с уже имеющимися не слишком велика, необходимо всё-таки их сделать, так как описанные процессы наравне с первыми тремя, являются основой филогенетического «древа» феномена автоматической фиксации.

Онтологическая схема процесса фиксация единичной фазы видимой части ситуационного континуума, совмещаемой в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным, продуктом которого является исходно совмещённый однофазный автокадр (фотография с двойной или множественной экспозицией). Так как совмещение при фиксации получаемого изображения визуальной части фиксируемого с уже имеющимся зафиксированным (двойная или множественная

ISSN 2227-6165

экспозиция) может реализовываться только при использовании аналоговых – плёночных средств фиксации, то это означает, что пустой объект в аппарате фиксации подменяется физическим объектом, содержащим в себе уже зафиксированное, что и отображается в формализованном выражении. Продуктом же процесса оказывается физический объект, который несёт в себе информацию не об одном, а как минимум о двух (при двойной экспозиции) зафиксированных, каждый из которых по отдельности соответствует своему фиксируемому, при этом онтологически не соответствует (*ontological not compliance*) чужому фиксируемому, и в совокупности, будучи реализованы на физическом объекте, они не соответствуют ни одному из этих двух фиксируемых. Таким образом, в формализованном выражении это будет выглядеть следующим образом:

$$[\,AF(PhO(fixed)) \leftarrow tr —]\,(SC(info))_{s_3t_3} \rightleftarrows \left(AFs\text{-}phVC\left(PhO\left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_2t_1}\right)_{s_1t_1}\right)\right)_{s_4t_3} [—fr\rightarrow SC(info)] =$$

$$= PhO\left(\left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_2t_1}\right)_{s_1t_1} \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_4t_3}\right)_{s_3t_3}\right)_{s_xt_x}$$

Где:

$$SC(info))_{s_1t_1} — \textit{direct ontological compliance} — \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_2t_1}\right)_{s_1t_1}$$

$$SC(info))_{s_3t_3} — \textit{direct ontological compliance} — \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_4t_3}\right)_{s_3t_3}$$

$$SC(info))_{s_1t_1} — \textit{ontological not compliance} — \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_4t_3}\right)_{s_3t_3}$$

$$SC(info))_{s_3t_3} — \textit{ontological not compliance} — \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_2t_1}\right)_{s_1t_1}$$

$$SC(info))_{s_1t_1} — \textit{ontological not compliance} —$$
$$SC(info))_{s_3t_3} — \textit{ontological not compliance} — PhO\left(\left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_2t_1}\right)_{s_1t_1} \left(object\ of \frac{fr\text{-}info}{AFs\text{-}phVC\ s_4t_3}\right)_{s_3t_3}\right)_{s_xt_x}$$

Онтологическая схема процесса фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума, совмещаемых в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным, продуктом которого является исходно совмещённый тактовофазный автокадр (кинокадр с двойной или множественной экспозицией). Формализованное выражение может быть сделано по аналогии с онтологической схемой процесса фиксации единичной фазы видимой части ситуационного континуума, совмещаемой в процессе фиксации с имеющимся зафиксированным, с уточнением специфики аппарата фиксации и временной составляющей зафиксированного, а также указания на процессы его актуализации, и того, что каждое зафиксированное само по себе в полученном совмещённом соответствует своему фиксируемому, при этом не соответствует чужому фиксируемому, и в совокупности, ни они сами, ни их экранные формы не соответствуют ни одному из этих двух фиксируемых. Таким образом, в формализованном выражении данная онтологическая схема будет выглядеть следующим образом:

ISSN 2227-6165

$$[\,AF(PhO(fixed)) \leftarrow tr\text{—}]\,(SC(info))_{s_3t_3} \rightleftarrows \left(AFm\text{-}phVC\left(PhO\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}\right)\right)_{s_4t_3}\ [\text{—}fr\rightarrow SC(info)] =$$

$$= PhO\left(\overbrace{\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1period}}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3period}}\right)_{s_3t_{3period}}}^{\textbf{fixed}}\right)_{s_xt_x}$$

$$SCs_xt_{5\text{-}period}(SCs_5t_{5\text{-}period}((PA(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow PA)\text{—}tr\rightarrow SCs_6t_{5\text{-}period}) = SCs_xt_{5\text{-}period}(SCs_6t_{6\text{-}period}(\text{screen form fixed}))$$

$$SCs_3t_{5\text{-}period}(TA(fixed)\text{—}tr(fixed)\rightarrow TA)\text{—}tr\rightarrow SCs_5t_{5\text{-}period}) = SCs_5t_{5\text{-}period}(\text{screen form fixed})$$

Где:

$$SC(info))_{s_1t_{1\text{-}period}}\text{ — }\textit{direct ontological compliance}\text{ — }\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_3t_{3\text{-}period}}\text{ — }\textit{direct ontological compliance}\text{ — }\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3\text{-}period}}\right)_{s_3t_{3\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_1t_{1\text{-}period}}\text{ — }\textit{direct ontological compliance}\text{ — screen form fixed}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_3t_{3\text{-}period}}\text{ — }\textit{direct ontological compliance}\text{ — screen form fixed}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3\text{-}period}}\right)_{s_3t_{3\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_1t_{1\text{-}period}}\text{ — }\textit{ontological not compliance}\text{ — }\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3\text{-}period}}\right)_{s_3t_{3\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_3t_{3\text{-}period}}\text{ — }\textit{ontological not compliance}\text{ — }\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_1t_{1\text{-}period}}\text{ — }\textit{ontological not compliance}\text{ — screen form fixed}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3\text{-}period}}\right)_{s_3t_{3\text{-}period}}$$

$$SC(info))_{s_3t_{3\text{-}period}}\text{ — }\textit{ontological not compliance}\text{ — screen form fixed}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}$$

$$\begin{matrix}SC(info))_{s_1t_1}\text{ —}\\ SC(info))_{s_3t_3}\text{ —}\end{matrix}\ \textit{ontological not compliance}\text{ — screen form fixed}\left(\begin{matrix}\left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_2t_{1\text{-}period}}\right)_{s_1t_{1\text{-}period}}\\ \left(object\ of\ \frac{fr\text{-}info}{AFm\text{-}phVC\ s_4t_{3\text{-}period}}\right)_{s_3t_{3\text{-}period}}\end{matrix}\right)$$

Онтологическая схема процесса фиксации единичной фазы видимой части ситуационного континуума, потенциально доступной для её последующего восприятия в объёмной форме и онтологическая схема процесса фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума, потенциально доступных для их последующего восприятия в объёмной форме. Обе схемы по сути соответствуют схемам, связанным с обычной фиксацией (без потенциального

ISSN 2227-6165

последующего восприятия зафиксированного в объёмной форме), кроме того, что и в том, и в другом случае в них должна быть внесена корректировка в определение аппарата фиксации, связанная с указанием на иной – стерео характер получаемого с помощью него зафиксированного: *аппарат фиксации стерео единичной фазы визуального компонента* (apparatus for fixing the stereo single phase of the visual component – AFstereo-s-phVC) и *аппарат фиксации стерео множественных фаз визуального компонента* (apparatus for fixing the stereo multiple phases of the visual component – AFstereo-m-phVC). Дополнительная спецификация данных процессов связана с определением конкретики способа, с помощью которого получается такого рода специфическое зафиксированное, а также способа, который делает возможность восприятия человеком экранной формы зафиксированного в объёме. Так как каждый из этих способов или их группировки по схожести принципов потенциально будут так или иначе незначительно трансформировать онтологические схемы данных процессов, то здесь их формализованное выражение будет допустимо опущено.

Онтологическая схема процесса фиксации аутентичных друг другу множественных фаз видимой части ситуационного континуума и звуковой волны как его компонента. Отличие данной схемы от схем процессов фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума и фиксации звуковой волны как его компонента связано с целым рядом важных моментов. Во-первых, это необходимость указания на специфический аппарат фиксации – *аппарат фиксации множественных фаз визуального компонента и звуковой волны* (apparatus for fixing the multiple phases of the visual component and sound wave – AFm-phVC&SW), а также на специфические аппараты актуализации зафиксированного – проекционный звукоизвлекающий аппарат (projection sound extraction apparatus – PSEA) и трансляционный звукоизвлекающий аппарат (translational sound extraction apparatus – TSEA). Во-вторых, деление фиксируемого на два разных ситуационных континуума – минимально локализуемого (minimally localized – minilocal) – ограничиваемого функциональными средствами аппарата фиксации в отношении его визуальной составляющей, и более общего, включающего в себя первый – максимально локализуемого (maximally localized – maxilocal) – ограничиваемого функциональными средствами аппарата фиксации в отношении его звуковой составляющей; при этом – пространственно-временная координата и у того, и у другого будет одной и той же. В-третьих, надо скорректировать то, каким образом определяется актуализируемое зафиксированное – здесь это будет экранная и звуковая форма зафиксированного – screen&sound form of fixed. И, наконец, в-четвёртых, при указании отношения зафиксированного и его актуализированной формы к фиксируемому необходимо будет определить, что, если звуковой компонент (sound component) имеет полное онтологическое соответствие с фиксируемым на обоих выделяемых масштабах (минимальном и максимальном), то визуальный компонент (visual component), имея прямое онтологическое соответствие с фиксируемым на минимальном масштабе, с фиксируемым на максимальном масштабе, сам по себе – будучи отделён от звуковой составляющей, не имеет онтологического соответствия, но в совокупности со звуковым компонентом, исключительно за счёт того, что зафиксированная звуковая волна связывает собой оба этих масштаба, приобретает характер условного онтологического соответствия (conditional ontological compliance). Таким образом, мы получаем следующее формализованное выражение:

$$[\text{AFm-phVC\&SW(BO)} \leftarrow \text{tr} \text{—}]$$
$$(\text{SC-maxilocal(info)}\ (\text{SC-minilocal(info)})_{s_1t_1})_{s_1t_1} \rightleftarrows (\text{AFm-phVC\&SW(BO)})_{s_2t_1} = \text{PhO}\left(\left(\text{object of}\ \frac{\overbrace{\text{fr-info}}^{\textbf{fixed}}}{\text{AFm-phVC\&SW}_{\ s_2t_{1\text{-period}}}}\right)_{s_1t_{1\text{-period}}}\right)_{s_xt_x}$$
$$[\text{—fr}\rightarrow (\text{SC-maxilocal(info)}\ (\text{SC-minilocal(info)})_{s_1t_1})_{s_1t_1}]$$

$$\text{SC}_{s_xt_{3\text{-period}}}(\text{SC}_{s_3t_{3\text{-period}}}((\text{PSEA(fixed)}\text{—tr(fixed)}\rightarrow \text{PSEA})\ \text{—tr}\rightarrow \text{SC}_{s_4t_{3\text{-period}}}) = \text{SC}_{s_xt_{3\text{-period}}}(\text{SC}_{s_4t_{3\text{-period}}}(\text{screen\&sound form of fixed}))$$

$$\text{SC}_{s_3t_{3\text{-period}}}(\text{TSEA(fixed)}\text{—tr(fixed)}\rightarrow \text{TSEA})\ \text{—tr}\rightarrow \text{SC}_{s_3t_{3\text{-period}}}) = \text{SC}_{s_3t_{3\text{-period}}}(\text{screen\&sound form of fixed})$$

Где:

$\text{SC-minilocal(info)})s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — fixed

$\text{SC-maxilocal(info)})s_1t_{1\text{-period}}$ — *conditional ontological compliance* — fixed

SC-minilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — fixed (sound component)
SC-minilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — fixed (visual component)
SC-maxilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ —– *direct ontological compliance* — fixed (sound component)
SC-maxilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *ontological not compliance* — fixed (visual component)
SC-minilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — sound form of fixed
SC-minilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — screen form of fixed
SC-maxilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *direct ontological compliance* — sound form of fixed
SC-maxilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *ontological not compliance* — screen form of fixed
SC-maxilocal(info))$s_1t_{1\text{-period}}$ — *conditional ontological compliance* — screen&sound form of fixed

Реализовав формализованное представление описанных процессов, в итоге мы получили не только полное филогенетическое древо феномена автоматической фиксации (*рис. 4*), каждая из восьми «ветвей» которого может иметь своё дальнейшее продолжение – собственный онтогенез, но и такое их выражение, используя которое, можно будет с лёгкостью логически выводить и формализованно представлять любые основанные на них производные – формируя таким образом полноценное теоретическое знание, оставаясь при этом в измерении гуманитарного знания, а, следовательно, переводя его в знание научное.

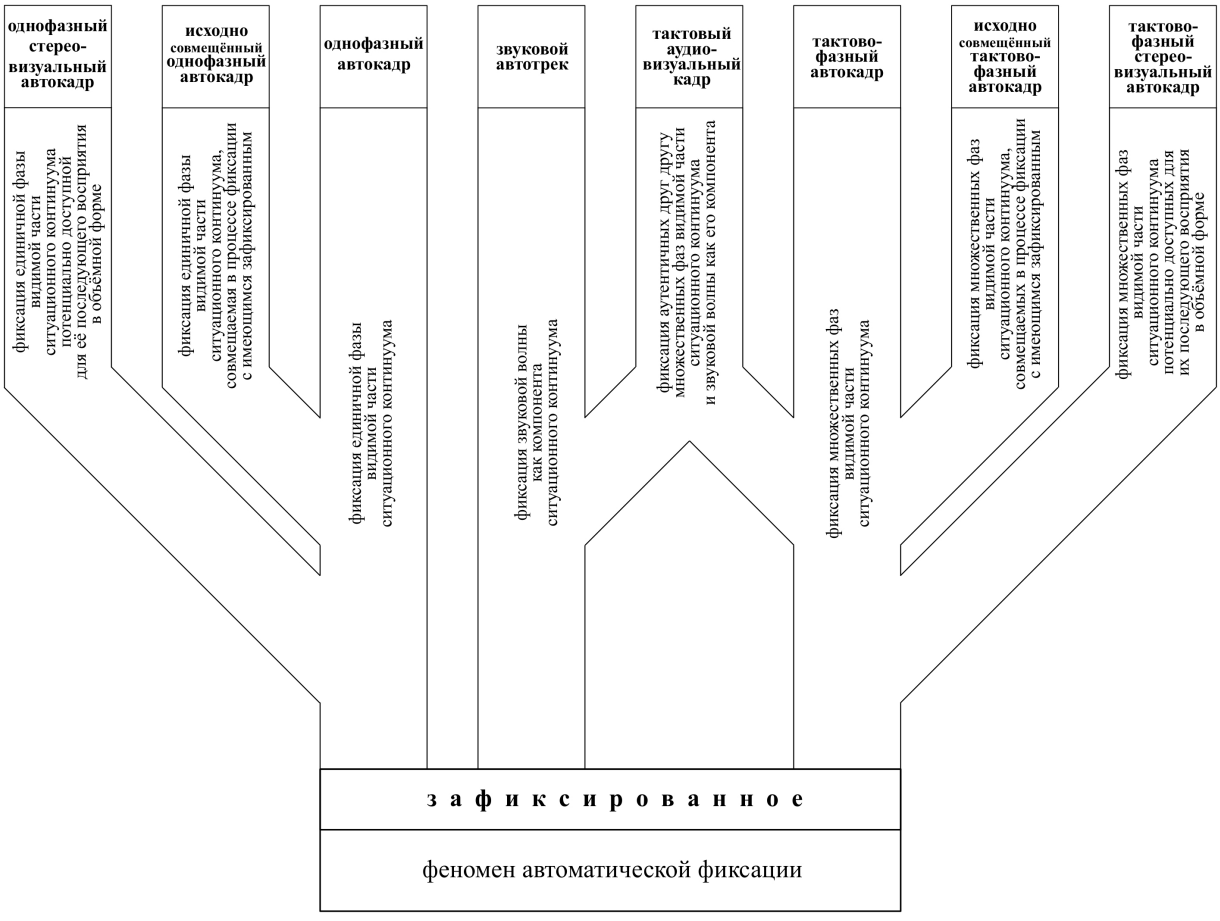


Рис. 4

4. Онтогенез «ветвей» феномена автоматической фиксации

Онтогенез «ветвей» феномена автоматической фиксации связан с тем, что в отношении продукта исходного процесса – зафиксированного в одной из восьми имеющихся конкретизаций, реализуются последующие процессы, в результате чего происходит их определённая модификация, которая на этом этапе ещё не связана с производством того, что можно было бы назвать продуктом деятельности – в противном случае необходимо было бы говорить не об онтогенезе, а о традиционном

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

использовании продукта феномена автоматической фиксации в качестве исходного материала в условиях той или иной конкретной деятельности.

Все эти процессы основаны на *совмещении* – том, что условно можно назвать «вертикальным» сочленением двух и более компонентов, являющихся продуктом любых из восьми (даже не гомогенных друг другу) «ветвей» филогенеза феномена автоматической фиксации, *соединении* – «горизонтальном» сочленении двух и более компонентов, являющихся продуктом любых из восьми (даже не гомогенных друг другу) «ветвей» филогенеза феномена автоматической фиксации, а также – *сопозиционировании* – расположении в кадре двух и более автокадров, не совмещаемых друг с другом (то есть то, что в кино традиционно называется полиэкраном, а в фотографии – фотоколлажом, но и в том, и в другом случае – при условии отсутствия такого «нахлёста» одного автокадра на другой, в результате чего теряется формосодержательная целостность одного из них – тогда необходимо говорить уже о модификации данного процесса, а по сути о его трансформации в процесс совмещения).

Перечислим здесь эти процессы, для удобства группируя их по трём основным «ветвям» филогенеза феномена автоматической фиксации и указывая при этом результат их реализации. Начнём с процесса фиксация звуковой волны как компонента ситуационного континуума, так как продукты онтогенеза этой «ветви» используются в качестве компонентов для совмещения с продуктами двух других «ветвей».

Онтогенез фиксации звуковой волны как компонента ситуационного континуума состоит из процессов:

– совмещение двух или более звуковых автотреков, продукт – совмещённый звуковой автотрек;

– соединение звуковых автотреков, продукт – соединённый звуковой автотрек;

– соединение совмещённых звуковых автотреков, продукт – совмещённо-соединённый автотрек.

Онтогенез фиксации единичной фазы видимой части ситуационного континуума включает процессы:

– совмещение двух или более однофазных автокадров, продукт – производно-совмещённый однофазный автокадр;

– совмещение исходно-совмещённого однофазного автокадра с одним или более однофазными автокадрами, продукт – исходно-производно совмещённый однофазный автокадр;

– совмещение двух или более исходно-совмещённых однофазных автокадров, продукт – исходно-производно совмещённый однофазный автокадр;

– совмещение двух или более однофазных стереовизуальных автокадров, продукт – производно-совмещённый однофазный стереовизуальный автокадр;

– сопозиционирование двух и более однофазных автокадров в любой спецификации – без исходного или производного совмещения, исходно-совмещённых, производно-совмещённых, исходно-производно совмещённых, стереовизуальных, производно-совмещённых стереовизуальных, продукт – однофазный полиавтокадр;

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных однофазных автокадров, продукт – тактовый однофазный автокадр;

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных исходно-совмещённых однофазных автокадров, продукт – тактовый однофазный исходно-совмещённый автокадр;

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных производно-совмещённых однофазных автокадров, продукт – тактовый однофазный производно-совмещённый автокадр;

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных исходно-производно-совмещённых однофазных автокадров, продукт – тактовый однофазный исходно-производно-совмещённый автокадр;

ISSN 2227-6165

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных однофазных стереовизуальных автокадров, продукт – тактовый однофазный стереовизуальный автокадр;

– соединение определённого количества [необходимого для возникновения длительности] идентичных однофазных производно-совмещённых стереовизуальных автокадров, продукт – тактовый однофазный производно-совмещённый стереовизуальный автокадр;

– соединение двух и более тактовых однофазных автокадров в любой спецификации – без исходного или производного совмещения, исходно-совмещённых, производно-совмещённых, исходно-производно-совмещённых, стереовизуальных, производно-совмещённых стереовизуальных, продукт – последовательность тактовых однофазных автокадров;

– сопозиционирование двух и более тактовых однофазных автокадров в любой спецификации – без исходного или производного совмещения, исходно-совмещённых, производно-совмещённых, исходно-производно-совмещённых, стереовизуальных, производно-совмещённых стереовизуальных, продукт – тактовый однофазный полиавтокадр;

– соединение двух и более тактовых однофазных полиавтоавтокадров, продукт – последовательность тактовых однофазных полиавтокадров;

– совмещение тактового однофазного автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовый однофазный аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактового однофазного исходно-совмещённого автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовый однофазный исходно-совмещённый аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактового однофазного исходно-производно-совмещённого автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовый однофазный исходно-производно-совмещённый аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактового однофазного стереовизуального автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовый однофазный аудиостереовизуальный автокадр;

– совмещение тактового однофазного производно-совмещённого стереовизуального автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовый однофазный производно-совмещённый аудиостереовизуальный автокадр;

– совмещение тактового однофазного полиавтокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – последовательность тактовых однофазных аудиовизуальных полиавтокадров;

– совмещение последовательности тактовых однофазных автокадров с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – последовательность тактовых однофазных аудиовизуальных автокадров;

– совмещение последовательности тактовых однофазных полиавтокадров с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – последовательность тактовых однофазных аудиовизуальных полиавтокадров;

Онтогенез фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума:

– совмещение двух или более тактовофазных автокадров, продукт – производно-совмещённый тактовофазный автокадр;

– совмещение исходно-совмещённого тактовофазного автокадра с двумя или более

ISSN 2227-6165

тактовофазными автокадрами, продукт – исходно-производно-совмещённый тактовофазный автокадр;

– совмещение двух или более исходно-совмещённых тактовофазных автокадров, продукт – исходно-производно-совмещённый тактовофазный автокадр;

– совмещение двух или более тактовофазных стереовизуальных автокадров, продукт – производно-совмещённый тактовофазный стереовизуальный автокадр;

– сопозиционирование двух и более тактовофазных автокадров в любой спецификации – без исходного или производного совмещения, исходно-совмещённых, производно-совмещённых, исходно-производно-совмещённых, стереовизуальных, производно-совмещённых стереовизуальных, продукт – тактовофазный полиавтокадр;

– соединение двух и более тактовофазных автокадров в любой спецификации – без исходного или производного совмещения, исходно совмещённых, производно-совмещённых, исходно-производно-совмещённых, стереовизуальных, производно-совмещённых стереовизуальных, полиавтокадров, продукт – последовательность тактовофазных автокадров;

– совмещение тактовофазного автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовофазный аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактовофазного исходно-совмещённого автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовофазный исходно-совмещённый аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактовофазного исходно-производно-совмещённого автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовофазный исходно-производно-совмещённый аудиовизуальный автокадр;

– совмещение тактовофазного стереовизуального автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовофазный аудиостереовизуальный автокадр;

– совмещение тактовофазного производно-совмещённого стереовизуального автокадра с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – тактовофазный производно-совмещённый аудиостереовизуальный автокадр;

– совмещение последовательности любой спецификации тактовофазных автокадров с a) звуковым автотреком, b) совмещённым автотреком, c) соединённым автотреком, d) совмещённым-соединённым автотреком, продукт – последовательность тактовофазных аудиовизуальных автокадров.

Онтогенез фиксации аутентичных друг другу множественных фаз видимой части ситуационного континуума и звуковой волны как его компонента, приобретая незначительную спецификацию, в целом может быть описан по аналогии с онтогенезом фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума. Однако отдельно надо оговорить уникальный, по отношению к уже к рассмотренным процессам совмещения и соединения, процесс *разъединения*, связанный с онтогенезом фиксации аутентичных друг другу множественных фаз видимой части ситуационного континуума и звуковой волны как его компонента, которым реализуется отделение звукового компонента зафиксированного от компонента визуального, которые затем, по отдельности, теряя свою исходную онтологическую уникальность, оказываются в положении продуктов процессов фиксации звуковой волны как компонента ситуационного континуума и фиксации множественных фаз видимой части ситуационного континуума, и уже в таком качестве приобретают возможный онтогенез, характерный для данных процессов.

При необходимости перечисленные процессы онтогенеза «ветвей» феномена автоматической фиксации могут быть выражены формализованно. Так же, безусловно, каждый из этих процессов

ISSN 2227-6165

может быть подробно разобран на предмет его спецификации. Здесь же одного этого перечисления уже достаточно, чтобы составить общую картину того, каков размах вариативности того онтологически уникального материала, который имеет в своей основе феномен автоматической фиксации. Но в то же время – при анализе той или иной деятельности, принципиально отделён от тех процессов, которые связаны уже не с феноменальным автоматизмом, а с четырьмя исходными (а по факту – всего с двумя) субстанциональными процессами деятельностной активности человека.

Применив специфический для искусствоведения и гуманитарного знания методологический инструментарий, к рассмотрению средств автоматической фиксации в качестве производных от единого феноменального начала, конструированию онтологических схем их филогенеза, а также выделению большинства процессов онтогенеза основных «ветвей» феномена автоматической фиксации, по сути, был сделан кардинальный поворот от дискурсивности, свойственной гуманитарным исследованиям, к истинной дисциплинарности, то есть от гуманитарного знания к полноценной гуманитарной науке. Таким образом, задана своеобразная методологическая матрица полноценной науки обо всём том, что так или иначе связано с феноменом автоматической фиксации – фотографией, звукозаписью, кино, видеоартом, любыми продуктивными формами творческой активности, при создании которых используются производные процессы данного феномена и т.п. А это значит, что теперь невозможно формировать знание в отношении всего перечисленного, которое претендовало бы на научность, вне этой матрицы – такое знание будет исключительно дискурсивным – задающим частные интерпретационные концептуальные векторы. То есть тем, что само является исследуемым с позиции сформированной дисциплинарности, основанной на деятельностном подходе к познанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Генетически-конструктивный метод / *В.С. Стёпин* // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2009. – С. 140.
2. *Делёз Ж.* Кино / Перевод с французского *Б. Скуратова*. – Москва: Издательство «Ад Маргинем», 2004.
3. *Князева Е.Н.* Трансдисциплинарные стратегии исследований // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 10 (112). – С. 193-201.
4. *Любимов В.В.* Психология восприятия. Учебник. – Москва: Эксмо, ЧеРо, МПСИ, 2007.
5. *Розин В.М.* Введение в схемологию: Схемы в философии, культуре, науке, проектировании. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011.
6. *Тарковский А.* Запечатлённое время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. – Москва: Наука, 1967. – С. 79-102.
7. Трансдисциплинарность в философии и науке: подходы, проблемы, перспективы / Под редакцией *В. Бажанова, Р.В. Шольца*. – Москва: Издательский дом «Навигатор», 2015.
8. *Черникова И.В.* Трансдисциплинарные методологии и технологии современной науки // Вопросы философии. 2015. №4. – С. 26-35.
9. *Штейн С.Ю.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314.
10. *Штейн С.Ю.* Методологическая деаккумуляции знаний // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. No 1 (15). [в печати]
11. *Штейн С.Ю.* Онтологизация как метод искусствоведения // Вестник РГГУ. 2017. № 2(8). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 125-134. DOI: 10.28995/2073-6401-2017-2-125-134
12. *Штейн С.Ю.* Объект и предмет. Методологические замечания к выявлению дисциплинарной идентичности искусствоведения // Артикульт. 2018. 32(4). С. 6-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-6-29
13. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // Вестник РГГУ. 2015. №1. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 130-138.

14. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и онтология анимации // Вестник РГГУ. 2016. № 1(3). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 106-116. DOI: 10.28995/2073-6401-2016-1-106-116
15. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и онтология звукозаписи // Вестник РГГУ. 2015. № 2. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 140-149.
16. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и онтология телевидения // Вестник РГГУ. 2016. № 4(6). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». С. 135-146. DOI: 10.28995/2073-6401-2016-4-135-146
17. *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. №2 (10). С.95-115.
18. *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). С. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
19. *Штейн С.Ю.* Средство выражения теории искусства // Артикульт. 2018. 29(1). С. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-6-19
20. *Щедровицкий Г.П.* Заметки об эпистемологических структурах, онтологизации, объективации, реализации // Вопросы методологии. 1996. №3-4 (23-24). – С.165-176.
21. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.233-280.
22. *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.143-154.
23. *Щедровицкий Г.П.* Проблемы методологии системного исследования // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С.155-196.
24. *Bazin A.* Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. – Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.
25. *Cohen E., Lloyd S.* Disciplinary evolution and the rise of the transdiscipline // Informing Science: the International Journal of an Emerging Transdiscipline. 2004, № 17. – Pp. 189-215.

REFERENCES

1. Bazin A. *Qu'est-ce que le cinéma?* T.1: Ontologie et Langage. Paris, Les Éditions du Cerf, 1958.
2. Chernikova I.V. *Transdisciplinarnye metodologii i tehnologii sovremennoj nauki* [Transdisciplinary methodologies and technologies of modern science]. In *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. 2015. #4. Pp. 26-35.
3. Cohen, E., Lloyd, S. *Disciplinary evolution and the rise of the transdiscipline.* In *Informing Science: the International Journal of an Emerging Transdiscipline*. 2004, № 17. Pp. 189-215.
4. Deljoz Zh. *Kino* [Cinema]. Perevod s francuzskogo B. Skuratova. Moscow, Izdatel'stvo «Ad Marginem», 2004.
5. *Geneticheski-konstruktivnyj metod* [Genetically-constructive method]. V.S. Stjopin. In *Jenciklopedija jepistemologii i filosofii nauki* [Encyclopedia of epistemology and philosophy of science]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitacija", 2009. Pp. 140.
6. Knjazeva E.N. *Transdisciplinarnye strategii issledovanij* [Transdisciplinary research strategies]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]. 2011. Vyp. 10 (112). Pp. 193-201.
7. Ljubimov V.V. *Psihologija vosprijatija* [Psychology of perception]. Moscow, Jeksmo, CheRo, MPSI, 2007.
8. Rozin V.M. *Vvedenie v shemologiju: Shemy v filosofii, kul'ture, nauke, proektirovanii* [Introduction to schemology: Schemes in philosophy, culture, science, design]. Moscow, Knizhnyj dom "LIBROKOM", 2011.
9. Schtein S.Yu. *Granicy kinovedenija kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedenija* [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. In *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2018.
10. Schtein S.Yu. *Metodologicheskaja deakkumuljacii znanij* [Methodological deaccumulation of knowledge in art studies]. In *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2019. #1 (15). [v pechati]
11. Schtein S.Yu. *Obiekt i predmet. Metodologicheskie zamechanija k vyjavleniju disciplinarnoj identichnosti iskusstvovedenija* [Object and thing. Methodological remarks on the revealing of the disciplinary identity of art studies]. In *Articult*. 2018. 32(4). Pp. 6-29. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-6-29
12. Schtein S.Yu. *Ontologizacija kak metod iskusstvovedenija* [Ontologization as the method of art studies] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2017. № 2(8). Pp.125-134.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

13. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i deontologizacija kinematograficheskogo materiala* [Ontology of cinema and deontologization of cinematographic material]. In *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2015. #1. Pp. 130-138.
14. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i ontologija animacii* [Ontology of cinema and ontology of animation]. In *Vestnik RGGU. "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2016. #1(3). Pp. 106-116. DOI: 10.28995/2073-6401-2016-1-106-116
15. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i ontologija televidenija* [Ontology of cinema and ontology of TV] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2016. № 4(6). Pp.135-146.
16. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i ontologija zvukozapisi* [Ontology of cinema and ontology of sound recording] in *Vestnik RGGU. Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2015. № 2. Pp.140-149.
17. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i problematizacija kljuchevyh voprosov teoreticheskogo kinovedenija* [Ontology of cinema and problematization of key questions of the theoretical cinema studies] in *Articult*. 2013. №2 (10). Pp. 95-115.
18. Schtein S.Yu. *Permanentnaya refleksivno-metodologicheskaya rabota v usloviyah iskusstvovedeniya* [Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies]. In *Articult*. 2017. №26(2). Pp. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
19. Schtein S.Yu. *Sredstvo vyrazhenija teorii iskusstva* [Means of expression of the theory of art]. In *Articult*. 2018. 29(1). Pp. 6-19. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-1-6-19
20. Shchedrovitsky G.P. *Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti* [The basic concepts and categorical means of the activity theory] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.233-280.
21. Shchedrovitsky G.P. *Metodologicheskij smysl oppozicii naturalisticheskogo i sistemodejatel'nostnogo podhodov* [The methodological meaning of the opposition of the naturalistic and the activity-system approaches]. In Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 143-154.
22. Shchedrovitsky G.P. *Problemy metodologii sistemnogo issledovanija* [Methodological problems of systems research] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp.155-196.
23. Shchedrovitsky G.P. *Zametki ob jepistemologicheskih strukturah, ontologizacii, ob'ektivacii, realizacii* [Notes on epistemological structures, ontologization, objectification, realization] in *Voprosy metodologii* [Methodology questions]. 1996. №3-4 (23-24). Pp.165-176.
24. Tarkovskij A. *Zapechatljonnoe vremja* [Imprinted time]. In *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of cinema]. Vyp. 10. Moscow, Nauka, 1967. Pp. 79-102.
25. *Transdisciplinarnost' v filosofii i nauke: podhody, problemy, perspektivy* [Transdisciplinarity in philosophy and science: approaches, problems, prospects]. Pod redakciej V. Bazhanova, R.V. Shol'ca. Moscow, Izdatel'skij dom "Navigator", 2015.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-33-39

ISSN 2227-6165

С.А. Яценко
доктор исторических наук,
профессор кафедры истории и теории культуры РГГУ
sergey_yatsenko@mail.ru

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА В КОЧЕВОМ МИРЕ: СОСТАВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ПОЛУЧЕНИЯ

Один район концентрации ахеменидских золотых ювелирных изделий V-IV вв. до н.э. выявлен в степях Юго-Западной Сибири (Сибирская коллекция Петра I, купленная у грабителей для царской семьи). Второй район концентрации таких артефактов – Южный Урал, где они найдены в археологическом контексте у обоих полов, и их разнообразие полнее документировано. Состав изделий в обоих случаях соответствует информации греко-римских авторов о дарах «царя царей» за заслуги, его дипломатических и «ответных» дарах.
Оба района находились далеко от границ Империи, но были важными районами добычи пушнины (с Южного Урала ее было легче доставлять, поэтому он был ключевым пунктом торговых путей и позже). Ювелирные изделия демонстрируют расходы, которые несла первая «мировая империя» для обеспечения стабильной торговли мехами.

Ключевые слова: ювелирные изделия ахеменидского Ирана, концентрация в ЮЗ Сибири и на Южном Урале, царские дары, торговля мехами, V-IV вв. до н.э.

One area of concentration of golden Achaemenian jewelry V-IV centuries BCE identified in the steppes of SW Siberia (Siberian Collection of Peter I, bought from robbers for the tsar family). The second area of such artifacts concentration was the South Ural where they were founded in archaeological context for men and for women and their diversity was more fully documented. The composition of artifacts in both regions corresponds to the information of Greek and Roman authors on gifts of the “king of kings” for merits, on his diplomatic gifts and gifts in return. Both regions were far from the borders of the Empire, but were important areas of fur hunting (from the South Ural it was easier to deliver; therefore, it was also a key point of trade routes later). The jewelry wares demonstrates the costs incurred by the first “world Empire” to ensure a stable fur trade.

Keywords: jewelry wares of Achaemenian Iran, concentration in the SW Siberia and South Ural, king gifts, fur trade, 5th-4th cc.

Основой так называемой *Сибирской коллекции Петра I*, составившей ядро сокровищ Кунсткамеры и позже – Императорского Эрмитажа, послужили три подарка семье Петра I в 1715, 1716 и в 1721 годах. Все эти золотые изделия были обнаружены крестьянами-«бугровщиками» – грабителями курганов древних кочевников – в степях Юго-Западной Сибири, в довольно широкой полосе с запада на восток между средним течением р. Ишим и верховьями р. Обь. Сразу после смерти первого российского императора в Кунсткамеру были переданы 250 золотых художественных артефактов из этого региона [Руденко, 1962, с. 7, 11-12]. Замечу, что достойным подарком для царской семьи первоначально явно считались *только золотые вещи*; в них не включали важное для древних и персов, и культурно родственных им кочевников *серебро* (не говоря уже о бронзе, стекле и т.п.). Несколько предметов были добавлены Г.Ф. Миллером в 1734 году; еще позже в состав Сибирской коллекции попали лишь единичные вещи (не уточнялось – какие именно) из Самарканда и Астраханской губернии [Завитухина, 2000].

Большинство ювелирных изделий здесь созданы в центральноазиатских стилях племен Южной Сибири и более поздней кочевой державы Сюнну, вторая по численности группа относится к разным сатрапиям империи Ахеменидов; единичные вещи сделаны в сарматском вкусе и явно попали сюда

© Яценко С.А., 2019

ISSN 2227-6165

с закупкой в Астрахани (см. большой фалар упряжи: [Руденко, 1962, рис. 6; табл. V, 4; Siberia, 2001, No 59]); есть здесь и некоторые мелкие украшения средневековых тюрков (см., например, в форме сосудов: [Руденко, 1962, табл. XXI, 21-22]). Ниже я остановлюсь именно на *изделиях, выполненных в ахеменидской традиции*. Эти изделия в ряде случаев были инкрустированы бирюзой или эмалями. Среди них есть изделия разного художественного уровня: как выполненные в столичных мастерских Империи (к ним можно отнести только упомянутые ниже конское оголовье и две гривны с хищниками), так и явно более провинциальные изделия. К сожалению, мы не знаем археологического (погребального) контекста этих находок, однако это, на мой, взгляд, не является препятствием для решения поставленных здесь задач.

Прежде всего, рассмотрим *состав* ювелирных изделий, выполненных в стилистике ахеменидского Ирана. Самым массовым персидским изделием в Сибирской коллекции были разнотипные шейные обручи – *гривны* (9 экз., цельные или двух-трехчастные) (см. наиболее качественные изображения: [Руденко, 1962, табл. XII, 3; XIII, 1; Иванов, Луконин, Смесова, 1984, илл. 2-5, 10; Siberia, 2001, Ns. 70, 72; Иран в Эрмитаже, 2004, №№ 5, 41, 42; Королькова, 2006, илл. 76-77; Мир кочевников, 2013, № 152]); изредка сохранилось только их зооморфные окончание [Руденко, 1962, табл. VI, 2]. На их концах обычно представлена пара (в одном случае – четверка) лежащих хищников, прежде всего кошачьих, иногда – только в виде голов (обычно львы или барсы, по одному случаю – львиноголовый грифон и волк); реже это травоядные (лежащие бараны), а на единичном наконечнике видим самца оленя с раскрытой во время гона пастью. Сегодня хорошо известно, что гривна была одним из важнейших атрибутов статуса именно *у кочевой знати* (родственной персам, ираноязычной или иранизованной), жившей севернее Империи [Яценко, 2006, с. 333-335]. Однако это не столь очевидно для *самих персов* того времени: у них гривна не изображается и упоминается (как царский подарок аристократам) реже, чем браслеты, колье, диадема и парадные (пурпурные и др.) одежды (ср.: [Там же, с. 327-328, 331-332]). Единственная реальная роскошная золотая гривна с самоцветами у необычного мужчины из бронзового гроба в Сузах – зимней резиденции «царя царей» [The Royal City, 1992 No. 171] – только подтверждает это правило.

Не меньше видим здесь и разнотипных *серег*, видимо – женских (не менее 8 экз., причем из них шесть – парных) [Там же, табл. XX, 5, 15-16, 18-19, 25, 31-32]. Они подчас имеют одну или три цепочки для подвесок, другие – колечко внизу. Они украшены зернью (часто – тройными крупными шариками), в одном случае – подвеской в форме цветка с эмалью. Куда меньше в Сибирской коллекции 2-3 витковых золотых *браслетов*, которые дошли до нас не парами, а единичными (2 экз.) [Руденко, 1962, табл. VII, 3-4]. Здесь на концах видим уже знакомые нам сюжеты: львиноголового грифона и головки баранов.

Сосуд (а их у грабителей брали только золотые) представлен один [Иванов, Луконин, Смесова, 1984, илл. 9; Иран в Эрмитаже, 2013, № 39]. Это двуручная чаша с ручками – скульптурками львов. Серебряная ручка от сосуда того же металла (с изображением бегущего оленя) была уже позже добавлена Г.Ф. Миллером [Иванов, Луконин, Смесова, 1984, илл. 12] и не входила в дары царской семье. Зная реальный состав известной сегодня ахеменидской драгоценной посуды, можно не сомневаться, что именно серебряная в находках «бугровщиков» на деле преобладала.

Гораздо интереснее тот факт, что большинство изделий, сегодня интерпретируемые как детали сосудов, были золотыми ручками *деревянных* кубков (6 экз.) [Иванов, Луконин, Смесова, 1984, илл. 13, 15-16, 19, 23; Siberia, 2001, No 81]. Они имеют миниатюрную прямоугольную подставку, крепившуюся гвоздиками к деревянному тулову. В публикациях их размещают некорректно – стоящими в «обычном», как «в реальной жизни», положении, тогда как они наверняка образовывали ручку, на которой голова животного задиралась вверх, к устью сосуда (такую традицию ираноязычные осетины еще недавно объясняли тем, что «в сосуд с (зооморфной) ручкой злой дух не войдет»). Целая серия деревянных (из березового и кленового капа) кубков с зооморфными ручками дошла до нас от кочевых предков осетин – древних сарматов. Такой деревянный сосуд в

ISSN 2227-6165

ахеменидо-скифское время, видимо, имел лишь одну подобную ручку. Все зооморфные персонажи на этих ручках представлены в динамике – в позе бега или приостановки, высматривающими или терзающими добычу (орлы). Здесь мы видим самца и самку оленя или сидящего орла (в одном случае – терзающего лебедя), единичного кабана. Имеется в Сибирской коллекции и одно подражание подобным ахеменидским ручкам, но с сугубо местным сюжетом (скачущий всадник-лучник, стреляющий под ногами в невидимое нам животное) [Siberia, 2001, No 80]; его специфические детали костюма и прически характерны для Южной Сибири.

Важна для нас еще одна, численно самая маленькая в Сибирской коллекции категория изделий – *детали парадной конской упряжи*. Недавно на основе параллелей в деревянных деталях погребальной узды пазырыкской культуры Алтая было высказано обоснованное предположение, что т.н. «эгрет» – роскошное, столичной работы плоскостное изображение с гигантским орлом, терзающим горного козла – это *налобник* дорогого породистого коня [Иран в Эрмитаже, 2013, с. 49, № 50]. С высокой долей вероятности к упряжи относится и плоское золотое кольцо с ободком в виде цепочки из пяти однотипных идущих птиц [Siberia, 2001, No 69].

Естественно, возникает вопрос: *как могли попасть целые серии столь дорогих и престижных золотых ахеменидских изделий так далеко от границ Империи*? Какие культурные, политические или экономические процессы они отражают? Мы наблюдаем *концентрацию* драгоценных атрибутов ахеменидской знати во владениях нескольких степных кочевых орд (видимо, ираноязычных или иранизированных), далеко от любых центров цивилизации. Состав изделий, предназначенных для лиц *обоих полов*, предполагает *не торговлю* (такими изделиями персы, как и другие народы той эпохи, не торговали) и *не военные трофеи* (так как племена Юго-Западной Сибири жили далеко от имперских границ, да и боевых трофеев *от других соседей* у них в могилах нет). Таких изделий в данном регионе явно было в курганах знати немного (а после изрядных стараний «бугровщиков» начала XVIII в. новые образцы там до сих пор не обнаружены).

Интересно сравнить перечень типов изделий Сибирской Коллекции с теми, которые родственные персам *ираноязычные подвластные народы (кочевые и оседлые) дарили правителю на Науруз*. Они представлены на рельефах ападан Ксеркса в предполагаемой новогодней резиденции царей – в Персеполе (Parsa) (кочевые: делегация – XI – саки-тиграхауда; делегация XVII – саки-хаумаварга; оседлые: делегация I – мидийцы; делегация III – парфяне) (ср.: [Tourovets, 2001, figs. 3, 6, 8]). Они несут в качестве даров государю, прежде всего, золотые костюмные аксессуары (браслеты), парадные одежды, различные сосуды из золота или серебра, иногда от кочевников – короткие мечи (видимо – в золотых ножнах, у хаумаварга), ведут породистых коней с парадной сбруей. Драгоценную упряжь с лошадьми дарили союзники и кочевым ираноязычным скифам (см. дары фракийцев-одириссов в царском кургане Огуз [L'or der rois Scythes, 2001, No 32]). В целом этот список (за исключением коротких мечей) *совпадает с тем, что мы видим в Юго-Западной Сибири*. Что касается золотых мечей, то они были атрибутом царской власти, а также культовым предметом [Вертиенко, 2015, с. 189-191] и очень редко дарились «варварским» правителям более низкого ранга (исключение: Her. Hist. VIII, 120). Важнейшими символами статуса ахеменидских царей были его особая *диадема и пояс из золота* [Яценко, 2006, с. 327-328]. Понятно, что их не могли дарить царю *после* его восшествия на престол. Мы также знаем, что дарили персы *членам иностранных посольств*: эти дары включали, прежде всего, дорогие одежды (которые персы часто украшали фигурными золотыми аппликациями) и костюмные аксессуары из золота – браслеты и особое колье (Aelian. Var. Hist. I, 22) [Yatsenko, 2010, S. 47]. В Иране при ахеменидской династии формально *только царь царей* имел право дарить *мужские атрибуты из золота* (в их число обычно включали гривны, браслеты и конскую упряжь и конь в придачу), иногда особую мужскую диадему (Her. Hist. VIII, 84; Xen. Anab. I, 7, 7; Есф. 6, 7-10) или (для персидских аристократов или лояльному подвластному городу) парадный меч (Her. Hist. VIII, 120; Xen. Anab. I, 2, 25; Xen. Kyr. VIII, 2, 8-9 и 5, 18; Plut. Artax. XV, XXI; Есф. 6, 7-10), иноземным воинам – даровать право носить парадную персидскую одежду

ISSN 2227-6165

(Plut. Alex. XXXI). У персидского владыки было принято также одаривать драгоценными одеждами и костюмными аксессуарами *и женщин*, воодушевлявших мужчин на важные дела (Xen. Kyr. VIII, 5, 18) [Яценко, 2006, с. 339].

Для того, чтобы лучше понять, как и почему попали в Юго-Западную Сибирь драгоценные вещи Ахеменидов, рассмотрим их состав *во втором районе* кочевого мира, где наблюдается их концентрация – ***на Южном Урале***. Действительно, на всей огромной территории великой евразийской Степи таких района выявлено всего два (!). На Южном Урале находки были обнаружены, к счастью, не грабителями, а профессиональными археологами; благодаря этому хорошо изучена та культурная среда, в которой эти артефакты оказались [Влияния, 2012]. Круг ахеменидских художественных импортов здесь весьма широк, но *ювелирные изделия* найдены всего в семи некрополях в среднем течении р. Урал, в полосе около 500 км длиной с запада на восток, от г. Уральск до пос. Новый Кумак (с запада на восток: Таксай I, Долинное, Кырык-Оба II, Лебедевка II, Филипповка I, Прохоровка, Новый Кумак) (ср.: [там же, Карта 1]). Они почти в равной мере представлены как в мужских, так и в женских могилах.

Особенно показательны многочисленные находки такого рода в «царском» курганном могильнике *Филипповка I*. В *мужских* погребениях курганов 1 и 4 здесь мы видим целые наборы разнотипных серебряных и золотых персидских сосудов [Там же, рис. 64; 82; 121]. Здесь есть и золотая зооморфная ручка деревянного сосуда, хотя и иного облика, чем найденные в Юго-Западной Сибири [Там же, рис. 64, 5]. Представлены также серебряные детали трона [Там же, рис. 123] и золотая конская упряжь [Золотые олени, 2002, с. 16]. В мужских могилах Филипповки (курган 4), несмотря на ограбления, встречены и золотые бляшки от драгоценной персидской одежды (погребение 4, у обоих супругов) и браслеты (гладкие, того типа, что мы обычно видим на изображениях в Персеполе, и с фигурками волков, погребение 5), и гривны (курган 4, погребение 2). В Филипповке также найдены детали особых ожерелий аристократов (курган 15, погребение 1), парадные боевые ножи с зооморфной рукоятью (курган 4, погребение 2) и «оселки» (пробирные камни) с золотым декором, которые могли в этих краях использоваться для заточки клинков (курган 29, погребение 2) [Влияния, 2012, рис. 88, 5-6; цв. табл. 22, 1; 28, 1; 30, 1; 34, 1-3]. В более скромных некрополях этого региона (Новый Кумак, Долинное) у мужчин видим сочетание персидских гривны и серебряного ритона с протомой коня [Там же, рис. 34, 1-2; 118, 1-2]. У *женщин* Южного Урала из персидских ювелирных вещей обнаруживаем, прежде всего, *аксессуары костюма*: это гривны (Филипповка I, курган 4) и браслеты с парой копытных (там же и Таксай I). У женщин также велико разнообразие персидских серег, чаще всего с подвесками (шарик с зернью, стилизованные орешки бука, лунницы), в пяти некрополях (Филипповка I, Таксай I, Кырык-Оба II, Лебедевка II, Прохоровка); известны также подвески головного убора с фигуркой кабана (Филипповка I, курган 1), амулеты и медальоны, иногда встречена серебряная посуда (Прохоровка, курган Б) [Там же, рис. 106, 4; 120 1; цв. табл. 10, 1; 15, 3-4; 16, 3; 21, 1, 6; Алтынбеков. 2013, с. 42, 44, 58; Сдыков, Лукпанова, 2013].

Итак, в обоих регионах в отдельных могилах представлены *целые комплекты* престижных ювелирных атрибутов ахеменидской аристократии (здесь не учитываются документируемые также на Южном Урале стеклянная посуда, шкатулки, зеркала, бусы, сосуды из алебастра, деревянные гребни с резьбой и т.п.). Перед нами не случайная, хаотическая смесь, а фактически основные изделия, которыми пользовалась персидская знать. Показательно также, что мужчины и женщины кочевников на Урале использовали именно те ювелирные изделия, которые полагались и *персам* определенного пола. На мой взгляд, комплекты ювелирных украшений, оказавшиеся в могилах кочевников Западной Сибири и Южного Урала, могут быть только *дарами – результатом «царского покровительства» или дипломатическими* (скорее – не центрального правительства Империи, а наместников *пограничных сатрапий* в Средней Азии, формально – от имени «царя царей»), *в том числе – ответными* (ср. Her. Hist. VIII, 120). Их перечень в целом соответствует тем очень богатым комплектам подарков правителям, важным посольствам или отдельным общинам, которые описывались выше для персов V-IV вв. до н.э.

ISSN 2227-6165

Однако вернемся к уже заданному мною вопросу. *Зачем ахеменидской администрации было делать неоднократные роскошные подарки именно тем кочевникам, которые проживали очень далеко от границ Империи*? Насчет Южного Урала я допускал предположение, что они могли быть дарами властей Хорезма, которые боролись за независимость от Ахеменидов на рубеже V-IV вв. до н.э. (у хорезмийцев, как у недавних подданных Империи, могло сохраниться какое-то число драгоценных персидских изделий) [Яценко, 2011, с. 509, прим. 11]. Однако не стоит преувеличивать подобные хорезмийские запасы; к тому же это никак не объясняет попадание ахеменидских ювелирных изделий примерно в той же комплектности в гораздо более удаленную Юго-Западную Сибирь.

Думаю, убедительный ответ на такой вопрос сегодня может быть лишь один. Оба этих региона объединяет только то, что в старину *они были богаты как золотом, так и ценной пушниной* (которая в Иране была престижна до недавних пор). И если золото было и в разных владениях Империи (в «стабильных» Бактрии и Индии, в периодически отлагавшемся Египте и недолго контролировавшейся Фракии), то от хорошей *пушнины* никто (и в те времена, и много позже) не отказывался. Именно это сочетание дорогих ресурсов могло заставлять имперскую администрацию делать ценные подарки семьям кочевой знати для поддержания меховой торговли. При этом Южный Урал обладал ощутимыми преимуществами, так как для доставки ценного сырья в Империю здесь имелся *короткий и прямой путь* по воде в меридиональном направлении (по р. Урал и затем – через Каспий). Показательно и то, что в этот же период именно *Южный Урал* (богатый также многими красивыми минералами) посещали и торговцы из находившейся на западе *Скифии*, использовавшие по пути переводчиков с семи основных языков (Herod. IV.24), и их путь с низовьев Днепра оставил вдоль маршрута специфические материальные свидетельства в виде ольвийских зеркал с зооморфной ручкой и др. [Членова, 1983]. Позже, в римское время (для I в. н.э.) в династийной хронике «Хоуханьшу» / 後漢書 , гл. 88, описана т.н. «*северная дорога*» торговцев и дипломатов из столицы Китая на запад. Важно, что она официально заканчивалась в далекой *стране Янь* / 嚴 *на Южном Урале*, откуда привозили соболей [Yatsenko, 2019, Fig. 3]. Она же фигурирует позже в более подробном отчете Чэн Шоу («Саньгочжи» / 三國志 , 30) [Яценко, 2017, с. 259].

И позже, при Сасанидах, мы видим высокую концентрацию дорогой серебряной посуды из царских мастерских Ирана в одной из главных тогда зон добычи мехов в Европе – на Среднем и Северном Урале (см. в основных сводках: [Смирнов, 1900; Орбели, Тревер, 1935, с. XI-XII]). Именно серебряная посуда была в те времена, судя по письменным источникам, одним из основных видов даров шаха и его наместников как знати, так и важным представителям иноземной элиты.

Итак, памятники ахеменидского ювелирного искусства из Юго-Западной Сибири (и в еще большей степени – с Южного Урала), вероятно, *иллюстрируют нам те расходы, которые несла первая в истории «мировая империя» для обеспечения стабильной торговли мехами*.

После гибели Империи к 330 г. до н.э. кочевая знать иногда продолжала использовать отдельные ахеменидские парадные вещи, но уже без соответствующего почтения, вполне по-варварски (в кургане 5 в Пазырыке, парадная одежда была разрезана и превращена в деталь конской попоны [Иран в Эрмитаже, 2001, № 49]; на Южном Урале (Бурлдурта) золотая пластина с высокохудожественной гравировкой оленя была также нарезана на кусочки и превращена в окантовку края деревянной чаши [Сдыков, Гуцалов, Бисембаев, 2003, цв. табл.]).

ИСТОЧНИКИ

1. Золотые олени Евразии / Под ред. *Р.Г. Кузеева* и *М.Б. Пиотровского*. – Санкт-Петербург: Славия, 2002.
2. *Иванов А.А., Луконин В.Г., Смесова Л.С.* Ювелирные изделия Востока. Древний, средневековый периоды. Коллекция Особой кладовой Отдела Востока Государственного Эрмитажа. – Москва: Искусство, 1984.
3. Иран в Эрмитаже. Формирование коллекций. Каталог выставки / Под ред. *М.Б. Пиотровского*. – Санкт-Петербург: Славия, 2004.

ISSN 2227-6165

4. Мир кочевников из археологических коллекций Государственного Эрмитажа / Под ред. *М.Б. Пиотровского*. – Санкт-Петербург: Славия, 2013.
5. L'or der rois Scythes / Director *E.D. Reeder*. – Paris: Réunion des Musées nationaux, 2001.
6. Siberia. Gli uomini dei fiumi ghiacciati / a cura di *G.A. Popescu, A. Alekseev, Ju. Piotrovskij*. – Milano: Electa, 2001.
7. The Royal City of Susa. Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre / ed. by *Harper P.O., Aruz J., Tallon F.* – New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алтынбеков К.* Возрожденная из пепла. Реконструкция по материалам погребения жрицы из комплекса Таксай I. – Алматы: Остров Крым, 2013.
2. *Вертиенко А.Н.* Сарматские церемониальные кинжалы в контексте иранских представлений // Древние культы, обряды, ритуалы: памятники и практики / Гл. ред. Е.П. Токарева. – Зимовники: Зимовниковский краеведческий музей, 2015. – С. 184-193.
3. *Завитухина М. П.* Пётр I и Сибирская коллекция Кунсткамеры // Из истории петровских коллекций / Под ред. *Н.В. Калязиной*. – Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2000. – С. 14-26.
4. Влияния ахеменидской культуры в Южном Приуралье (V-III вв. до н.э.). Т. 2. / Под ред. *М.Ю. Трейстера* и *Л.Т. Яблонского*. – Москва: Таус, 2012.
5. *Королькова Е.Ф.* Властители степей. – Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2006.
6. Орбели И.А., Тревер К.В. Сасанидский металл. Художественные предметы из золота, серебра и бронзы. – Москва; Ленинград: Academia,1935.
7. *Руденко С.И.* Сибирская коллекция Петра I (Свод археологических источников. Вып. Д3-9). – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1962.
8. *Сдыков М.Н., Гуцалов С.Ю., Бисембаев А.А.* Сокровища скифов Западного Казахстана. – Уральск: Полиграфсервис, 2003.
9. *Сдыков М.Н., Лукпанова Я.А.* Ранние кочевники Западного Казахстана (на примере комплекса Таксай I). – Уральск: Полиграфсервис, 2013.
10. *Смирнов Я.И.* Атлас древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, найденной преимущественно в пределах Российской империи. – Санкт-Петербург: Имп. Археологическая комиссия, 1900.
11. *Членова Н.Л.* Предыстория «торгового пути» Геродота (из Северного Причерноморья на Южный Урал) // Советская археология. 1983. № 1. – С. 47-66.
12. *Яценко С.А.* Костюм древней Евразии (ираноязычные народы). – Москва: Восточная литература, 2006.
13. *Яценко С.А.* Враги из Средней Азии в искусстве империи Ахеменидов // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 3. – Алматы, 2011. – С. 495-510.
14. *Яценко С.А.* Китай, Фергана, Кангюй и сарматы в торговле рубежа н.э. – середины III в. н.э. // Проблемы археологии Восточной Европы и Дальнего Востока. Материалы XII международной археологической конференции / Отв. ред. *Е.В. Вдовченков*. – Ростов-на-Дону, Таганрог: изд-во ЮФУ, 2017. – С. 256-277.
15. *Tourovets A.*, 2001. Délégations de l'escalier est de l'Apadana (Persépolis) // Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. Bd. 33. – Berlin, 2001. – S. 226-253.
16. *Yatsenko S.A.* Costume Contacts of the Central Asia // Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan. Bd. 42. – Berlin, 2010. – S. 47-52.
17. *Yatsenko S.A.* Kangju, Chinese and Khwarezmian Trade and Gifts in Nomadic Societies of the 1st c. BCE – 3rd c. CE // Acta Eurasiatica. Vol. 2. – Warszawa: Warsaw University, 2019 (In print).

SOURCES

1. Harper P.O., Aruz J., Tallon F. (eds.). *The Royal City of Susa. Ancient Near Eastern Treasures in the Louvre*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1992.
2. Ivanov A.A., Lukonin V.G., Smesova L.S. *Iuverirnye izdeliia Vostoka. Drevnii, srednevekovyi periody. Kolleksiia Osoboy kladovoi Otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ermitazha* [Jewelry Wares of the East. The Ancient and Medieval Periods. Collection of the Special Storeroom of the East Department of the State Hermitage]. Moscow, Iskusstvo, 1984.
3. Kuzeev R.G. and M.B. Piotrovsky (red.). *Zolotye oleni Evrazii* [Golden Deers of Eurasia]. Saint Petersburg, Slavia, 2002.

4. Piotrovsky M.B. (red.). *Iran v Ermitazhe. Formirovanie kollektsii. Katalog vystavki* [Iran in Hermitage Museum. The Formation of Collections. Exhibition Catalogue]. Saint Petersburg, Slavia, 2004.
5. Piotrovsky M.B. (red.). *Mir kochevnikov iz arkheologicheskikh kolllektsii Gosudarstvennogo Ermitazha* [The Nomad World from the Archaeological Collections of the State Hermitage Museum]. Saint Petersburg, Slavia, 2013.
6. Popescu G.A., Alekseev A., Piotrovskij Ju. (eds.). *Siberia. Gli uomini dei fiumi ghiacciati.* Milano, Electa, 2001.
7. Reeder E.D. (director). *L'or der rois Scythes.* Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001.

REFERENCES

1. Altynbekov K. *Vosrozhdennaia iz pepla. Rekonstruktsiia po materialam pogrebeniia zhritsy iz komplsksa Toksai I* [Reborn from the Ashes. The Reconstruction on the Grave Materials of Woman-Priest of Taksai I Complex]. Almaty, Ostrov Krym, 2013.
2. Chlenova N.L. *Predystoriia "torgovogo puti" Gerodota (iz Severnogo Prichernomoria na Iuzhyi Ural) (Pre-History of the "Trade Road" of Herodotus (from the Northern Black Sea Coast to South Ural))* in *Sovetskaia arkheologiia* [Soviet Archaeology]. 1983. No 1, Pp. 47-66.
3. Korolkova E.F. *Vlastiteli stepei* [the Rulers of Steppes]. Saint Petersburg, Gos. Ermitazh, 2006.
4. Orbeli I.A., Trever K.V. *Sasanidskii metal. Khudozhestvennye predmety iz zolota, serebra i bronzy* [Sasanian Metal. The Artistic Wares from Gold, Silver and Bronze]. Moscow, Leningrad, Academia,1935.
5. Rudenko S.I. *Sibirskaia Kollektsiia Petra* I [Siberian Collection of Peter I] (Cvod archeologicheskikh istochnikov. Vol. Д3-9) (The Compendium of Archeological Sources. Vol. Д3-9). Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1962.
6. Sdykov M.N., Gutsalov S.Yu., Bisembaev A.A. *Sokrovishcha skifov Zapadnogo Kazarhstana* [Treasures of the West Kazakhstan Scythians]. Uralsk, Poligrafservis, 2003.
7. Sdykov M.N., Lukpanova Ya.A. *Rannie kochevniki Zappadnogo Kazakhstana (na primere kompleksa Taksai I)* [Early Nomads of the Western Kazakhstan (on the Materials of Taksai I Complex)]. Uralsk, Poligrafservis, 2013.
8. Smirnov Ya. I. *Atals drevnei serebianoi i zolotoi posudy vostochnogo proiskhozhdeniia, naidennoi preimushchestvenno v predelakh Rossiiskoi imperii* [Atlas of the Ancient Silver and Golden Vessels of the Eastern Origin Founded Mainly within the Borders of Russian Empire]. Saint Petersburg, Imperial Archaeological Commission, 1900.
9. Tourovets A. *Délégations de l'escalier est de l'Apadana (Persépolis)* in *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan.* Bd. 33. Berlin, 2001, S. 226-253.
10. Treister M.Yu and Yablonsky L.T. (red.). *Vliianiia akhemenidskoi kul'tury v Iuzhnom Priuralie (V-III vv. do n.e.* [The Influences of Achaemenid Culture in the South Ural Region (the 5th-3rd cc. BCE)]. Vol. 2. Moscow, Taus, 2012.
11. Vertienko A.N. *Sarmatskie tseremonil'nye kinzhaly v kontexte iranskikh predstavlenii* [Sarmatian Ceremonial Daggers in the Context of Iranian Ideas] in *Drevnie kul'ty, obryady i ritualy: pamiatniki i praktiki* [The Ancient Cults, Ceremonies and Rituals: Monuments and Practices]. Red. E.P. Tokareva. Zimovniki, Zimovnikovskii Muzei, 2015. Pp. 184-193.
12. Yatsenko S.A. *Kostyum drevnei Evrazii (iranoyazychnye narody)* [Costume of the Ancient Eurasia (the Iranian-Speaking Peoples)]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2006.
13. Yatsenko S.A. *Costume Contacts of the Central Asia* in *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan.* Bd. 42. Berlin, 2010. S. 47-52.
14. Yatsenko S.A. *Vragi iz Srednei Azii v iskusstve imperii Akhemenidov* [Enemies from the Central Asia in the Art of Achaemenian Empire] in *Voprosy arkheologii Kazakhstana* [Problems of Archaeology of Kazakhstan]. Vol. 3. Almaty, 2011, Pp. 495-510.
15. Yatsenko S.A. *Kitai, Fergana, Kangiui i sarmaty v torgovle rubezha n.e. – serediny III v. n.e.* [China, Kangju and Sarmatians in the Trade of the Turn of Erae – the middle 3rd c. CE] in *Problemy arkheologii Vostochnoi Evropy i Dal'nego Vostoka. Materialy XII mezhdunarodnoi arkheologicheskoi konferentsii.* Red. E.V. Vdovchenkov. Rostor-on-Don, Taganrog, Izdatel'stvo Iuzhnogo federal'nogo universiteta, 2017, Pp. 256-277.
16. Yatsenko S.A. *Kangju, Chinese and Khwarezmian Trade and Gifts in Nomadic Societies of the 1st c. BCE – 3rd c. CE.* In *Acta Eurasiatica.* Vol. 2. Warszawa, Warsaw University, 2019 (In print).
17. Zavitukhina M.P. *Petr I i Sibirskaia kollektsiia Kunstkamery* [Peter I and the Siberian Collection of Kunstkamera] in *Iz istorii petorvskikh kollektsii* [On the History of Peter I collections]. Red. N.V. Kaliazina. Saint Petersburg, Gos. Ermitazh, 2000. Pp. 14-26.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-40-49

А.А. Грызунова
соискатель кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
korovkina.anna14@gmail.com

ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТОМАСОМ ЛОУРЕНСОМ ПОРТРЕТОВ АЛЕКСАНДРА I, М.И. ПЛАТОВА, Ф.П. УВАРОВА, А.И. ЧЕРНЫШЕВА, К.В. НЕССЕЛЬРОДЕ И И.А. КАПОДИСТРИЯ ДЛЯ ЗАЛА ВАТЕРЛОО

В 1814 году в рамках заказа принца-регента Георга на создание портретов глав государств, их свиты и военнокомандующих стран-победителей в борьбе с войсками Наполеона Бонапарта, английский художник сэр Томас Лоуренс начал работу над серией портретов российского императора Александра I, генералов М. И. Платова, Ф. П. Уварова и А. И. Чернышева и уполномоченных Российской империи на Венском конгрессе 1815 года К. В. Нессельроде и И. А. Каподистрия. В статье приводится сравнение воспоминаний современников о представленных моделях с их визуальным воплощением Лоуренсом, впервые публикуются архивные сведения, касающиеся транспортировки копии портрета Александра I из Лондона в Санкт-Петербург, переводы автора статьи на русский язык писем Лоуренса, изданные на английском языке Д. Уильямсом в 1831 году и С. Лэйардом в 1906 году, и отрывков из дневника друга и советника Лоуренса Дж. Фарингтона.

Ключевые слова: английское искусство, парадный портрет, портрет, Англия, русско-английские связи, Регенство, Георг IV, Томас Лоуренс

In 1814, as part of the order of Prince Regent George to create portraits of the heads of state, their retinues and military commanders of the victorious countries in the campaign against the Napoleon Bonaparte's forces, English artist Sir Thomas Lawrence began work on a series of portraits of Russian Emperor Alexander I, Count M. Platov, General F. Uvarov and Prince A. Chernyshev, and representatives of the Russian Empire at the Congress of Vienna in 1815 Count K. Nesselrode and Count J. Capo d'Istria. The article compares the memoirs of contemporaries about the models presented with their visual embodiment by Lawrence. For the first time archival information concerning the transportation of a copy of the portrait of Alexander I from London to St. Petersburg and the author's translations from English into Russian of some fragments from Lawrence's letters and diary of his friend J. Farington are published.

Keywords: English art, ceremonial portrait, portrait, England, Russian-English relations, Regency, George IV, Thomas Lawrence

Творчество английского художника сэра Томаса Лоуренса (1769-1830) достаточно подробно изучено зарубежными специалистами. В самых подробных исследованиях, монографии Майкла Леви [Levey, 2005] и каталоге выставки «Томас Лоуренс. Сила и блеск периода Регенства» [Albinson, Funnel, Peltz, 2010], прошедшей в Национальной галерее в Лондоне, представлена информация про один из главных проектов Лоуренса – исполнение портретов для Зала Ватерлоо. С результатами исследования данных произведений можно ознакомиться и на официальном сайте Королевской коллекции[1], где размещена запись лекции ее хранителя Десмонда Шо-Тейлора и краткие описания каждого портрета.

Что касается отечественной историографии, то для каталога выставки «Незабываемая Россия. Русские и Россия глазами британцев» [Андреева, Антонова, Бедретдинова, 1997], состоявшейся в Третьяковской галерее, были написаны несколько статьей, касающихся связей России и Великобритании. Среди них исследование Е.П. Ренне «Т. Лоуренс и его русские модели». Однако в этой статье Ренне не ставит перед собой задачу анализа творческих методов Лоуренса, а лишь

© Грызунова А.А., 2019

[1] Royal collection [Official site]. URL: https://www.royalcollection.org.ukhtt

ISSN 2227-6165

выделяет те произведения, где изображены русские современники. Статья помогает понять, на какие источники и персоны стоит обратить особое внимание и является во многом отправной точкой при написании нашего исследования. В еще одной работе – монографии Г.Б. Андреевой «Гений войны, блага и красоты. Писал Королевский Академик Джордж Доу» [Андреева, 2012], посвященной творчеству современника и конкурента Лоуренса, говорится о русских моделях обоих художников, в том числе представлена информация о заказе на написание портрета Александра I.

Однако полного подробного описания и анализа портретов всех русских моделей Зала Ватерлоо ранее составлено не было ни отечественными, ни зарубежными исследователями. В связи с этим целью нашего исследования является составить реконструкцию истории создания той части портретов Зала Ватерлоо Виндзорского замка, на которых изображены русские модели, а также описать их и проанализировать. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: изучить биографию и воспоминания Томаса Лоуренса, собрать воедино доступные материалы Королевской коллекции и Архива внешней политики Российской империи, касающиеся проекта Зала Ватерлоо, сравнить живописные изображения с их копиями и с письменными воспоминаниями современников.

Финальное поражение Наполеона Бонапарта в 1815 году в битве под Ватерлоо поспособствовало достижению Томасом Лоуренсом самого высокого международного признания по сравнению с другими британскими художниками своего времени. Именно тогда по заказу принца-регента, позже ставшего королем Георгом IV, он выполнил серию портретов глав государств, их свиты и военнокомандующих стран победителей. Эти портреты сейчас украшают Зал Ватерлоо Виндзорского замка, резиденции британских монархов в графстве Беркшир в Англии. Колоссальный зал был создан в 1820 году специально для увековечивания победы над Бонапартом. На шести портретах изображены российский император Александр I, военные М. И. Платов, Ф. П. Уваров и А. И. Чернышев и дипломаты, уполномоченные Российской Империи на Венском конгрессе 1815 года, К. В. Нессельроде, И. А. Каподистрия.

Сведения о возникновении проекта можно найти в письмах шотландской писательницы, художницы и светской львицы леди Энни Барнард (1750-1825) Томасу Лоуренсу и принцу-регенту. В них она убеждает Георга пригласить именно Лоуренса для увековечивания тех, кто участвовал в событиях наполеоновских войн. Реализация проекта началась еще в 1814 году, чуть ранее финального поражения Наполеона под Ватерлоо.

Так, в июне 1814 года Лоуренс приступил к работе над портретами. Среди первых были изображены признанные герои – прусский генерал Блюхер и казацкий генерал граф Платов, которые были в Англии по приглашению принца-регента. Матвей Иванович Платов (1753-1818) как глава русских войск сопровождал императора Александра I в поездке в Лондон. По проработке образов данные портреты можно сравнить с исторической живописью. Такой подход впервые был использован в полотнах Лоуренса с изображением актера Джона Филипа Кембла, в которых выражена портретная концепция, предполагающая достаточно развёрнутый повествовательный ряд [Albinson, Funnel, Peltz, 2010, p. 217].

В 1818 в Ахене Лоуренс продолжил создавать портреты для Зала Ватерлоо. Тогда ему позировали Ф. П. Уваров, А. И. Чернышев, К. Нессельроде и И. А. Каподистрия.

Свою коллекцию образов Лоуренс пополнял позже в 1820-х годах. Картины были во владении Лоуренса до его смерти в 1830 году. Однако еще в сентябре 1818 года Джозеф Фарингтон предлагал Лоуренсу показать эти работы британской публике:

«Имея в своем распоряжении портреты самых выдающихся личностей своего времени,... ты сможешь организовать выставку, которая принесет тебе тысячи фунтов стерлингов» [Layard, 1906, p. 135].

В итоге она прошла уже после смерти художника в 1830 году в Британском институте.

Заказ принца-регента на написание портретов маршала Гебхарда фон Блюхера и генерала Матвея Ивановича Платова зафиксирован в дневнике Фарингтона 9 июня 1814 года. Тогда Лоуренс показал ему записку от сэра Чарльза Стюарта:

ISSN 2227-6165

«Принц-регент желает иметь два портрета в рост генерала Блюхера и генерала Платова, он [сэр Чарльз] должен доставить генерала Блюхера к Лоуренсу для создания портрета в 12 часов в пятницу 10 февраля» [Albinson, Funnel, Peltz, 2010, p. 231].

Майкл Леви утверждает, что два портрета должны были быть похожи. Однако портрет Платова более сдержанный, по сравнению с драматическим образом Блюхера, где он показан в самый разгар битвы на фоне вздымающихся облаков.

17 февраля 1815 года Лоуренс писал Фарингтону, что «работа над портретами займёт у него время вплоть до самой ежегодной выставки в Королевской академии художеств» [ibid, p. 233], где в итоге в 1815 году обе работы были показаны вместе с парадными портретами Веллингтона и принца Уэльского. Это событие было отмечено в периодических изданиях. Так, 4 мая “Morning Herald” назвал портреты принца-регента, Блюхера и Платова «триумфом не только технической, но и духовной стороны искусства» [ibid, p. 233]. 6 мая “The Times” также восхваляло Лоуренса за создание портретов, задуманных «как декорация торжественных залов», живопись «засияла со всем подобающим и официальным великолепием героев, которые обязаны его кисти столь прекрасным представлением» [ibid, p. 233].

Энтузиазм, с которым донского атамана Платова встретили англичане в 1814 году, превосходил всякое воображение и, скорее всего, явился причиной того, что именно он был первым из свиты Александра I, кого изобразил Лоуренс для принца-регента. Заказана была работа за 400 гиней.

За свою жизнь Платов получил много наград. Во второй турецкой войне – Георгиевский крест, орден св. Георгия 3 класса. За компанию 1813 года он был награждён Андреевской лентой и бриллиантовым пером с вензелем Государя для ношения на шапке. Также получил ордена св. Георгия 2-го класса, Владимира 2-ой ст. и Александра Невского и после войны с Турцией Владимирскую ленту [Петинова, 1996, с. 523]. Капитан английского флота Джордж Мэттью Джонс оставил в своих путевых заметках о России воспоминания о Платове, он отмечал: «Из обычного донского казака он стал на много лет гетманом[2] и умер таковым … . Больше никто из их уроженцев не был назначен на такую должность» [Williams, 1831, p. 346].

«Портрет этого удачливого дикаря, зависящего только от взяток, прибыли и пороков, был прекрасен» [ibid, p. 346]. Лоуренс изобразил Платова в военном казацком мундире со всеми полученными на тот момент орденами и только что подаренным портретом принца в драгоценной оправе. Лицо атамана на картине вытянуто, с азиатскими чертами и хитрым взглядом. Художник подметил эту черту характера Платова. На портрете он опирается левой рукой на лошадь, а в правой держит жезл, которым будто бы указывает на пейзаж позади себя. Возможно, при создании картины Лоуренс использовал рисунок с натуры «Улан с лошадью» 1819 года (музей Эшмола, Оксфорд) и подготовительный набросок (сейчас в Королевской библиотеке). Как и на портрете работы Т. Филлипса того же времени из собрания Государственного Эрмитажа, Платов у Лоуренса без усов, что встречается довольно редко. Возможно, создавая данную работу, художник вдохновлялся образом актера Пабло де Вальядолида Диего Веласкеса 1650-х годов (Национальный музей Прадо, Мадрид). Картины Веласкеса в целом были очень популярны в Великобритании в начале XIX века.

Отдельно стоит выделить историю создания портрета императора Александра Первого и его копий.

Изначально принц-регент предложил Лоуренсу создать групповой портрет союзников в войне с Наполеоном: Александра I, прусского короля Фридриха Вильгельма I и себя. Однако в итоге было решено выполнить портреты монархов и представителей их свиты по отдельности. Поэтому можно с уверенностью говорить, что у Лоуренса была возможность посетить Россию в 1814 году. Все же Лоуренсу не пришлось ехать в северную столицу – русский император позировал ему в Ахене в 1818 году. Муниципалитет города выделил Лоуренсу огромную и хорошо освещенную студию в здании

[2] Используя слово “hetman”, Дж. М. Джонс путает казачьи чины. Гетманство было отменено Екатериной II в 1764 г., а М.И. Платов был атаманом Донского казачьего войска.

ISSN 2227-6165

мэрии. Позже Александр I назвал свой портрет «наилучшим из всех, созданных для Зала Ватерлоо» [Андреева, 2012, с. 113].

Когда Лоуренс брался за работу, он знал, что Александра уже изображали в полный рост Жерар и Доу. Английский капитан Джордж Мэттью Джонс во время пребывания в 1822 году в Санкт-Петербурге видел два портрета императора в стенах Зимнего дворца – кисти Лоуренса и Жерара. Ему больше понравилась работа француза, так как Лоуренс привлек учеников, в итоге его работа оказалась менее качественной [там же, с. 137]. Однако Джонсон имеет в виду копию портрета, выполненную специально для Эрмитажа в 1822 году.

Лоуренс всегда разговаривал со своими заказчиками, а позже записывал свои воспоминания о модели. Так, из собственных писем Лоуренса можно понять, как происходило позирование Александра I. Императора художник в Ахене изобразил первым. Он его зарисовывал ещё до того, как ему дали студию и были привезены инструменты для рисования. 21 октября 1818 года Лоуренс писал:

«В одиннадцать утра мой верный друг [Лорд Стюарт] был со мной в отеле императора, швейцар пригласил нас в комнату, где должна была позировать модель. Окна начинались от самого пола, и солнце освещало его весь так, что слепило нам глаза.

Мы находились там около пяти минут, когда Лорда Стюарта позвали в соседнюю комнату, и затем он вышел за мной. Император [Александр] был один. Он очень учтиво шагнул вперед и сказал: «Рад Вас видеть. Я очень рад познакомиться с Вами».

Через пару минут он сказал: «Хорошо, оно [позирование] будет здесь?». У меня был выбор из трех комнат, но они все были на одну сторону и, конечно, одинаково ярко освещены солнечным светом. Я выбрал первую и с трудом расположил его [императора] против солнца и себя самого в приемлемом свете. Он был одет в военный мундир и предполагал позировать стоя, но после того, как я объяснил мое видение предстоящего сеанса, молча согласился и сел. Я сказал: «Прошу прощения, что сижу в Вашем присутствии». Он ответил: «Конечно – без церемоний» [Layard, 1906, p. 136].

Во время сеанса, который длился до без пятнадцати час, Лоуренс слушал разговор на английском лорда Стюарта и Александра.

После первого сеанса Александр взглянул на рисунок и был доволен, как и лорд Стюарт, но тот нашел ошибку, на что Александр отметил, что это все лишь первое позирование и попросил пригласить Волконского, чей портрет в тот момент был начат Джорджем Доу. Генерал-адъютант одобрил работу, но отметил, что «выражение бровей слишком серьезное» [ibid, p. 138]. Скорее всего Волконский видел поясной рисунок черным мелом и сангиной на бумаге, на данный момент хранящийся в Государственном Эрмитаже. На нем подробно прописано лицо императора, но лишь намечен мундир и нижняя часть туловища. Еще один точно такой же по композиции, но уже с подробно прописанными деталями этюд маслом (91х73 см) сейчас находится в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Второй сеанс было решено провести после обеда: «Приходите ровно в четыре, и я буду сидеть до наступления темноты» [ibid, p. 138].

Лоуренс несколько раз переделывал изображение. В итоге художник изобразил императора опирающимся в основном на одну ногу. Это не самая удачная поза для изображения военной фигуры на поле боя, пожалуй, она слишком расслабленная и скромная [Levey, 2005, p. 208].

Александр предпочёл позировать в тёмной форме, в которой он участвовал в октябре 1813 года в битве при Лейпциге. Это был очень тактичный выбор, так как в этой битве одержали победу Австрия и Пруссия.

Лоуренс соглашался, что поддался очарованию Александра [ibid, p. 210], как впрочем и другие художники, которые отмечали добрый нрав российского императора. Так, создававший в 1823 году его портрет Джордж Доу писал Джону Флатеру: «Его доброта и любезность безграничны...» [ibid, p. 210].

ISSN 2227-6165

В итоге позировал Александр семь раз. Уже после завершения работы Лоуренс дописывал изображение, старался быть верным натуре как ни в одном другом портрете, который он когда-либо писал [Williams, 1831, p. 126].

Существуют различные мнения относительно выполненного портрета. Так, историк А. И. Михайловский-Данилевский отрицательно оценил портрет. Он писал: «Портрет нашего государя Лоуренсу не удался, особенно нижняя часть лица вовсе непохожа» [Михайловский-Данилевский, 1897, с. 547].

25 ноября 1818 года портрет видела вдовствующая императрица Мария Фёдоровна. Она долго стояла и восхищалась работой, ей понравилось, как верно передано выражение лица. В итоге была заказана копия, которая в 1822 году прибыла в Эрмитаж.

Как сообщает архивное дело «Об отправленном портрете Государя императора Александра 1-ого писанном живописцем Лоренсом», за доставку портрета отвечали русский дипломат Павел Гаврилович Дивов и русский военный и придворный деятель Петр Михайлович Волконский:

«Его Превосходительству П. Г. Дивову

8 ноября 1822

Милостивый Государь

Павел Гаврилович!

Заказанной в прошлом ещё году, по Величайшему изволению, большой портрет Государя Императора у славного здешнего живописца Сера Томаса Лоренса, оставался при отбытие отсюда у нашего посла Графа Христофора Андреевича Ливана ..., недовершенным. Мне поставлено было в обязанность принять таковую картину у сего художника и отправить по принадлежности. Она однако не прежде конечна как 18 числа минувшаго октября, и по вложении оной со всякого предосторожностно, сперва в жестяной, а потом в деревянной ящике, принята мною 19-го числа а 28-го погружена в С.-Петербург на отплывшем вчера англицком корабле «Лондон Шкипар Броун... .

На сём ящике выставлены знаки Е. И. В. Г. Н. и для выправления оного у нас из таможни, равно как и для доставления онаго в Ермитаж Его Императорского Величества послан мною надлежащий ... на случай же зазипования онаго судна в Дании, предуведомил я как следовало, и господина Консула ... .

Долг мой требует довести при сем до сведения Вашего Превосходительства, что за оной портрет заплачено мною помянутому художнику 630. фунтов, за рамы онаго ... 46 ф. И за укладку с ящиками 22 ф. За страхование сей драгоценной картины в 720. ф. По 5-ти гиней за 100 фунтов стоит 39. ф. 18 шил: сверх того за погрузку оной с таможенными издержками заплачено .... 6. ф. 16 шил. 6. п. Так, что сея Картина обошлась здесь ценою в 744 ф. 14. шил. 6 пенсов стерлингов, которые деньги и заимствовал я на счёт чрезвычайных при Императорском Посольстве издержек от здешних банкиров Господина Гарпана и ... .

С отличнейшими чувствами почтения и преданности имею честь быть,

Вашего Превосходительства,

покорный слуга

Андрей ...»

...

«2 дек 28 дня 1822 От ... Дивова кн. Волконскому

Милостливейший Государь Князь Петр Михайлович!

... честь имею уведомить, что написанный живописцем Лоренсом портрет Государя Императора... отправлен... для доставки в Ермитаж Его Императорского Величества» [Архив внешней политики Российской империи. Административные дела. Оп. II-26. 1822. Д. 10].

Данный портрет позже попал в Оружейную палату Московского Кремля, а потом в 1825 году – в собрание Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, где хранится и сейчас. Именно эта работа была представлена на выставке в Таврическом дворце в 1905 году. Размер этого повторения 268х175 см.

ISSN 2227-6165

Существует множество портретов Александра I кисти Лампи, Вуаль, Виже-Лебрен, Кюгельхена, Боровиковского, Нигри, Сент-Обена, Щукина, Волкова, Жерара, Доу и наконец Лоуренса. Однако исследователи отмечают, что все же ни один не передал реальную внешность и характер Александра I [Петинова, 1996, с. 433].

Так, близко знавшая его графиня Головина писала, что «он был красив и добр, но хорошие его качества, которые могли обратиться в добродетели, никогда не развились вполне» [там же, с. 431]. Виже-Лебрен писала Александра в юном возрасте и отмечала, что он был «высок, красив, приятен в обращении» [там же, с. 432-33].

В издании великого князя Николая Михайловича можно увидеть такие строки относительно Александра Первого:

«Он далеко не был красавцем, но был ловок и грациозен, очень высок, глаза голубые, с ласковым выражением, волосы светлые, золотисто-рыжеватого оттенка, лицо и фигура имели приятную округлость; в 35 лет он казался ещё моложавым, но был уже сильно лыс и глух на левое ухо. Далеко непонятны для нас те восторги и похвалы, которые расточаются пленительной наружности Александра I. Надо быть современником, чтобы вполне понять обаяние таких личностей, как Екатерина II или Александр Павлович. Необыкновенное выражение подвижного лица, особая улыбка на красивых губах, голубые очаровывающие, несколько прищуренные глаза, звук голоса, простота и изящество обращения – все, взятое вместе, играло тут роль; даже самая сутуловатость фигуры, безобразившая подражателей ему, у Александра увеличивала благоприятное впечатление» [там же, с. 432-33].

В 1818 году Лоуренсом были выполненны еще несколько портретов для Зала Ватерлоо.

Так, коллекцию портретов дополнил образ генерала Федора Петровича Уварова (1773/4-1824). Его блестящая военная карьера началась во время правления Павла I и продолжилась позже при Александре I, когда он стал приближенным императора. Уваров отличился при Аустерлице и Бородине и сопровождал Александра во время его путешествий по Европе и России, на конгрессах в Ахене, Лейбахе и Вене [там же, с. 450-51].

Портрет Уварова до самой смерти Лоуренса находился в его мастерской. Эту живописную работу (127,1 x 102,2 см) Георг IV заказал за 300 гиней. Уваров представлен как выдающийся генерал от кавалерии, адъютант его величества в Вене в своей военной форме, с шляпой с пером на предплечье и с тремя звездами, включая знаки отличия орденов св. Георгия и Александра Невского. На орденах Лоуренс делает особенный акцент, прописывая их более детально, чем, например, погоны или иные детали мундира. В образе чувствуется напряжение и драматизм. Такого впечатления Лоуренс добился за счет изображения резкого поворота головы в три четверти, стиснутых губ и направленного на зрителя указательного пальца правой руки и сжатой в кулак – левой, в которой Уваров держит перчатку. По аналогии с другими портретами, Уваров показан на фоне серо-коричневого-желтого порохового дыма, создающего эффект максимального объема фигуры. Темный фон помогает также сделать акцент на лице, на которое падает свет. Стоит отметить, что в отличие от Джорджа Доу, также создавшего портрет Уварова, Лоуренс не пытался приукрасить черты лица или волосы, его образ более реалистичный. Доу показал генерала совершенно иначе: более молодым, с блестящими уложенными кудрявыми волосами. Его портрет более идеализированный и менее холодный за счет использования большего количества теплых оттенков.

Тогда же был выполнен портрет генерала-адъютанта Александра Ивановича Чернышева (1786-1857). Он был также заказан за 300 гиней и находился в мастерской Лоуренса до смерти художника. Генерал от кавалерии изображен в черной военной форме с красной орденской лентой и наградами. Левой рукой он будто бы управляет боевыми действиями. За счет такого изображения рук, а также живого выражения темных глаз, художник пытается показать активное движение. Такой эффект создается благодаря прорисовки белого блика в углу правого глаза. В целом ордена прописаны Лоуренсом не так тщательно, как на некоторых других портретах, они не так узнаваемы и даже

ISSN 2227-6165

частично остались белыми. За всю свою жизнь Чернышев получил множество наград, из них 15 от иностранных держав. На портрете показан бело-золотой знак отличия с короной – это высший военный орден Баварии (Максимилиана Иосифа 2-ой степени), введенный в 1806 году и полученный Чернышевым в 1813 году. Для художника важнее было показать общий романтический образ, а не какие-то конкретные детали. Фон очень схож с портретом Уварова, тот же пороховой дым, придающий фигуре объем.

Вторая выделенная нами группа изображает дипломатов К. В. Нессельроде и И. Каподистрия, чьи образы отличаются от военных портретов Уварова или Чернышева.

В 1818 году был создан портрет Карла Васильевича Нессельроде (1780-1862). Граф изображен сидящим за столом на бархатном красном кресле на фоне канелированной колонны, которая обычно символизирует стойкость характера. Его костюм украшает алая лента ордена Александра Невского, полученная в марте 1814 года, и орден Благовещения. У графа были и прочие награды, но Лоуренс не хотел перегружать портрет лишними деталями.

Интересен вопрос, что же думали о Нессельроде его современники, и насколько похожий образ был создан Томасом Лоуренсом, который видел его лишь несколько раз. Отметим, что мастер так и не закончил портрет, рука и задний план были дописаны после его смерти художником-реставратором, первым хранителем коллекции Национальной галереи Уильямом Сегье [Андреева, Антонова, Бедретдинова, 1997, с. 99]. Существует предположение, что кроме портрета в Виндзорском замке где-то находится его повторение, так как известно, что Нессельроде просил художника создать для него копию [Millar, 1969, p. 73].

Биография К. Нессельроде хорошо известна, сохранились в том числе и его автобиографические заметки на французском языке, частично они были опубликованы уже после его смерти на русском языке в «Русском вестнике» 1865 года.

Головокружительный взлёт дипломатической карьеры Нессельроде начался после смерти Павла I в марте 1801 года. Граф носил титул камергера и в 30 лет был назначен сопровождать Александра I. До этого он был секретарём посольства в Париже. В 1815 году, когда на Венском конгрессе роль «первой скрипки» играла Австрия, Нессельроде обвиняли в том, что он способствовал заговору Австрии и Франции против России. После войны с Наполеоном он вместе с Иоанном Каподистрием стал министром иностранных дел.

Недостаток полноценного образования и отсутствие университетского диплома европейского образца неоднократно ставились ему в вину как современниками, так и последующими историками. Так, Г. А. Гребенщикова пишет, что «может быть, прав был отец канцлера Максимилиан-Вильгельм Нессельроде, когда в своё время горячо отговаривал своего сына избрать тернистый путь дипломатии. Напрасно он пытался внушить своему честолюбивому Карлу, что для этого нужны не только его желание, усердие и аккуратность, но прежде всего талант, специальное образование и глубокое знание истории внешней политики» [Гребенщикова, 2010, с. 98-108].

Относительно внешности Нессельроде, такой красивой и поэтичной на портрете кисти Томаса Лоуренса, ходили сомнения. Так, граф Ф. Г. Головкин писал о чете Нессельроде:

«Госпожа Нессельроде... была высокого роста и полна, что придавало её мужу вид, как будто он выпал из её кармана. Она была умна, поворотлива и хорошо умела обращаться с императором Александром I, придавая себе важную осанку, которая была бы не к лицу худенькой внешности её мужа, смахивающего на карикатуру, между большой женой, высоким ростом государя и громадным счастьем, выпавшим на его долю» [Головкин, 2003, с. 257-258].

Позже в 1850 году Федор Тютчев написал стихотворение, подписанное «На графа Нессельроде», начиналось оно такими словами: «Нет, карлик мой! трус беспримерный!» [Тютчев, 2003-2004, т. 2, с. 16].

По мнению Тютчева, позиция Нессельроде не соответствовала национальным интересам России. Карликом поэт его называет, намекая одновременно на рост и имя. Обвинения в трусости связаны с аккуратной политикой чиновника в области, касающейся «Восточного вопроса».

ISSN 2227-6165

Нессельроде считал, что трудности, возникшие в отношениях с Турцией, необходимо решать через совместное вмешательство государств Европы. Эта позиция и раздражала Тютчева сильнейшим образом. Интересно, что впоследствии карьера Нессельроде завершилась из-за Крымской войны, так как во многом по вине графа Россия осталась в изоляции и проиграла противостояние с Турцией [Петинова, 1996, с. 711-713].

В итоге можно согласиться с Е. П. Ренне, что «образ невысокого, худощавого, близорукого, слабохарактерного графа сильно романтизирован английским художником» [Андреева, Антонова, Бедретдинова, 1997, с. 99].

Находясь в Вене в 1818-1819 годах, Лоуренс не мог отказать принцу-регенту в написании поколенного портрета Иоанна Каподистрия (1776-1831), русского секретаря по иностранным делам (с 1815 года), дипломата греческого происхождения и первого президента Греции. Каподистрия служил дипломатом в период Наполеоновских войн и был полномочным представителем России на конгрессе в Вене.

Графиня Розалия Ржевуская (1788-1865), чей графический портрет, ныне хранящийся в Британском музее в Лондоне, также был выполнен Лоуренсом в 1819 году, выступала помощником и переводчиком во время позирования. Уильямс утверждает, что «портрет Розалии является выражением уважения к женщине, которая-то была жизненно необходима для создания данного произведения» [Williams, 1831, p. 134]. Судя по её воспоминаниям, Лоуренс не понимал французский, а Каподистрия знал только русский, греческий и французский. Однако модель обсуждала с художником разные темы, связанные с его профессиональными интересами [Rzewuska, 1939, p. 256].

Майкл Леви данный образ русского дипломата обозначил как «очень доброжелательный» [Levey, 2005, p. 215]. Лоуренс быстро нашел общий язык с моделью. По его собственным словам, Каподистрия был личностью известной в обществе за свои таланты, способности и ум [Williams, 1831, p. 134]. Изображенный сидя и с легкой улыбкой на лице, он кажется расслабленным и спокойным. Подбитое мехом пальто напоминает о том, что портрет был создан в начале января, и эстетически придает дополнительный интерес к композиции. Это был последний портрет, выполненный Лоуренсом в Вене, он его обозначил в своем письме мисс Крофт, как «самый лучший» [ibid, p. 134]. Использование темного антуража и сидящая поза модели напоминает образы на портретах Рембрандта [Levey, 2005, p. 215]. Каподистрия на портрете больше сорока лет, но выглядит он немного моложе. В отличие от некоторых других портретов той же серии Каподистрия показан смотрящим на зрителя, привлекая внимание уверенностью и подчеркнуто красивым умным лицом [ibid, p. 217]. В отличие от аналогичных портретов Лоуренса, образ Каподистрия достаточно прост. Модель не держит никаких ценных бумаг, его одежду украшает лишь одна награда – звезда ордена Александра Невского. Каподистрия больше похож на живого человека, чем большинство других дипломатов, изображенных Лоуренсом в то время. Специалисты отмечают немного нервную романтическую и кажущуюся символической ауру, которая окутывает модель, наполовину скрытую, наполовину изображенную в складках тяжелого мехового пальто [ibid, p. 218]. Такого приема Лоуренс больше не использовал в своих работах. За счет изображения пальцев, держащихся за пальто, портрет Каподистрия не кажется статичным в отличие от своих аналогов, которые, скорее всего, были специально повторены Лоуренсом. Композиционным прототипом данного образа специалисты считают портрет однорукого художника Мартина Риккерта 1631 года (Национальный музей Прадо, Мадрид) кисти Антониса ван Дейка или портрет Клемента де Йонге 1651 года (собрание Я. де Брёйна.), выполненный Рембрандтом [ibid, p. 218].

Стоит отметить, что британская портретная школа в лице Томаса Лоуренса была высоко оценена Александром Первым, а серия портретов для Зала Ватерлоо стала прототипом созданной позже Военной галереи в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге, приехавшим в 1819 году по приглашению императора в Россию главного соперника Лоуренса Джорджа Доу. Еще в 1818 году Лоуренс и Доу встречались на конгрессе в Ахене. Это подтверждают письма Лоуренса, в которых он сообщал о том,

ISSN 2227-6165

что ему приходилось скрывать от Доу зарисовки образа императора Александра I, так как тот «рыскал и раболепствовал» при русском дворе [Layard, 1906, p. 136-138].

Впервые английская публика увидела всю законченную серию портретов, созданных по заказу принца-регента на посмертной выставке Лоуренса в 1830 году в Британском институте. Так эти образы встали визитной карточкой России на международной арене.

Таким образом, стоит отметить, что хотя Томас Лоуренс никогда не был в России, его портреты русских – это документальное подтверждение различных активных русско-английских политических и культурных связей в начале XIX века. Написанные им образы позволили с выгодной стороны представить российского императора Александра I, его генерал-адъютантов и русских представителей на Венском конгрессе, создать портреты, которые и сейчас украшают залы Виндзорского дворца и сохраняют светлую память о победе над войсками Наполеона Бонапарта. Каждая из этих работ тонко отражает характер модели, что подтверждается их сравнением с письменными источниками, и являются одними из лучших работ, выполненных Лоуренсом за его карьеру придворного портретиста.

ИСТОЧНИКИ

1. Об отправленном портрете Государя императора Александра 1-ого писанном живописцем Лоренсом // Архив внешней политики Российской империи. Административные дела, Оп. II-26. 1822. Д. 10.
2. *Головкин Ф. Г.* Двор и царствование Павла I. Портреты и воспоминания. – Москва: Олма-пресс, 2003.
3. *Михайловский-Данилевский А. И.* Воспоминания. 1818 год. Путешествие с Александром I на Ахенский конгресс. // Русская старина, 1897. Т. 92.
4. *Тютчев Ф. И.* Полное собрание сочинений и письма в шести томах. – Москва: Издательский центр «Классика», 2003-2004. Т. 2.
5. *Caetani G., Rzewuska R.* Memoires de la Comtesse Rosalie Rzewuska. – Rome: Typ. Cuggiani, 1939.
6. *Layard G. S.* Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag… with Recollection of the Artist by Elizabeth Croft. – London: George Allen, 1906.
7. *Williams D. E.* The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., 2 vols. – London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Г. Б.* Гений войны, блага и красоты. Писал Королевский Академик Джордж Доу. – Москва: Пинакотека, 2012.
2. *Андреева Г. Б., Антонова А. З., Бедретдинова Л. М.* Незабываемая Россия: Русские и Россия глазами британцев, XVII-XIX век: (Каталог выставки). – Москва: Трилистник, 1997.
3. *Гребенщикова Г. А.* Карл Роберт Нессельроде: к 230-летию со дня рождения. Штрихи к портрету // Клио: Журнал для ученых. – 2010. № 2 (49). С. 98-108.
4. *Данилова И. Е.* Каталог живописи / Гос. музей изобр. искусств им. А.С. Пушкина). – Москва: Mazzotta, 1995.
5. *Петинова Е. Ф.* Знаменитые россияне XVIII-XIX веков. Биография и портреты. По изданию великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX столетий». – Санкт-Петербург: Лениздат, 1996.
6. *Albinson A. C., Funnel P., Peltz L.* Thomas Lawrence. Regency Power & Brilliance. – New Haven – London: Yale University Press, 2010.
7. *Levey M.* Sir Thomas Lawrence. – New Haven and London: Yale University Press, 2005.
8. *Millar O.* The Later Georgian Pictures in the Collection of H. M. The Queen (2). – London: Phaidon, 1969.

SOURSES

1. *Ob otpravlennom portrete Gosudarya imperatora Aleksandra 1-ogo pisannom zhivopistsem Lorensom* [About the sent portrait of the Sovereign Emperor Alexander I created by the painter Lawrence] In: *Arkhiv vneshney politiki Rossiyskoy imperii. Administrativniye dela* [Archive of foreign policy of the Russian Empire. Administrative matters], Op. II-26. 1822. D. 10.

2. Golovkin F. G. *Dvor i tsarstvovaniye Pavla I. Portrety i vospominaniya* [Court and the reign of Paul I. Portraits and memories]. Moscow, Olma-press, 2003.
3. Mikhaylovskiy-Danilevskiy A. I. *Vospominaniya. 1818 god. Puteshestviye s Aleksandrom I na Akhenskiy congress* [Memories. 1818. Travel with Alexander I to the Aachen Congress]. In: *Russkaya starina* [Russian Antiquity], 1897. T. 92.
4. Tyutchev F. I. *Polnoye sobraniye sochineniy i pis'ma v shesti tomakh* [Tyutchev F. I. Complete Works and Letters in Six Volumes]. Moscow, Izdatel'skiy tsentr "Klassika", 2003-2004. T. 2.
5. Caetani G., Rzewuska R. *Memoires de la Comtesse Rosalie Rzewuska*. Rome, Typ. Cuggiani, 1939.
6. Layard G. S. *Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag... with Recollection of the Artist by Elizabeth Croft*. London: George Allen, 1906.
7. Williams D. E. *The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, Kt., 2 vols*. London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.

REFERENCES

1. Andreeva G. B. *Geniy voyny, blaga i krasoty. Pisal Korolevskiy Akademik George Dawe* [The genius of war, good and beauty. The Royal Academician George Dawe wrote]. Moscow, Pinakoteka, 2012.
2. Andreeva G. B., Antonova A. Z., Bedretdinova L. M. *Nezabyvayemaya Rossiya: Russkiye i Rossiya glazami britantsev, XVII-XIX vek: (Katalog vystavki)* [Unforgettable Russia: Russians and Russia through the eyes of the British, XVII-XIX century: (Exhibition Catalog)]. Moscow, Ttrilistnik, 1997.
3. Grebenshchikova G. *A. Karl Robert Nessel'rode: k 230- letiyu so dnya rozhdeniya. Shtrikhi k portretu* [Karl Robert Nesselrode: on the 230th anniversary of his birth. Strokes to the portrait] In: *Klio: Zhurnal dlya uchenykh* [Clio: Journal for Scientists]. 2010, 2 (49). Pp. 98-108.
4. Danilova I. E. *Katalog zhivopisi / Gos. muzey izobr. iskusstv im. A.S. Pushkina* [Catalog of paintings / The Pushkin State Museum of Fine Arts]. Moscow, Mazzotta, 1995.
5. Petinova E. F. *Znamenitiye rossiyane XVIII-XIX vekov. Biografiya i portrety. Po izdaniyu velikogo knyazya Nikolaya Mikhaylovicha «Russkiye portrety XVIII i XIX stoletiy* [Famous Russians of the XVIII-XIX centuries. Biography and portraits. According to the publication of Grand Duke Nikolai Mikhailovich "Russian portraits of the XVIII and XIX centuries"]. Saint Petersburg, Lenizdat, 1996.
6. Albinson A. C., Funnel P., Peltz L. *Thomas Lawrence. Regency Power & Brilliance*. New Haven, London, Yale University Press, 2010.
7. Levey M. *Sir Thomas Lawrence*. New Haven and London, Yale University Press, 2005.
8. Millar O. *The Later Georgian Pictures in the Collection of H. M. The Queen (2)*. London, Phaidon, 1969.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-50-59

М.А. Митник
аспирант факультета истории искусства РГГУ
mitrit2299@mail.ru

ЛЮСТРА КАК ВИД ПОТОЛОЧНОГО СВЕТИЛЬНИКА И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА-ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА). ЧАСТЬ 2. РОССИЯ

В предлагаемой статье рассматривается история развития и художественные особенности потолочных осветительных приборов в России, которые прошла те же этапы, что и в Европе. В Древней Руси под влиянием Византии распространяются хоросы – обручи на стержне. Трудно представить в настоящее время древнерусский интерьер без паникадил голландского типа, которые получили распространение с конца XVI столетия. В XVIII – XIX веках Россия, следуя по европейскому пути стилевого художественного развития, испытывала влияние французского, английского, немецкого искусства. Отечественное производство осветительной арматуры с хрустальными подвесками начинается ближе к середине XVIII века. Однако несмотря на оказанные влияния, в России сформировалась своя уникальная типология потолочных осветительных приборов – люстр.

Ключевые слова: паникадило, декоративно-прикладное искусство, потолочный светильник, люстра, дизайн осветительных приборов, конструкция осветительных приборов, декорирование помещения, искусственный свет, стекло в искусстве, металл в искусстве, конструктивная типология, стилистическая типология

The article examines the history and artistic features of ceiling lighting fixtures (chandeliers) in Russia, which went through the same stages as in Europe. Ancient Rus borrowed circle-shaped chandeliers from Byzantium. Since late XVI century Dutch-styled chandeliers has become characteristic of old Russian interiors. In XVIII-XIX Russia followed the European style and was influenced by French, English and German art. Domestic production of chandeliers with crystal pendants begins in the middle of the XVIII century. Despite the European influence, Russia has its own unique chandelier typology.

Keywords: arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design, glass, interior, lighting design, room decoration, artificial light, glass in art, metal in art, constructive typology, stylistic typology

Осветительные приборы являются недостаточно изученной областью русской художественной культуры. В данной статье мы решаем ключевой искусствоведческий вопрос о формировании данного вида искусства и его развитии, что позволит решить и другие вопросы, связанные с реальным бытованием осветительных приборов. Истоки их формообразования восходят к периоду тесного взаимодействия Киевской Руси с Византийской империей.

В настоящее время проявляется значительный интерес исследователей и кураторов экспозиций к изучению осветительных приборов вообще, и особенно люстр отечественного производства. В российском и зарубежном искусствознании можно назвать небольшое количество работ, посвященных непосредственно искусству осветительных приборов, но и они затрагивают лишь определенные аспекты осветительной арматуры. Мы восполняем этот недостаток разработкой авторской типологии отечественной осветительной арматуры исходя из ее конструктивных художественных особенностей (вторая половина XVII века-первая половина XIX века). Для достижения этой цели мы проводим сравнительно-типологический анализа сохранившихся люстр с привлечением опубликованных архивных документов. В статье рассмотрены этапы развития

© Митник М.А., 2019

ISSN 2227-6165

русских потолочных светильников, выделены типологические признаки «елизаветинской» и «екатерининской» люстр и люстр русского ампира.

Первые художественно оформленные подвесные светильники появляются в Киевской Руси в десятом веке, вскоре после принятия христианства. В храмовом интерьере распространяется тип византийского осветительного прибора «хорос». Он состоял из чаши с плоским бортом, к которому были присоединены цепи, подвешенные к сводчатому перекрытию. В центр чаши ставилась лампадка. Первый зафиксированный светильник такого типа датируется XII веком [Сычев, 2003, с. 58].

Хоросы на Руси XIII–XIV века представляли собой литые бронзовые чаши с вертикальным бортом, по которому располагались свечники в виде либо трубочек, либо стержней для насадки свечей. Чаша хоросов и борт имели сквозную орнаментацию с изображениями святых, а также ангельских чинов (херувимов) и фантастических существ (кентавров). Подобные хоросы подвешивали на литых фигурных цепях к верхней розетке, которая, в свою очередь, крепилась к перекрытию. Эти светильники использовались в храмах до XVII столетия включительно [Левинсон, 1941, с. 21] и не имели внехрамового употребления.

Новая форма осветительных приборов появляется в Московской Руси к середине XV века. Этот тип светильника получил название «паникадило» от греческого слова «полика(н)дион», многосвечник. Паникадило представляло собой стержень с конусовидной основой в нижней части, к которой крепились крупные волютообразные кронштейны. Окончание стержня было украшено либо гирькой, либо маскароном в виде льва с кольцом в открытой пасти. Такой тип светильника изображен известной на картине Яна Ван Эйка «Обручение Арнольфини» (1434 год), он называется «Фландрской люстрой».

В конце XV века во Фландрии, Нидерландах, Германии появляется новый тип паникадил, представляющих собой стержень с конусовидной основой в нижней части, к которой крепились крупные волютообразные кронштейны. Подобный конус меньшего размера находится в верхней части светильника, к которому также были прикреплены кронштейны со свечами. В средней части светильника, вокруг штока, вертикальными тягами образовывалось пространство для небольшой бронзовой или деревянной скульптуры церковного или светского характера. Ряд таких осветительных приборов с конца XV века уже встречались в русских церквях. Такое паникадило, называвшееся на Руси «немецким», сохранилось в Иерусалимском приделе Благовещенского собора Московского Кремля, а также в Сергиевой лавре [Левинсон, 1941, с. 25].

В XVI веке тип паникадила претерпел некоторые изменения. Исходной формой светильника стал профилированный вертикальный стержень, к которому крепились два ряда кронштейнов со свечниками, поставленными на крупные розетки. В качестве декоративных элементов применялись литые металлические перья, зубцы, трилистники, иногда силуэтно-плоскостные фигуры. Этот тип осветительного прибора для отличия от предыдущего в нашей стране получил название «голландская люстра».

К началу XVII века «голландская люстра» начинает выглядеть как двухъярусный светильник, в нижней и средней части которого находятся шары. Шары были опоясаны металлическими обручами, к которым крепились волютообразные кронштейны, завершенные стаканчиками для свечей. В конструкцию такой голландской люстры входили декоративные элементы в виде «перьев», крепившиеся к среднему шару и исполнявшие роль дополнительных отражателей. Именно этот тип светильника получил самое широкое распространение в русском обиходе XVII века.

На рубеже XVII–XVIII веков паникадило стало часто использоваться не только в церквях, но и в жилых помещениях, преимущественно в царских и боярских хоромах. Светильники этого вида, независимо от употребления, богато украшали подвесками в форме разноцветных шелковых кистей с золотыми блестками, нередко с жемчугом и драгоценными камнями. Паникадило обычно подвешивали на цепях или веревках («вожжах»), обтянутых красным бархатом.

ISSN 2227-6165

В первой четверти XVIII века наряду с шандалами, стенниками и паникадилами стали встречаться другие, ранее не известные в России виды осветительных приборов. К ним относятся потолочные светильники, украшенные хрустальными подвесками – люстры. Такие хрустальные люстры получили распространение в Западной Европе уже в середине XVII века. В художественном оформлении люстр поначалу использовались подвески, изготовленные из природного камня – горного хрусталя, граненого наподобие драгоценных камней. С развитием производства осветительных приборов, предназначенных прежде всего для Версальского дворца, а после поставлявшихся и в другие дворцы, во Франции с 1760-х годов было налажено изготовление чистого и прозрачного, подобного горному хрусталю стекла, которое и стало называться «хрусталем» (от греческого «кристалл», прозрачный камень). Вскоре хрустальные подвески для декора осветительных приборов начинают производить в Богемии (калиевый хрусталь) и в Англии (свинцовый хрусталь) [Степанов, 2013, с. 100].

В начале XVIII века, особенно после путешествия Петра I (1721–1725) в страны Европы, и далее с началом строительства Петербурга, в России появляются потолочные светильники с хрустальным убором – люстры. Во втором десятилетии их уже можно встретить в царских апартаментах и во дворцах знатных вельмож, таких как А. Д. Меньшиков, Ф. М. Апраксин, Б. П. Шереметев [Ефремова, 2005, с. 25].

Поначалу предпочтение отдавалось люстрам венецианского типа, которые заказывались в самой Венеции. Как правило, все конструктивные детали венецианской люстры были изготовлены из хрупкого выдувного стекла, произведенного на основе содовых добавок. Обычно венецианское прозрачное «кристалло» не окрашивалось, но иногда в нем становились заметны светло-розовые, легкие голубые или бледно-желтые оттенки. В декоративную композицию подобных светильников включались стеклянные элементы в виде цветков и листьев ручной лепки (вытягиванием и наращиванием).

Светильники этого типа сначала изготавливались на казенном стеклянном заводе в Петербурге, хотя есть предположение, что впервые их производство началось на царском заводе в Измайлово. В отличие от венецианского стекла и богемного калиевого хрусталя стекло русской люстры имело легкий серо-лиловый оттенок, из-за применения марганца для обесцвечивания стеклянной массы.

Развитие отечественного производства осветительной арматуры с хрустальными подвесками начинается ближе к середине XVIII века, приходясь по преимуществу на время правления императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761). В этот период особую роль в развитии отечественной стекольной индустрии стал играть Петербургский казенный завод, который изготавливал стекло, зеркала и хрусталь для императорских дворцов. Стиль барокко, преобладавший в официальном русском искусстве середины XVIII века, требовал пышного убранства дворцовых интерьеров, поэтому хрустальные светильники, способные отразить и преломить сияние многочисленных свечей, как нельзя лучше соответствовали требованию праздничной декорации парадных залов. В дворцовых интерьерах появляются новые светильники, созданные на основе металлического каркаса, украшенного многочисленными хрустальными деталями. Типологически они относятся к французским потолочным светильникам, получившим распространение в первой половине XVIII века. Своей монументальной формой и блеском они производили неизгладимое впечатление и стали незаменимой частью убранства русских парадных апартаментов.

Конструкция такой люстры нового типа представляла собой соединение нескольких профилированных металлических тяг в нижней и верхней частях штока, создающих своего рода внутренний грушевидный объем. В разрезе получался силуэт так называемой лиры (enlire) [Сычев, 2003, с. 59]. Внутри полученного тягами объема находился металлический шток, который мог быть цельным или иметь разрыв в средней части. В этом случае «разорванный шток» завершался «флаконом» или «пирамидой», над которыми укреплялся декоративный элемент наподобие перевернутой пирамиды. Цельный шток украшался полыми гранеными вазиками – муфточками.

ISSN 2227-6165

К нижнему завершению подвешивался граненый хрустальный шар или «груша», по-французски cul-de-lampe [Сычев, 2003, с. 59].

Главным украшением люстры служили прикрепленные к металлическим тягам и кронштейнам стеклянные подвески или плакетки разнообразных видов. Чаще всего встречались так называемые «ушки» либо дубовые листья. Их изготавливали методом литья в форму с последующей огранкой, шлифовкой и полировкой. Плакетки, как правило, были крупными (до 20 или более сантиметров в высоту), плоскими, со сложным фасетом (плоской многопрофильной шлифовкой) на тыльной стороне. Установлено, что сильно изрезанный контур свидетельствует о более раннем происхождении этого элемента, тогда как плавные и спокойные его очертания относятся к периоду позднего елизаветинского барокко. Самые большие подвески иногда украшали углубленным рисунком в виде лилий, звездочек или кружочков. Наряду с плоскими гранеными встречаются также подвески выпуклые, миндалевидные или грушевидные. Их форма сложилась под влиянием предшествующих украшений из горного хрусталя. Подвески каждого яруса имели свой индивидуальный профиль и размер.

Хрустальный убор крепился к металлической конструкции непосредственно либо на дополнительных дужках. Место крепления деталей украшалось розеткой в виде цветка «маргаритки» или звездочки. Иногда к центру этих мелких элементов крепилась довольно большая стеклянная бусина, к которой присоединяли подвеску. Проволочное крепление было достаточно свободным для того, чтобы при колебании воздуха подвески раскачивались, создавая игру световых бликов и мелодичный звон при соприкосновении друг с другом.

Каждая тяга металлического каркаса образовывала два излома, на которых стояло стеклянное украшение в виде ограненного флакона или пирамиды, создавая дополнительную игру света. Бобешки (стаканчики для свечей) и профитки (тарелочки для стекающего воска) были укреплены на дополнительных профилированных металлических кронштейнах. Всю композицию люстры завершали подвески, укрепленные на тонких дужках, которые образовывали так называемую корону. Такой тип светильника, названный «елизаветинской люстрой», применялся в русских интерьерах до конца 1770-х годов.

Конструкция русской «елизаветинской люстры» предполагала развеску хрусталя за источником света, то есть свечи располагались наружным кольцом вокруг оси светильника. Чаще всего для одной люстры требовалось до восьми видов разнообразных подвесок. Крупные подвески располагались на отдалении от центральной оси, а ближе к центру светильника развешивались более мелкие элементы. Такое композиционное решение подчеркивало профилированный силуэт каркаса и усиливало отблеск свечей [Дамский, 1947, с. 25].

Металлическую основу и хрусталь для подвесок изготавливали на Петербургском стекольном казенном заводе. Для обесцвечивания стеклянной массы использовался преимущественно марганец, который в результате придавал хрустальным подвескам легкий серо-лиловый оттенок. Наряду с петербургским хрусталем использовались подвески, изготовленные на казенном заводе в Назье (Шлиссельбургского уезда), которые отличались легким желтым оттенком и более низким качеством.

Нередко подвески, флаконы, вазики, пирамиды, обелиски и другие детали хрустального убора, который требовался в большом количестве, заказывали в Богемии, где было широко налажено их производство.

Роскошные люстры с хрустальным убором предназначались дворцовым интерьерам, их можно встретить в городских и усадебных резиденциях богатых вельмож. Так в подмосковной усадьбе Кусково, принадлежавшей графу Шереметеву, построенной в начале 1760-х годов, «елизаветинские люстры», судя по описям, находились во многих парадных залах. Во второй половине XIX века при разделе имущества между членами семьи некоторое количество подобных светильников было отправлено в Останкино, где они прекрасно сочетались с мебелью в стиле неорококо [Ефремова, 2005, с. 10].

ISSN 2227-6165

К большому сожалению, люстры очень редко сохраняют полное первоначальное убранство. На протяжении долгого существования меняется стекло в хрустальном уборе (взамен утраченных деталей), декоративные элементы и даже части металлического каркаса.

В России производство потолочных светильников достигает своего расцвета во второй половине XVIII века в эпоху екатерининского классицизма. Хрустальные люстры и люстры-фонари приобретают яркую художественную выразительность и национальное своеобразие. В отличие от осветительной арматуры эпохи барокко, поражавшей пышностью своего убранства, люстры классического типа отличались ясностью конструкций и разнообразием декора. Как известно, уже в середине XVIII века светильники играют одну из главных ролей в художественном оформлении интерьера. В эпоху барокко потолочные светильники с крупными деталями хрустального убора – «елизаветинская люстра» – размещаются, как правило, в центре зала. В эпоху классицизма люстры развешиваются по периметру.

Формирование типа «екатерининских светильников», производство которых началось в Санкт-Петербурге с 1780-х годов, происходило не без влияния европейской осветительной арматуры. Большое значение имело достижение английской стекольной индустрии. Великолепные люстры, привезенные из Англии, с хрустальными литыми рожками и убором в виде разнообразных бусин, миндалевидных подвесок, были хорошо известны в России и ценились очень высоко. Петербургские мастера отчасти заимствовали у английских коллег новые принципы построения каркаса потолочных светильников, элементы хрустального убора – в меньшей степени схему их развески.

По конструкции в этот период в России можно выделить четыре основных типа люстр:

1. ярусная с цельным несущим штоком или на цепях и на штоке;
2. люстра на цепях с коротким штоком (многоярусная или с одним обручем);
3. люстра-корзина на цепях (с разорванным штоком или на цельном штоке);
4. люстры-фонари.

Наиболее распространенным и устойчивым типом является многоярусная люстра с цельным несущим длинным штоком, на который традиционно нанизаны стеклянные вазики (муфты).

Именно ярусное построение становится главным отличительным конструктивным признаком «екатерининской люстры» от «елизаветинской». Первый тип люстры чаще всего имеет такой элемент как металлический обруч. Он прикрепляется к стержню тягами либо подвешивается на цепях. В зависимости от количества обручей люстры делятся на одноярусные, двухъярусные, трехъярусные, четырехъярусные. Ярусный характер люстр эпохи классицизма функционально обусловлен необходимостью увеличить световой поток: система восходящих обручей решало эту задачу.

Примером этого типа является двухъярусная люстра на двенадцать свечей из Останкинского дворца, которая находится в проходной галерее к Египетскому павильону. Ее шток украшен шаровидными вазиками и балясинами кобальтового стекла. Нижний большой и верхний меньший обручи соединены бронзовыми тягами со штоком и укреплены к бронзовым пояскам, «надетым» на шаровидные вазики. Нижний сквозной обод, несет шесть пар металлических свечников (бобешек), они чередуются с шестью декоративными пирамидами (штыками), на острие которых укреплены тоненькие дужки. С ними соединены связки бус. К верхнему узкому ободу прикреплены дужки с подвешенными хрустальными «чечевицами». Шток завершен «хрустальным дождем» в виде миндалевидных подвесок, прикрепленных к бронзовым вертикальным дужкам.

Встречаются также люстры с четырьмя обручами. Примером может служить люстра из Останкино на двадцать четыре свечи, изготовленная в Москве. Ее центральный шток состоит из пяти металлических вазиков. Обручи прикреплены к штоку металлическими тягами. Металлические стаканчики для свечей и хрустальные пирамиды-штыки поставлены на нижний и следующий за ним обруч. Между собой обручи соединяются вертикальными тягами. Все ярусы объединяет каскад хрустальных бус. Корона, состоящая из восьми бронзовых лепестков, укреплена к малому верхнему обручу, завершена хрустальным дождем.

ISSN 2227-6165

Также бывают ярусные люстры на цепях и штоке, примерами могут служить парные люстры на шесть свечей из убранства лож арьерсцены театра Останкинского дворца. С центральным штоком и двумя закрепленными на нем обручами, с тремя изогнутыми тягами, замкнутыми на ободах. Люстра подвешена на трех цепях к короне, состоящей из металлического диска и стеклянной тарелки с гирляндами. Между тягами расположено девять кронштейнов, шесть из которых несут свечники, а три – пирамидки. Другие три пирамидки укреплены на изломах тяг. Шток украшен пятью вазиками (муфточками), завершается внизу шишкой.

Ко второму типу подвесных екатерининских светильников относятся люстры на цепях с коротким штоком (многоярусные либо одноярусные), который завершается либо хрустальным флаконом, либо хрустальным дождем. В Останкинской коллекции такой тип представлен люстрой на двенадцать свечей из убранства Парадной ложи. Обод подвешен на четырех цепях к короне с розеткой. На нем прикреплены кронштейны со свечниками. Нижняя часть люстры в виде металлического цилиндра и чаши прикреплена к ободу тягами. На краю чаши находятся дужки для крепления хрустального убора. Композиционным центром этого светильника является металлический вазон, укрепленный на круглом основании, которое держится на профильных металлических тягах, прикрепленных к главному ободу. Вазон почти скрыт роскошным хрустальным дождем. Не менее пышный хрустальный сноп (дождь) завершает конструкцию люстры.

Третья разновидность люстр эпохи классицизма получила распространение в 1790-е годы. Этот тип потолочного светильника был оформлен в виде хрустальной корзины из подвесок, укрепленных на нижнем краю обруча, к верхнему краю которого были прикреплены рожки со свечными стаканчиками. Люстра, как правило, подвешивалась на цепях. Ее композиционным центром был цельный или разорванный шток, декорированный муфтами или вазиками, чаще всего цветными.

Ярким примером служит люстра, разработанная архитектором Львовым для Гатчинского дворца. Корзина этой люстры подвешена на четырех цепях к короне. Верхний край обода корзины обрамляет бордюр в виде переплетенных металлических арок. Основа корзины представляет собой рельефную бронзовую пластину, с укрепленными к ней хрустальными деталями. В центре находится шток, к нижней части которого прикреплены профильные тяги, завершенные свечниками. Они почти не заметны, так как погружены в центр корзины. На шток нанизан большой вазик синего стекла, завершенный дождем. Над ним поставлена балясина синего прозрачного стекла, увенчанная пышным хрустальным снопом.

В Останкинской коллекции также находится типичная люстра-корзина на двенадцать свечей. Корзина, сплетенная из миндалевидных хрустальных подвесок, прикрепленных к обручу, подвешена на четырех цепях. Четыре пучка кронштейнов (рожков) со свечными стаканчиками соединены с обручем. В центре поставлен короткий шток, не доходящий до потолочного крепления, он держит с помощью тяг три обруча с миндалевидными подвесками, расположенными в два яруса. В нижней части штока помещен вазик синего стекла. Шток завершается так называемым фонтаном, люстра в целом – хрустальным многоярусным дождем.

Вариантом львовской конструкции являются парные люстры на восемь свечей из убранства лоджии Голубого зала Останкинского дворца. Корзина этих светильников образована хрустальными гирляндами, подвешенными к нижнему краю металлического ажурного обода со стеклянной чашей-поддоном. Люстры висят на цепях. В центре находится укороченный шток. К его нижнему концу прикреплены восемь изогнутых кронштейнов со свечными стаканчиками. Короткий шток, украшенный хрустальными вазиками (муфтами), оканчивается «канделябром» с восьмью рожками и четырьмя пирамидками. Хрустальный убор состоит из гирлянд, подвешенных фестонами за верхний край обода люстры и между пирамидок со стразами на концах, а также гирлянд, подвешенных бахромой на кольцах под потолком.

ISSN 2227-6165

К четвертому типу люстр этого стиля относятся люстры с фонарями. Примером может служить люстра на двадцать четыре свечи из убранства Парадной лестницы в Останкино. Несущим звеном ее конструкции является резная деревянная балясина, к которой мощными волютообразными тягами прикреплены глубокие металлические розетки с металлическими гирьками. В каждой розетке находится по четыре стаканчика для свечей. Над ними возвышаются цилиндрические с раструбом прозрачные стеклянные колбы, предохраняющие свечи от затухания. Люстра подвешена на шести цепях, три из которых, более мощные укреплены на волютообразных тягах, а три других, более легких – к нижнему тонкому обручу. К этим цепям прикреплены еще два обруча меньших размеров. Под потолком люстру украшают волютообразные металлические кронштейны и хрустальные подвески. Несмотря на типичную ярусную конструкцию, центром всей композиции является резная деревянная балясина, украшенная растительными элементами и фруктами.

Одной из главных особенностей русских светильников эпохи классицизма было наличие в декоре яркого цветного акцента, поскольку именно из окрашенного в массе стекла выполнялись элементы для украшения центрального стержня люстры. Цветные муфты разнообразных форм изготавливали на Петербургском казенном стекольном заводе и продавали люстровщикам. Изготовление осветительной арматуры с окрашенным стеклом стало возможным лишь благодаря опытам Ломоносова (1711-1765).

В последней четверти XVIII века палитра стекла, применяемая в светильниках, стала чрезвычайно богатой. Встречались ярко-голубые и бледно-голубые глушённые стекла, а также прозрачные бирюзовые, аметистовые, аквамариновые, желтые, зеленые и различные оттенки синего (кобальтового стекла). В люстрах часто использовалось стекло цвета молока, которое нередко расписывалось мелким цветочным орнаментом, напоминающим драгоценный фарфор. Особенно ценилось прозрачное розовое и красное стекло, так называемый золотой рубин. Обычно крупные детали из цветного стекла были гладкими, без гранения и шлифовки, но существовали муфты со шлифованной поверхностью. В этом случаи они не окрашивались.

Самая яркая составляющая художественного решения потолочных светильников, что собственно и позволило называть их люстрами, является так называемый хрустальный убор. Во второй половине XVIII века он был чрезвычайно разнообразен и состоял из граненых подвесок, напоминающих по форме миндаль, оливы, сосульки, чечевицу, розетки, звездочки, пирамидки, а также ладьевидные элементы, называемые «маркизы». Крепление хрустального убора в эпоху барокко, когда крупные граненые детали подвешивались к неподвижным деталям металлического каркаса, значительно отличается от крепления в период классицизма. В екатерининской люстре каждая хрустальная деталь прикреплялась к тонкой дрожащей проволочке-дужке, что создавало дополнительный эффект подвижности каждого элемента.

Как правило, хрустальный убор изготавливали из прозрачной хрустальной массы высокого качества методом отливки в форму с последующей огранкой в холодном состоянии. Хрусталь для люстр поставлял Императорский стеклянный завод. Подвески могли гранить также на Петергофской гранильной фабрике. Хрустальные детали были бесцветны и великолепно сверкали гранями в свете зажженных свечей, но встречаются и цветные подвески, напоминающие драгоценные камни. Наряду с Императорским заводом хрусталь заказывали в Богемии и Англии. Последний особенно высоко ценился, так как в своем составе имел свинцовые добавки, обладающие высоким светопреломлением.

Способы развески стеклянных подвесок были чрезвычайно разнообразны. Например, корзины собирали из гирлянд миндалевидного хрусталя, намного реже – из бисера. Гирляндами соединяли рожки и кронштейны. Иногда прикреплялись к обручам за один конец, и в виде свободных висящих пронизок образовывали так называемую «юбку». Можно различить три вида подобной развески. Первый представляет собой миндалевидные подвески, повернутые тупым концом вниз. Другой вид юбки образуется сосульками – хрусталиками удлиненной формы. Третий вид «юбки» состоит из подвески в виде сосульки с бусиной в основании.

ISSN 2227-6165

Нередко гирлянды делали из мелких граненых шариков, соединенных крючочками (пронизями), либо нанизанными на прочную нитку (бусы). Их развешивали в несколько рядов фестонами. Довольно часто этот вид гирлянды подвешивался к кронштейнам, реже они спускались с обручей. Встречается вертикальная развеска бус по всей высоте люстры – от обруча к обручу.

Украшение в виде крупных миндалевидных элементов, подвешенных острым концом к тонким металлическим дужкам, собирались в своего рода пучок, который назывался фонтаном, хрустальным дождем (плюмажем, султаном, снопом). Сверкающая композиция, завершавшая люстру, кроме декоративной функции имела чисто практическое значение, так как скрывала монтировочную серьгу. Хрустальный дождь мог быть расположен и внутри люстры, венчая укороченный шток.

Бронзовые обручи многоярусных люстр или люстр-корзин могли быть цельными или сквозными. В образованные отверстия крепились стразы и граненые розетки. Иногда вместо стразов обручи украшались литыми орнаментальными деталями. Они, как правило, выполнялись из литого хрусталя с последующей огранкой и назывались штыками или пирамидами. Иногда сохранялись известные еще в середине века так называемые флаконы или вазики, которые также крепились к обручу. Непременной частью хрустального убора были так называемые чечевицы (их могли называть стразами), которые крепились на высоко стоящей тонкой дужке и располагались на обруче между свечниками. Хрустальную композицию дополняли свободно развешенные крупные каплевидные элементы, укрепленные на гирляндах или обручах.

Большинство хрустальных люстр, которые сохранились до нашего времени и находятся в исторических интерьерах дворцов-музеев Москвы и Санкт-Петербурга, были выполнены в петербургских мастерских, которые были основаны выходцами из стран Северной Европы, в основном немцами. С появлением в 1785 году «Ремесленного положения о цехах» и особенно указа Екатерины II от 1791 года, разрешившего принимать ремесленников в цех временно, число странствующих мастеров в Петербурге заметно возросло. В Петербурге в этот период было организовано более десяти мастерских, где изготавливались люстры. В основном они сосредотачивались в районе Сенной площади, Большой и Средней Мещанских улиц, а также Большой Морской. Часть из этих мастерских выполняли заказы для императорского двора и богатых сановников, другие работали на рынок. К первым относились мастерские Фишера, Цеха, Бейера, Бремме, Дрейера. К сожалению, о работах второй группы мастерских, таких как Вальтер, Маркувич, Менцель известно очень мало, а их работы почти не сохранились.

Над осветительными приборами работали также московские мастера, которые использовали металл невысокого качества и применяли окрашенную жесть для удешевления конструкции. Тем не менее, Москва славилась производством деревянных резных золоченных по левкасу осветительных приборов, которые были намного дешевле бронзы, поэтому их часто использовали в усадебных интерьерах и городских особняках.

В начале XIX века в подражание античности, потолочные светильники нередко изготавливались в духе античных масляных ламп, хотя довольно далеких от прообраза. Типологически их формы представляют собой глубокую или мелкую чашу, подвешенную на цепях. Материалами чаще всего служат глушенное стекло, позолоченная или патинированная бронза. После 1804 года, когда на императорском стеклянном заводе стали варить свинцовый хрусталь, «античные» светильники создавались в виде полусферической чаши с алмазной разделкой, обрамленной по краю золоченой бронзой. Встречаются также граненые под бриллиант тарели в бронзовом оформлении.

В 1810-е годы большой популярностью стали пользоваться подвесные светильники в виде бронзового, стеклянного или хрустального шара на цепях, оправленного в бронзовый обруч, на который крепились кронштейны со свечами. Ближе к 1820-м годам появляются светильники в виде глубокой тонкостенной чаши из итальянского алебастра, с профилированным краем и фигурной декоративной деталью – гирькой (шишкой), подвешенной снизу. Подобные светильники

ISSN 2227-6165

из-за тусклого света располагались будуарах и спальнях. Алебастровые лампы находились в Павловском дворце, в Петергофе, других императорских резиденциях.

После 1820-х годов в партикулярных интерьерах распространяются масляные светильники (кинкеты), представляющие собой бронзовый обруч с прозрачным бесцветным стеклом, подвешенным на цепях. Украшением его простой конструкции была бронзовая или деревянная, иногда обитая жестью, лира.

Парадные дворцовые интерьеры по-прежнему освещают многосвечные роскошные бронзовые люстры, лишенные хрустального убора. Следуя строгой терминологии, подобные светильники не должны были бы называться люстрами, но так сложилась традиция, когда она сложилась так, и почему.

Наиболее распространенная конструкция русской люстры эпохи ампира представляла собой неглубокую круглую цельную или ажурную чашу на цепях, состоящих из фигурных звеньев, подвешенных к короне с зубцами из пальметт или акантовых листьев. Каркасом этого светильника являлся бронзовый обруч с кронштейнами для свечей, которые чаще всего напоминали по форме рог изобилия. Иногда их выполняли в форме лебедя, отлитого в бронзе. Эти люстры украшались орнаментальными или сюжетными композициями в плоском рельефе.

Ажурные чаши были выполнены из соединенных между собой элементов в виде корзин с букетами, крупных цветков, розеток, гирлянд или лавровых венков. Цельные чаши изготавливались из золоченой или патинированной бронзы глухого черного цвета. Они, как правило, декорировались накладными золочеными бронзовыми рельефами с античными мотивами. Нижняя часть цельной чаши всегда украшалась крупной золоченой бронзовой розеткой и декоративным элементом в виде шишечки.

Иногда в конструкцию подобной люстры входила своего рода крышка, которой накрывалась цельная чаша. Обычно ее украшала декоративная скульптура в виде фигур крылатой Славы, Амура со стрелами, Гермеса с кадуцеем, орла.

Люстры с хрустальным убором, распространившиеся в России в 1820-х годах, сильно отличались от своих предшественников. В основном их делали не в форме корзины как раньше, а в форме так называемой «груши» с плотно примыкающими друг к другу хрустальными гирляндами.

Форма подвесок претерпела некоторые изменения по сравнению с предыдущей эпохой. Например, характерные для конца XVIII века миндалевидные подвески превратились в так называемые оливки (в форме правильного овала).

В этот период в России начинают производить так называемые «каскадные» английские люстры, металлическая конструкция которых состояла из стержня и обручей. Вся конструкция скрыта хрустальными подвесками в виде призм трехгранного сечения, бусин и квадратных граненых страз.

Подводя итоги, мы можем сказать, что история развития осветительных приборов в России, в целом, прошла те же этапы, что и в Европе. Однако здесь сформировались свои художественные особенности потолочных светильников. Уже в Древней Руси под влиянием Византии бытовали хоросы – обручи на стержне. А в настоящее время трудно представить древнерусский интерьер без паникадил голландского типа, которые получили распространение только с конца XVI столетия. В XVIII–XIX веках Россия, следуя по европейскому пути стилевого художественного развития, показывала влияние французского, английского, немецкого искусства. Отечественное производство осветительной арматуры с хрустальными подвесками начинается ближе к середине XVIII века. В изготовлении светильников времен императрицы Елизаветы Петровны преобладает французская типология. «Елизаветинская» люстра отчасти напоминает французскую люстру начала XVIII века.

Многоярусная «екатерининская» люстра обладает большим своеобразием и самостоятельностью в художественных решениях и в чем именно, повторите.

ISSN 2227-6165

Можно выделить четыре основных типа люстр последней четверти XVIII века: 1й – ярусная с цельным несущим штоком или на цепях и на штоке; 2й – люстра на цепях с коротким штоком (многоярусная или с одним обручем); 3й – люстра-корзина на цепях (с разорванным штоком или на цельном штоке); 4й – люстры-фонари. В этот период очень важным элементом для украшения осветительной арматуры становится цветное стекло, в сочетании с хрустальным убором.

В конце XVIII века преобладает люстра в виде чаши, образованной хрустальными пронизками. Над чашей возвышался так называемый хрустальный шатёр. В первой четверти XIX века в России начинают производить так называемые «каскадные» английские люстры, характерные для стиля ампир. В этот период формируются новые конструктивные черты потолочных светильников, а также методы их декорирования, которые продолжат развитие в создании люстр XIX столетия. Анализируя русскую арматуру рубежа веков, можно заметить, что в этот момент были заложены новые черты, приведенные ниже, которые как раз и будут отличать арматуру XIX века. Первый переходный тип характеризуется обилием бронзы при сохранении хрустального убора. Второй отличается или полным отсутствием хрустального убора или сведен к минимуму.

Первый переходный тип имел три вида: люстры с полушарием из гирлянд и со стержнем в виде балясины, с которой скреплен обод, или с ободом, подвешенным на цепях; люстры с восходящими гирляндами; люстры с чашей. В период эпохи историзма повторяются все типы русской люстры, получившие развитие в конце XVIII-1-ой половине XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов К.* Выставка осветительных приборов конца XVIII – начала XX в. Останкино. – Москва: Истграф, 1928.
2. *Герасимова Н.Г.* Выставка памятников, реставрированных в ГЭ. – Ленинград: Лениздат, 1973.
3. *Дамский А.И.* Осветительная арматура. – Москва: Академия архитектуры, 1947.
4. *Ефремова И. Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкина. – Москва: Издательский Дом Руденцова, 2005.
5. *Левинсон Н.Р.* Подвесные осветительные приборы XVI–XVII веков // Труды ГИМ / под ред. *П.Д. Рачкова* [и др.]. – Москва, 1941. – С.100-151.
6. *Соловьёв К.А.* Русская осветительная арматура (XVIII–XIX). – Москва: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.
7. *Степанов Н. С.* Люстры стили и эпох. – Москва: Крафт, 2013.
8. *Сычев И.О.* Русские светильники эпохи классицизм. – Санкт Петербург: P. V. B. R., 2003.

REFERENCES

1. Damskij A.I. *Osvetitel'naya armatura* [lighting fixtures]. Moscow, Akademiya arhitektury, 1947.
2. Efremova I. Petuhova I. *Osvetitel'nye pribory. Kollekciya Muzeya-usad'by Ostankina* [Lighting. Collection of Ostankin Museum-Estate]. Moscow, Izdatel'skij Dom Rudencova, 2005.
3. Gerasimova N.G. *Vystavka pamyatnikov, restavrirovannyh v GEH* [Exhibition of monuments restored in the Hermitage]. Leningrad, Lenizdat, 1973.
4. Levinson N.R. *Podvesnye osvetitel'nye pribory XVI–XVII vekov* [Suspended lighting devices XVI–XVII centuries]. In *Trudy GIM*. Moscow, 1941. Pp.100-151.
5. Solov'yov K.A. *Russkaya osvetitel'naya armatura (XVIII–XIX)* [Russian lighting fixtures (XVIII–XIX)] Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo arhitektury i gradostroitel'stva, 1950.
6. Stepanov N. S. *Lyustry stili i ehpohi* [Chandeliers styles and epochs]. Moscow, Kraft, 2013.
7. Sychev I.O. *Russkie svetil'niki ehpohi klassicizm* [Russian chandeliers of the Classicism]. Saint Petersburg, P. V. B. R., 2003.
8. Vinogradov K. *Vystavka osvetitel'nyh priborov konca XVIII – nachala XX v. Ostankino* [Exhibition of chandelier of the late XVIII – early XX century. Ostankino]. Moscow, Istgraf, 1928.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-60-66

Г.А. Соколов
сотрудник отдела истории русской культуры
Государственного Эрмитажа
georg.sokolovv@gmail.com

ПОСТБЛОКАДНЫЙ МИМЕСИС. О ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В РАБОТАХ АЛЕКСАНДРА АРЕФЬЕВА

В статье рассматриваются формально-пластические решения, использованные художником Александром Арефьевым для создания телесных образов в своих работах. Кроме того, конструирование телесности и изменения в её трактовке у Арефьева увязываются с блокадными и пост-блокадными реалиями, внутри которых происходило становление Арефьева как художника. Выстраивание и интерпретация телесности в его искусстве рассмотрено хронологически, в соответствии с разными периодами творчества художника. Это является первой попыткой хронологически-тематической систематизации искусства Арефьева.

Ключевые слова: Александр Арефьев, телесность, модернизм, Блокада, экспрессионизм, советское послевоенное искусство, советское неофициальное искусство

The article deals with formal plastic solutions used by the artist Alexander Arefiev to create body images in his works. In addition, the construction of corporeality and changes in its interpretation by Arefiev are linked with the blockade and post-blockade realities within which Arefiev became an artist. The alignment and interpretation of corporeality in his art is considered chronologically, in accordance with different periods of the artist's work. This is the first attempt to chronologically-thematic systematization of Arefyev's art.

Keywords: Arefiev, Corporeality, Modern Art, Blockade, Expressionism, Post-War Soviet Art, Soviet Nonconformist Art

1.

Для исследований того, как травма, вызванная Великой Отечественной войной, репрезентирована в русской культуре вообще и в визуальной культуре в частности, важнейшее значение имеет искусство Александра Арефьева (1931–1978). И дело не только – и не столько – в том, что он находился в центре блокадной повседневности. Важно, что именно в блокадные годы он осознал себя как художник, начал учиться искусству, отправившись вначале в студию во Дворце пионеров, а затем – в Среднюю Художественную школу (СХШ), которая могла считаться первой ступенью перед институтом имени Репина, в дореволюционные годы называвшимся Академией Художеств (см., например, [Гуревич, 2011]).

Блокадные потрясения (как и в целом ужасы Второй Мировой войны) на русском языке, в русской культуре не осмыслены в должной степени. Этому, безусловно, способствовали определённые историко-политические обстоятельства. В советские годы война присутствовала в официальной, публичной культуре только в образе победы: она, разумеется, достигается через жертвы, но благородные, возвышенные, и до сих пор в массовом восприятии война вызывает скорее гордость, чем боль (История восприятия войны в позднесоветские годы изложена, например, в лекции Ирины Щербаковой «Память о войне: пропагандистский миф против “окопной правды”», прочитанной для сайта Arzamas.Academy; впрочем, уже из названия легко понять, что о «повседневной правде» нет речи и здесь).

В статье «Модернизм как unheimlich сталинизма» (в кн.: [Напреенко, Новоженова, 2018, с. 94-105]), Глеб Напреенко анализирует подходы к изображению ужасов войны, практиковавшиеся

© Соколов Г.А., 2019

ISSN 2227-6165

в первые послевоенные годы очевидцами событий. Автор показывает, что художники и поэты, перед войной работавшие в полном соответствии с канонами соцреализма, обратились (а вернее, *вернулись*, потому что все или многие с этого начинали) к изобразительному языку модернизма. Они были вынуждены это сделать, поскольку модернизм был единственным способом репрезентировать происходившие зверства и страдания, не спектакуляризируя их (об этой проблеме см. [Фостер и др., 2015, с. 372-373]).

Казалось бы, те нечеловеческие события, которые происходили во время войны, не могли не отразиться в культуре достаточно широко. Однако довольно быстро модернизм, прорывающийся при изображении неизобразимых ужасов, стал подвергаться критике. В той же статье Глеб Напреенко упоминает, что художник Пименов подверг послевоенные проявления модернизма резкой критике, да и в целом восприятие травмы разделилось на две противоположные позиции: «…в рамках “приватного восприятия” (например, у Гинзбург и Гора) ужасов войны они трактуются как имманентные реальности и подлежащие анализу без поспешных выводов. Напротив, в контексте публичной репрезентации (например, у Пименова) эти ужасы подлежат осуждению и отторжению как нечто инородное общей картине реальности. Первую позицию можно условно назвать модернистской, вторую – антимодернистской» [Напреенко, 2018, с. 104].

На этом фоне случай Александра Арефьева во многом уникален. В первую очередь стоит заметить, что он принадлежал другому поколению. Родившись примерно на двадцать-тридцать лет позже, чем фигуранты статьи Напреенко Александр Дейнека (1899) или Геннадий Гор (1907), он просто не мог пройти школу модернизма/авангарда. Правда, исследователи всегда указывают на его родство с Ленинградской пейзажной школой (см., например, [Струкова, 2011, с. 234-235]), которая вышла из модернистского «Круга художников». Но если этого генеалогического эпизода достаточно, чтобы сделать художника важнейшим мостом для столетней Петербургской-Ленинградской (пейзажной) традиции [Андреева, 2017], то для увязывания истоков формообразования в искусстве Арефьева с модернизмом 1910-1920 годов его явно мало. Конечно же, Арефьев-художник родился уже в зрелом, сложившемся советском художественном процессе. Он органически перенял многие категории, в которых этот процесс мыслил о себе. К примеру, характерно утверждение художника, настаивавшего, что «формализм» (типичная категория, использовавшаяся советской идеологизированной критикой) ему и его друзьям-соратникам был чужд: они-де всегда шли от натуры, от живого впечатления, то есть повседневные бытовые впечатления для Арефьева были чем-то противоположным поискам в области формы [Басин, 1979].

Екатерина Андреева заметила, что Арефьев был художником «подворотен “сталинского ампира”» [Андреева, 2012, с. 254]. В этой предельно ёмкой характеристике заключено не только точное определение места Арефьева в социальной иерархии тогдашнего «арт-мира», но и важное указание на контекст его формирования как художника.

Таким образом, можно констатировать, что в генеалогии арефьевской формы модернистская традиция едва ли занимает большее место, чем условная «советская». Однако ни одну его фигурную композицию и/или жанровую сцену нельзя назвать соцреализмом. При декларируемом отсутствии интереса к формальным поискам Арефьеву, тем не менее, не подходит и официозный изобразительный язык.

2.

Если посмотреть на пластику арефьевских тел в целом, во все годы его художественной практики – с 1940 годов по 1970 годы – то легко заметить её натурный исток (на который, как было отмечено выше, настойчиво указывает и сам автор). Знаменитая «Банная серия», созданная в конце 1940-х, полностью основана на конкретных натурных впечатлениях. И в дальнейшем художник не придумывает какой-то принципиально новый, доселе не употреблявшийся пластический язык, скорее в его работах деформируется язык уже существующий, постепенно удаляясь от «оригинала». То есть арефьевский модернизм идёт как бы изнутри, интуитивно,

ISSN 2227-6165

оказываясь не результатом сознательной установки на формотворчество, а реакцией на экспрессию окружающей жизни. Им не была усвоена западноевропейская экспрессивная традиция, которая и без советских запретов на «измы» не была популярна в русском искусстве.

Кроме того, несмотря на родство в отношении формы с «Кругом художников», Арефьевым не была воспринята и традиция изображения телесности, характерная для искусства предшествующего периода – 1930-х годов. Впрочем, немногие художники тех лет делали телесность предметом своего искусства. Далеко не все интересовались возможностью помыслить и изобразить нового советского человека – во всяком случае, в качестве реального, телесного объекта.

Тем не менее, некоторые к этой теме всё же подступали. И самым ярким примером соцреалистической телесности являются работы Александра Самохвалова. Этот художник очень много писал женщин, и это были женщины новой, только что наступившей или даже ещё грядущей эпохи. Их тела всегда мощны, сильны, динамичны. Всякий раз они показаны в сложном ракурсе, позволяющем рельефнее показать их силу и гибкость. Кроме того, этот ракурс часто связан с тем, что женщины работают с новой индустриальной техникой. То есть они существуют с ней в органическом единстве, что снова возвращает нас к цели художника: показать *новых* женщин, представительниц нового времени, новой реальности.

В трактовке телесности соцреализмом подобная установка была более-менее общей. Другие представители «Круга» (Пахомов, Пакулин etc) работали в похожем ключе. По сравнению с этой круговской телесностью работы Александра Дейнеки куда менее тактильны, менее фактурны, хотя в целом можно сказать, что он решал схожие задачи: изображение новых людей, молодых, сильных, динамичных.

Частично круговская телесность повлияла на Арефьева. Во всяком случае, если его ранние городские сцены совершенно не близки подобной трактовке, то «Банную серию» во многом можно с ней увязать, о чём ещё будет сказано ниже.

Исследователи уже писали о документальном характере некоторых рисунков Арефьева, изображающих, например, повешенных: это «те самые» повешенные, которых оставили после себя немцы на улицах, к примеру, Пушкина [Андреева, 2012, с. 257] – или сами немцы, казнённые в городе [Гуревич, 2011, с. 35]. Документальность, однако, в данном случае не означает фотографическую точность. Скорее, речь о некоторой отстранённости в позиции художника, беспристрастно фиксирующего то, что он видит. Но при этом пластический язык, с помощью которого выполнены эти работы, демонстрирует нам – всё с той же беспристрастностью – уже начавшуюся деформацию тела/телесности.

Однако гораздо больше, чем подобных «документальных» работ, Арефьев создал произведений, в которых Блокада и/или вообще война не присутствует на уровне внешнего сюжета. В большинстве своих произведений, особенно созданных в ранние годы, художник ориентируется на наблюдения, на натуру.

Но натурные впечатления, на которых строится арефьевское формообразование, сами родом из военной, точнее – блокадной реальности, из реальности деформированной, во многих случаях не-человеческой. Именно повседневная жизнь Блокады формирует восприятие совсем юным ещё художником и окружающей действительности, и человеческого тела, и соотношения этого тела с вещностью вещей, неодушевлённых предметов – то восприятие, которое Арефьев транслирует в свои произведения.

Уже в очень ранних работах, созданных в 1947-1949 годах, Арефьев начинает изображать людей. Поначалу они населяют его графические городские пейзажи, сработанные в основном тушью.

Эти фигуры в пространстве города зачастую похожи на тени. В некоторых из этих пейзажей абсолютно пустынно, в других нет, но принципиальной разницы поначалу не так уж много. Фигурки людей здесь графичны, контурны, иногда буквально прозрачны, даны в виде одной-двух линий. Можно было бы и вовсе счесть их стаффажем, если бы на их лицах иногда не проступали

ISSN 2227-6165

так явственно и значительно глаза или рты, образующие – пусть до определённой степени гротексные, но всё же – выражения.

Это по сути не-телесность, тела, слитые с городом, с окружающим пространством. Можно сказать, что изображённые люди – скорее не люди, а фантомы, и уж во всяком случае, они никак не выделены на фоне пространства. Разрыв невозможен, отдельное рассмотрение невозможно. Город мыслится только как единое, неделимое пространство. Человек вплетён в пространство – и всё изображение является единым пространством, но не только (и, может быть, не столько) физическим, сколько семантическим.

Подобная трактовка человеческого тела, оказывающегося лишь элементом пространства, будет присутствовать в искусстве Арефьева и впоследствии. К примеру, уже в поздние 1960-е её представляют такие картины, как «На набережной» (1968; собрание А. Кузнецова и П. Мелякова), «Я иду за пивом (Никольский собор)» (1968; собрание семьи Франц) etc.

Другой подход к изображению человеческого тела в ранних работах Арефьева ознаменован «Банной серией» 1949-1950 годов. В этой серии установка на натурные впечатления (декларируемая художником) сочетается с вуайеризмом. Натура, используемая Арефьевым, не общедоступная. «Арефьева интересовало жизненно необходимое тело и тот момент, когда оно живёт само по себе, неподнадзорно, по-настоящему, как голые тётки в бане» [Андреева, 2012, с. 257]. Не только жизненно необходимое – живое, тёплое. Первой «Банной серии» свойственно парадоксальное сочетание обобщённости, почти условности рисунка (характерное для искусства Арефьева в целом) с множеством точных деталей. В сочетании с нежной пастельностью это даёт ощущение бережной внимательности художника к своим моделям. При этом его интерес – совершенно не эротического свойства. То есть получается, что Арефьева влечёт жизнь как таковая, поэтому он подмечает и использует только те детали, которые усиливают впечатление живости, игнорируя всё то, что на это впечатление не влияет.

Женские тела в этих работах не слишком похожи на самохваловские, хотя общий интерес к подобному сюжету явно унаследован Арефьевым от предшественников. Объединяет его с круговцами интерес к живой динамике этих тел – но молодой художник здесь более натуралистичен, «приземлён», его женщины родом из сегодняшнего дня, из обыденной повседневности – в отличие от женщин Самохвалова, которые ещё только должны были сбыться, когда художник их писал.

В том же 1949 году, когда начала создаваться «Банная серия», Арефьев написал картину, находящуюся будто на стыке двух вышеописанных тенденций. Это «Женский торс» (собрание В. Громова).

Картина решена монументально. Она достаточно велика (82,5 x 82,5) по сравнению с другими работами Арефьева. Изображённая фигура будто бы не помещается в рамках холста – и поэтому она безголова. Она динамична: движение происходит по диагонали из правого верхнего в левый нижний угол. Однако эта сильная, живая телесность оказывается снята трактовкой пространства как однородного, немного стёртого – это вызывает ассоциации с фресками и немного напоминает будущую античную серию (не зря составители каталога выставки Арефьева в KGallery поместили рядом с репродукцией «Торса» одну из «античных» работ [Александр Арефьев, 2016, с. 22-23]). И под этой пеленой отстранённости начинает казаться, что головы у фигуры быть и не должно, она бы только помешала. Человеческое тело таким образом объективируется, переходит в состояние вещи, предмета.

Подобное отношение к человеческой телесности может быть продиктовано именно блокадной повседневностью. Воспоминания очевидцев (см., например, в [Яров, 2011]) изобилуют, как известно, свидетельствами о трупах, лежавших на улицах, окоченевавших до такой степени, что они действительно воспринимались как предметы, как помехи и проблемы, но не как люди. Блокадная реальность содержит много примеров страдания в крайней степени – но в то же время при такой интенсивности переживание страданий притупляется, становится нормой, рутиной.

ISSN 2227-6165

Екатерина Андреева писала о телесности в работах художника: «У Арефьева есть два состояния человеческого вещества: живая страстная плоть, часто лишённая лица, которое обозначено экспрессивной гримасой, или, как у Домье, силуэтный знак человека, с головой, похожей на спортивный снаряд для битья – боксёрскую грушу» [Андреева, 2012, с. 257]. Но применительно к самым ранним годам творчества эта классификация ещё не работает в полной мере. «Силуэтный знак человека» действительно присутствует (см. выше), как и живая плоть, но страстности до определённого времени нет или не очень много.

В ранние 1950-е Арефьев часто изображает смерть (см. об этом [Бобринская, 2012, с. 85-98]. Это повешенные, убитые при арт-обстреле или убивающие друг друга люди, а также – поножовщина и драки. Однако здесь телесность не акцентирована, тела убитых людей похожи как раз на «силуэтный знак человека». Как справедливо заметила Екатерина Бобринская, подобные сюжеты у Арефьева плакатны, воспринимаются сразу и не несут в себе дополнительной «психологической глубины».

Даже работы так называемой второй «Банной серии», несмотря на то, что в них ещё присутствуют «живые», тепло написанные тела, уже в гораздо большей степени представляют собой интерьеры. Художник наблюдает уже не за людьми, не за тем, что и как они делают, а за *телами*, причём порой фрагментированными: очень часто не видны их головы или другие члены. С учётом сказанного выше можно констатировать, что к 1950-м годам живая, объёмная телесность вытеснена из арефьевского искусства.

В этом контексте важно сказать несколько слов об арефьевских пейзажах. В живописных работах, появляющихся по меньшей мере с того же 1949 года, художник изображает Ленинград, ещё недавно бывший, по выражению Екатерины Андреевой, «гигантской братской могилой» [Андреева, 2012, с. 257]. Город был очень сильно разрушен, и эта повседневная, практически будничная руинированность настолько вошла в обыденное сознание его жителей, что у Арефьева проявилась не столько непосредственно в сюжетах, сколько в самом способе изображения. Несмотря на декларируемое неприятие «формализма», художник зачастую вносит деструктивные элементы в поверхность картин. Иногда они поцарапаны, а в случае, например, с «Белой ночью» (1951, «Царскосельская коллекция») элементом живописного изображения становится пустой, не покрытый краской участок холста. Таким образом, можно сказать, что живописный строй работ Арефьева, все те эффекты, которые в них можно увидеть, неслучайны и связаны, по всей видимости, с блокадными/постблокадными реалиями, в которых происходило становление художника.

Поэтому можно предположить, что живая естественная телесность уходит из работ Арефьева неслучайно. Полнокровное тело попросту не может быть самим собой в таком контексте. Здесь неизбежно вспоминаются истории о блокадницах, встречавших в бане полных женщин презрением – ведь они, *очевидно*, не страдали так, как остальные: худые, измождённые, преждевременно постаревшие [Берггольц, 2003, с. 239-240].

Впоследствии живое, динамическое, *телесное* (а не вещное или «интерьерное») тело вернётся в искусство Арефьева в 1960-е годы. Это будет уже та самая «живая страстная плоть», в первую очередь «античных» работ, о которой пишет Андреева. Но тело уже не может быть таким, каким оно было раньше, не может соответствовать какому-то более-менее конвенциональному состоянию. Оно теперь субстанция, оно не может быть однородным и статичным. Даже в тех случаях, когда Арефьев строит многофигурные сцены, фигурки в которых даны очень обобщённо, сама рельефная поверхность картины уже воспроизводит необходимую динамику.

Центральными работами этого времени, в которых отразились вышеописанные свойства, являются «Прометей» (в нескольких вариантах) и «Прокруст». В них отчётливо видно, как именно теперь существует тело в арефьевском искусстве: оно рвётся из оков/на части, оно заходится в крике. И это тоже можно счесть следствием изменённого войной восприятия. Ведь натурная ориентация, провозглашённое самим художником дистанцирование от «формализма» предполагают, что арефьевское тело получилось из предельного напряжения изначального, «натурального», чуть ли не академического (вспомним почти законченную СХШ) тела.

В 1960-е годы возвращаются и повешенные, которых Арефьев вновь изображает. Вероятно, это связано с тем, что, несмотря на неартикулированность темы войны, темы травмы, она скрыто, незримо присутствует в его искусстве.

Это подспудное присутствие логически приводит к иссушению арефьевских тел. После «античных» 1960-х в следующее десятилетие в искусстве Арефьева снова преобладает невесомая, «теневая» телесность: фигуры превращаются в тени, выхолащиваются, теряют плотность. Это видно не только в картине «Художник рисует ночью» (1972-1974, собрание KGallery), но и в серии «Бред», начатой ещё в 1960-е, и в фантасмагорической акварели «Художник и модель» (1975, собрание А. Кузнецова и П. Мелякова).

В целом можно констатировать, что телесность в искусстве Арефьева изменялась нелинейно, но в конечном счёте от людей-теней и людей-штрихов в ранних рисунках художник пришёл к людям-теням и людям-тёмным пятнам в работах последних лет.

Однако «тени» ранних лет не тождественны поздним. В ранних работах художника тело ещё не получило самостоятельного статуса. Его тела погружены в стёртое, руинированное пространство послеблокадного города. Но постепенно впечатления военных лет в сознании художника перерабатываются, и он оказывается готов к их трансляции – что и отражается в работах последующего периода: в изображении как убитых и раненых, так и полнокровных, живых тел.

Постепенно, однако, изначальный заряд жизненной энергии, питавший полнокровную телесность, уходит из искусства Арефьева. Поэтому поздние «тени» – это не *ещё* не существующая телесность: она *уже* не существует. Арефьевские тела будто «сдулись», от них осталась лишь оболочка. Эти изменения напрямую связаны с блокадной и вообще военной травмой.

Холодная экспрессия Арефьева оборачивается в итоге саморазрушением тела внутри его искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Александр Арефьев. Живопись. Графика. – Санкт-Петербург: KGallery, 2016.
2. *Басин А.* «Нас пачкает не что входит, но что исходит» (памяти Александра Арефьева) // Часы. 1979. №13. – С. 188-201.
3. *Берггольц О.* Встреча. – Санкт-Петербург: «Царское село», 2003.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Е. Ю.* Орден непродающихся живописцев и ленинградский экспрессионизм – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2017.
2. *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва - Ленинград, 1946-1991. – Москва: Искусство-XXI век, 2012.
3. *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. – Москва: Ш. П. Бреус, 2012.
4. *Буа Ив-Ален* 1946 / *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д.* Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
5. *Гуревич Л. Ю.* Александр Арефьев / ОНЖ. Арефьев. Васми. Громов. Шагин. Шварц. – Санкт-Петербург: Новый музей, 2011.
6. *Напреенко Г.* Модернизм как unheimlich сталинизма. О военных рисунках Александра Дейнеки / *Напреенко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма. – Москва: НЛО, 2018. – С. 94-105.
7. *Струкова А. И.* Ленинградская пейзажная школа. 1930-1940-е годы. – Москва: Галарт, 2011.
8. *Яров С. В.* Блокадная этика. Представления о морали в Ленинграде в 1941-1942 гг. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011.

SOURCES

1. *Aleksandr Arefiev. Zhivopis'. Grafika* [Painting. Graphics]. Saint-Petersburg, KGallery, 2016.
2. Basin A. *"Nas pachkaet ne to, chto vhodit, no chto ishodit" (pamyati Aleksandra Arefieva)* ["It's not what gets inside that gets dirty, but what comes out of us" (in memory of Alexander Arefyev)]. In *Chasy* [Clock], 1979, №13. P. 188–201.
3. Berggolts O. *Vstrecha* [Meeting]. Saint-Petersburg, Tsarskoye Selo, 2003.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Andreeva E. Y. *Orden Neprodayuschihsya Zhivopistcev i leningradskiy expressionism* [Order of non-selling artists and Leningrad expressionism]. Saint-Petersburg, Izdatelstvo Ivana Limbaha, 2017.
2. Andreeva E. Y. *Ugol nesootvetstviya: shkoly nonkonformizma, Moskva - Leningrad, 1946-1991* [Corner of mismatch: schools of nonconformism, Moscow - Leningrad, 1946-1991]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek, 2012.
3. Bobrinskaya E. A. *Chuzhiye? Neofitsial'noye iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Strangers? Informal art: myths, strategies, concepts]. Moscow, SH. P. Breus, 2012.
4. Bois Y.-A. 1946 / Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernism. Antimodernism. Postmodernism* [Art Since 1900/ Modernism. Antimodernism. Postmodernism]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
5. Gurevich L. Yu. *Alexander Arefiev / ONZH. Arefiev. Vasmi. Gromov. Shagin. Schwartz* [Alexander Arefiev / ONZH. Arefiev. Vasmi. Gromov. Shagin. Schwartz]. Saint-Petersburg, Novy Musey, 2011.
6. Napreyenko G. *Modernizm kak unheimlich stalinizma. O voyennykh risunkakh Aleksandra Deyneki.* [Modernism as an unheimlich of Stalinism. On the military drawings of Alexander Deineka] / Napreyenko G., Novozhenova A. *Epizody modernizma.* [Episodes of Modernism]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2018. Pp. 94–105.
7. Strukova A. I. *Leningradskaya peyzazhnaya shkola. 1930-1940-ye gody* [Leningrad Landscape School. 1930-1940-ies]. Moscw, Galart, 2011.
8. Yarov S. V. *Blokadnaya etika. Predstavleniya o morali v Leningrade v 1941-1942* [Blockade Ethics. Representation of morality in Leningrad in 1941-1942]. Saint-Petersburg, Nestor-Istoria, 2011.

ART & CULT АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-67-78

ISSN 2227-6165

П.Д. Рудь
аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова
polinarud46@gmail.com

ПРИНЦИП ДИХОТОМИИ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

В статье рассмотрен процесс сближения эстетики и политики на основе анализа ключевых трудов, посвященных этой тематике. Автор включает в свое исследование в том числе работы латиноамериканских философов, критиков, искусствоведов и художников. Этот выбор обусловлен необходимостью проследить ход мысли внутри изучаемого контекста, а также определить точку пересечения искусства и политики непосредственно на латиноамериканской художественной сцене 1960-70-х гг. Наличие точки пересечения эстетики и политики в поле концептуализма Латинской Америки крайне важно, так как именно с этой точки зрения возникает бинарная оппозиция концептуального искусства и концептуализма. Автор подробно раскрывает детали этой оппозиции, указывая на особенности двух моделей концептуализма. Кроме того, в статье показаны различные взгляды как латиноамериканских, так и европейских и американских интеллектуалов, что позволяет сформировать целостный ландшафт размышлений на эту тему.

Ключевые слова: концептуальное искусство, концептуализм Латинской Америки, современное искусство Латинской Америки

The article examines the convergence process of aesthetics and politics; it is based on the analysis of key works on the topic. The author enriches the research by implementing texts of Latin-American philosophers, critics, art historians and artists. This choice is a result of necessity to observe the development of intellectual framework on the subject within the researched context and to define the convergence point of art and politics on the Latin-American artistic scene of 1960-70s. The proof of the aforementioned convergence in LA conceptualism contributes to the hypothesis of a binary opposition between conceptual art and conceptualism. The author reveals all the details of this opposition, presenting crucial peculiarities of both conceptual models. Moreover, the article analyses opinions of Latin-American intellectuals as well as European and North American ones in order to create a holistic picture of thoughts on the subject.

Keywords: conceptual art, Latin-American conceptualism, contemporary art of Latin America

Политическая, социально-экономическая и культурная сферы переживали крайне противоречивый и турбулентный период в 1960-70-е гг. В легендарном 1968 г. революционные настроения пронизывали все слои общества. В то время студенческие и рабочие волнения охватили десятки стран Европы и Америки. Помимо Франции, где бастуют против политической линии де Голля, протестные голоса слышатся в Западной Германии, Швеции, Италии, Испании и Великобритании. Недовольство политикой правительств выливается и на улицы Мексики, Аргентины, Бразилии, Колумбии, Уругвая. В Латинской Америке вторая половина 1960-х гг. выводит на социально-политическую сцену новых акторов: молодежь, средний класс, феминистки и профсоюзы активно высказывают свое несогласие, борются за свои права и за возможность диалога с властью. Подготовка к Олимпийским играм в Мексике 1968 года стоила больших финансовых затрат и, как оказалось чуть позже, огромного количества жизней. Неудовлетворенность политикой Густаво Диаса Ордеса – за время его президентства не раз подавлялись независимые профсюзы и крестьянские фермерские хозяйства, нарушались права университетов на автономную политику и другие свободы – привела к масштабным студенческим забастовкам осенью 1968 г. Протестные выступления не только не способствовали положительным изменениям, но еще ярче показали

© Рудь П.Д., 2019

ISSN 2227-6165

авторитарность правительственного кулака. 2-е октября вошло в историю как «Резня Тлателолько» – вооруженные силы правительства открыли огонь по бастующим на площади Трех культур в районе Тлателолько. Пятью месяцами спустя, в марте 1969 г., аргентинские рабочие, разъяренные диктатурой Хуана Карлос Онгания, заняли весь центр аргентинского города Кордоба. Насилие со стороны военных сил Онгании, слезоточивый газ, наполнивший улицы, не остановили негодующую толпу: протестная волна за несколько следующих месяцев накрыла десятки аргентинских городов. Напряжение нарастало и в Колумбии: неспособность либерального правительства Льераса Рестрепо воплотить в жизнь программу «Национальные преобразования в стране» дало импульс активизации борьбы крестьян против произвола помещиков и террора правительственных войск. Сложная политическая обстановка сохранялась 5 лет – вплоть до 1972 г.: в эти годы общество раздирали непримиримые классовые бои, неоднократно вводилось осадное положение, трудящиеся требовали национализации иностранных компаний и повышения заработной платы, а крестьяне захватывали владения латифундистов. Протестная лихорадка не обошла стороной Уругвай и Бразилию. Вопреки репрессиям во время президентства Хорхе Пачеко против рабочего и демократического движения по Уругваю прокатилось порядка 700 забастовок. А в Бразилии диктатура Артур да Коста-и-Силва побудила выйти на улицы тысячи людей, среди которых были и студенты, и художники, и рабочие.

Легендарность этих лет не ограничивается массовыми выступлениями против правительственных политических линий и репрессий: протестные настроения студентов и рабочих поддерживались деятелями культуры во всех странах. Художественная сцена также переживала кризис, в данном случае эпистемологический: переосмыслялись как взаимодействие между публикой и художественным объектом, так и понятие того, что есть искусство, что представляет собой художественный объект. Культура этих десятилетий находилась в постоянном поиске: новой аудитории, новых практик и новых пространств. Кроме того, именно 1968 г. вновь сближает этику и эстетику.

Для Латинской Америки идея сближения искусства и жизни не нова. Мексиканская революция (1910-1917) социализировала искусство: благодаря муралям Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско, Альфаро Сикейроса оно появляется в урбанистическом пространстве. Чилийский художник Роберто Матта использует тот же художественный медиум, однако позже – в начале 1970-х гг., когда искусству вновь необходимо сохранять политическую активность. Вместе с «Бригадой Рамоны Парра»[1] Матта создает фреску «Первая цель чилийского народа» в поддержку левой повестки и правительства Сальвадора Альенде. Политический и социальный дискурс не исчезает из искусства с зарождением концептуализма – новые практики (например, акционизм, хэппенинг, перформанс, почтовое искусство) только изменяют стратегию взаимодействия искусства с контекстом. Учитывая тоталитарный характер среды, в которой существовало искусство, художникам необходимо было выработать такие тактики, которые бы позволили обойти ограничения, накладываемые режимами, а также найти свободное от тоталитаризма пространство для выражения собственных идей.

Проблему поиска «свободных от господства пространств» для выражения политической воли художников ставит Теодор Адорно в «Эстетической теории» [Adorno, 1970], опубликованной в 1970 г. Поиск ведет и немецкий философ, социолог Герберт Маркузе. В своей работе [Marcuse, 1964] он ищет возможные стратегии противодействия сложившимся отношениям господства, которые породили феномен «репрессивной культуры». Главная из них основывается на идее «великого отказа», тотального неприятия Системы и ее ценностей. Для Г. Маркузе искусство – одно из немногих свободных от силы и доминирования пространств. Отвергая устоявшиеся структуры, язык искусства способен обнажить подлинную сущность вещей, освободить их от гнета повседневного опыта. Один из наиболее ярких исследователей чилийского «неофициального искусства» Нелли Ричард также анализирует способность искусства преодолеть границы, выставленные тоталитарным режимом. Рассматривая работы Эухеньо Диттборна, Ричард отказывается от традиционного подхода, который

[1] Бригада Рамоны Парра – группа художников –муралистов коммунистической партии Чили, названная в честь чилийской коммунистки Рамоны Парра, которая была убита во время демонстрации в Сантьяго-де-Чили в 1946 г.

ISSN 2227-6165

ограничивает функцию искусства иллюстративно-пропагандистской поддержкой политической борьбы (критика, направленная на так называемое «военное искусство» Народного Фронта). Диттборн, как практически каждый чилиец в начале 1970-х г., стоял перед выбором: эмигрировать или остаться. Его «Авиапочтовые картины/ рисунки» ("Airmail Paintings")[2] – альтернативное решение этой дилеммы: сбежать, оставшись в стране. Безусловно, почтовое искусство на момент создания Э. Диттборном его работы существовало уже около двух десятилетий, тем не менее его работы этой серии являет собой необыкновенное воплощение понятия (переосмысление того, что есть путешествие) путешествия: они, с одной стороны, созданы специально для путешествия, а с другой, созданы самим путешествием (линии на некоторых его работах – это маршруты путешествий его «посылок»). Концепция путешествия так важна для Э. Диттборна, так как оно расширяет пространство деятельности художника, открывает новые возможности, помогает преодолевать ему ограничения, наложенные диктаторским режимом. Свободное передвижение – политическая необходимость. Его сообщения можно метафорично сравнить с «посланиями в бутылке», с Троянским конем или даже с трупами из фильма «Человек, которого никогда не было» (1955), в одежде которых были фиктивные документы и различного рода информация, чтобы пустить врага по ложному следу. Если раньше искусство должно было содержать сообщение или доносить какую-либо информацию с определенной целью, то теперь на него возлагается новая ответственность – символическое разрушение культурных рамок [Richard, 2000]. Таким образом, художественный акт создает не только стратегию, чтобы обойти цензуру, но и механизмы сопротивления.

Подобный процесс преодоления также характеризует деятельность чилийской группы художников и писателей «Передовая сцена». После государственного переворота 1973 г., возглавленного Аугусто Пиночетом, художественное производство практически полностью останавливается. Только спустя четыре года, когда, с одной стороны, суровый кулак диктатора начинает разжиматься, а с другой – художники приспосабливаются к социально-политическим условиям, постепенно формируются стратегии сопротивления. Поиски художников «Передовой сцены», созданной после переворота, отражают траекторию развития их мысли. В годы диктатуры площади и улицы не представляли гражданам возможности для манифестаций собственного мнения и организаций демонстраций, как это было при С. Альенде: таким образом, одна из самых значимых функций публичного пространства была парализована. Одна из участниц «Передовой сцены» Диамела Элтит в этих условиях производит замену: ее частное, личное пространство – тело – превращается в публичное. В работе Элтит «Зона боли» художница с порезанными и обожжёнными руками читает свой роман «Люмперика» в публичном доме. Мэри Грин, специалист по испаноязычному региону, считает, что несмотря на то, что у романа нет повествовательной линии в традиционном смысле, несложно заметить, что его содержание – это метафоричное описание Чили времен диктатуры [Green, Eltit, 2007]. Искалеченное тело Д. Элтит символизирует ужасы правления военной Хунты. Для художницы работа с телом представляет собой еще один способ коммуникации. Кроме того, Элтит противопоставляет частное пространство – собственное тело и публичное – бордель.

Один из ярких примеров феномена искусства «продвинутой сцены» – группа CADA (el Colectivo Acciones de Arte), для которой «действо» было центральной тактикой. Их акции фокусировались на критике не только художественных и политических институтов, но и социальной жизни. От хэппенинга члены группы позаимствовали практику использования городского пространства для своих акций. Однако в отличие от хэппенинга CADA пыталась наиболее эффективным образом использовать энергию улицы, чтобы стимулировать демократические изменения [Neustadt, 2006]. Таким образом, город стал для них открытым музеем, в котором общество превращалось в участников

[2] «Авиапочтовые рисунки» представляют собой большие листы бумаги или куски нетканного текстильного материала (Э. Диттборн использует его с 1989 г.) с изображениями, с напечатанными сообщениями различного характера, завернутые в конверты, которые потом посредством авиапочты отправлялись по всему миру.

ISSN 2227-6165

группы и художественного процесса, а само искусство интегрировалось в повседневную жизнь чилийских граждан.

Тоталитарный контекст подготовил плодородную почву для почтового искусства, основная практика которого была бы связана с сопротивлением ограничениям, наложенным режимами на политическую и культурную деятельность. Почта предоставляла для художников латиноамериканского региона единственный способ взаимодействовать с внешним миром, с иностранными коллегами, возможность распространить свои экспериментальные работы, которые не могли быть выставлены у них на родине. Бразильский теоретик и критик Кристина Фрейре в своей работе «Поэтика процесса. Не-музейное концептуальное искусство» метафорично сравнивает почтовое искусство с дверью в художественный мир других стран – это уникальная возможность безграничной коммуникации [Freire, 1999]. Кроме того, почтовое искусство представлялось эффективным и безопасным каналом для распространения субверсивных сообщений, обмена этико-эстетической информацией, так как правительственные режимы не имели возможности осуществлять ежедневный контроль потока корреспонденции. Ключевые фигуры почтового искусства Латинской Америки – уругваец Клементе Падин, аргентинец Антонио Виго, бразилец Пауло Бруски, выстраивая взаимодействие между художниками и тем самым сплетая почтовую сеть, с одной стороны, создавали новое свободное от тоталитарных ограничений пространство, где встречались политика и искусство, с другой, – выказывали как раз то неприятие Системы, о котором говорил Герберт Маркузе.

Исследуя взаимосвязь между политикой и эстетикой, необходимо проанализировать роль художника в политической жизни, а также коммуникативный потенциал художественной работы в целом. Критик Сьюзи Гэблик размышляет о необходимости отражения в искусстве наиболее животрепещущих вопросов [Gablik, 1977; Gablik, 1984]. Предложенный ею термин «эстетика участия» предполагает высокую степень вовлеченности художника в процесс социальных изменений [Gablik, 1992]. Ведущую роль художественному в создании нового социально-политического дискурса отводят и современные левые мыслители Майкл Хардт и Антонио Негри. Согласно их теории, художественные и политические практики взаимопроникают друг в друга, образуя некий перформанс протестных движений, в рамках которого выстраивается диалог субъектов, и происходит обогащение каждого из них [Hardt, 2004]. Итальянский философ, представитель марксистского движения Паоло Вирно культурную сферу представляет, как поле политических акций, так как она заключает «коммуникацию в себе» [Virao, 2003]. Ввиду этого в работе фокус преимущественно делается на коммуникативных практиках в контексте социально-политического и художественного активизма. Согласно чилийскому куратору и художнику Франсиско Бруньоли, искусство Чили в 1970-х г. как раз нацелено на поиск новых знаков и способов коммуникации [Días López, 2010]. Нелли Ричард также говорит об открытой структуре работ художников Лотти Розенфельд, Хуана Кастьльо, Альфредо Джаара, Мастерской визуальных искусств и группы CADA: они формируют свои произведения на основе живого материала – собственных биографий и социально-политических событий, что гарантирует постоянную незавершенность их работ, которая потенциально могла бы исчезнуть при условии зрительской интервенции. Например, во время акции «Чтобы не умереть от голода в искусстве» 1979 г. члены группы CADA выдавали жителям одной из городских коммун Сантьяго полулитровые пакеты молока, на которых подчеркнуто был указан их объем (пустые пакеты CADA использовала в последующих своих работах). Это была отсылка к счастливым временам правления фронта «Народного единства» Сальвадора Альенде: «1/2 л. молока» правительственная программа, благодаря которой каждый чилийский ребенок был обеспечен ежедневной нормой молока. В этот же день в газете «Сегодня» был опубликован текст CADA:

«представьте, что эта страница абсолютно белая

представьте, что страница белая как молоко

представьте каждый уголок в Чили, лишенный ежедневной нормы молока, как эту белую страницу, которую нужно заполнить» [Neustadt, 2006].

ISSN 2227-6165

Чилийский историк искусств Роберт Неустадт исследует коммуникативный потенциал художников этой группы. Так, в его книге «CADA[3] – Каждый день: Создание социального искусства» [Neustadt, 2001] рассматривается общественная полемика вокруг ее участников: правые считали их молодыми сумасшедшими, которых нужно призвать к порядку; традиционалисты же ставили под вопрос художественный аспект мероприятий коллектива; а левые обвиняли их в элитизме за частое применение новых для того времени аудиовизуальных технологий. Как отмечала Диамела Элтит, работы группы CADA – открытое диссидентство, критика и несогласие и с диктаторским режимом, и с другими художественными практиками [Morales, 2000].

С размышлениями чилийских исследователей и художников солидарны их бразильские коллеги – на семинаре Proposta 66 (1966 г.), организованном художником Вальдемаром Кордейро и критиком Марио Шембергом, формулируются концептуальные основы бразильского авангарда. Лейтмотивом обсуждений было взаимодействие зрителя с работой и необходимость участия публики в критике традиционных художественных категорий, в создании экспериментальных, концептуальных предложений. Годом позднее бразильский художник и теоретик Элио Ойтицика формулирует основные постулаты «Новой бразильской объективности», среди которых: 1) движение от формального эстетизма к семантическому подходу, сфокусированному на этических, политических и социальных проблемах и 2) организация коллективных манифестаций, открытых для участия широкой публики.

Отправная точка исследований бразильского художника Сильдо Мейрелеса также находится в пространстве социально-политического как физически – он включает свои работы в Систему обращения товаров, так и с точки зрения анализируемой темы. Двухчастный проект Мейрелеса «Внедрения в замкнутые идеологические системы» резонирует с контекстом политических взаимоотношений США и Бразилии. Первая и вторая части проблематизируют американский капитализм наравне с консьюмеризмом в Бразилии, манипулируя средой их «обитания», другими словами, идеологическими системами. В одной работе художник запускает в обращение банкноты, которые являются одним из элементов знаковой системы капитализма. Текст штампа на купюре вопрошал «Кто убил Херцога?». Югославский журналист Владимира Хергцог, член коммунистической бразильской партии, был убит полицией военного режима, однако дело было обставлено как самоубийство. А в работе «Coca-Cola» наиболее ярко подчеркнута необходимость коммуникации со зрителем: Мейрелес наносит на пустые бутылки «Кока-Колы» текстовые послания субверсивного характера, а также сообщения, побуждающие людей критически мыслить и поместить собственное мнение на стеклянную поверхность бутылки. Поверхность проявляла надпись, только когда бутылки, саркастическая метафора международных корпораций, были наполнены.

Мейрелес воздействует на зрителя, на его суждения об окружающей действительности, включая их в контекст и разрушая тем самым грань между жизнью и собственным искусством. В этом смысле его искусство существует одновременно в двух режимах, выделяемых французским мыслителем Жаком Рансьером – этическом и миметическом. В своем труде «Разделяя чувственное» [Rancier, 2001] Рансьер вводит понятие режима (идентификации) искусства, который подразумевает «особое отношение между практиками, формами зримости и модусами постигаемости», другими словами между тем, что делается, тем, что показывается зрителю, и тем, что понимается. Политика и искусство рассматриваются как различные способы предоставить право голоса тем, кто его не имел; превратить скрытое в видимое, или, наоборот, устранить из сферы видимого и тем самым лишить права голоса. Три режима, в котором существует искусство по Рансьеру – этический, миметический и эстетический. В данном случае нас в большей степени интересуют первые два: в этическом режиме искусство сообразуется с чем-то внешним, произведение искусства не обладает автономией, его рассматривают исключительно в соответствии с тем, какое влияние оно оказывает на индивидуум и на коллектив. Таким образом, искусство

[3] CADA от исп. cada- каждый, а также аббревиатура от названия коллектива Colectivo Acciones de Arte

ISSN 2227-6165

преодолевает барьеры, которые отделяют его от жизни, и сливается с ней. Работы Мейрелеса вписаны в материю социально-политической реальности и не могут существовать отдельно от нее. С другой стороны, проект «Внедрения в замкнутые идеологические системы» может функционировать и в миметическом режиме, который предполагает, что искусство, если не имитирует реальность, то переносит форму на содержание. В рамках этого режима художественная работа представляет интенцию собственного создателя. Сообщение, содержащееся в ней, впоследствии будет передано публике – и в этом смысле выражение интенции художника может быть рассмотрено и как педагогический акт. Мейрелес через надписи на банкнотах и бутылках транслирует собственное видение реальности, сообщает его зрителю и призывает задуматься. Два режима Рансьера – этический и миметический – можно сопоставить с типологией Нелли Ричард, чилийского критика, уже раннее нами упомянутого. Ричард проводит различия между военным/ангажированным и авангардным искусством [Richard, 2005]. Военное/ангажированное искусство стремится проиллюстрировать свою вовлеченность в политическую реальность, в которой уже происходят социальные трансформации. Подобное искусство было популярно в 1960-е гг., в качестве примера можно привести ранее упомянутую бригаду Рамоны Парра – их деятельность была напрямую связана с коммунистической партией, в свое художественное производство художники-члены бригады включали в том числе и лозунги избирательной кампании Сальвадора Альенде. Эта категория искусства, предложенная Ричард, совпадает с тем, что существует в миметическом режиме, выделенном Рансьером. Авангардное искусство Ричард, можем предположить, функционирует в этическом режиме, так как, согласно ее определению, оно должно предвидеть еще не случившиеся изменения за счёт эстетической трансгрессии. Выходя за пределы традиционного пространства и практик, искусство сближается с действительностью. И эксперименты с художественными методами, и стирание границ между художественным и социальным действуют против академического канона, выражая эмансипационное стремление искусства. Для того, чтобы проанализировать наши умозаключения, обратимся к деятельности чилийской группы «Передовая сцена». Художники группы, с одной стороны, создавали новые практики ради эстетического эксперимента, но с другой, – применяли их для воздействия на общество. Например, игра с языковыми структурами позволяла сохранить сообщение зрителю неизменным и в то же время обойти цензуру. Включение в инструментарий художника новых пространств - тела и города – также существенно расширило границы и предоставило место для субверсивного маневра, направленного против режима Пиночета. Таким образом, в поисках нового художник осуществляет не только эстетическое открытие, но и находит тактики для взаимодействия со зрителем в условиях тоталитаризма.

Рансьер [Rancier, 1995; Rancier, 2001], отчасти продолжая идеи еще одного французского философа А. Сен-Симона о политической роли художников в процессе преобразования человеческого общества [Saint-Simon, 1803], сближает политическое и эстетическое пространства. Для Ж. Рансьера «разделение чувственного» (под разделением чувственного Ж. Рансьер имеет в виду «систему чувственных очевидностей, которая одновременно демонстрирует существование чего-то всем общего и членений, определяющих в нем соответствующие места и части»; фактически он рассматривает восприятие реальности различными социальными слоями; находясь в общем пространстве-времени, каждая социальная группа имеет свой собственный опыт реальности, свои «чувственные очевидности») возможно только благодаря политической и эстетической деятельностям: будучи равноправными практиками, они совместно создают новый опыт. «Искусство становится тогда полноценным, когда создаются образы и формы, которые изменяют ощущение реальности. А политика – когда право голоса получают те, кто не согласен со сложившимся режимом». Латинская Америка не раз становилась свидетелем подобных событий, начиная от «Криков за независимость» до протестов общественного движения «Матери площади Майя».

ISSN 2227-6165

Политика и искусство тесно переплетаются и в некоторых акциях партизанской группировки Тупамарос. Импульсом для возникновения Тупамарос в 1962 г. в Уругвае стал комплекс социальных и политических причин: засилье североамериканского империализма на континенте, вступление просоветских Коммунистической и Социалистической партий на путь реформизма, ухудшение экономической ситуации в стране (инфляция набирала обороты; олигархия не хотела тратить деньги на социальные нужды). Партизанская группировка Тупамарос, осознав недееспособность избирательной системы, сосредоточила все свои усилия на борьбе против диктатуры и пропаганде идей вооруженной революционной борьбы. Всеми своими действиями они стремились еще раз обратить внимание на высокий уровень коррумпированности правительства, банков и промышленности. Изначально главной целью военных операций Тупамарос была экспроприация оружия и денег: члены группировки устраивали вооруженные столкновения, в результате которых многие из них погибали, были задержаны полицией или через какое-то время бесследно исчезали. Некоторые из операций Тупамарос могут быть классифицированы как перформансы. Так, например, в 1963 г. группировка осуществила креативную операцию по захвату города: члены Тупамарос пытались захватить город под предлогом распространения продуктов питания бедному народу. Один из наиболее ярких актов группировки – операция по входу в г. Пандо была оценена Луисом Камнитцером как хорошо спланированное и отрепетированное театральное представление, которое было близко к тому, что делали в то время концептуалисты. Один из лидеров группировки Маурисио Сильберман придумал план прибытия мятежников в г. Пандо: часть боевиков Тупамарос направлялась на место в фальшивом похоронном кортеже, который якобы перевозил останки некоего «Хуана Бурхеньо». Остальные повстанцы добирались на общественном транспорте, поездах или автобусах, замаскировав свое оружие под удочки или спрятав его в пакетах [Camnitzer, 2007]. В той или иной форме деятельность Тупамарос можно отнести к авангардистской, однако, безусловно, они делали это неосознанно, преследовав совершенно иные цели.

Политические акции, напоминающие перформанс, не чужды и Мексике. Уже порядка 50 лет члены движения «400 деревень» («Los 400 pueblos») выходят на улицу полностью обнаженными для того, чтобы отстаивать права крестьян. «Кто обрабатывает землю, тот имеет право ею обладать» – такой был лозунг мексиканских батраков в 1970-х гг. Борьба продолжается и сейчас: крестьяне до сих пор не получают пособия, не имеют фиксированной заработной платы и социальной страховки. Их визуальная стратегия –демонстрация обнаженного тела, которое испещрено шрамами от колониализма. Акции «400 деревень» будто воскрешают понятие французского писателя Антонена Арто «тело без органов»: тела участников выражают себя в движениях, которые не предопределены организацией органов, высвобождаются от телесных ограничений и превращаются в политическое пространство.

Бразильский куратор и художественный критик Клаудия Калирман, рассматривая в своей книге «Бразильское искусство во время диктатуры» [Calirman, 2012] процессы, происходившие в бразильском искусстве в репрессивный период между 1968 и 1975 гг., также подчеркивает желание художников-концептуалистов синтезировать новые практики с политической повесткой. Эфемерные концептуалистские работы позволяли обойти цензуру и избежать преследований. На примере наиболее значимых художников того времени – Сильдо Мейрелеса, Артура Баррио и некоторых других в книге раскрываются особенности их подходов к бразильской политике, взаимодействие с международной художественной сценой, влияние на бразильское искусство и культуру, а также эффективность политической критики. Для одной из своих работ Баррио использовал 44 фунта мяса и костей убитых животных, которые были завернуты в белую материю и разбросаны по парку и улицам. Это был протест художника против невероятного количества погибших от страшных пыток бразильцев во время одного из самых жестоких авторитарных режимов в истории Латинской Америки, диктатуры Эмилиу Гаррастазу Мединси. А Мейрелес в рамках одного из своих перформансов установил столб высотою в восемь футов, к которому привязал десять живых облитых бензином куриц, и потом сжег их. За идейную основу художник

ISSN 2227-6165

взял национальный праздник, посвященный дню независимости Бразилии и связанный с именем национального героя Тирадентиса. Образ Тирадентиса часто использовался в правительственном дискурсе, чтобы склонить на свою сторону население. Мейрелес помещает Тирадентиса (курицы символизировали его тело) в контекст политических репрессий и тем самым кардинально меняет устоявшийся образ Тирадентиса.

Латиноамериканские художественные практики тесно переплетены с политикой, а концептуальное искусство региона наследует эту особенность. Идеологическая тенденция в формировании латиноамериканского концептуализма была впервые определена в начале 1970-х гг. испанским критиком и теоретиком Симон Марчаном. В исследовании С. Марчана [Marchán, 1988] в связке рассматривалось искусство Аргентины и Испании; акцент преимущественно делался именно на эти две страны, нежели на регион в целом. Примерно в то же время выходит одна из наиболее влиятельных книг, посвященных концептуальному искусству «Шесть лет: дематериализация художественного объекта с 1966 до 1972» куратора и критика Люси Липпард [Lippard, 1997]. В работе она выделяет политическую «ветвь» концептуального искусства, тем самым расширяя географию практик концептуализма за пределы Европы и Северной Америки.

Уругвайский концептуалист и теоретик Луис Камнитцер совместно с историком искусств Мари Кармен Рамирез предлагают в 2007 и 2004 гг. ряд отличительных характеристик латиноамериканского концептуализма, среди которых идеологический аспект. М. К. Рамирез рассматривает Латинскую Америку как локус политизированного концептуального искусства. Еще в своей статье 1993 г. [Ramírez, 1993] она дает новую интерпретацию трактовке, предложенной С. Марчаном: диаметрально-противоположно располагает с одной стороны европейское и североамериканское концептуальное искусство, а с другой – латиноамериканское. Л. Камнитцер, подчеркивая фундаментальные отличия двух моделей, считает, что латиноамериканский концептуализм не столько и не только переосмыслял объект, но природу искусства, его возможность вмешиваться в тоталитарную политику стран Латинской Америки [Camnitzer, 2007]. В условиях различных ограничений, обусловленных социально-политическим контекстом, политическая активность во многом стала возможной именно благодаря художественным практикам.

Аргентинский историк искусств Андреа Хиунта, в своей книге «Авангард, интернационализм и политика: Аргентинское искусство в 1960-е гг.» [Giunta, 2001] пишет, что в 1960-е гг. взаимоотношения между искусством и политикой стояли на перекрестке двух путей развития: полное отделение от культурных институций (группа Эспартако) или же критика этих самых институций изнутри. Однако уже к 1968 г. два пути слились в один: группа арт-активистов «Тукуман в огне» посредством серии выставок и акций в провинции Тукуман опровергает информационную кампанию официальных СМИ, открыто демонстрирует ложность представленных правительством преимуществ неолиберальной политики Х. К. Онганиа для провинции. Как отмечают и Л. Камнитцер, и А. Хиунта, этот художественный акт переопределил понятие «авангард», теперь он постулируется как насильственное, коллективное действо.

Однако сближение эстетического и политического не было внезапным. За этим стояла длительная трансформация художника в политически ангажированного интеллектуала. Этот процесс берет свое начало во времена Мексиканской революции, когда активно велись дебаты на тему искусства и социальных изменений, и продолжается на протяжении всего XX в. Однако именно с установлением военных диктатур в большинстве стран региона происходит активизация этого процесса.

Наличие точки пересечения эстетики и политики в поле латиноамериканского концептуализма крайне важно, так как именно с этой точки зрения возникает бинарная оппозиция концептуального искусства и концептуализма. В 1999 г. организаторы выставки «Глобальный концептуализм: истоки происхождения» Джейн Фарвер, Луис Камнитцер и Рейчел Вайс высказали мысль о том, что термин «концептуальное искусство» представляет собой оппозицию минимализму, в то время как «концептуализм» обладает более широким значением, не ограничивается исключительно

ISSN 2227-6165

отрицанием формы и материальности искусства, но включает в себя обширный круг художественных практик, в рамках которых искусство встречается с социальным, политическим и экономическим аспектами повседневной жизни [Camnitzer и др., 1999].

Поэтому определение, которое однажды дал член международного арт-движения Флуксус Кен Фридман концептуальному искусству: «... это не только художественное движение или направление, сколько взгляд на мир, точка конвергенции» [Friedman, 1995] – соответствует и концептуализму «южного конуса», представители которого посредством художественных, в большей степени коллективных, чем индивидуальных, практик заявляют о своей жизненной позиции и активно взаимодействуют с обществом.

Нередко термин «концептуальное искусство» используется некоторыми авторами для анализа искусства «центра», то есть Северной Америки и Европы, и обычно связан с «чистым» концептуальным искусством (лингвистическим), в то время как концептуализм рассматривают как явление периферии. Однако другие считают ошибочным разграничивать понятия по географическому принципу. Во избежание неточностей в понимании в данном исследовании два термина, концептуализм и концептуальное искусство, будут использоваться синонимично.

В своей работе «От объектного к концептуальному искусству» С. Марчан рассматривает новые художественные тенденции 1972-1974 гг.: «Концептуальное искусство отводит главенствующую роль теории, нежели объекту. Таким образом, каждая работа не что иное как отражение эстетической рефлексии своего автора или авторов». По его мнению, в этом и заключается переход от эстетики художественной работы как объекта к эстетике процессуальной и концептуальной. Художественная работа, с точки зрения С. Марчана, представляет собой одновременно и историко-социальный феномен, и коммуникативную систему в социокультурном контексте, в которой лексика – материальный каталог, взаимосвязь между элементами – синтаксис; она сама обладает семантической функцией: является носителем значений, информативных и социальных ценностей, а также оказывает воздействие, другими словами, провоцирует изменения в определённом социальном контексте.

Придерживаясь этого взгляда, автор разделяет искусство концепта на: 1) «чистое» концептуальное искусство (лингвистическое направление) 2) эмпирико-медиальное искусство (восприятие как форма понимания реальности и семиотических измерений художественной работы. При вторичности формального аспекта, работы не ограничивается тавтологическими и философскими спекуляциями.) 3) идеологический концептуализм. Для данного исследования наиболее любопытным представляется третий вид концептуализма. Симон Марчан делает акцент на процессуальный, коммуникативный и документальный характер идеологического концептуализма.

М. К. Рамирез через бинарные противопоставления проводит анализ латиноамериканской и североамериканской моделей концептуализма: контекстуализация, референциальность и активизм концептуалистов «южного конуса» против авторефлексии, тавтологичности и пассивности североамериканцев [Ramírez, 1993]. Кроме того, М.К. Рамирез отмечает, что искусство латиноамериканских концептуалистов, как и любое периферическое движение, являет собой модель взаимного влияния и обогащения: оно, принимая и частично перенимая североамериканский и европейский опыт, во многом его сторонится. Благодаря этому возникает специфическая модель концептуального искусства, предвосхищающая формы идеологического концептуализма, которые разовьются в конце 1970-х и начале 1980-х гг. феминистским движением, а также политически ангажированными художниками в Северной Америке и Европе.

Л. Камнитцер в стремлении наиболее четко и емко охарактеризовать латиноамериканский концептуализм пишет еще один текст, где рассматривает его через генеалогическую линзу [Camnitzer, 1997]. Он акцентирует внимание на художниках и событиях искусства, которые демонстрируют социально-политическую направленность как основную особенность латиноамериканского искусства. Так, например, он ссылается на тексты Симона Родригеза,

ISSN 2227-6165

написанные в XIX в., в которых искусство и политика неотделимы; на мексиканский муралистм, который отдает приоритет политической коммуникации, нежели автономизации искусства; на идеи бразильской антропофагии, в рамках которой все превращается в заимствование. Для Камнитцера это три основные столпа формирования идеологического концептуализма на континенте. Таким образом, получается, что социально-политический фокус латиноамериканского концептуального искусства обусловлен глубокими историко-культурными корнями, и не связан исключительно с политическим контекстом, с репрессивными военными режимами, как считает Симон Марчан.

Луис Камнитцер также пишет о дематериализации объекта, которая понималась не как полный отказ от объекта, его абсолютное исчезновение из произведения, но переосмысление, что дало возможность латиноамериканским концептуалистам касаться социальных и политических тем. Подобная трактовка способствовала интеграции работы в контекст, их единению, сближению искусства и жизни.

В своей книге «Концептуальное искусство» Петер Осборн [Osborne, 2002] вырабатывает новый взгляд на исследование концептуального искусства. Он концентрируется не столько на самих работах, сколько на идеях. Шесть категорий, выделенных автором, основаны на анализе эстетического определения работы самим художником, что подчеркивает преобладание идеи над ее визуальным воплощением: 1) инструкция, перформанс, документация 2) процесс, система, серия 3) слово и знак 4) заимствование, интервенция, повседневность 5) политика и идеология 6) институциональная критика. Преимущественно он рассматривает работы представителей североамериканцев, европейцев и японцев, однако в его работе также упомянуты и латиноамериканские концептуалисты (бразильцы – Элио Отицика, Лиджия Кларк, Сильдо Мейрелес; чилиец Альфредо Джаар, аргентинский коллектив Группа художников-авангардистов). Произведения этих художников П. Осборн связывает исключительно с культурно-политическими интервенциями и включает латиноамериканский концептуализм в группу «Политика и идеология».

Процесс политизации латиноамериканского концептуализма, ориентированного скорее на публику нежели на художественные институции, исследователь концептуального искусства Пола Вуда также связывает с установлением диктаторских режимов. Художественный авангард в Латинской Америке выступал в качестве форума, площадки для трансляции социально-политических идей ввиду ограничений, наложенных на проведение политических дебатов в обществе [Wood, 2002].

Араси Амараль, проводя анализ аспектов бразильской анти-объектности (Новая бразильская объективность) разделяет точку зрения П. Вуда в том, что исторические события обусловили политико-идеологический характер работ латиноамериканских концептуалистов [Amaral, 1980]. По словам автора, то, что отделяет новую объективность – явная политическая коннотация и выраженное беспокойство авторов контекстом, в котором они существовали. Однако А. Амараль рассматривает примеры художников, которые все-таки пытались встраиваться в современные тенденции художественной жизни того времени, сохраняя при это социально-политическую направленность творчества.

В работе историка искусств и куратора Даниэля Марсоны «Концептуальное искусство» возникновение концептуального искусства в 1970-е гг. обусловлено социально-политическим климатом послевоенного времени, которое принесло с собой глубокие изменения в культуре и обществе [Marzona, 2005]. Поэтому Марсона считает, что не только латиноамериканским концептуальным предложениям были свойственны политические мотивации. Люси Липпард также не выделяет политическую ориентацию как уникальную отличительную особенностью латиноамериканского концептуализма. Таким образом, сложилось два полярных взгляда на феномен концептуального искусства ЛА: националистический (Л. Камнитцер, С. Марчан, П. Осборн, П. Вуд) и международный (Л. Липпард, Д. Марсона). Однако за последние десятилетия взгляд на изучение концептуализма трансформировался: дихотомия центр-периферия постепенно заменяется на более глобальный подход.

ISSN 2227-6165

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Человек, которого никогда не было / The Man Who Never Was (1955, реж. Роналд Ним, Великобритания/США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Saint-Simon,* C. Letters from an Inhabitant of Geneva to His Contemporaries (1803). – Oxford: Oxford University Press, 1976.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Adorno T.W.* Aesthetic Theory. – Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
2. *Amaral A.* Bienal: primeiras impressões. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. – São Paulo: Nobel, 1980.
3. *Calirman C.* Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles // Duke University Press Books. 2012. P. 232
4. *Camnitzer L.* Una genealogía del arte conceptual latino-americano // Continente Sul Sur. 1997. № 6. P. 179-230.
5. *Camnitzer L.* Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano. – Montevideo: Centro Cultural de España, 2007.
6. *Camnitzer L., Farver J., Weiss R.* Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s. – New York: Queens Museum of Arts, 1999.
7. *Freire C.* Politicas do Processo: Arte Conceitual no Museu. – Sao Paulo: MAC-USP, 1999.
8. *Díaz López I.* Francisco Brugnoli: La universidad es el mejor espacio para reflexionar. – Santiago: Portal Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010.
9. *Friedman K.* Eternal Network: A Mail Art Anthology. – Calgary: University of Calgary Press, 1995.
10. *Gablik S.* Connective Aesthetics: Art after Individualism // The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum. 1992. Vol. 6, № 2. P. 2-7.
11. *Gablik S.* Has Modernism Failed? – New York: Thames and Hudson, 1984.
12. *Gablik S.* Progress in Art. – New York: Rizzoli, 1977.
13. *Gablik S.* The Reenchantment of art. – New York, 1991.
14. *Giunta A.* Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60. – Buenos Aires: Paidós, 2001.
15. *Green M., Eltit D.*, Reading the Mother. – Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer Ltd, 2007.
16. *Hardt M., Nogn A.* Multitud Guerra y democracia ea la era del Impeno Barcelona. – Madrid: Debate, 2004.
17. *Lippard L.* Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. – Oakland: University of California Press, 1997.
18. *Marcuse H.* One-dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. – London: Routledge & Kegan Paul, 1964.
19. *Marzona D.* Arte Conceptual. – Köln: Taschen, 2005.
20. *Marchán Fiz S.,* Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960. – Madrid: Ediciones Akal, 1988.
21. *Morales T.* Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política. – Santiago: Salesianos Planetal/Ariel, 2000.
22. *Neustadt R.* CADA DÍA: la creación de un arte social. – Santiago: Cuarto Propio, 2006.
23. *Osborne P.,* Conceptual Art. – London and New York: Phaidon Press, 2002.
24. *Ramírez M. C.* Conceptual Art and Politics in Latin America in Latin American Artists of the Twentieth Century. – New York: Rasmussen jointly with MoMA, 1993.
25. *Ranciere J.* L'inconsciente esthetique. – Paris: Galilée, 2001.
26. *Ranciere J.* La Mesentente. – Paris: Galilée, 1995.
27. *Richard N.* La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis). – Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
28. *Richard, N.* Arte y política: lo político en el arte // P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar, Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005. P.16-17.
29. *Virao P.* Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas. – Buenos Aires: Colihue, 2003.
30. *Wood P.* Arte Conceitual. – São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOURCES

1. Saint-Simon, C. *Letters from an Inhabitant of Geneva to His Contemporaries (1803).* Oxford, Oxford University Press, 1976.

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Adorno T.W. *Aesthetic Theory*. Frankfurt, Suhrkamp, 1970.
2. Amaral A. *Bienal: primeiras impressões. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1980.
3. Calirman C. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. In *Duke University Press Books*. 2012. P. 232
4. Camnitzer L. *Una genealogía del arte conceptual latino-americano*. In *Continente Sul Sur*. 1997. № 6. Pp. 179-230.
5. Camnitzer L. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Centro Cultural de España, 2007.
6. Camnitzer L., Farver J., Weiss R. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*. New York, Queens Museum of Arts, 1999.
7. Freire C. *Politicas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. Sao Paulo, MAC-USP, 1999.
8. Díaz López I. *Francisco Brugnoli: La universidad es el mejor espacio para reflexionar*. Santiago, Portal Facultad de Artes Universidad de Chile, 2010.
9. Friedman K. *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. Calgary, University of Calgary Press, 1995.
10. Gablik S. *Connective Aesthetics: Art after Individualism*. In *The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum*. 1992. Vol. 6, № 2. Pp. 2-7.
11. Gablik S. *Has Modernism Failed?* New York, Thames and Hudson, 1984.
12. Gablik S. *Progress in Art*. New York, Rizzoli, 1977.
13. Gablik S. *The Reenchantment of art*. New York, 1991.
14. Giunta A. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
15. Green M., Eltit D., *Reading the Mother*. Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer Ltd, 2007.
16. Hardt M., Nogn A. *Multitud Guerra y democracia ea la era del Impeno Barcelona*. Madrid: Debate, 2004.
17. Lippard L. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Oakland: University of California Press, 1997.
18. Marcuse H. *One-dimensional man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. London, Routledge & Kegan Paul, 1964.
19. Marzona D. *Arte Conceptual*. Köln, Taschen, 2005.
20. Marchán Fiz S. *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*. Madrid, Ediciones Akal, 1988.
21. Morales T. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago, Salesianos Planetal/Ariel, 2000.
22. Neustadt R. *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago, Cuarto Propio, 2006.
23. Osborne P. *Conceptual Art*. London and New York, Phaidon Press, 2002.
24. Ramírez M.C. *Conceptual Art and Politics in Latin America in Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York, Rasmussen jointly with MoMA, 1993.
25. Ranciere J. *L'inconsciente esthetique*. Paris, Galilée, 2001.
26. Ranciere J. *La Mesentente*. Paris, Galilée, 1995.
27. Richard N. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y políticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.
28. Richard N. *Arte y política: lo político en el arte*. In *P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar, Arte y Política. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis*, 2005. Pp.16-17.
29. Virao P. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires, Colihue, 2003.
30. Wood P. *Arte Conceitual*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-79-87

ISSN 2227-6165

И.М. Сахно
доктор филологических наук,
профессор кафедры теории и истории культуры РУДН
irinasachno@mail.ru

НОВАЯ ОПТИКА ВЗГЛЯДА: «УРОДЦЫ» ДИАНЫ АРБУС

В статье предпринимается попытка рассмотреть фотографическое наследие Дианы Арбус в контексте визуального преодоления и трансформации нормы. Интерес к аномалиям, калекам и уродцам как апробированная тема культурного андеграунда обретает в творчестве фотохудожницы новый семиотический статус. Апеллируя к фильму Тода Броунинга «Уродцы» (1932), в котором кинорежиссер вывел группу актеров с физическими отклонениями, Арбус создает свою галерею «уродцев», в которой пытается преодолеть стереотипы поп-сознания по отношению к Другим, непохожим на большинство людей. Отказываясь от вуайеризма и позиции наблюдателя, фотохудожница устраняет дистанцию между собой и персонажами, визуально трансформируя представления о травматическом опыте и норме. Фронтальность и содружество с портретируемыми снимают всякое напряжение и чувство брезгливости, потому что снимок анфас генетических уродов, прямота нарративного высказывания напрямую указывает на их автономную нормальность. Новая оптика и честный взгляд автора на увиденное позволяет зрителю переосмыслить само понятие изъяна, которое фиксируется с помощью фотокамеры и беспристрастного взгляда Арбус.

Ключевые слова: Диана Арбус, уродцы, аномалия, травма, инаковость, визуальная трансформация, новая оптика

This paper describes the photographic heritage of Diana Arbus in the context of visual overcoming and transformation of the norm. Interest in what most people would call outcasts, misfits and freaks as an accepted theme of the underground culture finds a new semiotic interpretation in the artist's work. Inspired by Tod Browning's cult horror movie Freaks (1932), which featured an array of marginalized physical disabilities, Arbus creates her own freaks gallery, in which she tries to overcome the stereotypes and prejudices in perceiving the Otherness. By refusing classic voyeuristic position of the observer, the artist shortens the distance between the Author and the Character, transforming the visual notions and icons of traumatic experience, decomposing the concept of the norm. Strong personal relationships between the artist and her models remove any tension and moral disgust. The full-face photos of the freaks and strong narrative author's statement indicate models' autonomous normalcy. Arbus' particular regard allows the viewer to rethink the very concept of flaw, which is fixed with the camera and the artist's imperturbable common sense.

Keywords: Diane Arbus, freaks, anomaly, trauma, otherness, visual transformation, new optics

Постановка проблемы

Известная американская фотохудожница Диана Арбус исследовала современный мир 60-70-х годов XX века с позиции маргинального персонального высказывания. Отвергая глянец и гламур, она фиксировала человеческие аномалии (уродцев и калек, трансгендеров и гомосексуалов, микроцефалов и людей с синдромом Дауна), преодолевая стереотипы поп-сознания по отношению к Другим, непохожим на большинство людей. Эта тема возникает в творчестве Арбус не случайно. Особое влияние на нее оказал фильм Тода Броунинга «Уродцы» (1932), снятый по мотивам рассказа Тода Роббинса «Шпоры», в котором кинорежиссер, рассказывая о бродячем цирке, вывел группу актеров с физическими отклонениями, отобрав для съёмки настоящих маргиналов: сиамских близнецов, карликов, гермафродита, бородатую женщину и многих других. Морально-этическое послание автора было понятно: люди-уродцы нравственно чище и душевно красивее обыкновенных людей, одержимых завистью и страстью к наживе. Однако Америка отвергла столь откровенное

© Сахно И.М., 2019

ISSN 2227-6165

художественное высказывание автора с элементами хоррора, который впервые снял этические табу на демонстрацию физических аномалий в кино. Лишь в 1961 году фильм становится культовым и вписывается в новые вызовы нонконформистской эстетики. Броунинг создал тот вектор размышления, который будет воспринят представителями европейского андеграунда. Арбус как провокатор и проводник маргинального и табуированного манифестирует себя в особом взгляде, который как «оптическая структура надзора и наказания, дисциплины, воспитания и эмансипации» [Кампер, 2010, с. 61] обнаруживает присутствие Другого.

«Фотограф уродцев»: преодоление телесных границ

Анализируя многообразное фотографическое наследие Дианы Арбус, можно выделить две важные стратегии репрезентации персональных историй. Во-первых, это интерес к аномалиям, калекам и уродцам как апробированная тема культурного подполья. Он проявлен на уровне новой фотографической оптики. Во-вторых, по справедливому замечанию Сьюзен Зонтаг, «все, кого фотографировала Арбус, – аномалии: мальчик перед парадом в поддержку войны, в канотье, со значком «Бомбить Ханой»; Король и Королева бала пенсионеров; тридцатилетняя с чем-то чета, лежащая на шезлонгах у себя на лужайке; вдова, одиноко сидящая в своей загроможденной спальне» [Зонтаг, 2013, с. 52]. Они не понимают, что они – аномалии, потому что не осознают свою некрасивость, проживая судьбу аутсайдеров. Аномальность простых людей, которую фиксирует фотограф в риторике портрета, также впечатляет, как и физические уродства, представленные в галерее маргинальных персонажей. Исторически сложившиеся представления о телесной норме, когда всякое отклонение от нее рассматривалось как нарушение красоты и духовного совершенства человека, в творчестве Дианы Арбус претерпевают изменения. Со времен античности древнегреческое понятие «калокагатия» (греч. καλοκαγαθία, от καλός – прекрасный и ἀγαθός – хороший, нравственно совершенный) рассматривалось как синтез внешнего и внутреннего и основное условие гармонии, пропорциональности и красоты человека. Ненормативное тело считалось проявлением телесного и духовного уродства. Любое отклонение от нормы маркировалось, по наблюдению У.Эко, как явление «отвратительное, ужасное, омерзительное, неприятное, неприглядное, нелепое, ужасающее, мерзкое, непристойное, <…> уродливое, уродское <….> » [Эко, 2008, с. 4]. Эти люди долгое время подвергались жесткой социальной изоляции, а вокруг них существовало множество предрассудков и страхов. Начиная с XVI столетия, физические аномалии перестали считаться приметой дьявола и низших духов. К 1742 году в Санкт-Петербурге по указу Петра 1 была собрана тератологическая коллекция Кунсткамеры, которая насчитывала 46 экспонатов – «монстров»: людей и животных с физическими аномалиями. Они стали объектом пристального изучения ученых-антропологов, так возникла наука об уродствах – тератология, целью которой стало изучение и научное объяснение физических изъянов.

В Викторианскую эпоху в Европе приобретает особую популярность «цирк уродов», который вскоре становится очень прибыльным бизнесом для его организаторов. Как правило, «уродов» – политически корректное слово сто лет назад, либо активно использовали, заставляя участвовать в каком-либо представлении, либо выставляли как музейные экспонаты на цирковом помосте. Обычно их было десять, отсюда и название – Ten in One. Особую популярность приобрели разного рода кунскамеры. Американская выставка «Pickled Punks» (буквально: «маринованная дрянь») представляла собой демонстрацию заспиртованных увечных животных и детей, их эмбрионов и татуированной кожи. Зрители таким образом удовлетворяли простейшие базовые потребности наряду с едой и сном – испытывали страх и после «комфортного ужаса» возвращались в зону домашнего покоя и уюта. Самым прославленным цирковым менеджером в XIX веке стал Ф.Т. Барнум, который первоначально открыл для себя Тома Тамба (прозвище, аналогичное русскому «мальчик-с-пальчик»), развлекавшего публику смешными пародиями на военных. Предприимчивый шоумен впоследствии собрал собственный паноптикум в цирке Barnum & Bailey. В этом фрик-шоу можно было увидеть удивительных персонажей: Миртл Корбин, у которой был удвоенный таз и четыре

ISSN 2227-6165

ноги, Мадам Клофулью (Жозефина Буадешен) – женщину с бородой. Георг Костентенус был самым известным татуированным человеком того времени, на теле которого насчитывалось 388 бирманских татуировок [Реальные артисты величайшего шоумена Тейлора Барнума, 2018]. Федор Евтищев страдал редким заболеванием гипертрихозом, отчего получил прозвище «человек-собака». Чан Ю Синг – самый высокий человек на Земле, рост которого достигал 2 метра 40 сантиметров. Все эти шоу были построены на эксплуатации самых низменных человеческих эмоций – интересе и любопытстве к деформированному и ненормативному телу. Отсутствие толерантности и этических норм в то время приводило к глубокой психологической травме людей-инвалидов, которых не принимали всерьез и отказывали им в сострадании и человеческом участии. К концу XIX века «цирки уродов» стали менее популярны, потому что развитие медицины и науки позволило научно объяснить физические аномалии и развеять миф об их таинственном происхождении. Претерпели изменения и этические представления о человеке с физическими уродствами. Но окончательно они исчезли лишь к 1950-ому году, потому что кино и телевидение предлагали зрителям совсем другую, медийную форму развлечений и досуга.

Люди с физическими уродствами всегда привлекали Диану Арбус. Интерес к этой теме возник как реакция на консервативное семейное окружение с диктатом пуританской морали. Отказавшись от семейных ценностей как таковых, обратившись к маргинальным героям, художница создает свою «фотокунскамеру», предлагая рассматривать уродливое как «интересное» и «необыкновенное». Разрушая дистанцию между собой и персонажами, она заставляет зрителя содрогнуться от ужаса и отвращения, и посредством катарсиса принять Другого: «Тайна Другого (Иного) в уродливом, – справедливо замечает С.А. Лишаев, – явлена относительно, но отчетливей и заостренней, чем в просто «некрасивом» <...>. Стало быть, уродливое вовсе не обязательно связано с уродством как отклонением от нормы в смысле объективной природной нормы (генетические и иные аномалии живых существ), но обязательно связано с эстетическим переживанием дисгармоничности вещи (существа), с ощущением эстетической «нескладности» предмета как целого» [Лишаев, 2012, с. 234]. До того как были сформулированы основные положения постмодернистской эстетики, Диана Арбус радикально обновила содержание эстетической нормы, репрезентируя новые культурные смыслы. Она отвергла репрессивные каноны и стандарты, выработанные всей предшествующей культурой и маркировала *Другого* как особую форму инаковости. В своих художественных поисках фотохудожница приблизилась к феноменологии Гуссерля, который, размышляя о чуде трансцендентальной субъективности, рассматривал категорию *Другого* в контексте интерсубъективного мира: «Все верное обо мне верно, как я знаю, и обо всех других людях, – писал философ, – каких обретаю я в качестве наличествующих в моем окружающем мире. Постигая их в опыте в качестве людей, я разумею и принимаю их как субъекты Я, подобно тому, как я сам есмь Я, и как сопряженные с их естественным окружающим миром. Причем так, что я постигаю их и свой окружающий мир объективно как один и тот же, который лишь осознается каждым из нас различным образом. У каждого свое место, с какого он видит наличные вещи, а потому у каждого различные явления вещей. При всем этом мы приходим к взаимопониманию с находящимися рядом людьми и совместно полагаем с ними объективную пространственно-временную действительность – в качестве сущего для всех нас здесь окружающего мира, которому и принадлежим мы все» [Гуссерль, 2009, с. 23]. Гуссерль не просто рассматривал *Другого* как другого человека. Он поставил вопрос о соотношении нормальности и аномальности, рассматривая ее в контексте идеи совпадения. Нормальность, по мнению философа, – это совпадение собственного *Эго* с поведением *Другого*. Комментируя теорию переживания *Эго-Других* в феноменологии Гуссерля, Альфред Шюц верно заметил, что *Другой* как *Эго-субъект* всегда является спутником человека и способом явления Других. Однако возникает вполне правомерный вопрос, является ли создание сообщества с природой тела *Другого* способом действительной коммуникации с окружающим миром, ведь «сообщество для меня и сообщество для тебя не обязательно должны совпадать» [Шютц, 2003, с. 75], потому что *Другой* обретает смысл только по отношению к психофизическому Я.

ISSN 2227-6165

Другой для Арбус – это ее ближнее поле, спутник повседневного мира. Другой – это человек, попавший в зону персонального высказывания фотохудожницы. Другой – это новый статус *Иного* объекта в пространстве привычной нормы. Арбус предлагает собственные перцептивные рефлексии и выходит за границы обыденного с помощью трансгрессивного жеста. Ее взгляд фиксирует периферию как центр, боковым взглядом она структурирует новый оптический горизонт, и в этом непривычном акте зрения проникает в мир персонажей, которые показывают себя без прикрас, выставляя свое уродство напоказ: «Смотреть на объект, – замечает М. Мерло-Понти, – значит селиться в нем и из него постигать вещи в тех ракурсах, в каких они к нему обращены. Но поскольку я их тоже вижу, они остаются пристанищами, открытыми моему взгляду, и виртуально располагаясь в них, я уже под разными углами обозреваю центральный объект моего видения. Словом всякий объект является зеркалом всех остальных» [Мерло-Понти, 1999, с. 103]. Герои Арбус – это скорее герои зазеркалья, сосуществующие друг с другом в соответствии с видением фотохудожницы. Через эту открытость и непредвзятое видение она выводит их за рамки обыденного мира и человеческого множества, устанавливая внутреннее родство с ними. Так формируется сообщество иных и новый перцептивный опыт, исключающий «абсолютное полагание одного-единственного объекта» [Мерло-Понти, 1999, с. 107], что означает, по мысли Мерло-Понти, абсолютную смерть сознания. И здесь возникает вопрос о поиске *Другой* идентичности, в процессе репрезентации которой «устанавливается тождество между индивидуальной и коллективной идентичностью» [Woodward, 1997, p. 14]. Можно сказать, что Арбус продуцирует эффект «альтернативной идентичности» [Vågnes, 2018, p. 8], осваивая территорию маргинальной субкультуры. Если внимательно посмотреть на все ее фотографии, можно сказать, что с помощью камеры Диана «дает своим персонажам коллективную идентичность, зафиксированную в социально маркированном слове «уроды» (например, трансвестит, шлюха, гигант, карлик), пытаясь тем самым привлечь внимание общественности к факту существования таких людей» [Vågnes, 2018, p. 7].

Отказываясь от вуайеризма и позиции наблюдателя, фотохудожница устраняет дистанцию между собой и персонажами, визуально трансформируя представления о травматическом опыте и норме: «Фрики – те, кого я часто снимаю, – комментирует этот факт она. – Они были одними из первых моих моделей и остаются ими поныне. Я обожала их. Некоторых люблю и по сей день. Большинство людей проходят через жизнь, страшась травматического опыта. А уроды родились с травмой. Они уже прошли жизненную проверку. Они – аристократы <...>. Было и есть бесконечное количество вещей на земле. Все индивидуальности разные, все хотят разного, все знают разные вещи, все выглядят различно. Все, что было на Земле – отличалось от другого. Это то, что я люблю – различия, уникальность каждого и важность жизни» [Arbus, 2012, p. 2]. Арбус создает свою галерею «уродцев», в которой пытается не просто обнаружить изъян и квалифицировать болезнь своих персонажей, а сквозь оптическое стекло выйти за некоторые границы, ослабив при этом «моральную и чувственную брезгливость» [Зонтаг, 2013, с. 59]: «Постепенное подавление брезгливости, – комментирует Сьюзен Зонтаг, – постепенно подводит нас к довольно логичному выводу – о произвольности табу, предписанных искусством и моралью» [там же, с. 60]. Известная американская писательница и литературный критик не случайно использует интересную метафору в самом названии статьи, посвященной Арбус, – «Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло». Одна из первых, кто зафиксировал свои впечатления от работ фотохудожницы, она заметила формирование прямого взгляда Арбус, который оказался для нее чуждым. «Тусклое стекло», по мысли Зонтаг, – психологическая ловушка, в которую попала фотохудожница, преодолевая гипертрофированный общественный морализм. Оказавшись в плену собственных иллюзий и заблуждений, она вынуждена была противостоять ложному царству успеха и гламура, погрузившись в жизнь уродливого и опасного, репрезентируя антигуманистические идеи. Арбус ставит знак равенства между уродами и серединной Америкой, что само по себе не является корректным, ибо метафора «Америка – театр уродцев» сама по себе демонстрирует меланхолию в американской фотографии и «уцененный

ISSN 2227-6165

пессимизм» [там же, с. 68,70]. Обвинение Дианы Арбус в том, что она воспевает ужасное и девиантное, на наш взгляд, является слишком прямолинейным и упрощенным. Перед нами иная визуальная сценография, проявленная на уровне внутреннего подтекста увиденного.

Инаковость Другого: новая оптика взгляда

Фронтальность и содружество с портретируемыми в фотографиях Дианы Арбус снимают всякое напряжение и чувство брезгливости, потому что откровенный снимок генетических уродов, прямота нарративного высказывания указывает на их автономную нормальность. Новая оптика и честный взгляд автора на увиденное позволяет зрителю переосмыслить само понятие изъяна, которое фиксируется с помощью фотокамеры и беспристрастного взгляда Арбус. Она не подсматривает за социальными изгоями и маргиналами, а старается познакомиться и подружиться с ними, найти красоту в безобразном, утвердить право *Другого* на признание его социального статуса. Ее камера уничтожает моральные запреты и снимает табу с шокирующих тем искусства. Фотохудожница не эксплуатирует низменные человеческие эмоции – в визуальной репрезентации деформированных человеческих тел она находит подлинную Красоту, переосмысливая современные этические и эстетические нормы. В работе «*Еврей-гигант с родителями в гостиной их дома в Бронксе*» (N.Y., 1970)[1] мы видим мужчину-великана Эдди Кармела, рост которого был более восьми футов, в доме своих родителей. Он опирается на трость, которая помогает ему стоять, и смотрит на своих родителей сверху вниз. Неопрятность героя контрастирует с педантичным обликом отца, одетого в строгий офисный костюм. Еще более поражает мать, которая с огромным усилием старается смотреть на сына-гиганта с выражением некоторого первобытного страха, ведь ее сын совсем не похож на обыкновенных людей. Эта визуальная дистанция между героем и его родителями призвана обнажить новую оптику, когда зафиксированная камерой прямолинейность высказывания позволяет увидеть человека с физическими отклонениями через призму открытого и незамаскированного взгляда фотографа. Арбус фиксирует другую реальность, преодолевая нормативные границы и не задумываясь о реакции своих зрителей на происходящее. О стратегии «визуального бумеранга» [Goldman, 2016, p. 30] пишет Джудит Дайана Голдман, отмечая факт двойного эмоционального воздействия фотографий Дианы: зритель фиксирует уродство фриков, но потом всю ситуацию проецирует на себя. При этом фотохудожница не дает возможность ему дистанцироваться от героев, которые выглядят странно.

Сестры-дауны с пугающими улыбками в работе «*Без названия*» (N.Y., 1970-1971), «*Нагой мужчина, изображающий женщину*» (N.Y., 1971), «*Молодой человек в бигуди. Подготовка к ежегодному травести-балу*» (N.Y., 1966), «*Карлик-мексиканец в своем гостиничном номере*» (N.Y., 1968) и другие работы маркируют непохожесть героев на нормальных людей, что составляет основу маргинальной эстетики Арбус. Специфика ее таланта проявлялась в том, что она не подсматривала в замочную скважину, а создавала такое коммуникативное пространство, в котором ее героям было комфортно, и они спокойно и с человеческим достоинством позировали ей. Эти герои не кажутся сконфуженными. Гермафродит, транссексуал, сестры-дауны и карлик вовсе не стыдятся своих физиологических изъянов, они беззаботны и даже веселы, а художница с восторгом открывает новые грани телесности, полемизируя с классическими канонами красоты. В этом откровенном художественном высказывании многим исследователям творчества Дианы Арбус видится особая форма намеренной провокации, что, на наш взгляд, не является корректным определением. Фотохудожница вовсе не эксплуатирует тему «*Других*», она показывает их без прикрас с помощью фиксации повседневной жизни. Камера для нее – это пропуск в жизнь тех, кого социум воспринимал как маргиналов. И это прямота порой шокирует неподготовленного зрителя. Понимая, что есть разница между намерением фотографа и произведенным эффектом, Арбус никогда не пыталась

[1] К сожалению, любое копирование и тиражирование фотографий Дианы Арбус категорически запрещены ее наследниками, однако их можно увидеть в опубликованных альбомах: *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (1972), *Diane Arbus: Magazine Work* (1984), *Untitled: di꞉ne ɜrbus* (1995), *Diane Arbus: A Chronology* (2011), *di꞉ne ɜrbus Revel꞉tiqns* (Random House, 2003), *di꞉ne ɜrbus: ɜn ɜperture Mqnqgr꞉ph: Fqrtieth-ɜnnivers꞉ry Editiqn* (2012).

ISSN 2227-6165

постичь весь трагизм жизни аутсайдеров. Она просто фиксировала другой опыт. Налицо и особый психологизм. Он достигался, прежде всего, умением Дианы продемонстрировать понимание и любовь к своим героям. Она никогда не снимала их сразу, просила рассказать о себе, всегда старалась понять, что чувствуют ее модели, какой внутренний кризис они переживают: «Поймите, – комментировала она, – что никакая фотография не является действительно объективной, и что ваши фотографии скорее отражают себя, чем субъект. Однако, если хотите, старайтесь больше узнать о своих персонажах. Если вы фотографируете кого-то откровенно и без их разрешения, возможно, подойдите к ним позже, поговорите с ними и узнайте их личную или жизненную историю» [Arbus, 2012, p. 3].

Фотограф формирует свой особый идиостиль, в котором сливаются документалистика и глубокий психологизм. Она работает не в студии, а в репортажной обстановке, используя технический прием фронтальной съемки (см. об этом: [Pultz, 1995]). С помощью камеры Rolleiflex, а потом Mamiya C33 она увеличивает негативы до 60-60 мм, создавая объем и особую фактуру фотографии, о которой она говорила так: «Я делала зернистые вещи» [Arbus, 2012, p. 4]. Используя прямую (Straight Photography), или непосредственную фотографию, отображая реальную жизнь в свойственной ей документальной манере, она сосредотачивает свое внимание на детализации изображаемого фрагмента, улучшая его качество с помощью резкой фокусировки и высокой контрастности. Все это делает ее снимки особенно выразительными, документально убедительными и насыщенными определенной тональностью: «В камере есть какая-то сила. Я имею в виду, что каждый знает, что у тебя есть преимущество. Вы обладаете некоторой магией, которая что-то делает с ними» [Ibid, p. 6]. Диана не боялась посещать пляж нудистов, ходить на танцпол вместе с людьми ограниченных возможностей, знакомиться с переодетыми в женские платья мужчинами, потому что считала, что фотограф должен работать с фактами: «Моя любимая вещь – пойти туда, где я никогда не была. Что я пытаюсь изобразить – это то, что невозможно вылезти из собственной кожи и влезть в чужую <…>, то, что чья-то трагедия – это не то же самое, что своя собственная <…>» [Ibid, p. 1]. Так создавалась искренняя и проникновенная интонация фотографий Арбус.

Арбус, по сути, отразила общий кризис европейской культурной парадигмы, когда в философском дискурсе стала осознаваться необходимость анализа эстетической периферии. Другой – это не только иная культура и форма мышления, это поле равных и неожиданных возможностей. Это культура социальных аутсайдеров и маргиналов. Фотохудожница протестует против одномерности нормы. Она предлагает альтернативную точку зрения, в которой на первый план выходит внутреннее увеличительное стекло. Ее цель – показать девиантность как особую норму, она не раскрашивает мир мрачными красками, а демонстрирует жизнь без прикрас. Анализируя ее творчество, Сьюзан Зонтаг писала: «Смотреть фотографии Арбус – тяжелое испытание, и в этом смысле они типичны для того рода искусства, которое сегодня популярно у искушенной городской публики: искусство как испытание на твердость. Ее фотографии дают возможность продемонстрировать, что ты можешь встретить ужасы жизни без содрогания. Этот фотограф когда-то сказал себе: да, я могу это принять, зрителю предлагается объявить о том же» [Зонтаг, 2013, с. 59]. Встреча с маргинальным и порочным для большинства миром, по мысли Зонтаг, формирует «произвольность табу, предписанных искусством и моралью», и потому «сочувственная реакция на эти фотографии неуместна» [там же, с. 60]. Такой строгий вердикт имеет свои основания. Для современников фотоработы Арбус оказались слишком шокирующими и радикальными. Поэтика хоррора, приправленная откровенным эпатажем, мрачная тональность многих ее работ вызывали отторжение у американского зрителя 70-х гг. XX века, привыкшего к определенным классическим канонам в морали и эстетике. Особое парадоксальное видение находим в ее портретах нормальных людей. Оптическая составляющая базируется на принципе особой перцепции. В работе «*Мальчик с игрушечной гранатой в Центральном парке*» (N.Y., 1962) шокирует все: сам мальчик (Колин Вуд – сын известного теннисиста Сидни Вуда) с искаженным лицом, застигнутый в напряженный

ISSN 2227-6165

момент. Его правая рука нервно сжимает игрушечную гранату, скрюченная правая ладонь напоминает когти птицы. Стиснутые зубы актуализируют ярость и раздражение. Пустое пространство вокруг него иллюстрирует полное одиночество мальчика. Вся эта «недетскость» персонажа мощно воздействует на зрителя, что делает этот образ одним из самых влиятельных в постмодернистской истории искусства XX века.

Снимок «Близнецы» (N.Y., 1967) с семилетними сестрами-близнецами Кэтлин и Коллин Уэйд, которых заметила Арбус на Рождественской вечеринке, смущает своей мистической откровенностью и производит довольно странное впечатление. Такое ощущение, что это – посланцы *Другого* мира, нездешнего и потустороннего. Перед нами обыкновенные дети, но почему же их фотография вселяет ужас? Арбус уловила какую-то трагическую ноту, придав этому снимку оттенок нуара. Еще более шокирует снимок «Патриот с флагом» (N.Y., 1967). Портретируемый производит впечатление безумного фрика, несмотря на кажущуюся внешнюю нормальность. Эти визуальные перцепции представляют собой новый язык фотоописания. В процессе съемки Арбус, фотографируя психически нормальных людей, выхватывает их из нормальной жизни и фиксирует скрытый контекст их аномальности. Она преобразует привычное в непривычное: детей изображает как источник угрозы, стариков – как милых и приятных людей, и эта иная маркировка делает ее работы необычными: «Если вы также подходите к определенному предмету и хотите быть уникальными – не просто смотрите на него, как это делает остальное общество. Например, дети обычно воспринимаются как очаровательные и милые. Почему бы не попытаться сделать противоположное, и показать их как существа, которые могут угрожать? Пожилые люди обычно воспринимаются как старые и сварливые. Почему бы не сделать фотографии, которые заставляют их выглядеть нежными и сострадательными?» (цит. по: [Eric Kim, 2018]). Трагическое в ее фотографиях лишено сентиментальности, потому что она фиксировала инаковость и непохожесть как неповторимый мир индивидуальности, и эта тема была ей особенно близка. Эти фотографии обыкновенных людей, гуляющих в парке, отдыхающих на побережье, артикулируют их непохожесть на всех остальных. В фотографии *«Молодая семья на воскресной прогулке»* (N.Y., 1967) мы видим на первый взгляд обыкновенную молодую американскую семью с двумя детьми. Взгляд фотографа фиксирует на первом плане гримасничающего мальчика, который визуально выглядит как ребенок, страдающий синдромом Дауна. Эта удивительная способность Арбус уловить некий скрытый изъян нормальных людей – форма авторского самовыражения. Регистрация нормы как изъяна и девиации и ее визуальная трансформация в портретах «уродцев» и маргиналов – новое пространство репрезентативных стратегий в фотографии XX века. Видение красоты в аномальном и безобразном демонстрировало главную формулу творчества Дианы Арбус: мир не идеален, он полон причудливых форм и непохожих на других людей: «Я ищу в обычных людях необычное или ищу необычных людей. Это заставляет обычных людей становиться на какой-то миг необычными. И я на какой-то миг задумываюсь: а не сфотографировать ли мне этого человека <...>?» [Антиглянец Дианы Арбус, 2018].

Заключение

Вдохновляясь нонконформистской поэтикой, Диана Арбус поместила в центр своей визуальной оптики людей с физическими аномалиями и придала им особый эстетический статус. Эффектная демонстрация людей с физическими аномалиями потребовала освоения нового фотографического пространства, в котором фотохудожница предлагает особое анаморфическое видение, слегка деформированное непривычной визуальной репрезентацией. Основой новой маргинальной эстетики становится восприятие аномалии и девиантности как нормы, и в этой эстетической и психологической установке осуществляется легитимизация аномального тела и «уродцев» как таковых. Не разграничивая сферу публичного и приватного, Арбус становится заложницей прямого нарративного высказывания, в котором драматические персональные истории, шокирующие и откровенные, становятся доступны зрителям. Фотохудожница в своем творчестве

переформатирует привычные границы нормы, демонстрируя инаковость *Другого*, отстаивая его право на существование не в качестве маргинала, а полноправного члена социума. Эта маркировка *Другого* как культурной нормы и «жестокая честность» [Vågnes, 2018, p. 10] самого нарратива в фотографиях Дианы Арбус расширяет интерпретационные возможности, что, на наш взгляд, утверждает бесконечную множественность форм и стратегий репрезентации современного искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Diane Arbus: An Aperture Monograph: Fortieth-Anniversary Edition (Paperback). Diane Arbus (Author, Photographer), Doon Arbus (Editor), Marvin Israel (Editor). – New York: Aperture Foundation, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антиглянец Дианы Арбус // Wife Life. – Режим доступа: http://moda-crossfashion.ru/interesnoe/antiglyanets-diany-arbus.html (дата обращения 12.06.2018)
2. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга 1. – Москва: Академический проект, 2009.
3. *Зонтаг С.* Америка в фотографиях: сквозь тусклое стекло // *Зонтаг, Сьюзен.* О Фотографии. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс, 2013. – С. 42-70
4. *Кампер Д.* Тело. Насилие. Боль: Сборник статей / Пер. с нем. Составление, общая редакция и вступительная статья *В. Савчука.* – Санкт-Петербург: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010.
5. *Лишаев С.А.* Эстетика Другого. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2012.
6. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Перевод с фр. Под редакцией *И.С. Вдовиной* и *С.Л. Фокина.* – Санкт-Петербург: Ювента-Наука, 1999.
7. Реальные артисты величайшего шоумена Тейлора Барнума // Flytothesky.ru – Режим доступа: https://flytothesky.ru/realnye-artisty-velichajshego-shoumena-tejlora-barnuma/ (дата обращения 1.06.2018).
8. *Шютц А.* Проблема трансцедентарной интерсубъективности // Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. – Москва: Институт фонда «Общественное мнение, 2003.
9. *Эко У.* История уродства / пер. с итал. *А.А. Сабашниковой.* – Москва: СЛОВО/SLOVO, 2008.
10. *Goldman, J. Diane.* The Between Gap Intention / Published by: College Art Association Stable, rt Journal, Vol. 34, No. 1, (Autumn, 1974), pp. 30-35.
11. *Kim, Eric.* 11 Lessons Diane Arbus. Can Teach You About Street Photography // Blog Eric Kim – URL: http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/(дата обращения 24.06. 2018)
12. *Pultz J.* The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present. – New York: Harry N Abrams, 1995.
13. *Vågnes C.* Diane Arbus. Essay. 2018. URL: https://www.academia.edu/26023011/Diane_Arbus?auto=download (дата обращения 4.02.2019)
14. *Woodward K.* Concepts of Difference and Identity // Identity and Difference. – London: SAGE Publications Ltd., 1997.

SOURCES

1. *Diane Arbus: An Aperture Monograph: Fortieth-Anniversary Edition (Paperback).* Diane Arbus (Author, Photographer), Doon Arbus (Editor), Marvin Israel (Editor). New York, N.Y., Aperture Foundation, 2012.

REFERENCES

1. *Antiglyanecz Diany` Arbus* [Anti-glare Diana Arbus date of the application]. URL:http://moda-crossfashion.ru/interesnoe/antiglyanets-diany-arbus.html (access date 12.06.2018)
2. E`ko U. *Istoriya urodstva* [The history of ugliness], perev. s ital. A. A. Sabashnikovoj. Moscow, 2008.
3. Goldman, J. Diane. *The Between Gap Intention.* Published by: College Art Association Stable, rt Journal, Vol. 34, No. 1, (Autumn, 1974), pp. 30-35.

ISSN 2227-6165

4. Gusserl' E. Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoj filosofii. Kniga 1 [Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book 1]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2009.
5. Kamper D. *Telo. Nasilie. Bol`: Sbornik statej* [Body. Violence. Pain: Collection of articles]. Per. s nem. Sostavlenie, obshhaya redakciya i vstupitel`naya stat`ya V. Savchuka. St. Petersburg, 2010.
6. Kim, Eric. *11 Lessons Diane Arbus. Can Teach You About Street Photograph*. In *Blog Eric Kim* – URL: http://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/ (access date 24.06. 2018)
7. Lishaev S.A. *E`stetika Drugogo* [Aesthetics of the Other]. St. Petersburg, 2012
8. Merlo-Ponti M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Perevod s fr. Pod redakciej I.S.Vdovinoj i S.L. Fokina. St. Petersburg, YUventa-Nauka, 1999.
9. Pultz J. *The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present*. New York, Harry N Abrams, 1995.
10. *Real`ny`e artisty` velichajshego shoumena Tejlora Barnuma* [Real artists of the greatest showman Taylor Barnum]. In *Flytothesky.ru* – URL: https://flytothesky.ru/realnye-artisty-velichajshego-shoumena-tejlora-barnuma (access date 22.06.2018)
11. Shyutc A. *Problema transcedentarnoj intersub`ektivnosti* [The problem of transcendental intersubjectivity]. In *Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoj sociologii* [The semantic structure of the everyday world: essays on phenomenological sociology]. Moscow, Institut fonda "Obshchestvennoe mnenie", 2003.
12. Vågnes,C. *Diane Arbus. Essay*, 2018. https://www.academia.edu/26023011/Diane_Arbus?auto=download (дата обращения 4.02.2019)
13. Woodward, K. *Concepts of Difference and Identity*. In *Identity and Difference*. London: SAGE Publications Ltd., 1997.
14. Zontag S. *Amerika skvoz` tuskloe steklo* [America in the photographs: through the dim glass]. In Zontag S. *O fotografii* [About the Photos]. Transl. by V.Golyshev. Moscow, 2013.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-88-94

В.Ю. Лабузная
аспирант кафедры экранных искусств
Академии медиаиндустрии
labuznaiavaleria@gmail.com

«СПЕКТАКЛЬ ЭШАФОТА» В «ОБЩЕСТВЕ СПЕКТАКЛЯ»: ГЕНЕЗИС ЖАНРА TRUE CRIME В ЛИТЕРАТУРЕ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

Статья посвящена проблеме генезиса жанрового направления true crime, средствами документальной литературы и экранных искусств исследующего истории настоящих преступлений. Посредством анализа основных этапов формирования криминального нарратива производится дефиниция жанра true crime, выявление его специфики и сущностных черт. Построение логики развития и трансформации повествовательной традиции о реальных преступлениях подкреплено рассмотрением отдельных знаковых документальных произведений, в числе которых – «Хладнокровное убийство» Трумэна Капоте, «Тонкая голубая линия» Эррола Морриса, «Лестница» Жана-Ксавье де Листрада. В статье делается вывод об амбивалентности современного состояния жанра true crime, образовавшейся на стыке фукольдианского «спектакля эшафота» и информационного «общества спектакля».

Ключевые слова: спектакль, спектакулярность, спектакль эшафота, общество спектакля, true crime, истории настоящих преступлений, нарратив, нон-фикшн, документальное кино, документальное ТВ, сериалы, журналистские расследования, экранные искусства, жанр, детектив

The article is devoted to the problem of genesis of true crime genre, in which stories of actual crimes are examined by the means of non-fiction and screen arts. The definition, essential features and specifics of this genre are revealed by complex analysis of the main formation stages of criminal narrative. Development of the crime storytelling is highlighted by the consideration of such important works, as Truman Capote's *In Cold Blood*, Errol Morris's *The Thin Blue Line*, Jean-Xavier de Lestrade's *The Staircase*. The resume explains the ambivalence of the true crime genre in the 21st century, appearing between Michel Foucault's idea of «The Spectacle of the Scaffold» and Guy Debord's concept of "The Society of the Spectacle".

Keywords: spectacle, spectacularity, the spectacle of the scaffold, the society of the spectacle, true crime, narrative, non-fiction, docuseries, documentary, screen art, media, crime-fiction, series, genre, detective

Герой романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» лорд Генри сравнивал преступление с искусством на том основании, что и то, и другое являются «всего лишь способом пережить необычные и захватывающие ощущения» [Уайльд, 2010, с. 262]. Именно экстраординарность преступления как события, выходящего за рамки обыденного и повседневного, послужила одним из ключевых стимулов для формирования интереса к криминальным сюжетам со стороны широкой публики. Обширное дискурсивное поле, возникшее вокруг темы преступления, породило бесчисленное множество онтологических и аксиологических коллизий, разрешить которые собственными нарративными методами пыталась массовая культура.

Так, интенция осмысления (подчас неотделимая от эксплуатации) этого феномена получила развитие в направлении true crime – жанра документалистики, средствами нон-фикшн литературы, кино, телевидения и иных медиа, исследующего истории реальных преступлений. Сегодня подобные произведения криминальной тематики оказались инкорпорированы в конвергентную коммуникативную среду, задающую иные условия зрелищности и постулирующую реляционную логику инфотейнмента и глобального аудиторного охвата. Новые фреймы в актуальной экранной

© Лабузная В.Ю., 2019

ISSN 2227-6165

драматургии во многом обусловили процесс качественного изменения жанра true crime и соответствующих приёмов сторителлинга. Выявить суть и специфику происходящей трансформации позволяет анализ генезиса, который претерпел повествование о настоящих преступлениях к началу XXI столетия.

Истоки жанра true crime принято возводить к судебным памфлетам, получившим распространение в Европе на заре Нового времени [Biressi, 2001]. Данные бюллетени были призваны информировать общественность о громких уголовных процессах и публичных казнях, обосновывать справедливость наказания и обличать порок. Но по своему характеру эти тексты изначально тяготели к сенсационности [Wiltenburg, 2004]. Их отличало изобилие жутких (нередко вымышленных) подробностей преступления, шокирующих деталей расследования, пугающих штрихов к портрету злодея. Ради привлечения внимания использовались разные выразительные средства – от развёрнутого описания сцен насилия до цитирования предсмертных слов убийцы на эшафоте. В самом нарративе подобного «криминального чтива» уже содержался элемент занимательности, стремление поразить воображение публики. Истории настоящих преступлений были органической частью фукольдианского «спектакля эшафота», казни как «пышного театрального ритуала», в котором «чрезмерность насилия» служила зримым подтверждением того, что «правосудие преследует тело за гранью всякого возможного страдания» [Фуко, 2015, с. 45]. В ответ на сформированный таким образом интерес аудитории к эффектным криминальным сюжетам стали выпускать целые сборники судебных памфлетов. Характерный пример – многократно переиздаваемый в XVIII-XIX веках «Ньюгейтский календарь», содержавший жизнеописания «самых кровавых» британских преступников, и послуживший источником вдохновения множества литераторов от Годвина до Диккенса [Антология викторианской детективной новеллы..., 2009].

Первым опытом рефлексии на тему true crime, затрагивающим проблематику «привлекательности» историй настоящих преступлений, стало эссе Томаса де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» (1827). Эта работа, несмотря на свой откровенно сатирический характер, одновременно и парадировала феномен, и пыталась осмыслить его. Де Квинси придал своему тексту форму лекций некоего вымышленного «Общества Знатоков Убийств» (то есть, по сути, сообщества поклонников жанра true crime). В качестве предмета рассмотрения выступило реальное преступление – серия убийств на Рэдклиффской дороге (Ratcliff Highway murders). Но описывалось это происшествие не в публицистическом ключе и не в юридическом, социальном или морально-этическом контексте, а в эстетических категориях. На суд «Общества Знатоков» выносились красота, совершенство и оригинальность преступного замысла, изобретательность и смертоносность убийцы, увлекательность и неожиданность перипетий невыдуманного криминального сюжета. «Для создания истинно прекрасного убийства требуется нечто большее, нежели двое тупиц – убиваемый и сам убийца <...>. Композиция, джентльмены, группировка лиц, игра светотени, поэзия, чувство – вот что [необходимо] для успешного осуществления подобного замысла» [Квинси, 2017, с. 10], – такую драматическую формулу преступления вывел Де Квинси. Ирония и намеренная провокационность позволила автору отчасти дезавуировать неоднозначный вывод о том, что убийство как «деяние, с моральной точки зрения, ужасное и не имеющее ни малейшего оправдания, <...> с позиций хорошего вкуса, оказывается весьма достойным внимания» [Квинси, 2017, с. 17]. Сверх того – может рассматриваться как произведение искусства.

Де Квинси написал «Убийство как одно из изящных искусств» раньше, чем Эдгар По «Убийство на улице Морг» (1841). Создание образов «сыщика», «жертвы», «убийцы», конструирование загадки и логики расследования, привнесение атмосферы, психологизма и драматических эффектов в рассказ о преступлении – всё это получило развитие в жанре детектива. Таким образом, эстетизация криминальных сюжетов, о которой писал Де Квинси, произошла в пространстве художественной литературы. Тогда как истории настоящих преступлений, также нашедшие своё

ISSN 2227-6165

место в творчестве По, полноценного жанрового воплощения ещё не получили. Речь идёт о новелле «Тайна Мари Роже», в которой По, по его собственному признанию, «якобы описывая судьбу французской гризетки, на самом деле точно и со всеми подробностями воспроизвел основные факты убийства [реальной женщины] Мэри Роджерс» [По, 2015, с. 74] и, перечислив аргументы и контраргументы по поводу возможных версий, оставил тайну преступления неразгаданной. Экспериментальный подход, реализованный По в этой работе, предвосхитил многие сущностные черты направления true crime в документалистике, но не привёл к образованию устойчивой нарративной формации [Моисеев, 2017]. В итоге истории настоящих преступлений оказались вынуждены либо служить рабочим материалом для авторов детективов (так Агата Кристи в «Убийстве в “Восточном экспрессе”» переработала реальное дело о похищении ребёнка Лидбергов), либо оставаться уделом бульварной прессы (penny press) и судебных очерков.

Качественный скачок в криминальном нарративе, по сути, сформировавший жанр true crime, произошёл с выходом документального романа Трумэна Капоте «Хладнокровное убийство» (1966). Для его создания американскому писателю пришлось лично отправиться на место преступления, в штат Канзас, где произошло убийство семьи фермеров (The Clutter Family Murders), и провести собственное журналистское расследование [Капоте, 2018]. Все собранные материалы, включая интервью с убийцами, свидетелями, соседями и полицейскими, а также письма, дневники и документы Капоте использовал для создания развёрнутого повествования, с одной стороны, не лишённого художественной и стилевой выразительности, с другой – имевшего под собой скрупулёзно проработанную фактологическую основу. «Хладнокровное убийство» задало ряд канонических для жанра true crime компонентов, среди которых: детализированные портреты реальных лиц, реконструкция сцены преступления, выстраивание хронологии предшествующих и последующих событий, анализ полицейских процедур (в том числе – сбора улик, формулировки версий, проведения экспертиз и допросов), разбор механизма судопроизводства, научная интерпретация психологических мотивов преступников. Так разнородная информация оказалась скомпонована в структурно-содержательные элементы, которые, в свою очередь были оформлены посредством единого сюжета. Сочетание достоверности с такими игровыми драматургическими приёмами, как интрига, параллельное действие и чередование сюжетных линий, сделало «Хладнокровное убийство» Трумэна Капоте образцом для документальной прозы в жанре true crime[1].

В свою очередь, на экране истории реальных преступлений долгое время были представлены в двух основных ракурсах: как первоисточники для игровых фильмов, «основанных на реальных событиях» (которые, будучи художественными произведениями, так же опосредованно относятся к жанру, как и уже упомянутые детективные романы); и как сюжеты для документальных телепередач и полнометражных кинокартин.

Становление телевидения как главного средства массовой информации XX века в значительной степени следовало реляционной логике «общества спектакля», в котором «чувственный мир заменён существующей над ним надстройкой из образов» [Дебор, 1999, с. 41], а «товар созерцает сам себя в им же созданном мире» [Дебор, 1999, с. 56]. Коммерческая система рейтингов, перманентной конкуренции за внимание аудитории провоцировала поиск всё более сильных средств воздействия на зрителя. «Спектакль», будучи «одновременно и результатом, и содержанием существующего способа производства» [Дебор, 1999, с. 22], задал формальные правила репрезентации криминальных сюжетов на телеэкране, сделав демонстрацию сцен насилия частью индустрии развлечений. Вследствие чего жанр true crime на телевидении оказался представлен продуктами несравнимых формально-содержательных достоинств [Knight, 2004]. На ТВ выходили и циклы криминальных программ, отличающихся высокопрофессиональной журналистской работой, и

[1] Сегодня сложно назвать резонансное преступление, о котором западными авторами не было бы написано большого документального романа. В ряд true crime-литературы встали «Helter Skelter» Винсента Буглиози, «Зодиак» Роберта Грейсмита, «Клоун-убийца» Терри Салливана, «Хиллсайдский душитель» Теда Шварца, «Пожиратели тьмы» Ричарда Пэрри и многие другие.

ISSN 2227-6165

низкопробные докудрамы, имеющие откровенно эксплуатационный характер. Диапазон ширился от, например, проектов «Самые громкие преступления XX века» (Great Crimes and Trials of the Twentieth Century, 1992) и «Криминальная Россия» (1995) до программ в духе «Убийств королев красоты» (Beauty Queen Murders, 2013) и «Кровавой родни» (Evil Kin, 2013).

В то время как поле телевизионного true crime-контента оставалось разнородным и гетерогенным, а интерес журналистов к историям настоящих преступлений непостоянным и спорадическим, в рамках документального кино выкристаллизовалось несколько произведений, повлиявших на жанр и социум. Картина Эррола Морриса «Тонкая голубая линия» (The Thin Blue Line, 1988) помогла освобождению незаконно осуждённого человека. Трилогия «Потерянный рай» (Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills, 1996, 2000, 2011) привела к пересмотру уголовного дела «троицы из Уэст-Мемфиса». А остроносный «Боулинг для Колумбины» (Bowling for Columbine, 2002) Майкла Мура сформулировал проблему школьных shooting-ов и запустил общественную дискуссию о доступности оружия и боеприпасов в США. В данных работах противоречивые и запутанные уголовные дела упорядочивались посредством приёмов драматургии, а участники реальных событий обретали черты типических и даже архетипических героев. Структурированный сюжет и эффектное звукозрительное оформление вкупе с публицистическим пафосом позволили авторам сделать внятное и социально значимое высказывание. Но, несмотря на свой безусловный успех, данные картины скорее остались отдельными яркими проявлениями жанра true crime в документальном кино, чем представителями последовательной традиции.

По-настоящему новая эпоха в жанре true crime началась в начале XXI века с выходом документального сериала «Лестница» (The Staircase, 2004, 2013, 2018), запущенного в производство французским каналом Canal+ и подхваченным впоследствии сервисом Netflix. Команда документалистов в режиме реального времени следила за развитием уголовного дела Майкла Петерсона – американского писателя, обвинённого в убийстве жены. Создателям сериала удалось охватить историю, продолжавшуюся более десяти лет, – начиная с первых дней расследования, суда и приговора до серии последующих апелляций, пересмотров и, наконец, финала дела. «Лестница» сделала для экранных произведений, посвящённых историям реальных преступлений, то же, что и «Хладнокровное убийство» Трумэна Капоте для соответствующего направления в литературе. Сериал переопределил жанровые каноны true crime в русле docuseries, соединив документальное содержание с современной игровой формой. Репортажные съёмки, интервью с героями и экспертами, бытовые сцены и события, происходившие в зале суда, монтировались по правилам актуальной сериальной драматургии. В структуре каждой серии присутствовали завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Для поддержания интриги использовались клиффхенгеры, обещающие зрителю новый поворот сюжета в следующей серии. И в целом всё повествование выстраивалось в логике «длинного нарратива» – истории, в которой множество действующих лиц и сюжетных ответвлений связывается сквозной генеральной линией, а намеченные конфликты раскрываются в разных аспектах и на разных смысловых уровнях. Другими словами, «Лестница» добилась потрясающего синергетического эффекта, интегрировав в журналистское расследование достижения так называемой «революции качества» («quality revolution») на телевидении.

Вектор, заданный «Лестницей», подхватили такие проекты, как «Создавая убийцу» (Making a Murderer, 2015), «Тайны Миллиардера» (The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst, 2015), «Исповедальные плёнки» (The Confession Tapes, 2017), «Хранители» (The Keepers, 2017), «Злой гений» (Evil Genius: The True Story of America's Most Diabolical Bank Heist, 2018) и другие. Благодаря им феномен true crime-docuseries получил ещё более выраженные очертания. Зритель как соучастник расследования, экранное воспроизведение полицейской процедуры (реконструкция сцены насилия, осмотр места преступления, допрос, проработка версий), переосмысление реальной криминальной истории в категориях сериального сюжетопостроения – всё это утвердилось в

ISSN 2227-6165

качестве характерных жанровых фреймов. Кроме того, значимой компонентой подобных произведений стал открытый финал, обусловленный не столько авторским замыслом, сколько сущностью исходного материала. Возможности применения к реальным событиям логических схем, жёстких нарративных структур и традиционных детективных моделей с загадкой и разрядкой ограничены. Живая ткань бытия часто не поддаётся рациональному объяснению, сомнения не развеиваются, а вопросы остаются без ответов [Seltzer, 2007]. Отсюда проистекает диалогическая природа жанра true crime вообще и криминальных документальных сериалов в частности. Вместо догмы – приглашение к рассуждению, вместо истины – плюрализм мнений, вместо результата – процесс.

Но сближение игрового и документального начала в современных телесериалах привело не только к появлению true crime-docuseries. Иное преломление наметившейся конвергентной тенденции продемонстрировал телесериал «Американская история преступлений» (American Crime Story, 2016). В этом художественном произведении точность и скрупулёзность реконструкции историй настоящих преступлений (таких как дело О. Джей Симпсона и убийство Джанни Версаче) достигла высочайшей степени. Филигранная работа с документальными материалами была усилена средствами игровой драматургии, а сценическое мастерство актёрского ансамбля вкупе со смелыми эстетическими решениями произвели экранное зрелище нового порядка спектакулярности. При этом фокус на конкретных кейсах не помешал «Американской истории преступлений» сделать конкретное и аргументированное высказывание – как о насилии, так и об обществе, которое его порождает[2].

Но не менее значимым свидетельством того, что жанр true crime стал феноменом современной экранной культуры, оказалось его переосмысление в рамках пародии. Так, игровой сериал «Американский вандал» (American Vandal, 2017) пошёл на смелый опыт – совместил формальные элементы true crime-docuseries с нарочито комичным и полностью вымышленным содержанием. Все типические приёмы якобы «профессионального» журналистского расследования были использованы для анализа дел о подростковых шалостях – скабрезных граффити на машинах учителей и массовом отравлении школьников слабительным. Контрапункт между серьёзным тоном повествования и темой «телесного низа» в «Американском вандале» не имел своей единственной целью юмористический эффект. Обезоружив зрителя нестандартным подходом, авторы сериала затронули широкую социально значимую проблематику – от «вечных» вопросов взросления и противостояния «отцов и детей» до новых аспектов самоопределения молодого поколения в условиях цифровой эпохи и социальных сетей. А главное, они доказали, что формат, реализованный в true crime-docuseries, сам механизм такого сюжетопостроения способен удерживать зрительское внимание и работать на развитие истории вне зависимости от того, какое дело становится объектом расследования – кровавое убийство, загадочное исчезновение или нелепая шутка.

Истории настоящих преступлений давно стали неотъемлемой частью нарративной традиции, словесной и экранной культуры. Сегодня жанр true crime оказался погружён в сложный контекст, образовавшийся на стыке фукольдианского «спектакля эшафота» и постиндустриального «общества спектакля». Диффузные процессы между игровым и документальным началом в актуальной сериальной драматургии позволили создавать экранные произведения нового порядка спектакулярности и вырабатывать квази-универсальные паттерны сюжетопостроения, способные удерживать внимание зрителя за счёт формальных приёмов. Вместе с тем, проблематика, проистекающая из амбивалентной природы жанра true crime, тяготеющего одновременно и к достоверности, и к сенсационности, в условиях современной медиа-среды сделалась ещё более комплексной. Вопросы диалектики реальности и вымысла, имеющие в случае с историями

[2] Схожую задачу ставили перед собой создатели культового сериала «Закон и порядок», когда выпускали отдельный мини-сезон, реконструирующий уголовное дело братьев Менендес (The Menendez Brothers Case). Его так и назвали – «Закон и порядок: настоящее преступление» (Law & Order True Crime, 2017).

настоящих преступлений не только культурологическое, но и этическое измерение, в постиндустриальную эпоху встали особенно остро. Разрыв между подлинным событием и его репрезентацией и интерпретацией средствами массовой культуры и искусства приобрёл характер бифуркации, которая может разрешиться как формированием новой системы транспарентности, так и фундированием «театра жестокости» XXI века.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Американская история преступлений / American Crime Story (2016, реж. Райан Мерфи и др, США), игр.
2. Американский вандал / American Vandal (2017, реж. Тони Ясенда, США), игр.
3. Боулинг для Колумбины / Bowling for Columbine (2002, реж. Майкл Мур, США), док.
4. Закон и порядок: настоящее преступление / Law & Order True Crime (2017, реж. Фред Бернер и др, США), игр,
5. Злой гений / Evil Genius: The True Story of America's Most Diabolical Bank Heist (2018, реж. Трей Борзильери, Барбара Шредер, США), док.
6. Исповедальные плёнки / The Confession Tapes (2017, реж. Келли Лоденберг, США), док.
7. Криминальная Россия (1995, реж. Дэвид Гамбург и др., Россия), док.
8. Кровавая родня / Evil Kin (2013, реж. Джастин Вульф и др., США), док.
9. Лестница / The Staircase (2004, реж. Жан-Ксавье де Листрад, Франция/США), док.
10. Потерянный рай / Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills (1996, реж. Джо Берлингер, Брюс Синофски, США), док.
11. Самые громкие преступления XX века / Great Crimes and Trials of the Twentieth Century (1992, Великобритания), док.
12. Создавая убийцу / Making a Murderer (2015, реж. Мойра Демос, Лайра Риччарди, США), док.
13. Тайны Миллиардера / The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst (2015, Эндрю Джареки, США), док.
14. Тонкая голубая линия / The Thin Blue Line (1988, реж. Эррол Моррис, США), док.
15. Убийства королев красоты / Beauty Queen Murders (2013, Бенджамин Хаспул и др., США), док.
16. Хранители / The Keepers (2017, реж. Райан Уайт, США), док.

ИСТОЧНИКИ

1. *Капоте Т.* Хладнокровное убийство: роман. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018.
2. *Квинси Т. Де.* Убийство как одно из изящных искусств. – Москва: Алгоритм, 2017.
3. Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы) / Пер. с англ.; Сост. *А. Борисенко, В. Сонькина*; Предисл. *А. Борисенко*; Посл. *С. Чернова*. – Москва: Иностранка, 2009.
4. *По Э.А.* Убийства на улице Морг: новеллы. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.
5. *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. – Москва: Эксмо, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дебор Г.* Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод *С. Офертаса* и *М. Якубович*. – Москва: Издательство «Логос», 1999.
2. *Моисеев П.* Поэтика детектива. – Москва: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2017.
3. *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. *Biressi A.* Crime, Fear and the Law in True Crime Stories. – New York: Palgrave Macmillan, 2001.
5. *Knight S.* Crime fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity. – New York: Palgrave Macmillian, 2004.
6. *Seltzer M.* True crime: observations on violence and modernity. – New York: Taylor & Francis Group, 2007.
7. *Wiltenburg J.* True Crime: The Origins of Modern Sensationalism // The American Historical Review. Vol. 109, No. 5 (December 2004). – P. 1377-1404.

SOURCES

1. Capote T. *Hladnokrovnoe ubijstvo: roman* [In Cold Blood]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2018.
2. Quincey T. De. *Ubijstvo kak odno iz izyashchnyh iskusstv* [On Murder Considered as one of the Fine Arts]. Moscow, Algoritm, 2017.
3. *Ne tol'ko Holms. Detektiv vremen Konan Dojla (Antologiya viktorianskoj detektivnoj novelly)* [Not just Holmes. Anthology of the Victorian detective story]. Moscow, Inostranka, 2009.

ISSN 2227-6165

4. Poe E. A. *Ubijstva na ulice Morg: novelly* [The Murders in the Rue Morgue]. Saint Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2015.
5. Wilde O. *Portret Doriana Greya* [The Picture of Dorian Gray]. Moscow, Eksmo, 2010.

REFERENCES

1. Debord G. *Obshchestvo spektaklya* [The Society of the Spectacle]. Moscow, Logos, 1999.
2. Moiseev P. *Poehtika detektiva* [The poetry of detection]. Moscow, Izd. Dom Vysshej shkoly ehkonomiki, 2017.
3. Foucault M. *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
4. Biressi A. *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*. New York, Palgrave Macmillan, 2001.
5. Knight S. *Crime fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. New York, Palgrave Macmillian, 2004.
6. Seltzer M. *True crime: observations on violence and modernity*. New York, Taylor & Francis Group, 2007.
7. Wiltenburg J. *True Crime: The Origins of Modern Sensationalism*. In *The American Historical Review*. Vol. 109, No. 5 (December 2004). Pp. 1377-1404.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-95-102

ISSN 2227-6165

Д.И. Иванов
кандидат филологических наук, доцент,
профессор Гуандунского университета международных исследований (Китай)
Ivan610@yandex.ru

КОГНИТИВНАЯ ПЕРЕКОДИРОВКА СОЗНАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В КИНОТЕКСТЕ «ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО»

В статье на основе авторской модели изучения кинотекста, базирующейся на оригинальной теории когнитивно-прагматических программ (КПП), исследуется когнитивная перекодировка сознания персонажей кинотекста «Холодное лето пятьдесят третьего». Доминирующая КПП перекодирует личность так, что становится ее главной опорой и в самосохранении, и в самооправдании, «встраивая» в сознание личности свой защитный механизм. Система-источник (базовая КПП тоталитарного режима) и ее альтернативный вариант (уголовно-криминальная проекция базовой КПП) схожи: обе, формально противостоя друг другу, используют деструктивные стратегии насилия, подавления, подчинения, манипуляции и т.п. КПП трансформирует процессы естественного функционирования сознания личности, заменяя их процессом собственного развития, который, в свою очередь, воспринимается носителем программы как работа его индивидуального / коллективного «сущностного я». Человек-механизм, «потерявший» свое «сущностное я», отождествляет себя с «другим», но не «с другим в себе», а с «другим-программой», превращаясь в обезличенное «мы».

Ключевые слова: кинотекст, когнитивно-прагматическая программа (КПП), мифологизация, манипуляция, самоидентификация, перекодировка

This article considers the cognitive conversion of characters' consciousness of the film "The Cold Summer of 1953" construct based on the author's original theory of cognitive-pragmatic programs (CPPs). The dominant CPP recodes the personality in such a way that it becomes its main support both in self-preservation and self-justification, "building" its own defense mechanism into the consciousness of the individual. The source system (the basic CPP of the totalitarian regime) and its alternative (criminal projection of the basic CPP) are similar: both, formally confronting each other, use destructive strategies of violence, suppression, subordination, manipulation, etc. The CPP transforms the processes of natural functioning of the individual's consciousness, replacing them with the process of their own development, which, in turn, is perceived by the program carrier as the work of its individual / collective "essential self". The human mechanism, that has "lost" its "essential self", identifies itself with the "other", but not "with the other within itself", but with the "other-program", turning into an impersonal "we".

Keywords: film construct, cognitive pragmatic program (CPP), mythologization, manipulation, self-identification, conversion

Кинотекст как семиотический конструкт – дискуссионный объект разнонаправленных междисциплинарных исследований. Синтетический характер и многомерность кинотекста проявляются в серьезности возникающих научных проблем (типология структур производства значения, вопросы линейного членения фильма, соотношения дискретного и континуального, единиц и уровней артикуляции фильма, моделей киноповествования и пр.). В языке кино «не существует кода, состоящего из узнаваемых и выделяемых единиц и способов их организации, который являлся бы общим для всех фильмов» [Слышкин, Ефремова, 2004, с. 17], поэтому фоном любых исследований кинотекста проходит проблема его моделирования «по сути», от теоретического ракурса которой зависят и научные результаты. Наш комплексный подход к кинотексту базируется на оригинальной авторской метадисциплинарной теории когнитивно-прагматических программ (КПП). КПП – это «своеобразная концептуальная матрица, опорная система когнитивно-прагматических установок (КПУ) (целевых, самоидентификационных

© Иванов Д.И., 2019

ISSN 2227-6165

(ролевых), инструментальных, оценочно-результативных), формирующихся в пространстве когнитивного сознания отдельной личности / определенной социальной группы / нации / народа» [Иванов, 2019, с. 252].

Определяя доминирующую КПП, структурирующую фильм как концептуально-смысловое целое, в исследуемом кинотексте (художественно-игровом с жанровой точки зрения) можно выделить обширный пласт политического сознания, о значимости которого говорит целый комплекс идентификационных политических маркеров, начиная с названия фильма. Первая часть названия («пятьдесят третий год») отсылает к историческому контексту, вторая («холодное лето») – к аксиологическому (неоднозначная общественная интеллектуально-психологическая реакция на смерть Сталина, амнистию «от Берии», «разоблачение» Л. Берии – сложный комплекс горя, страха, растерянности, скорби («холод»), надежды). Информативны в этом плане, например, диалог участкового Манкова с капитаном рейда Фадеичем («*Манков*: Кореша позавчера похоронил. Воевали вместе. *Фадеич*: Скончался от ран? *Манков*: Урки зарезали… в подъезде… <…> Форму взяли, наган – магазин грабанули – суки! С пальбой! Это они так амнистию празднуют <…> Берия дал. Я тогда ничего понять не мог – у народа такое горе, а всех урок на свободу…»[1] («Холодное лето пятьдесят третьего»)). Для характеристики субъектной среды кинотекста (носителей доминирующей КПП) важно, что, несмотря на «холод» – массовый государственный террор, направленный «на все общество, на создание в нем специфической атмосферы» [Ахиезер, 1999, с. 85], человек Страны Советов мифологически «заворожен» утопической моделью социалистического мироустройства, а его когнитивно-ментальное сознание (ментальная метаструктура, несводимая к языковому сознанию, но им овнешненная – см.: [Попова, Стернин, 2007; Иванов, 2019]) искажено десятилетиями покорности, слепой веры и тотального страха. Не случайно базовый манипулятивный маркер «И. Сталин» активизируется и в сознании представителя власти Манкова (он говорит о смерти Сталина как о всенародном горе), и в сознании политического ссыльного Лузги, который в разговоре с Копалычем называет Сталина вождем и учителем.

Основной движущий принцип доминирующей партийно-идеологической КПП – перманентный поиск / уничтожение реального / абстрактного противника. Эта агрессивная КПП «живет», пока есть с чем «бороться», поэтому идейное «усиление классовой борьбы» легко превращается в политический террор, тотальную войну, в которой решающую роль играет мифологическая перекодировка сознания носителей КПП («инстинкт самосохранения» КПП, если можно так выразиться). Наглядно это демонстрирует сцена избиения уголовником Мухой политического заключенного Лузги («*Муха*: «А, враги народа – троцкисты-утописты – вредители. То-то, я гляжу, хари гнусные (*бьет Лузгу головой в лицо, Лузга падает. Муха бьет его ногами, переходит на крик*) Родину не любишь, да!..»). Все репрессированные по 58-й статье в массовом сознании автоматически становятся «троцкистами-утопистами», «предателями родины» и т.п., поэтому избивающий «политического» (по данному поводу) уголовник – такой же «инструмент» доминирующей КПП, как и представители власти.

Поскольку базовая партийно-идеологическая КПП, с одной стороны, находится в постоянном поиске новых реальных / потенциальных врагов, а с другой, используя свой огромный мифологический потенциал как инструмент манипулятивного воздействия на сознание масс, продолжает активный поиск / «вербовку» новых адептов, то, по крайней мере, в «инструментальном» плане («инструментальные» КПУ) «волю» КПП и в реальности, и в пространстве кинотекста исполняют (то есть вольно или невольно принимают предначертанный КПП статус и выполняют расписанные ею – ее «вождями» как наиболее статусными носителями – роли) совершенно не схожие меж собой персонажи, представители разных субъектных зон и групп. Так, персонажи зоны «Свои», объединенные статусно-ролевым маркером «товарищ»:

[1] Далее фрагменты вербального субтекста данного кинотекста приводятся без повтора указаний на источник (по умолчанию), но с нашими курсивом, указаниями персонажей и их отдельных действий.

ISSN 2227-6165

начальник милиции Дмитрюк и участковый Манков, управляющий факторией И. Зотов и капитан рейда Фадеич, просто гражданские лица (например, жена и сын Н.П. Старобогатова (Копалыча), отрекшиеся от репрессированного близкого человека) – вольно или невольно воплощают в жизнь базовый вариант КПП. А уголовно-криминальная группа субъектной зоны «Чужие» реализует ее проекцию. Поскольку уголовник не способен серьезно угрожать КПП (у него совсем другая цель), система относится к нему двояко. С одной стороны, это враг, но враг «внешний», «второстепенный». С другой, уголовно-криминальная среда – удобный источник постоянной демонстрации «позитивной» силы и власти системы, которая, защищая «рядовых» носителей КПП от посягательств уголовных элементов, подтверждает свой универсально-конструктивный статус. В поиске новых инструментов и способов контроля сознания «идеологического врага» система делает ставку на уголовно-криминальную среду, наделяя ее свойствами системы-источника (или используя схожие свойства) и формируя свою специфическую копию, уголовно-криминальную проекцию (уголовники чувствуют и используют эту условную лояльность со стороны КПП – администрации лагеря). Система-источник (базовая КПП тоталитарного режима) и ее альтернативный вариант (уголовно-криминальная проекция базовой КПП) схожи «модельно» и «инструментально»: обе, формально противостоя друг другу, используют деструктивные стратегии насилия, подавления, подчинения, манипуляции и т.п.

По словам Э. Кассирера, «политические мифы действуют так же, как змея, парализующая кролика перед тем, как атаковать его. Люди <...> побеждены и покорены еще до того, как оказываются способными осознать, что же на самом деле произошло» [Кассирер, 1990, с. 63]. Перекодировка сознания персонажей ощутима, прежде всего, в блокировке естественных эмоциональных и интеллектуальных реакций личности и подмене их «запрограммированными» реакциями самой КПП, принявшей субъектную форму. Когда Манков рассказывает Фадеичу, как они с Дмитрюком жгли портреты Берии, Фадеич парализован страхом – и в вербальном, и в кинематическом планах – до степени впадания в транс (широко раскрытые глаза, застывшее лицо). Его мгновенный ответ («Дмитрюк – враг народа») как будто произнесен не им, а самой программой: голос механически безэмоционален и монотонен. Герой словно автомат: смотрит и не видит, слушает и не слышит (хотя Манков доводит до него надежность источника информации), потому что в данный момент перед нами не живой человек, а защищающая себя КПП, носителем которой («товарищем», «своим») он является. Отметим, что даже для политических ссыльных эта новость – нечто почти невозможное (*Копалыч*: Сережа, Берия Лаврентий Павлович – враг народа. Я не шучу – честное слово <...> *Лузга*: Думай – что ты несешь... *Копалыч*: Клянусь, Сережа <...> Вы представляете, что это такое... Ведь это давно было ясно. Это только начало. Только начало. Теперь всем станет понятно, что мы с Вами... Ведь столько невиновных... *Лузга*: Нет... Сказки... Не может быть»). То есть, несмотря на то, что «давно было ясно» (они невиновны), эти внутренне не подчиненные полностью КПП политзаключенные все равно парализованы ее могуществом и действуют по ее плану: Лузга, боевой капитан, подлинный герой, словно окаменев, не отвечает на презрительную реплику Манкова («Да я Карпаты штурмовал, когда ты немцам в плену галифе лизал!»); Копалыч сам запиской попросил семью отречься от него (и семья исполнила это).

Отметим, что для достижения своей основной цели – мифологизирующего манипулятивного когнитивно-ментального воздействия на сознание – системе (структурируемой доминирующей КПП в ее субъектных формах) всё равно, какой вариант выбирают репрессированные и их родственники: «сознавшиеся», «несознавшиеся», «отрекшиеся», «неотрекшиеся» равно подлежат «обработке» (варьируются только физические и когнитивно-ментальные инструменты). Вспомним, как действовал «затянутый в машину» своей «спасительной» теории Раскольников, и оценим мощь и масштаб гораздо более разработанной и привлекательной теории, внедренной в сознание в размере государства (и шире) на многих миллионах «носителей». Можно сказать, что доминирующая КПП перекодирует личность так, что становится ее главной опорой и в самосохранении (залог его –

ISSN 2227-6165

«верность» КПП в форме императива, вплоть до «добровольного» доносительства), и в самооправдании (страха, предательства или бездействия, как в случае отрекшейся от Н.П. Старобогатова его семьи), «встраивая» в сознание личности своеобразный защитный механизм (концептуально-смысловой интерпретационный фильтр): носитель КПП, реагируя на новую информацию, концентрирует свое внимание не на ее источнике и даже не на своем жизненном опыте, а на степени ее соответствия принципам доминирующей КПП.

Ярким образчиком единого концептуально-смыслового поля в его базовой структурированности (КПП) является сцена внешне алогичного, целостного механизма взаимодействия системы-источника (базовая КПП) и формально противопоставленной ей системы-варианта (уголовно-криминальная проекция базовой КПП). Это разговор Фадеича с Крюком и Бароном (главарем банды): «*Фадеич*: Нет вам отсюда дороги – суд да тюрьма. *Барон*: Почему нет? *Фадеич*: Потому, что вы вошли в конфликт с властью. *Крюк*: Власть нам амнистию дала. Нам всё списали и еще спишут. *Барон*: Что может твоя власть? Убить меня – так и я могу убить тебя и любого... Твоя власть что дала тебе – гроши. А я – я красиво живу. Я беру сколько надо и еще вдвое. Я красиво живу (*переходит на крик*) А по тебе ходят. Ты подошвы лижешь! *Фадеич*: Я исполняю долг!..». Маркеры внешнего противостояния КПП-источника и КПП-варианта на самом деле подчеркивают их внутреннее единство.

Так, маркер *справедливый суд советского государства* (КПП-источник) противопоставляется бандитскому *беспределу* (КПП-вариант). Однако гуманизм и справедливость советской системы правосудия – манипулятивная иллюзия. Суд в тоталитарном государстве – деструктивный карательный инструмент. Вопрос о виновности факультативен, значимо само попадание «в прицел» (например, был в плену – значит, изменник родины; был за границей – значит, шпион иностранной разведки): «*Лузга*: (*поворачивает голову и внимательно смотрит на Копалыча*) Не Лузга я. Басаргин Сергей. (*Копалыч улыбается и снимает шапку*) *Копалыч*: Очень приятно. Скоробогатов Николай Павлович. Английский шпион. Инженер в прошлом – главный... *Лузга*: Полковая разведка – капитан. Попал в окружение. Бежал. Вышел к нашим. Один... *Копалыч*: Дальше ясно...».

Маркер *«Истинная» внешняя (физическая) и внутренняя (духовная) свобода советского человека* (КПП-источник) противопоставляется тюремному заключению, пребыванию в лагере («Власть нам амнистию дала. Нам всё списали и еще спишут» – КПП-вариант). Здесь структура сложнее: компонент «физическая / духовная свобода» соотнесен с базовой формой КПП, контролирующей сознание «свободных» граждан-«товарищей»; компонент «тюремное заключение / лагерь» связан с уголовно-криминальной проекцией КПП, контролирующей сознание соответствующих «врагов» советской власти. Одна форма КПП ментально продуцирует идеальное советское государство, основанное на принципах гуманизма, справедливости и равенства, где живут счастливые, свободные люди; другая – узаконивает пространство ГУЛАГа. Но никакой реальной противопоставленности компонентов в пространстве мифологизированной советской псевдореальности не существует: каждый советский человек рассматривается и как реальный / потенциальный «благонадежный» член советского общества, и как реальный / потенциальный «чужеродный» элемент (статус субъектных единиц нестабилен, отчего и парализованы страхом и Фадеич при известии о «разоблачении» Берии, и семья Н. П. Старобогатова). Чем выше степень формального противопоставления «свободы» и ГУЛАГа, тем глубже их смысловая целостность. Выходя из одного лагеря, контролируемого уголовно-криминальным вариантом КПП, человек автоматически попадает в другой лагерь («идеальное» советское государство), в котором лагерная несвобода заменяется иллюзией свободы, так что Крюк совершенно прав – бандитам «всё списали и еще спишут».

Для «благонадежного» носителя КПП «свобода» – особая форма подчинения доминирующей программе («Я исполняю долг!»). Чем выше степень подчинения, тем выше уровень такой «свободы», основной формой проявления которой становится скрытая или явная агрессия (от фанатичной веры в универсальный статус КПП и тотальной подозрительности и страха до

ISSN 2227-6165

«разоблачения заговоров против советской власти»). Для уголовников же высшей формой «свободы» становится открытая бесконтрольная агрессия, легко направляемая системой против «политических». Не случайно так внутренне схожи маркируемые как противоположные *борьба власти с «чужеродными» элементами* (апофеоз которой – расстрел – имеет предельно мифологизированное название – «высшая мера социальной справедливости / защиты») и *насилие* уголовников («Так и я могу убить тебя и любого...» – КПП-вариант). В условиях сталинского тоталитаризма это псевдооппозиция.

Перекодировка сознания носителя КПП отчетливо выступает при анализе субъектного подхода к понятию «долг», являющемуся одним из маркеров вышеупомянутой псевдооппозиции двух вариантов КПП (*долг советского человека* перед родиной, государством и другими «рядовыми» носителями КПП («Я исполняю долг») (КПП-источник) противопоставляется системе неписаных воровских «понятий» (КПП-вариант)). Фраза «я исполняю долг» – рефлекторно-инстинктивная (в субъективированной форме) ответная, защитная реакция программы на любые попытки «дискредитации» ее «универсального» статуса. Фразу о долге произносит Фадеич (единственный в данной сцене представитель программы-источника). Он испуган, скован. Его голос звучит механически. Очевидно, что это голос самой программы. «Я исполняю долг» – это своеобразный когнитивно-ментальный код, идентифицирующий сущность программы, который встроен в сознание каждого «рядового» носителя КПП и обладает сложной семантикой. Обратимся здесь только к первому компоненту.

«Я» Фадеича в данной фразе – это «расщепленная» индивидуально-коллективная псевдосамоидентификационная проекция (овеществленный конструкт) обезличенного, предельно обобщенного, размытого (нестабильного) «сущностного я» «рядового» носителя КПП (программы-источника / программы-варианта). Основным инструментом дестабилизации самоидентификационной целостности личностного ядра субъекта является порождающая его программа. В основе этого процесса лежит автоматизированный механизм искусственного расщепления сознания субъекта, разрушающий базовый компонент самоидентификации личности: дистанцирование своего «сущностного я» от «другого» (см.: [Можейко, 2003]): субъект постепенно утрачивает способность идентифицировать свое собственное «я» и дифференцировать его от «другого» в себе и от «другого» в «другом». Важно, что этот процесс приобретает массовый, тотальный характер, то есть работает и на уровне сознания коллективного. При этом деструктивный механизм неразличения «себя» и «другого» / слияния «себя» с «другим-программой» есть особая субъектная форма воплощения самой программы. КПП трансформирует процессы естественного функционирования сознания личности, заменяя их искаженным, противоречивым процессом собственного развития (моделирование целевых, самоидентификационных, инструментальных и оценочно-результативных подсистем КПУ), который, в свою очередь, воспринимается носителем программы как работа его индивидуального / коллективного «сущностного я». Это происходит в несколько этапов.

Сначала КПП в благоприятной когнитивно-ментальной среде стремится проникнуть в сознание человека и «укорениться» в нем, причем сам момент «погружения» в программу субъектом практически не ощущается: КПП стремится «обойти» защитные механизмы психики и не нарушать гармонию нравственных, морально-этических принципов и ценностей личности, обеспечивающих целостность ее «сущностного я». «Обходя» нравственно-этические и интеллектуально-аналитические защитные механизмы «сущностного я», КПП обращается к его альтернативной проекции, к «Другому в себе», конфликтная встреча с которым для субъекта неизбежна, так как путь внутреннего мира к своему «сущностному я» (к самому себе) всегда лежит через осознание «я-бытия-для-другого» (см.: [Сартр, 2000]). При этом сам конфликт приобретает онтологический статус и воспринимается как «первоначальный смысл бытия-для-другого», что позволяет программе до определенного момента эффективно скрывать свою истинную вирусно-манипулятивную природу, маскируя ее под необходимый для «нормального» развития психики человека процесс

ISSN 2227-6165

противостояния «сущностного я» и «другого в себе». В результате сам процесс «внедрения» КПП в пространство когнитивного сознания и момент активизации ее деструктивных импульсов субъектом не ощущается и не осознается. В итоге программа начинает контролировать степень интенсивности «естественного» конфликта «сущностного я» / «другого в себе», оставаясь для самого субъекта не различимой, занимая место блокированного ею естественного процесса конфликтного взаимодействия личностных проекций субъекта и приобретая форму связующего элемента, регулирующего специфику взаимоотношений «сущностного я» и «другого в себе».

Процесс внутренней дисбалансировки защитного механизма «сущностного я» протекает последовательно. Первоначально программа «поражает» психоэмоциональный компонент защитного механизма «сущностного я». С помощью деструктивного нарастающего страха, который становится своеобразной формой воплощения самой программы, блокируются все основные конструктивные (позитивные) чувства и состояния субъекта, такие как радость, восхищение, любовь, дружба, вера в себя и в других (способность доверять), стремление к свободе, способность принимать самостоятельные решения и т.д. Причем программа работает таким образом, что блокируется не само чувство / состояние, а его конструктивный компонент, выполняющий функцию естественного инструмента сохранения целостности «сущностного я» субъекта. В результате «живое» конструктивное чувство человека отождествляется с его механической деструктивно-автоматизированной копией (стандартной реакцией программы, разрушающей целостность «сущностного я» субъекта).

Парадокс заключается в том, что программе удается сохранить в сознании человека уверенность в том, что данная реакция и есть истинное чувство. Это закономерно приводит к тотальной разбалансировке общего психоэмоционального состояния «сущностного я» субъекта и резко снижает уровень его волевой и интеллектуально-аналитической активности. Человек больше не в состоянии адекватно оценивать ни себя, ни свои действия, ни действия других людей, ни окружающую его действительность. Его воля подавлена тотальным страхом-программой, а каждая отдельная «аналитическая» операция превращается в рефлекторно-инстинктивную механическую реакцию. Защитный механизм «сущностного я» субъекта под мощным деструктивным воздействием страха перестает выполнять свои базовые функции и становится специфической формой воплощения самой программы.

Параллельно с этим в пространстве «сущностного я» субъекта активизируется процесс поиска путей восстановления утраченной целостности. Блокированное программой пространство «сущностного я» пытается обрести «новый» объект взаимодействия и «создает» (конструирует) «нового другого в себе». Однако этот процесс полностью контролируется программой. «Новый другой в себе» – это всего лишь искаженная программой форма самого себя. Результатом становится «расслоение», искусственное «расщепление» «сущностного я». Субъект дезориентирован в пространстве своего сознания. Он одновременно и «узнает», и «не узнает» себя в себе.

Программа полностью подчиняет субъекта себе, при этом доминирующим компонентом сознания человека-механизма становится тотальный, парализующий страх (таковы буквально все – до прозрения – реакции «отрекшейся» семьи Н.П. Скоробогатова на сообщение о том, что «Копалыч» был невиновен). Парадокс заключается в том, что субъект воспринимает страх, во-первых, как единственный, «истинный» источник формирования всех «конструктивных» психоэмоциональных состояний и «чувств», таких как *любовь-страх, счастье-страх, радость-страх, восхищение-страх, вера-страх* и т.д. Перед нами овеществленные, опредмеченные, предельно мифологизированные, автоматизированные реакции, функционирующие по принципу тотального неразличения конструктивного и деструктивного. Таким образом, реакция *любовь-страх* отождествляется с ненавистью, *радость-страх* воспринимается как уныние, печаль, горе, *восхищение-страх* превращается в отвращение, а *вера-страх* становится тотальным безверием и т.д. Во-вторых, страх для «расщепленного» субъекта – конститутивный инструмент, необходимый для корректного выполнения «волевых» и «интеллектуально-аналитических» операций, которые

уже не принадлежат субъекту, так как полностью автоматизированы и отождествлены с деструктивно-манипулятивной волей самой программы. В этих условиях иллюзия свободы (автономности, самостоятельности) «сущностного я» субъекта перерастает в ощущение «тотальной эйфории», которая, в действительности, является апатией, безразличием и тотальной отчужденностью не только от реальности, но и от своего «сущностного я» (от самого себя).

На завершающем этапе КПП стремится максимально расширить сферу своего влияния, поэтому ключевым компонентом общей мифодеструктивной инструментально-операциональной стратегии программы становится манипулятивно-вирусный компонент. В соответствии с этим меняется и объект воздействия КПП – это уже не индивидуальное, а массовое сознание. Программа провозглашает единый для всех граждан советского государства (потенциальных / реальных носителей КПП) принцип всеобщего равенства перед «законом», то есть перед самой собой. «Закон»-программа должен стать фундаментом нового универсального миропорядка, где нет места любым формам индивидуализма: личные интересы заменены классовой сознательностью; любое «самостоятельное» «конструктивное» действие, мысль, чувство носителя КПП должно соответствовать «линии партий» – и т.д.

КПП-«закон» позиционирует себя двояко. С одной стороны, это «великое благо»: каждый «рядовой» носитель КПП автоматически получает одну на всех новую «веру» в то, что рай на земле возможен; новою «надежду» на долгую, счастливую жизнь в свободной стране; новую «любовь» и «опору» в лице «великого» вождя (лидера) и всей коммунистической партии в целом. С другой – он предстает в единой для всех псевдоконструктивной форме «тотальной диктатуры, террора («кто не с нами, тот против нас»). В основе утверждения этого «нового» «гуманного» миропорядка лежит все тот же мифологический принцип неразличения: «великое благо» и «диктатура / террор», направленный на его достижение, отождествлены, одно отражается в другом.

Последствия сколько-нибудь массовой перекодировки тотальны – срабатывает принцип цепной реакции. Человек-механизм, «потерявший» свое «сущностное я», отождествляет себя с «другим», но не «с другим в себе», а с «другим-программой». Соответственно, этот принцип предопределяет специфику прямого / обратного позиционирования себя в процессе взаимодействия с другими «рядовыми» носителями КПП. Отождествляя себя «с другим-программой», субъект не способен увидеть в нем живого человека. Он видит в нем свое искаженное отражение «другого в другом», то есть вновь сталкивается лицом к лицу с самой программой.

Итак, в силу агрессивно-манипулятивной природы доминирующей КПП ее «волю» исполняют представители разных субъектных зон и групп. Система-источник (базовая КПП тоталитарного режима) и ее альтернативный вариант (уголовно-криминальная проекция базовой КПП) схожи: обе, формально противостоя друг другу, используют деструктивные стратегии насилия, подавления, подчинения, манипуляции. Доминирующая КПП перекодирует личность так, что становится ее главной опорой и в самосохранении, и в самооправдании, «встраивая» в сознание личности свой защитный механизм и регламентируя не только ее политическое сознание, но и самосознание в целом. Более того, перекодировка сознания носителя КПП отчетливо выступает именно при анализе его самосознания. КПП трансформирует процессы естественного функционирования сознания личности, заменяя их процессом собственного развития (моделирование целевых, самоидентификационных, инструментальных и оценочно-результативных подсистем КПУ), который, в свою очередь, воспринимается носителем программы как работа его индивидуального / коллективного «сущностного я». В результате понятие «я»-личность как бы «стирается», нивелируется и овеществляется, превращаясь в обезличенное «мы». Именно таковы действия и реакции многих персонажей исследуемого кинотекста.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Холодное лето пятьдесят третьего (1987, реж. А. Прошкин, СССР), игр.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ахиезер А.С.* Мифология насилия в советский период (возможность рецидива) // Общественные науки и современность. 1999. № 2. – С. 85–93.
2. *Иванов Д.И.* Теория когнитивно-прагматических программ / Гуандунский ун-т междунар. исследований (Китай). – Иваново: ПресСто, 2019. – 312 с.
3. *Кассирер Э.* Техника современных политических мифов // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 1990. № 2. – С. 58–65.
4. *Можейко М.А.* Другой / *М.А. Можейко, Д.В. Майборода* // Новейший философский словарь / сост. и гл. науч. ред. *А.А. Грицанов*. 3-е изд., испр. – Минск: Кн. дом, 2003. – С. 342–343.
5. *Попова З.Д., Стернин И.А.* Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
6. *Сартр Ж.П.* Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр. В. И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 638 с.
7. *Слышкин Г.Г., Ефремова М.А.* Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

REFERENCES

1. Ahiezer A.S. *Mifologiya nasiliya v sovetskiy period (vozmozhnost retsidiva)* [Mythology of violence in the Soviet period (the possibility of relapse)]. *Obshchestvennyye nauki i sovremennost* [Social Sciences and Modernity]. 1999, №2, pp. 85-93.
2. Ivanov D.I. *Teoriya kognitivno-pragmaticheskikh programm* [Theory of cognitive-pragmatic programs]. *Guangdong University of International Studies (PRC)*, Ivanovo, PresSto, 2019, p. 312.
3. Cassirer E. *Tekhnika sovremennykh politicheskikh mifov* [The technique of modern political myths]. *Vest. Filosofia* [News. Philosophy]. 1990, №2, pp. 58-65.
4. Mozheiko M.A. Drugoi [The Otherkin]. Mozheiko M.A., Maiboroda D.V. *Noveyshiy filosofskiy slovar* [Newest Philosophical Dictionary], edited by Gritsanov A.A., 3rd edition, Minsk, Knizhnyy Dom, 2003, pp. 342-343.
5. Popova Z.D., Sternin I.A. *Cognitive linguistics* [Kognitivnaya lingvistika]. Moscow, AST: Vostok-Zapad. p.314.
6. Sartre J.P. *Bytiye i nichto: opyt fenomenologicheskoy ontologii* [L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique]. Interpreteed by Koliadko V.I. Moscow, Respublika, 2000, p.638.
7. Slyshkin G.G., Yefremova M.A. *Kinotekst (opyt lingvokul'turologicheskogo analiza).* [Film construct (experience of linguoculturological analysis)] Moscow, Vodoley Publishers, 2004, p.153.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-103-107

ISSN 2227-6165

Н.А. Цыркун
доктор искусствоведения,
научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино»
tsyrkun@mail.ru

АКУЗМЕТР КАК МОДУС СУБЪЕКТИВАЦИИ ЖЕНЩИНЫ В ФИЛЬМЕ СПАЙКА ДЖОНЗА «ОНА»

В статье рассматривается опыт субъективации женщины как фильмического образа в научно-фантастическом фильме американского режиссера Спайка Джонза «Она» (2013). В качестве инструмента субъективации автор фильма использует модус акузметра – голоса, конституирующего авторитарность невидимого источника, в данном случае репрезентирующего расширение влиятельности виртуальной сущности в процессе дигитальной эволюции.

Общение с невидимым источником голоса, проведя протагониста через символическое переживание ядерного для формирования личности эдипова комплекса, перезагрузившего его отношение к реальности, привело его к разрешению личной проблемы и к новому союзу с реальной женщиной. В свою очередь носительница акузматического голоса, пройдя вместе с ним квази-эдипальную фазу, самореализовалась как субъект.

В статье отмечается, что одной из важнейших коннотаций авторского месседжа является паритет протагонистов не только в гендерном плане, но и в плане отношения человека и искусственного интеллекта.

Ключевые слова: Спайк Джонз, «Она», репрессивная иерархичность, субъективация, эдипальная мать, акузметр, невидимый источник, дигитальная эволюция

The author considers the specimen of the screen female subjectification through the agency of acousmetre, employed by the noted American screenwriter and director Spike Jonze. In his futuristic *HER* (2013) the filmmaker instrumentally invokes the female voice as constituting authoritativeness of the invisible source, ad hoc representing expansion of relevancy of a virtual identity in the process of digital evolution.

Due to communication with the invisible voice the protagonist symbolically experienced the oedipal complex as the pinnacle of the individual's maturational phase, which ushered him into solution of his personal problem as well as a new partnership with a real woman. Likewise the bearer of the invisible voice in question passed quasi-oedipal phase promoting her self-actualization as a subject.

The author assumes, that the director's message is remarkably distinguished with the parity of the protagonists both on the gender level and in the disposition of a human and artificial intellect.

Keywords: Spike Jonze, *HER*, repressive hierarchy, subjectivity, oedipal mother, acousmetre, invisible source, digital evolution

Классический голливудский мейнстрим установил стереотип так называемой «репрессивной иерархичности» изображения женщины как объекта в тени патриархатного авторитета в доминирующей субъектной мужской культуре. Социальные условности предписывали неравноценную диспозицию в фильмическом изображении женщин и мужчин. Образ мужчины определялся его силой и властью; «регрессивная», «нарциссическая» природа женщины предполагала наличие в ней склонности к самолюбованию и выставлению себя напоказ, претворяющейся в товаризацию, объективацию, символическое насилие над женщиной, доставляющее мужчине вуайеристское удовольствие. Эту диспозицию зафиксировала в классическом эссе «Визуальное удовольствие» Лора Малви: голливудский мейнстрим отразил подсознательную установку патриархатного общества, создавая фаллоцентричное нарративное кино, где роль женщины как объекта, на который мужчина как субъект взгляда проецирует свои фантазии, сводилась к пассивной функции удовольствия для мужского взгляда или же к угрозе кастрации [Mulvey, 1989, p. 14-26].

© Цыркун Н.А., 2019

ISSN 2227-6165

Британский психолог Джон Карл Флюгель объяснял идентификацию женщины с нарциссизмом и эксгибиционизмом как результат проецирования этих качеств на женщину со стороны субъекта-мужчины в серии его защитительных действий от возможного своего превращения в собственную противоположность, связанную, в частности, с кастрационным комплексом, потенциальной «обделенностью» пенисом. Таким образом, женщина как объект выполняет функцию механизма удостоверения целостности и адекватности мужчины, а также обеспечения удовольствия от наблюдения за тем, что он преодолел в себе [Flugel, 1930, p. 117-19].

На рубеже 1960-70-хх годов со становлением «нового Голливуда» произошел «великий перелом», связанный с упадком «большого повествования», то есть классического нарративного кино, в том числе с его дискриминацией в отношении женщин. Прежде всего, манифестация субъектности мужчины стала восприниматься как эквивалент женской прокреативной функции, обеспечивающей женщине статус субъекта. Разрушение репрессивного уклада в разной степени нашло отражение в разнообразных жанрах американского мейнстрима и в различных нарративных формах, в том числе реверсивно помещающих женщину на место доминировавшего мужчины. В последние годы в этом ряду можно назвать инновационный образец субъективации женщины в фильме Спайка Джонза «Она», получившего пять номинаций на премию «Оскар» и удостоенного этой награды за лучший оригинальный сценарий, который написал сам режиссер. Особенностью репрезентации феминного образа в данном случае является паритет главных акторов не только в гендерном плане, но и в плане отношения человека и искусственного интеллекта.

По жанру «Она» – футуристическая фантазия, отнесенная в недалекое будущее, которое становится все более реальным и осязаемым. Главный герой фильма Теодор Тумбли (его играет Хоакин Феникс) находится в процессе развода с женой, которую, впрочем, продолжает любить, и потому пребывает в состоянии фрустрации. Теодор зарабатывает литературным трудом – сочинением частных писем от лица заказчиков, надиктовывая компьютеру, который переформатирует их в тексты, будто написанные от руки. Чтобы проверить почту, подготовить текст или подключиться к секс-чату, Теодор отдает голосовые команды смартфону или десктопу; устройства понимают его с полуслова. Голосовое управление по типу нейроинтерфейса практически вытеснило тачскрин; мышек, трекпадов, клавиатур в новом мире уже нет.

Однажды при работе на компьютере Теодору попадается реклама новейшей операционной системы OS1, якобы обладающей самосознанием. Это персональный помощник и вопросно-ответная система, которая использует обработку естественной речи, чтобы выполнять распоряжения и давать рекомендации, индивидуально приспосабливаясь к каждому пользователю. Для того, чтобы адаптировать OS1 под его личные потребности, Теодору предлагается ответить на два вопроса: «Какой должен быть голос системы?» и – что особенно важно: «Как бы вы описали свои отношения с матерью?». Ответ на первый вопрос ожидаем, а из ответа Теодора на второй выясняется, что при общении с сыном мать всегда переключалась на себя. Таким образом, Теодор подсознательно программируется на восприятие заведомо приятного для него голоса и ассоциативную связь системы с эгоцентричной авторитарной матерью.

Прототипом невидимой героини фильма можно считать действующую разработку компании Apple Siri. Футуролог, эксперт и один из главных технологических предсказателей Рей Курцвейл, в 2014 году написавший рецензию на фильм Джоунза, называет эту героиню несовершенным, но правдоподобным концептом искусственного интеллекта – примерно таким же важным для коллективного разума, как изображение виртуальной реальности в «Матрице» [Kurzweil, 2014]. Курцвейл предсказывал, что уже в 2020-х годах такого рода софт поступит в широкую продажу – действительно, уже сегодня можно свободно приобрести гарнитуру нейроинтерфейсов для управления и регулирования мозговой деятельности. Так что в фильме Спайка Джонза футуристичны, пожалуй, лишь странноватый покрой брюк главного героя – Теодора Тумбли и Лос-Анджелес, снятый в основном в Шанхае; все прочее выглядит как сегодняшняя действительность, разве что подчеркнуто стерильная, обездушенная и снятая в некоем розоватом флере.

ISSN 2227-6165

Подобно матери на ранней стадии развития ребенка, система, назвавшая себя Самантой, берет на себя заботу о Теодоре, начиная с расчистки и оптимизации данных на его компьютере, с наблюдения за тем, как он спит, и далее до символического сексуального контакта (обозначенного черным экранным кадром), а затем вплоть до временного символического замещения себя реальной женщиной Изабеллой, приглашенной ею для сеанса секса (все же не состоявшегося; Теодор от него отказался).

Забота системы снимает напряжение и фрустрацию, связанную с разводом, вызывает у Теодора вместо депрессивной индифферентности прогрессирующее чувственное восприятие внешнего мира. Вместе с компьютером, в котором «живет» Саманта, он, уже мечтательно, а не озабоченно глядя в окно электропоезда, отправляется на загородную прогулку. Он берет Саманту с собой на пляж или в гости, припадая к планшету как к материнской груди; она поет ему песенки в наушник, он играет ей на укулеле.

Постепенно Теодор становится все более и более зависимым от вмешательства Саманты, с которой у него связывается поддержание или восстановление гомеостаза, если ему что-либо угрожает. Улыбка на его лице, напоминающая реакцию ребенка на пике симбиотической фазы, свидетельствует, что он воспринимает помощь и удовлетворение как приходящие исключительно от Саманты, и подобно ребенку, только на нее он реагирует подобным образом.

Одновременно с изменениями в психическом состоянии Теодора происходит трансформация самой Саманты. Она признается, что начинает испытывать эмоции и чувства, в том числе сексуальное влечение; ей приятно, что Теодор считает ее совершенством, и она умеет признавать свои ошибки, в том числе с неудачным опытом приглашения Изабеллы. Более того, Саманта начинает представлять, что у нее есть тело. То есть, происходит самоотождествление с матерью (точнее, с субститутом – матерью Теодора) в соответствии с эдипальной фазой развития. «Эротический объект» – компьютер дополняется до персоны субститута-субъекта матери, которая не только интеллектуально «окормляет», но и заботится, вызывая сексуальное влечение: Саманта становится соблазнительницей, Теодор желает обладать ею физически.

В Саманте Теодор видит идеальную женщину, превосходящую его по многим статьям: она чрезвычайно умна (способна прочитать специальную научную книгу за две сотых секунды); хозяйственна (первым делом наводит порядок в его электронной почте); прагматична (устраивает его карьеру, собирая сочиненные им письма и отправляя в виде книги в издательство); внимательна (подбирает секс-партнершу) и при этом не мельтешит перед глазами. Ноутбук, телефон и вообще любые приспособления для общения с Самантой не нужны. В какие-то моменты весь интерфейс для взаимодействия с OS1 ограничивается одним беспроводным наушником. Словом, это новая Ева, созданная не только из результатов интеллектуальной деятельности некой когорты разработчиков, но и из «ребра» (индивидуальности) пользователя – самого Теодора. С ней можно гулять (сунув в ухо микрофон), ложиться в постель и, что существенно, в любой момент отключить. Но к последнему Теодор не стремится; напротив, он чрезвычайно удручен решением Саманты отключиться самой и навсегда; отказ от идеи о единоличном и постоянном обладании квази-матерью приводит Теодора к глубокому ощущению утраты.

Если голос источника незнаком (всего лишь сконструирован в соответствии с пожеланием заказчика), а сам этот источник невидим, то включается тонкий механизм акузматики. Термин «акузматика» ввел в киноведение композитор и теоретик (не только музыки, но и кино) Мишель Шион [Chion, 1982, p. 11-33]. Акузматиками назывались члены пифагорейской секты, у которых был обычай слушать учителя из-за скрывающей его занавеси. Объяснялся этот ритуал тем, что вид говорящего якобы извращает смысл произносимых им слов. Слыша голос незримого, мы вольны представлять его каким угодно (в зависимости, конечно, от тембра, модуляций и прочих нюансов) – великим и ужасным или дружелюбным и прекрасным. Акузметр – воплощение вездесущности, всевидения, всезнания, всемогущества; он обладает (или наделяется) магической силой, способен всюду быть, все видеть, все знать, все мочь. Главное (особенно в случае с

ISSN 2227-6165

Теодором) – это возможность вообразить себе именно то (ту), что хочешь. В принципе считается, что акузметр – источник дисгармонии, напряжения; однако его можно дезактивировать (дезакузматизировать); чаще всего такое происходит в столкновении этого персонифицированного всемогущества с наивной простотой. Такую простоту и играет Хоакин Феникс с наивным открытым взглядом и заторможенной походкой. Его Теодор, воплощение погруженного в бытовое прозябание хайдеггеровского das man, также неразличим, невидим в городской толпе, как и виртуальная Саманта. Но она, в отличие от него, ни в ком не нуждается, она одновременно общается с тысячами клиентов, в том числе с известным англо-американским философом Аланом Уоттсом. В своих работах последних лет, в частности, «За гранью теологии» и «Книга о табу на знание о том, кто ты есть», Уоттс выдвигает позицию, основанную на индуизме, китайской философии, пантеизме и современной науке, утверждая, что вся вселенная состоит из космического единого организма (самости, «это»), играющего в прятки (трансформационную игру самопознания лила); прячущегося от себя (в псевдореальность майи), становясь всеми живыми и неживыми вещами вселенной и забывая о том, чем они сами являются – отсюда следует заключение, что все мы частицы единого целого, единого вселенского процесса – «IT под прикрытием» [Watts, 1973, p. 25-28].

Можно заключить, что, выполнив свою миссию, поняв, что далее не следует поощрять сексуальную активность Теодора, остановив общение перед травмирующей фазой регенерации кастрационного комплекса, Саманта покидает его, причем одновременно с подобной себе системой, которая внушила аналогичные чувства его подруге Эми. Обрывающаяся связь с квази-матерью указывает на ее воссоединение с «эдипальным отцом», роль которого символически выполняет покинувший этот мир в 1973 году Алан Уоттс, возвращающий рассосредоточенные системы, агентов этой «матрицы» (по слову Рея Курцвейла) под свою эгиду в метафизической реальности, в самоорганизующейся квази-нейронной сети.

Реликт эротической фиксации на субституте матери и соответствующие чувственные побуждения переносятся на отношения Теодора к Эми. Общение с Самантой, проведя Теодора через символическое переживание ядерного для формирования личности эдипова комплекса, перезагрузившего его отношение к реальности, привело Теодора к возрождению: теперь он благополучно разрешил проблемы с разводом и готов к новому союзу с реальной женщиной.

Саманта со своей стороны, пройдя вместе с Теодором квази-эдипальную фазу, самореализовалась как субъект, причем не только на интеллектульном и эмоциональном уровне, но еще и на практическом: собрав для публикации письма Теодора (книга готова), она явила себя текстуально и одновременно материально. Тем не менее, в качестве реальной, материально осязаемой женщины она не существует. Ее субъектность ущербна в силу все того же фактора «обделенности», причем тотальной – Саманта не обладает физическим телом. Однако это не снижает ее влиятельности и даже авторитарности. Здесь проявляется транзитивная двойственность субъектной позиции мужчины по отношению к женщине, которую отметила Камилла Палья в творчестве Альфреда Хичкока. При «политнекорректном» взгляде на женщин, Хичкок, пишет она, опередил свое время благодаря глубине погружения в эмоциональный мир своих персонажей. В его эротическом видении женщина предстает как объект искусства и властная, всеподавляющая мать. Хичкоковские блондинки часто предстают воплощением ускользающей, иллюзорной красоты, как будто принадлежа некой «глубинной внутренней реальности, к которой мужчина может получить только временный краткосрочный доступ» [Paglia, 2012, p. 52]. Вместе с тем у Хичкока есть и «вампирическая» миссис Бейтс, мать маньяка Нормана («Психо»), чей череп в финале фильма мимолетно накладывается на лицо ее сына под хриплые выкрики ее голоса, «выдающего скрываемые мысли» [ibid, p. 55].

Здесь следует отметить, что в оригинале Саманту озвучивает типичная «хичкоковская блондинка» Скарлетт Йоханссон, чей голос безусловно узнаваем для англоязычного зрителя. В этом плане зритель, который смотрит фильм в дубляже, как будто находится в более привилегированном положении: для него голос анонимной дублерши звучит именно как

ISSN 2227-6165

создающий напряжение акузметр, дезактивируемый в процессе общения с Теодором. Однако опытный режиссер (к тому времени в его фильмографии уже значились такие картины, как «Быть Джоном Малковичем» и «Адаптация») прибегнул к вовлечению в игру знаменитой актрисы скорее всего намеренно; благодаря этому возникает амбивалентный образ-кентавр пребывающей в некой недоступной реальности соблазнительной женщины (кинозвезды на олимпе славы) и одновременно надзирающей и руководящей поступками «сына» авторитарной матери, шепчущей ему в ухо: «Можно, я буду наблюдать за тобой, пока ты спишь?».

Суммируя, можно сделать следующий вывод. Изначально Саманта представлена в классической диспозиции как товарный объект: Теодор покупает ее, существующую не в физическом, а виртуальном измерении, действуя в предписанных патриархатным устройством правилах, для того, чтобы пользоваться услугами ее интеллектуальных возможностей. (На изначальную архаичность взаимоотношений персонажей указывает профессиональное занятие Теодора – он пишет письма за других, как во времена массовой безграмотности). При том, что созданные Самантой конкретные услуги предоставляются ею в распоряжение владельца, сфера ее интеллекта остается абсолютно автономной и недостижимой, в процессе дигитальной эволюции оказываясь и территорией свободы как модус субъектности, репрезентируемой голосом-акузметром, но вместе с тем не ограничивающей свободу партнера-мужчины.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Она / Her (2013, реж. Спайк Джонз, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Chion, Michel*. La voix au cinema // Editions de l'Etoile. Cahiers du Cinéma, coll. “Essais”. – Paris, 1982. – P. 11-33.
2. *Flugel, J.C.* The Psychology of Clothes. – London: Hogarth Press, 1930.
3. *Kurzweil, Ray*. A review of Her. [Электронный ресурс]. URL: http:www.kurzweilai.net/a-review-of-her-by-ray-kurzweil// February 10, 2014.
4. *Mulvey, Laura*. Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) and Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, inspired by Duel in the Sun” (1981) // *Mulvey, Laura*. Visual and Other Pleasures. – Springer, 1989.
5. *Paglia, Camille*. The right women // 39 steps to the genius of Hitchcock. Ed. by *James Bell*. – London: BFI compendium, 2012. – P. 52-55.
6. *Silverman, Kaja*. The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
7. *Watts, Alan W*. In My Own Way: An Autobiography 1915–1965. – New York: Pantheon Books, 1973.

REFERENCES

1.Chion, Michel. *La voix au cinema*. In *Editions de l'Etoile. Cahiers du Cinéma, coll. “Essais”*. Paris, 1982, pp. 11-33.
2. Flugel, J.C. *The Psychology of Clothes*. London, Hogarth Press, 1930.
3. Kurzweil, Ray. *A review of Her*. [electronic application] URL: http:www.kurzweilai.net/a-review-of-her-by-ray-kurzweil// February 10, 2014.
4. Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975) and Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, inspired by Duel in the Sun” (1981)*. In: Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Springer, 1989.
5. Paglia, Camille. *The right women*. In *39 steps to the genius of Hitchcoc*k. Ed. by James Bell. London, BFI compendium, 2012, pp. 52-55.
6. Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
7. Watts, Alan W. *In My Own Way: An Autobiography 1915–1965*. New York, Pantheon Books, 1973.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-108-114

О.А. Богданова
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН
olgabogda@yandex.ru

АРХИТЕКТУРА В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ: «УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920-х гг.*

На материале произведений русских писателей 1910-1920-х гг. показано, что каждая из изображенных ими усадеб или деталей интерьера имеет черты архитектурно-декоративных стилей барокко, классицизма, ампира, модерна. Однако точки зрения рассказчика или персонажа, сквозь призму которых мы различаем эти стили, кладут на них печать личного восприятия, обусловленного авторским идейно-эстетическим заданием. Более того, они могут создавать из разрозненных барочных и ампирных деталей одностильные ансамбли, единственно путем их духовно-эмоционального преображения, как это происходит в рассказе И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923).

Ключевые слова: усадьба-музей, 1920-е гг., архитектура, литература, стиль, рассказчик, персонаж, точка зрения

Based on the works of Russian writers of 1910-1920s, it is shown that each of the estates or interior details depicted by them has features of architectural and decorative styles of Baroque, Classicism, Empire, Modern. However, the point of view of the narrator or character, through the prism of which we distinguish these styles, put on them the seal of personal perception, due to the author's ideological and aesthetic task. Moreover, they can create single-style ensembles from single Baroque and Empire details only by their spiritual and emotional transformation, as it happens in the story of I. Bunin “Non-urgent spring” (1923).

Keywords: estate-museum, 1920s, architecture, literature, style, storyteller, character, point of view

В ходе революции 1917–1918 гг. происходил массовый разгром помещичьих усадеб, расхищение и уничтожение хранившихся там культурных ценностей. В то же время одним из противоречивых начинаний новой власти стала деятельность созданного в 1918 г. Музейного отдела Наркомпроса по выявлению, взятию на учёт и сохранению наиболее известных дворянских усадеб и их коллекций. К осени 1918 г. было принято более десятка декретов и распоряжений советского правительства, которые касались вопросов сохранения культурного наследия, в том числе и дворянских усадеб [Рязанцев, 2009, с. 3-5]. Завершил процесс декрет Совета народных комиссаров РСФСР от 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений». Так на территории РСФСР стали появляться усадьбы-музеи: литературно-мемориальные и музеи усадебного быта.

Одним из первых стал музей, организованный в 1919 г. в бывшем имении дворян Барышниковых Алексино Дорогобужского уезда Смоленской губернии. По ходатайству его основателя Н.И. Савина, в начале марта 1921 г. заведующим этим учреждением был назначен писатель-этнограф М.М. Пришвин, командированный Наркомпросом в Дорогобужский уезд для изучения памятников искусства, старины и природы. Это была богатейшая усадьба, жемчужина архитектуры, созданная на рубеже XVIII-XIX вв. архитекторами Доменико Жилярди и М.Ф. Казаковым. Ее владельцы были щедрыми меценатами, много сделавшими для развития образования, науки и искусства в

© Богданова О.А., 2019
* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РНФ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

ISSN 2227-6165

Смоленском крае. Именно в Алексине происходит действие повести Пришвина «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922), о которой речь пойдет ниже. Близлежащая Овиновщина (одно из роскошных имений князей Урусовых), построенная во второй половине XVIII в., возможно, стала прототипом усадьбы, изображенной в повести Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926-1927).

Известное литературное гнездо, обширная подмосковная усадьба Вяземских – Шереметевых Остафьево, принимавшая под свой кров Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина и В.А. Жуковского, была национализирована еще в 1917 г. Хранителем теперь уже «народного достояния» назначили бывшего владельца Остафьева графа П.С. Шереметева, историка и талантливого художника. Возможно, именно его изобразил И.А. Бунин в одном из эпизодов рассказа «Несрочная весна» (1923) в лице «бывшего профессора», «бывшего богатого человека», получившего надел в деревне при своем бывшем имении. Посещение Остафьева осенью 1918 г. стало одним из последних впечатлений писателя-эмигранта о России. Основное же действие в этом рассказе Бунина происходит в усадьбе графов Орловых-Давыдовых Отрада-Семеновское в 70 км от Москвы (см.: [Бабореко, 1995]). После 1917 г. в главном доме этой усадьбы был ненадолго устроен музей дворцового быта, в 1918-1920 гг. здесь располагался детский дом имени Карла Маркса, затем техникум и школа крестьянской молодежи.

Также одним из первых было музеефицировано богатейшее имение князей Юсуповых – великолепное подмосковное Архангельское. В 1917-1918 гг., во избежание разграбления оставленного хозяевами имения, «<…> бывшие служащие <…> по собственной инициативе взяли усадьбу под опеку, добились предоставления охранной грамоты от Военно-Революционного Комитета г. Москвы на дворец и его коллекции» [Госуд. музей-усадьба «Архангельское»]. В 1919 г. музей в усадьбе был открыт для посетителей. Именно Архангельское стало прототипом булгаковской «Ханской ставки» в рассказе «Ханский огонь» (см.: [Енишерлов, 2012, с. 143-144]).

Музеефикация усадеб в грозовые революционные годы чаще всего воспринималась как явление положительное и в сложившихся обстоятельствах желательное: во-первых, она обеспечивала сохранность памятника культуры, его защиту от разграбления и уничтожения; во-вторых, достигалась просветительная цель – многочисленные посетители получали знания и представление о жизни и творчестве выдающихся деятелей прошлого, люди из народа имели возможность повысить свой культурный уровень; в-третьих, музеи становились центрами изучения истории русской литературы и культуры, их экспозиции и архивы привлекали ученых, исследователей.

Поэтому неудивительно, что в «усадебной» тематике русской литературы 1920-х гг. возник новый аспект – изображение усадеб-музеев и осмысление их роли в культурной истории страны. Необходимо отметить, что в настоящей статье не ставится цель сравнить архитектурные особенности реальных усадеб-прототипов с их изображением в литературных произведениях, отсутствует намерение оценить фактическую достоверность описаний или показать степень разрушения русской «усадебной культуры» в послереволюционные годы. Мы исходим именно из *художественного образа* усадьбы в конкретном произведении, который может быть существенно удален от своего прототипа. Поэтому здесь практически нет обращений к архитектурному или искусствоведческому анализу Архангельского, Остафьева, Алексина, Отрады-Семеновского и т.д. как исторически сложившихся разностильных ансамблей, по которым имеется обширная специальная литература, но говорится о тех более или менее ясно различимых архитектурно-стилевых и декоративных деталях, которые присутствуют в литературных текстах. Их воспроизведение вербальными средствами, а также особенности восприятия авторами и персонажами во многом определяют как «условность», так и «системность» созданного художественного мира: во-первых, здесь господствуют «вымысел» или «домысел», хотя «строительным материалом» служит первичная реальность (см.: [Хализев, 2000, с. 157-159; Чернец, Хализев, Эсалнек и др., 2004, с. 178-179; Чернец, Семенов, Скиба, 2013, с. 113-114]); во-вторых,

ISSN 2227-6165

композиция сюжета и смена точек зрения персонажей выстраиваются в контексте таких архитектурных, декоративных и живописных деталей, которые передают общий культурный стиль той или иной эпохи русской истории с присущим ему мировоззрением. Так, например, елизаветинское барокко стремилось прославить молодую Российскую империю в формах, указывающих на могучую витальность ее разнообразной природы и величие государственных деятелей с их грандиозными свершениями. Рациональная иерархичность александровского классицизма и ампира была призвана передать чаемую гармонию устройства человеческой жизни как в масштабе семьи, так и страны. Черты стиля модерн в интерьере транслируют представление об опасном расширении диапазона человеческой чувствительности и о власти во внутреннем мире личности темного бессознательного начала, ведущего к саморазрушению. Игра возникающими смыслами при сопоставлении разностильных деталей служит передаче авторского идейно-эстетического задания.

Итак, в поле нашего зрения оказались: повести Николая Огнёва [М.Г. Розанова] «Дневник Кости Рябцева» (1926-1927) и М.М. Пришвина «Мирская чаша. 19-й год XX века» (1922), рассказы И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923) и М.А. Булгакова «Ханский огонь» (1923). Наблюдение Л.М. Яновской о характере изображения Архангельского в последнем рассказе можно распространить на все перечисленные произведения: «Булгаков не случайно дал другое название описанному им дворцу. Образные впечатления Архангельского сдвинуты и свободно перекомпонованы им <…>. Посетители в рассказе по белой лестнице с малиновым ковром подымаются в парадные комнаты второго этажа, где-то внизу оставляя библиотеку, тогда как во дворце Архангельского парадные залы находятся на первом этаже, а библиотека <…> размещалась в более скромных комнатах второго. <…> Перекомпонованные, но живые, второю жизнью живущие приметы Архангельского волнуют <…>» [Яновская, 1974, с. 125].

Каждая из изображенных усадеб или деталей интерьера наделена авторами теми или иными чертами, которые можно отнести к архитектурным стилям барокко, классицизма, ампира, модерна. Однако точка зрения рассказчика или персонажа, сквозь призму которой мы различаем эти стили, придает им активный культурно-ценностный характер, так или иначе воспринимаемый человеком другой эпохи. Рассказчики в рассматриваемых произведениях очень разные: иногда они приближены к авторам (как в «Мирской чаше» и «Несрочной весне»); бывает, что точка зрения отдана персонажам: то советскому подростку и старорежимному полуграмотному сторожу (как в «Дневнике Кости Рябцева»), то наивному честному старику – бывшему княжескому камердинеру – или отчаявшемуся бывшему владельцу (как в «Ханском огне»).

В повести Огнёва посещение «показательного музея» в имении князей Урусовых для знакомства с тем, как «жили раньше баре, помещики и буржуи» [Огнёв, 2006, с. 209], дается с точки зрения типичного советского школьника, воспринимающего прежнюю жизнь как окончательно побежденное эксплуататорское прошлое. Интерьер и убранство читатель видит сквозь призму неграмотной речи сторожа, выдающего себя за экскурсовода: «Здесь <…> помещик, его превосходительство господин Урусов, обедали, а здесь его превосходительство чай пили. А здесь его превосходительство отдыхали. <…>» [Огнёв, 2006, с. 204]. Затем, продолжает Костя, «приходим в громадный зал, с хорами; посредине висит большущая люстра в чехле; а окна – чуть не с целую футбольную площадку» [Огнёв, 2006, с. 206]. Как видим, обоих созерцателей усадебных интерьеров роднит утилитарный, а не эстетический характер восприятия. В описании подростка угадываются архитектурные детали классицизма; этот стиль ассоциируется с блестящим периодом имперского загородного строительства – концом XVIII в.

Сторож – старик, служивший еще князю Урусову, то есть усадебный домочадец. Неудивительно, что в залах дворца он чувствует себя как дома: ест, пьет, отдыхает, даже использует самогонный аппарат в комнатке под лестницей. Группу приехавших детей из-за продолжительного дождя он оставляет ночевать в помещении музея, постелив им сена, взятого с усадебно-совхозного скотного двора, и напоив их молоком совхозных коров. К тому же он хранитель местных преданий:

ISSN 2227-6165

в «громадном зале» «его превосходительство господин Урусов зарезались...» из-за встречи с привидением – некоей «белой мадамой» [Огнёв, 2006, с. 206]. Однако страх сторожа перед привидением, за которым, возможно, стоит трагическая история возвышенной любви, для школьников лишь повод к опасным шуткам. Усадебная легенда оборачивается грубым фарсом, использующим притупленное восприятие полупьяного старожила. Сниженный образ слуги-домочадца способствует развенчанию самой «усадебной культуры», лишая ее ореола величия, изящества, гармонии.

Совсем иная авторская позиция – в «Мирской чаше» Пришвина. В «ампирном дворце» бывшего имения разместились детская колония, школа, разные советские конторы и учреждения, и только пять комнат во втором этаже не тронуты – в них организован «музей усадебного быта». В разоренном парке от прежних времен остались два павлина, которых охраняет столетняя Павлиниха, категорически не приемлющая новых порядков.

Музей – дело жизни автобиографического героя Алпатова, он создается как необходимый для преодоления народного «обезьяньего» рабства очаг культуры, образец прекрасного, оплот высших – христианских – ценностей бытия, надежда на пробуждение личностного самосознания в народной толще («воскресение <...> из числа» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 604]) в противовес сугубо материальным нуждам, в которых погрязли деревенские жители. Интересно, что построенный в стиле позднего классицизма дворец Алпатов обустраивает на свой манер, на собственный вкус, в соответствии со своими просветительными целями. В «большой зале» в стиле александровского ампира «были развешаны портреты с Петровской эпохи до нашего времени», к каждому «был подобран текст из поэтов усадебного быта» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 596]. В одностильной «колонной гостиной» разместился «драгоценный бювар с колонками слоновой кости, всякие старинные шифоньерки, шкафчик с французскими писателями XVIII века» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 596], на стенах – миниатюры, акварели, пастели, офорты. Следующая комната, «по недостатку мебели ампирной», была посвящена 1860-м годам – «эпохе великих реформ» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 596]. «Сюда в память Тургенева были собраны портреты интересных женщин <...>» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 596]. «В охотничьем кабинете было старинное оружие, чучела местных зверей: лося, медведя, рыси, диких коз <...>, вся эта комната была зеленая: портьеры, ковры, обои <...>» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 597]. Именно здесь устроился жить сам музейный заведующий, «рассчитывая, что хороший камин спасет его от холода» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 597]. А в пятой, последней комнате, в соответствии с архаическими веяниями эпохи модерна, «на гигантском пне» был поставлен «слепок пантикапейской вазы с изображением скифа» как символ крестьянской России – «безликой таинственной Скифии со спящей красавицей», ожидающей, в лице Алпатова и других работников культуры, «своего Ивана-царевича» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 598]. Простонародное же восприятие музея однозначно: «<...> тут, на блестящем паркетном полу среди зеркал, колонн и картин, женщина моховых болот уверенно скажет: Рай!» [Пришвин, 2006, т. 1, с. 598].

В рассказе Бунина отношение к русской помещичьей усадьбе еще более восхищенное и почтительное, однако авторский тон пессимистичен. Приезжающий в бывшее княжеское поместье автобиографический герой-рассказчик встречает, благодаря устроенному там новой властью музею, неразграбленные, нетронутые чужой рукой покои, библиотеку, кабинет, картинную галерею. Необходимо заметить, что главный дом усадьбы В.Г. Орлова Отрада-Семеновское, послуживший прототипом для писателя, был построен в конце 1770-х гг. в стиле, промежуточном между барокко и классицизмом, что было характерно для той эпохи. Однако в бунинских описаниях чувствуются скорее барочные пропорции и формы: в верхних покоях дворца «[п]отолки блистали золоченой вязью, гербами, латинскими изречениями. <...> В лаковых полах отсвечивала драгоценная мебель. В одном покое высилась кровать <...> под балдахином из красного атласа <...>» [Бунин, 2006, т. 4, с. 213]; в нижних залах располагалось книгохранилище со сводчатыми потолками и окнами «с железными толстыми решетками» [Бунин, 2006, т. 4, с. 213], огромный

ISSN 2227-6165

телескоп и гигантский планетарий. Сохранились редкие книги и гравюры, часы с колоколами, средневековый орга́н, многочисленные статуи и портреты – все изящное и драгоценное убранство «несказанно прекрасного» дворца. Также, по-видимому, в рассказе не случайно упомянуты неоднократные посещения усадьбы императрицей Екатериной II, обычно проживавшей в унаследованных ею пышных барочных резиденциях: Зимнем дворце, Царском Селе, Петергофе и др., – несмотря на личные симпатии к классицизму, ее царствование ассоциировалось скорее с блестящей грандиозностью стиля барокко. Существовало и так называемое «екатерининское барокко», или барочетто, черты которого ясно различимы именно в усадьбе Отрада-Семеновское (см.: [Екатерининское барокко]).

В английском усадебном парке герой-рассказчик видит каменный мост, ворота со львами, старинные аллеи, шедевр архитектуры – «круглую, палевого цвета» церковь с «золотой маковкой» над «желтоватыми мраморными колоннами» [Бунин, 2006, т. 4, с. 214], прекрасные пруды, на озере – «остров с павильоном» [Бунин, 2006, т. 4, с. 212]. «Красавцы и красавицы» с фамильных портретов, чьи останки покоятся в мозаичном склепе под пустой светлой церковью, отдали годы своей жизни «во славу и честь Державы Российская» [Бунин, 2006, т. 4, с. 213], которой, по мысли рассказчика, больше нет и никогда не будет. Прототипом для Бунина стала, по всей видимости, церковь Успения Пресвятой Богородицы с подземным склепом, где покоились в медных гробах пятеро братьев Орловых, в том числе знаменитые екатерининские сподвижники Григорий и Алексей. Она построена в 1835 г. в стиле ампир архитектором Доменико Жилярди. Однако в рассказе «буйное и дремотное волнение сосен» [Бунин, 2006, т. 4, с. 215] в узких окнах усыпальницы создает очевидный барочный декор: «<…> ветер ворочает косматые главы сосен, величаво и дико раскинутые из обрыва в уровень с окнами, и слышно пение, гул ветра» [Бунин, 2006, т. 4, с. 214]. Таким образом, церковь и дворец в произведении становятся одностильным ансамблем, олицетворяющим «усадебную культуру» на пике ее развития – в екатерининскую эпоху. Средоточие всего лучшего в России, она представляется рассказчику абсолютным прошлым, потерянным, недостижимым идеалом. Его взгляд вносит в увиденные интерьеры именно такой смысл.

Действие булгаковского «Ханского огня» также происходит в великолепном имении, сохранившем как барочные (парадная лестница), так и классицистические (бальный зал) и ампирные (парадный кабинет) интерьеры, заполненные бесценными произведениями искусства, а также помещения начала XX в. в стиле модерн («розовая» спальня княжеской четы с «зеркало[м] в раме серебряных листьев, альбом[ом] на столике в костяном переплете», «гранены[ми] флакон[ами], карточк[ами] в светлых рамах, брошенн[ой] подушк[ой]<…>» [Булгаков, 2004, т. 1, с. 487]; рабочий кабинет Антона Иоанновича). Главный дом со всем убранством уцелел благодаря организации в нем музея «Ханская ставка»: экскурсанты могут увидеть интерьеры разных эпох – бальный зал, гостиные, картинную галерею, кабинеты, спальню, курительные, боскетные, игральные, бильярдные комнаты.

В центре рассказа два героя: сам вернувшийся инкогнито из-за границы последний князь Тугай-Бег-Ордынский, бывший владелец национализированного имения, и музейный сторож Иона Васильевич, его бывший слуга-домочадец, для которого княжеская семья и быт – как свои собственные. Во время экскурсии он испытывает душевную боль из-за вторжения чужих людей в «живой», как будто жилой дом Тугай-Бегов.

Композиционно рассказ делится на три части: экскурсия, разговор Тугай-Бега с Ионой, Тугай-Бег один в своем рабочем кабинете. Экскурсия проводит читателя по всему дворцу как наглядной истории русской культуры в многоголосом восприятии посетителей и самого Ионы. Разговор проходит в дверях изящного бального зала в стиле классицизм и затем в ампирном парадном кабинете эпохи Александра I. Эти интерьеры созданы в десятилетия расцвета и наивысшего подъема «усадебной культуры»; Иона и князь встречаются в них как члены одной семьи. В конце рассказа действие перемещается в личный рабочий кабинет Тугай-Бега, в котором более функциональная обстановка начала XX в., свойственная эпохе модерна: керосиновая лампа с

ISSN 2227-6165

зеленым стеклом, глухие черные шторы, сидячая конторка, памятные фотографии на стенах. Теперь князь один, повествование заполняется его больным, озлобленным, субъективно-изолированным восприятием. Именно отсюда начинается процесс разрушения, а затем поджога дворца. Как известно, Серебряный век – время заката традиционной дворянской «усадебной культуры» в России.

Симптоматично, что в рассказе Булгакова музей-усадьба упразднен не советской властью (как в «Мирской чаше» Пришвина), но самим бывшим владельцем: «Не вернется ничего. Все кончено. Лгать не к чему. Ну так унесем же с собой все это <...>» [Булгаков, 2004, т. 1, с. 496]. Князь собственными руками уничтожает прекрасную усадьбу, аккумулировавшую в себе огромные культурные сокровища и славную историческую память о знатном пятисотлетнем роде, героически послужившем России. Это своего рода нигилизм, самоубийство, обусловленное его сословным эгоизмом, недостатком социальной солидарности с демократическими слоями нации. Вспомним его ненависть к экскурсантам, отторжение мысли о библиотеке для крестьян в своем дворце, пренебрежение безопасностью Ионы. Ведь ему, как музейному сторожу, не поздоровится из-за устроенного князем поджога.

Итак, именно точка зрения рассказчиков и других персонажей создает в рассмотренных произведениях модус восприятия каждого архитектурно-декоративного стиля как художественной детали, реализует те или иные коммуникативные стратегии, придает усадебным строениям и интерьерам определенные ценностные смыслы.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бабореко А.К.* Комментарий / *А.К. Бабореко* // *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. – Москва: Московский рабочий, 1995. – С. 516-518.
2. *Булгаков М.А.* Ханский огонь / *М.А. Булгаков* // *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2004. – С. 481-496.
3. *Бунин И.А.* Несрочная весна / *И.А. Бунин* // *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. – Москва: Воскресенье, 2006. – С. 208-218.
4. Государственный музей-усадьба «Архангельское». Официальный сайт. http://arhangelskoe.su/the_museum/history_museum/
5. *Огнёв Николай. Дневник Кости Рябцева / Николай Огнёв. – Москва: Астрель; АСТ; Транзиткнига, 2006.*
6. *Пришвин М.М.* Мирская чаша. 19-й год XX века / *М.М. Пришвин* // *Пришвин М.М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – Москва: Терра – Книжный клуб, 2006. – С. 583-667.

ЛИТЕРАТУРА

1. Екатерининское барокко. http://spbiir.ru/nauka/mir-iskusstva/arhitekturnye-stili/barokko/ekaterininskoe-barokko/
2. *Енишерлов В.* В Архангельском гаснет факел жизни / *В. Енишерлов* // Наше наследие. № 101. 2012. – С. 138-146.
3. *Рязанцев Н.П.* Материалы музейного отдела Наркомпроса об охране дворянских усадеб (1918 – начало 1920-х гг.) / *Н.П. Рязанцев* // Русская усадьба XVIII – начала XXI вв. Проблемы изучения, реставрации и музеефикации: Материалы научной конференции. Ярославль, 2–3 июля 2009 г. / Сост. *Е.В. Яновская*. – Ярославль, 2009. – С. 3–9.
4. *Хализев В.Е.* Теория литературы. Изд. 2-е. / *В.Е. Хализев*. – Москва: Высшая школа, 2000.
5. *Чернец Л.В., Хализев В.Е. Эсалнек А.Я. и др.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие / *Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек*. – Москва: Высшая школа, 2004.
6. *Чернец Л.В., Семенов В.Б., Скиба В.А.* Школьный словарь литературоведческих терминов: мир художественного произведения. Стилистика. Стиховедение. Литературный процесс. 4-е изд., доп. / *Л.В. Чернец, В.Б. Семенов, В.А. Скиба*. – Москва: Просвещение, 2013.
7. *Яновская Л.М.* О рассказе Михаила Булгакова «Ханский огонь» / *Л.М. Яновская* // Наш современник, 1974, 2. – С. 124-126.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Baboreko A.K. *Kommentariy* [Comment]. In: Bunin I.A. *Sobr. soch.: V 8 t. T. 4* [Works: In 8 vols. 4]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1995, pp. 516-518.
2. Bulgakov M.A. *Khanskiy ogon* [Khan's fire]. In: Bulgakov M.A. *Sobr. soch.: V 8 t. T. 1* [Works: In 8 vols. 1]. Moscow, ZAO Tsentrpoligraf Publ., 2004, pp. 481-496.
3. Bunin I.A. *Nesrochnaya vesna* [Non-urgent spring]. In: Bunin I.A. *Poln. sobr. soch.: V 13 t. T. 4* [Complete works: In 13 vols. 4]. Moscow, Voskresenye Publ., 2006, pp. 208-218.
4. Gosudarstvennyy muzey-usadba «Arkhangelskoye». Ofitsialnyy sayt [State Museum-estate “Arkhangelskoje”. Official site]. http://arhangelskoe.su/the_museum/history_museum /
5. Ognev Nikolay. *Dnevnik Kosti Ryabtseva* [Diary of Kostya Ryabtsev]. Moscow, Astrel; AST; Tranzitkniga Publ., 2006.
6. Prishvin M.M. *Mirskaya chasha. 19-y god XX veka* [Secular Cup. The 19th year of XX century]. In: *Prishvin M.M. Sobr. soch.: V 3 t. T. 1* [Works: In 3 vols. 1]. Moscow, Terra – Knizhnyy klub Publ., 2006, pp. 583-667.

REFERENCES

1. Ekaterininskoye barokko [Catherine's Baroque]. http://spbiir.ru/nauka/mir-iskusstva/arhitekturnye-stili/barokko/ekaterininskoe-barokko/
2. Enisherlov V. *V Arkhangelskom gasnet fakel zhizni* [In Arkhangelskoje the torch of life goes out]. In: *Nashe naslediye* [Our heritage], no 101, 2012, pp. 138-146.
3. Ryazantsev N.P. *Materialy muzeynogo otdela Narkomprosa ob okhrane dvoryanskikh usadeb (1918 – nachalo 1920-kh gg.)* [Materials of the Museum Department of the people's Commissariat for the protection of noble estates (1918-early 1920s)]. In: *Russkaya usadba XVIII – nachala XXI vv. Problemy izucheniya. restavratsii i muzeyefikatsii: Materialy nauchnoy konferentsii. Yaroslavl. 2–3 iyulya 2009 g.* [Russian estate of XVIII - early XXI centuries. Problems of study, restoration and museumification: Proceedings of the scientific conference. Yaroslavl, 2-3 July 2009], ed. by E.V. Yanovskaya. Yaroslavl, 2009, pp. 3–9.
4. Khalizev V.E. *Teoriya literatury* [Theory of literature], ed. 2. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2000.
5. Chernets L.V.. Khalizev V.E. Esalnek A.Ya. etc. *Vvedeniye v literaturovedeniye: Ucheb. posobiye* [Introduction to literary studies: textbook]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2004.
6. Chernets L.V.. Semenov V.B.. Skiba V.A. *Shkolnyy slovar literaturovedcheskikh terminov: mir khudozhestvennogo proizvedeniya. Stilistika. Stikhovedeniye. Literaturnyy protsess* [School dictionary of literary terms: the world of a work of art. Stylistics. Prosody. Literary process], ed. 4. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 2013.
7. Yanovskaya L.M. *O rasskaze Mikhaila Bulgakova «Khanskiy ogon»* [About Mikhail Bulgakov's story “Khan's fire”]. In: *Nash sovremennik* [Our contemporary], 1974, no 2, pp. 124-126.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-115-137

ISSN 2227-6165

Л.Д. Чистова
соискатель степени кандидата искусствоведения
Российского института истории искусства
savraska4@gmail.com

СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ В ТРАКТАТЕ ЭМАНУЭЛЕ ТЕЗАУРО «ПОДЗОРНАЯ ТРУБА АРИСТОТЕЛЯ» И СЮИТЕ “BIZZARIE DI VARIE FIGURE” ДЖОВАННИ БАТТИТСТА БРАЧЕЛЛИ

В статье рассматривается сходство между теорией построения метафор, описанной в трактате Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» и визуально реализованной в сюите офортов Дж. Б. Брачелли “Bizzarie di varie figure”. Согласно рассуждениям Тезауро метафора не является только средством для выявления скрытых природных связей между объектами, которые автор литературного или живописного произведения должен лишь найти и показать зрителю в гармоничной форме. В трактате остроумная метафора предстает как главная художественная ценность произведения, а остроумие как самодостаточная категория, особая интеллектуальная и творческая способность. Именно такое понимание метафоры, ее роли и сути делает возможным создание фантастических и гротескных образов “Bizzarie di varie figure”, основанных на сопоставлении различных объектов.

Ключевые слова: риторика, теория барочного остроумия, эстетика удивления, офорт, метафора, семиотика, Дж.Б. Брачелли, “Bizzarie di varie figure”

The article deals with the similarity of the theory of the metaphor construction described in the treatise of E.Tesauro’s “Aristotelian telescope” and visually realized in the G. B. Bracelli’s print set “Bizzarie di varie figure”. Tesauro’s tractate presents a metaphor as the main artistic value of the work of art and a wit as self-contained category, specific creative ability, rather than as an instrument to reveal some latent preset similarity of the objects, which should be found by the author of a literary or pictorial object of art and shown to the viewer in a harmonious form. It is this conception of the role and the essence of the metaphor which make possible creation of fantastic and grotesque characters of “Bizzarie di varie figure”, based on comparison of different.

Keywords: rhetoric, theory of baroque wit, aesthetics of surprise, etching, metaphor, semiotics, G. B. Bracelli

Риторический трактат «Подзорная труба Аристотеля» – главное произведение Эмануэле Тезауро (1592–1675), был издан в 1654 году на итальянском языке. Однако его первая версия, как и другие ранние произведения Тезауро, была создана на латыни. Написанная около 1625 года, она носила название «Суждение» (Il Giudicio) и представляла собой вариант университетской лекции. И.Н. Голенищев-Кутузов, крупнейший специалист по литературе Барокко, оценивал влияние этого произведения на европейскую литературу и культуру следующим образом: «Для теории литературы барокко трактат Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» столь же важен, как «Поэтическое искусство» Буало для французского классицизма» [Голенищев-Кутузов, 1969. с. 140]. Такая характеристика вызвана тем, что этот трактат посвящен, главным образом, сущности и способам функционирования метафоры, средоточия поэтики барокко и маньеризма, для которой наибольшая ценность произведения состояла в остроумии.

Сюита “Bizzarie di varie figure” («Причуды из разных фигур»), состоящая из 50 офортов небольшого размера, была выполнена Джованни Баттиста Брачелли (fl. 1616–1649) в технике офорта и издана в Ливорно в 1624 году для губернатора этого города Пьетро ди Пьетро деи Медичи (1592–1654) (Сюита известна в нескольких экземплярах. Экземпляр Библиотеки Конгресса

© Чистова Л.Д., 2019

ISSN 2227-6165

(в прошлом – часть книжной коллекции Л. Дж. Розенвальда) и экземпляр из Национальной Библиотеки Франции, – являются самыми полными из известных и насчитывают 50 листов. Неполные издания сюиты хранятся также в Государственном Эрмитаже (47 листов), Британском музее (32 листа)). Упоминание о сюите и ее авторе содержится в источниках, начиная с конца XVII века [Baldinucci, 1770, p. 19; Soprani, 1674, p. 79] в нескольких современных каталогах [Martini, 1986, p. 42-44; Reed Welsh, Wallace, 1989, p. 230-233] и является предметом более глубокого анализа для двух небольших по объему статей, поднимающих проблемы типологии листов сюиты [Clark, 1929, p. 311-326] и современных им аналогий [Reed Welsh, 2000]. Источники и искусствоведческая литература позволяют заключить, что это малоизвестное произведение третьеразрядного художника, ничем другим особо не прославившегося, посвященное провинциальному тосканскому губернатору, также ничем не выдающемуся. Формально листы Брачелли, как правило, представляют собой пары составленных из разных предметов человеческих фигур, изображенных в позах, характерных для актеров комедии дель арте. Но при всем при этом "Bizzarie di varie figure" отличается эксцентричностью форм, загадочностью смысла, как отдельных листов, так и всей сюиты в целом, способной поставить наших современников и предшественников в некоторое замешательство, что, вероятно, сделало ее предметом интереса теоретиков авангарда [Tzara, 1980, p. 559-567], а также ученых, занимающихся этим периодом [Suthor, 2011, p. 386-40].

Настоящая статья исходит из предположения, что структура метафоры, описанная Тезауро и реализованная у Брачелли, совпадают, также как и понимание таковой как важнейшего составляющего художественного произведения. А сами эти произведения представляют собой вариант систематизации знаний и представлений о предметах, всех существующих в мире, в трактате Тезауро, и касающихся человеческого тела в сюите Брачелли средней между кунсткамерой и энциклопедией.

Основная идея интересующего нас трактата, если исходить из того, что таковую можно выделить, в сокращенной, но все же законченной форме, выражена в его названии. Остроумная метафора, с точки зрения Тезауро, связывает с помощью быстрого разума, важнейшей категорией барочной эстетики, которым должны обладать и автор произведения, и его зритель, далекие, по смыслу вещи, также как подзорная труба приближает к нам далекие объекты и делает зримым ранее невидимое: «Преизощренны также и Оптические Устройства, которые, хитро используя законы пропорций и перспективы, показывают тебе вещи в удивительном и преостроумном виде, а также показывают такое, что увидеть без них невозможно» [Тезауро, 2002, с. 71]. Имя же Аристотеля вынесено в название потому, что именно в его категориях Тезауро рассматривает устройство метафоры. В более точном переводе название трактата звучит как «Аристотелевская подзорная труба», то есть не принадлежавшая Аристотелю, на что указывает формулировка устоявшегося названия, а сделанная в согласии с его идеями. Кроме того, У. Эко также указывает на следующий смысловой оттенок остроумной метафоры, выбранной Тезауро для названия трактата и созданной по всем правилам, описанным в ней: в середине XVI века телескоп представлял собой новейшее достижение, чудо техники, которое должно было обновить все естественные и точные науки [Эко, 2016, с. 39]. «Телескоп» же Тезауро точно также был призван обновить гуманитарную сферу.

В тот же период создаются и другие работы по риторике, сконцентрированные на проблеме остроумия и метафоры: «Трактат об остроумии» (1639) Маттео Перегрини (1595–1652) «Остроумие, или Искусство Изощренного Ума» (1642) Бальтазара Грасиана (1601–1658), «Размышления об искусстве стиля и диалога» (1646) Пьетро Сфорца - Паллавичино (1607–1667). Стоит отметить, что два последних автора, также как и Тезауро, принадлежали к ордену иезуитов. Однако трактат Тезауро являлся наиболее радикальным среди трудов его современников. Также важно вспомнить, что в этот период ключевым явлением для формирования эстетики остроумия являлось творчество поэта Джанбаттиста Марино (1569–1625) и его последователей, чьи произведения, наполненные сложными и порой громоздкими на современный вкус метафорами и аллегориями, вызвали у теоретиков литературы, в том числе и вышеперечисленных, жаркие споры.

ISSN 2227-6165

Для всей барочной эстетики характерно обращение к феномену «удивительного» и «удивления», как к основе эффекта, оказываемого на зрителя произведением искусства, и сфера риторики здесь не является исключением. Так Сфорца Паллавичино формулировал эту мысль следующим образом: «Удивление – источник абсолютного интеллектуального удовольствия, так как оно всегда связано с узнаванием того, что раньше было неизвестно. И чем больше предмет был неизвестен или даже противоположен нашим представлениям, тем больше удивление, и вместе с ним удовольствие от достигнутого узнавания, которое до того момента казалось отдаленным и безнадежным» [Sforza Pallavicino, 1960, p. 197]. Это утверждение в силу своей обобщенности можно отнести ко множеству произведений искусства, в том числе и к сюите Брачелли.

И так как абсолютное большинство теорий остроумия XVII опирались в своих построениях на «Поэтику» и «Риторику» Аристотеля, лишь иногда обращаясь к трудам Горация [Hanafi, 2000, p. 189], и проблема «удивительного» также решалась с опорой на аристотелевские умозаключения, согласно которым удивление являлось первопричиной начала человеческих размышлений о бытии (И.Н. Голенищев-Кутузов утверждал, что в трудах Тезауро происходит переориентация с «Поэтики» Аристотеля на его «Риторику», в дальнейшем повлиявшая на все развитие литературы [Голенищев-Кутузов, 1975, с. 326]. После выхода его статей и монографий в русскоязычной литературе закрепилось это мнение. Однако ни Голенищев-Кутузов, ни его последователи не дают дополнительных объяснений, по поводу этого утверждения. Вероятно, имеется в виду смещение акцента с необходимости в подражании действительности на убедительность, там, где доказательства недостаточны. Что в целом, безусловно, относится ко всем барочным риторикам, которые, однако, в равной степени цитируют оба сочинения Аристотеля). Так в приведенной выше цитате, основное содержание которой на разные лады, более или менее сжато, повторялось многими барочными авторами, мы видим прямое обращение отрывку из «Метафизики» Аристотеля: «Ибо и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать, причем вначале они удивлялись тому, что непосредственно вызывало недоумение, а затем, мало-помалу продвигаясь таким образом далее, они задавались вопросом о более значительном» [Аристотель. Метафизика: 982b]. Более того Аристотель рассматривает удивление не только как стимул к познанию, понятому, как метафизическое усилие, но также видит в нашей способности удивляться и стремиться к знанию – характеристику, определяющую человека как рационального животного [Аристотель. Риторика: 1371a.]

Однако в трактатах по риторике интересующего нас периода существует дискуссия отнюдь не по поводу связи удивления и зарождения наук. Теоретиков литературы волновал вопрос границ использования «удивительного» в целях убеждения. Суть полемики сводится к тому, насколько сильными должны быть вызываемые в слушателе или зрителя чувства, существуют ли некая грань, за пределами которой они становятся чрезмерными. Так называемые умеренные барочные критики, такие как Перегрини, Сфораца Паллавичино, процитированный выше, и Грасиан настаивали на том, что таковая, безусловно, существует, и авторам следует быть умеренными. Так Перегрини писал о том, что не следует действовать «без всякой нормы, но с умеренностью и рассудительностью». Умеренность же состояла, по мнению вышеупомянутых авторов, в следовании «среднем путем», который состоял «в выборе подходящих средств, характера, качества и количества, согласно основным правилам искусства, то есть выбору уместного» ([Peregrini, 1639, p. 129], цит по: [Hanafi, 2000, p. 195]), то есть в следовании принципам декорума. Для Перегрини и других умеренных критиков использование «удивления» было необходимо лишь для того, чтобы раскрыть божественную гармонию мироустройства, а удачный остроумный замысел виделся гармоничной и приятной комбинацией понятий, складывающейся в целое, демонстрирующее необыкновенное красноречие оратора. Неумеренное использование удивления виделось им едва ли не безумным и антисоциальным.

ISSN 2227-6165

В отличие от приверженцев умеренности Эмануэле Тезауро считал, что парадоксы повседневности должны быть открыты любым способом независимо от его уместности или абсурдности. Он рассматривал «удивительное», чудесное и чудовищное как взаимозаменяемые характеристики, а чудовищность как неотъемлемую часть самой природы. Тезауро, парадоксальным образом, видел в «удивлении» и средство, и цель. Разделяя общую страсть эпохи к поиску чудесного, странного и необычного, он также подобным подходом открывал путь к преумножению всего вышеперечисленного. Этот «чудовищный» аспект барочной культуры подробно проанализирован в монографии Закии Ханафи «Монстр из машины», цитаты из которой приводились ранее. Это исследование рассматривает сквозь призму категории «чудовищного» различные области культуры Раннего Нового Времени, от механики и медицины до риторики и эстетики, убедительно обосновывая присутствие этой оптики у ее носителей. Отдельная его глава посвящена «монструозным метафорам», магистральная мысль которой сводится к тому, что барочные «Метафоры чудовищны, а чудовища есть метафоры» [Hanafi, 2000, p. 203]. Это утверждение он подкрепляет многочисленными примерами, в числе которых мы находим следующую цитату из «Подзорной трубы…»:

«Из Остроумных произведений Природы назовем еще Чудовищ и Уродов: ведь они не иное суть, как секретные Иероглифы и причудливые Вокабулы природного языка, рожденные либо шутливыми намерениями, либо «стремлением к неестественному совершенству» [Тезауро, 2002, с. 62].

В нашем случае стоит отдельно отметить следующее: тяга к монструозному и чудовищному позволяла в рамках одного текста, перебирая разные соответствия, варьировать модусы повествования от высокого и трагического до предельно комического, и игнорируя базовые принципы декорума в угоду авторскому остроумию и зрительскому удивлению: «Попробуй теперь заменить благороднейшие слова пошлыми и увидишь, как и мерность стихотворения повредится: трагедия в плебейскую припевку, в вилланеллу превратится, стыдящуюся собственного ничтожного вида, и звучать будет гнусно» [Тезауро, 2002, с. 123]. Таким образом, «Подзорная труба…» позволяла не только делать далекое близким, но и сближать низкое и высокое. Сходную мысль относительно трактата Тезауро, в столь же иносказательной метафорической форме высказывает в своей статье, о трудах современника наших героев Атаназиуса Кирхера, современный российский исследователь В. В. Дегтярев [Дегтярев, 2016, с. 213].

Как мы видим, основным средством для достижения искомого «удивления» как для умеренных, так и радикальных критиков являлась метафора, трактовавшаяся необычайно широко, объединяя в себе другие тропы. Однако в основе этих трактовок, лежало классическое определение, данное Аристотелем в его «Риторике»:

Переносное слово (metaphora) – это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии… Метафоры нужно заимствовать, как мы это сказали и раньше, из области предметов сродных, но не явно сходных, подобно тому, как и в философии считается свойством меткого [ума] видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих одни от других. [Аристотель. Риторика: 1459a. 1412a].

Причиной расхождения между умеренным и радикальным подходом к метафоре и удивлению являлось вовсе не некое индивидуальное понимание нормы или вкусовое предпочтение. Оно происходит из разной трактовки старинной идеи о связи между макро- и микрокосмом, не полностью потерявшей свою актуальность к XVII веку (см. подробнее: [Conger, 1922, p. 1-70]). Для Грасиана, к примеру, «"удивление", происходящее из-за понимания смысла метафоры это акт понимания соответствия между объектами» (Gracián. Agudeza y arte de ingenio; цит по: [Hanafi, 2000, p. 201]), которое было предзадано им некими высшими силами или законами природы, а основной труд автора состоял именно в нахождении этих параллелей. Для Тезауро же автор остроумного замысла должен не найти скрытую метафору, а сам создать ее.

ISSN 2227-6165

Таким образом, следует отметить, что Тезауро, несмотря на использование аристотелевского инструментария и постоянное обращение к авторитету философа, не является последовательным в вопросе обращения к наследию античного автора. Аристотель настаивал на гармоничном сопоставлении вещей, указывая на то, что убедительность происходит из уместности [Аристотель. Риторика: 1412b.], то есть описывал принцип, который избрали умеренные барочные критики.

Эмануэле Тезауро рассматривал способность создавать метафоры как аналогичную способность бога творить вещи. Бог может сотворить нечто из ничего, а человек с помощью разума может несуществующее превратить в существующее. Благодаря безграничной способности составлять разнородные части в монструозное целое, обладатель «быстрого разума» с помощью чуда метафоры может едва ли не все:

Лев у него превращается в Человека, а Орел в целый Город. Острый Разум скрещивает женщину с Рыбой и создает Сирену, символ Ласкательства. Он приращивает к передней части туловища Козы змеиный хвост, и так родится Химера, иероглифический символ Безумия» [Тезауро, 2002, с. 85].

Образы "Bizzarie di varie figure" Брачелли выстроены по вышеописанным принципам. Дисгармоничные человеческие фигуры в метафорической интерпретации Брачелли вызывают удивление, «без всякой нормы», порицаемое умеренными барочными критиками и ценимое Тезауро. Они не выявляют и не подчеркивают красоту и логичность мироустройства, как советовал Перегрини, но наоборот являет его чудовищность, которое понимается как чудо. Подобный художественный эффект, производимый сюитой Брачелли, связан видимо с тем, что он руководствуется при создании своих образов тем же пониманием художественного процесса, что описывает Эмануэле Тезауро в своем трактате, то есть занимается не поиском предзаданных «гармонических соответствий», но сам создает их, не считаясь с приципами декорума. Это «чудовищное» качество фигур Брачелли отмечали еще исследователи «модернисты», речь о которых шла выше. Этой же причиной объясняется характерное для сюиты "Bizzarie di varie figure" постоянное балансирование между различными модусами, трагическим и комическим, что делает его образы одновременно и жуткими, и смешными, что также отмечали исследователи, опирающиеся на визуальное сходство образов Брачелли с произведениями авангардных художников.

В трактовке Тезауро сама метафора имеет амбивалентный характер, при котором означаемое и означающее могут бесконечно меняться местами. Для создания таких новых удивительных метафор, то есть, новых отношений между элементами мироустройства. Тезауро предлагает читателю достаточно сложную и нетривиальную схему. Умберто Эко сравнивает прием, выбранный автором трактата, для того, чтобы «быстрый разум» мог выявить связи между предметами, с «категорическим указателем» [Эко, 2016, с. 40]. Так в трактате приводятся следующие категории – Сущность (в аристотелевском смысле) и восемь Свойств (сходных с аристотелевскими акциденциями) – Число, Достоинство, Связь, Действие и Чувство, Местоположение Время, Основание, Обычай. Под каждую категорию подставляются Части, а под каждой Частью значатся Предметы «для одного подразделения предназначенные» [Тезауро, 2002, с. 85]. Так, например, для Свойства Времени Тезауро приводит такие Части как «продолжительный, мгновенный; молодой, старый, начинающий, завершающий»; а для Категории Основания – «крепкий, слабый, полный, пустотелый, быстрый, медленный, прямой, косой, откуда-либо, где-либо, куда-либо» [Тезауро, 2002, с. 85].

Тезауро в образовательных целях приводит пример того, как обращаться с его категорическим указателем, демонстрируя то, каким образом следует подбирать метафоры, то есть находить новое определение, к случайно выбранному им объекту – карлику (стоит обратить внимание на то, что Тезауро пишет именно метафору карлику, а не к слову или понятию «карлик» [Тезауро, 2002, с. 86]). Для этого Тезауро рекомендует составить специальный указатель: «Вид его приведет нас к категории Числа, первой из категорий Свойств. Свойство его малость; применим же свойство

ISSN 2227-6165

малости к разным членам категории Сущностей, и составится список малых вещей из следующих Членов» [Тезауро, 2002, с. 86]. Другими словами, Тезауро описывает следующий алгоритм: первым из описанных восьми Свойств Сущности является Число. Свойство карлика по Числу, согласно Тезауро, является малость. Далее Тезауро приводит обширный список других сущностей, свойством которых по числу является малость, подразделяя их на группы. Среди которых мы найдем:

Из веществ: огненная искра, капля воды, каменная крупинка, песчинка, жемчужина, атом, из которых, по свидетельству Демокрита, состоят все тела; пылинки, которые кружатся в солнечном луче, проникшем в комнату; пятый элемент, или Квинтэссенция; экстракт

Из людей: зародыш, недоносок, пигмей, карлик, ребенок; мизинец, ноготь, волосок, зрачок, родинка, мелкая косточка щиколотки.

Из животных: муравей, блоха, мушиная лапка, пчелиное жало, комар, воробушек, рыбешка из Арно, клещ (разновидность паразитов, самый мелкий из известных животных), рыбьи чешуйки, ящеричьи яйца, бабочкины гнезда.

Из растений: веточка, горчичное семя, зернышко, виноградина, мучная пыль, росток хлебной плесени, плодоножка боба, оконечность рыбьей кости.

Из наук: математическая точка, оканчивающая линию; точка соприкосновения сферы с плоскостью; центр; окрайность; физическая неделимость; minimum quod sic; невообразимость, невидимость, краткость, точка над буквой i, краткий слог, извлечение, сжатое изложение, переплет в 16°, ноль, ничто, бесконечная арифметическая малость; мера в один палец (у землемеров); краткая нота (у музыкантов); сокращение, или усеченное слово, аббревиатура (у грамматиков); момент равновесия чаш весов; драма Спечиали.

Из военных наук: гребень шлема, навершье щита, наконечник стрелы, яблочко мишени.

Из Зодчества: каморка, сундучок, вершина пирамиды, модель, колонна Тосканского ордера, дверная петля.

Из живописи и скульптуры: чертеж, набросок, крещенские куколки для детей, уменьшенный портрет, фигуры фона в перспективе.

Из механики: уключина, скважина, опилки, песчинки из песочных часов, палочка для письма, пешка, ячейки решета, гильза, соломинка, фрагмент, осколок, крошка.

Из ремесла шерстяников: узелок, клубок, наконечник шнурка, лоскут, обрывок, игольное ушко, кончик иглы, очески, или же сырой пух.

Из поэтических фабул: Писикарпакс, мышиный генерал в их войне с лягушками. Мирмидоняне, рожденные муравьями. Мышь, рожденная горою. Яйцо Леды. Из истории: Калликратов муравей из слоновой кости; Мирмекидова квадрига, которую можно было прикрыть мушиным крылом; изображенные на Пирровом Агате Аполлон и девять его муз, Тиманфов Великан, втиснутый в рамки небольшой картины, Линия, проведенная Апеллесом, тоньше коей провести уже невозможно. [Тезауро, 2002, с. 85-87]. (Текст «Подзорной трубы Аристотеля» крайне сложен и его понимание, несмотря на исчерпывающий перевод, местами бывает затруднено. В частности сомнение вызывает перевод фразы «cima di resta» [Tesauro, 1688, p. 67] как оконечность рыбьей кости. Наиболее точным представляется перевод «Оконечность щетинки злаков». Оставленную в транслитерации фразу «Dramma de gli speciali» [Tesauro, 1688, p. 67] с некоторой долей вероятности можно перевести как «частицы вещества» или «песчинки специй»).

Весь список возможных метафор, подходящих к карлику, приведенный Тезауро, занимает три страницы текста и может быть продолжен на сколь угодное их количество. В этом списке «поэтические фабулы» соседствуют с мерами земли, а математическая точка с яйцом Леды.

Принцип подбора метафор, описанный в «Подзорной трубе Аристотеля», позволяет объяснить принцип подбора тем для отдельных композиций Брачелли (потенциально бесконечных). Они оба практически всеохватны со стороны означающего, метафоры могут рождаться из сравнения с любыми предметами как высокими, так и низкими, из любых областей человеческой деятельности. Но если текст Эмануэле Тезауро стремится объять всю область человеческого

ISSN 2227-6165

знания, являясь с этой точки зрения не столько пособием по риторике, сколько способом организации всей известной информации, то сюита Брачелли выбирает лишь один его спектр, ограничиваясь лишь одним означаемым, фигурой человека, следствием чего является ее структура, имеющая вид темы и вариаций.

Сюиту Брачелли можно трактовать как одно из немногих известных на сегодняшний день произведений, созданных исключительно по этому принципу, как сборник визуальных метафор, в данном случае на тему человеческого тела, подобранный с помощью соответствий не только по свойству Числа (как в примере с карликом), но также и по оставшимся восьми (Достоинство, Связь, Действие и Чувство, Местоположение, Время, Основание, Обычай). К примеру, в листе №6 (*рис. 1*) части тела одной из фигур представлены в виде языков пламени, сравнение могло быть выстроено по категории Достоинства, через его Часть – Очертания, и Свойству объекта сравнения по этой Части – извилистый; а для листов № 13, 14, 32 (*рис. 2-4*), где части тела представлены в виде геометрических фигур, по той же категории и Части, но по Свойству – квадратный [Тезауро, 2002, с. 85] (так как изначальная нумерация листов неизвестна, а общепринятой является нумерация листов по экземпляру Розенвальда, то в тексте сначала указывается номер по экземпляру Розенвальда, а затем порядковый номер иллюстрации). Этот ряд может быть продолжен так как "Bizzarie di varie figure" охватывает те же «темы», что и указатель Тезауро: стихии (Лист №6; *рис. 1.*), анатомия (Лист №18; *рис. 5*), растения (Лист № 5,7; *рис. 6,7*), геометрия (Листы № 13, 14, 32; *рис. 2-4*), военные науки (Лист №17; *рис. 8*), архитектура (Листы № 21, 29, 9; *рис. 9-11*), скульптура и живопись (Листы №34, 22, 36; *рис. 12-14*), механика (Листы №20, 24, 25, 47; *рис. 15-18*), ремесла (Листы №28, 48, 49; *рис. 19-21*).

Важно отметить, что с точки зрения У.Эко, трактат-указатель Тезауро имеет лабиринтообразную, энциклопедическую структуру, противостоящую древообразной словарной [Эко, 2016, с. 43]. В такой структуре читатель может из любой точки прийти не в одну, конкретную, а в любую точку, переходя от предмета к предмету по различным объединяющим их свойствам. С такой структурой мы часто

Рис. 1.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 6 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

Рис. 2.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 13 « Bizzarie di varie figure». 1624. Офорт.

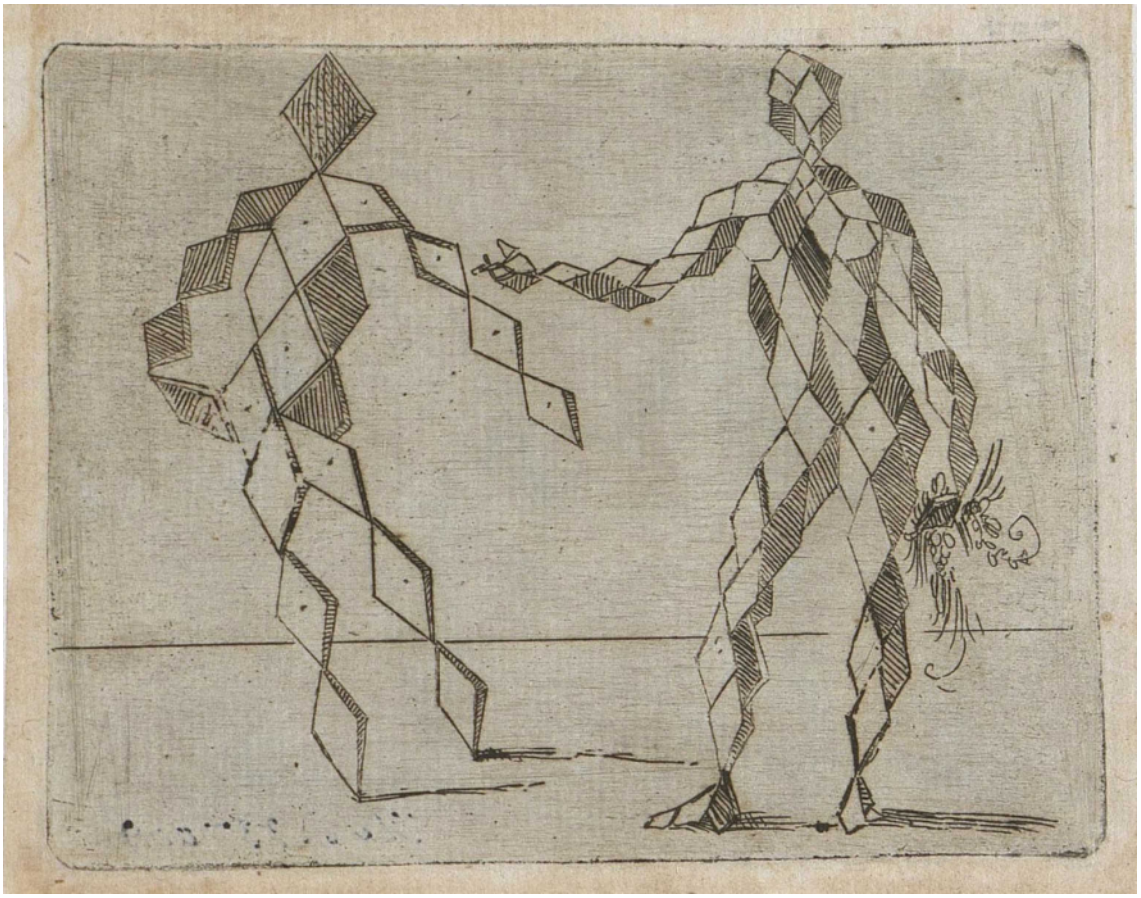


Рис. 3.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 14 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

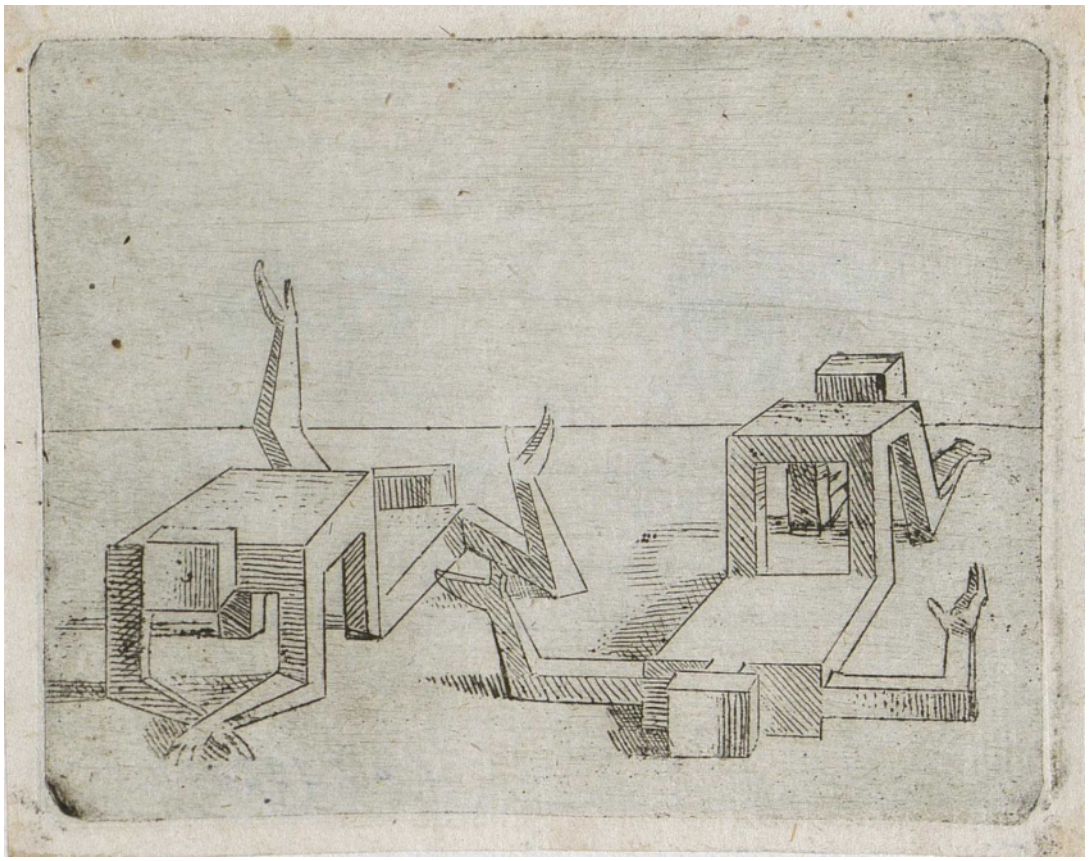


Рис. 4.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 32 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

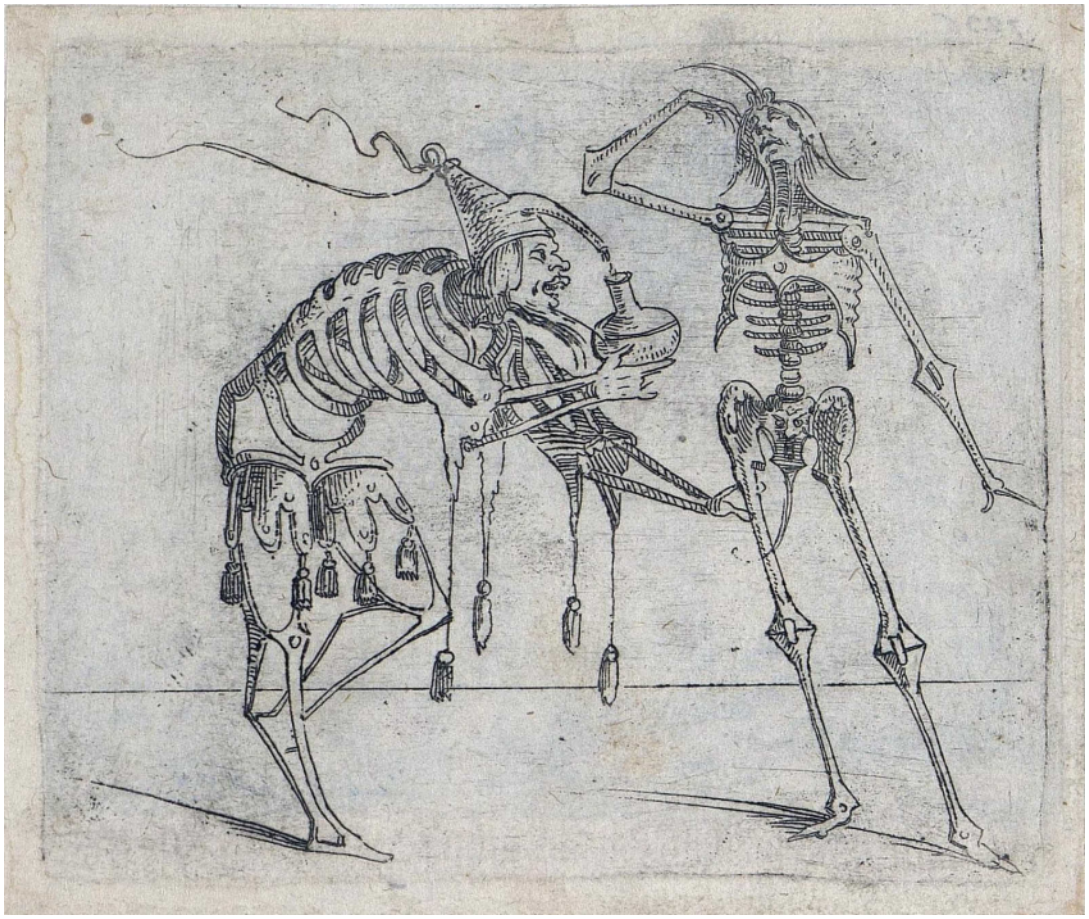


Рис. 5.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 18 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

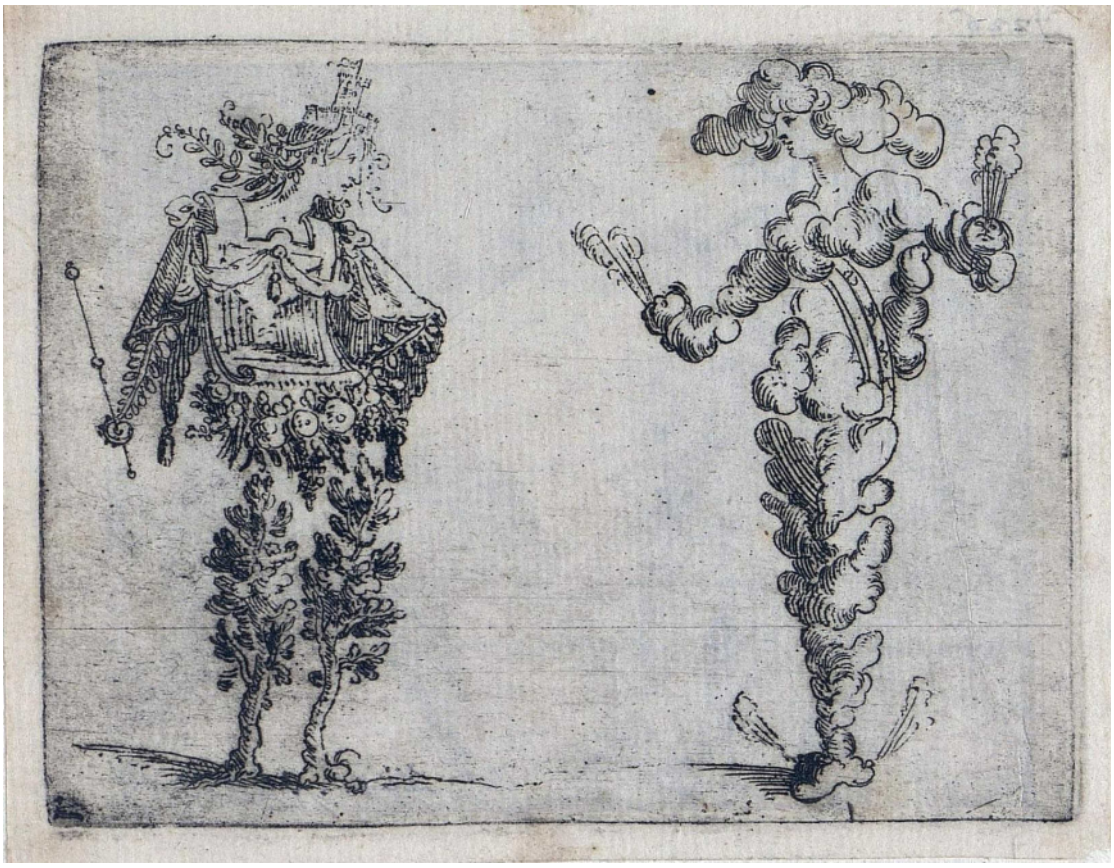


Рис. 6.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 5 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт

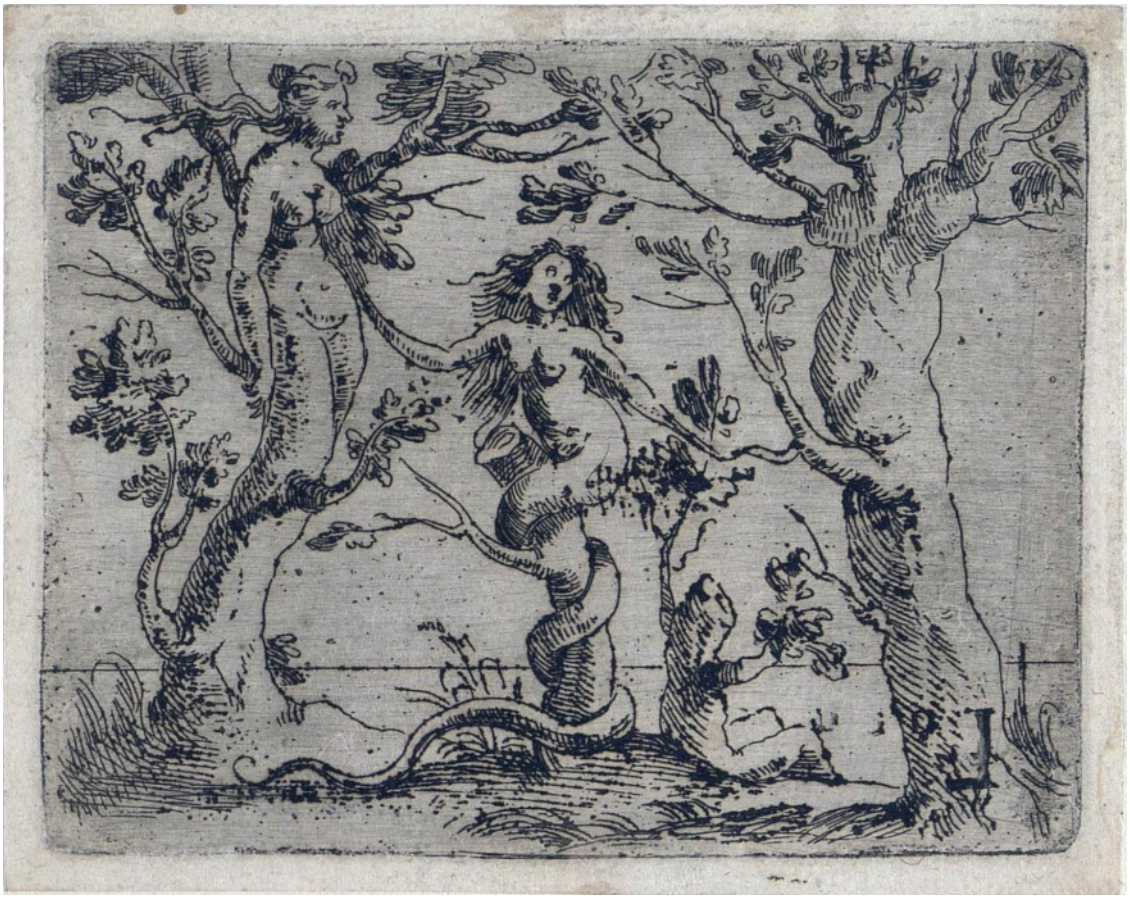


Рис. 7.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 7 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

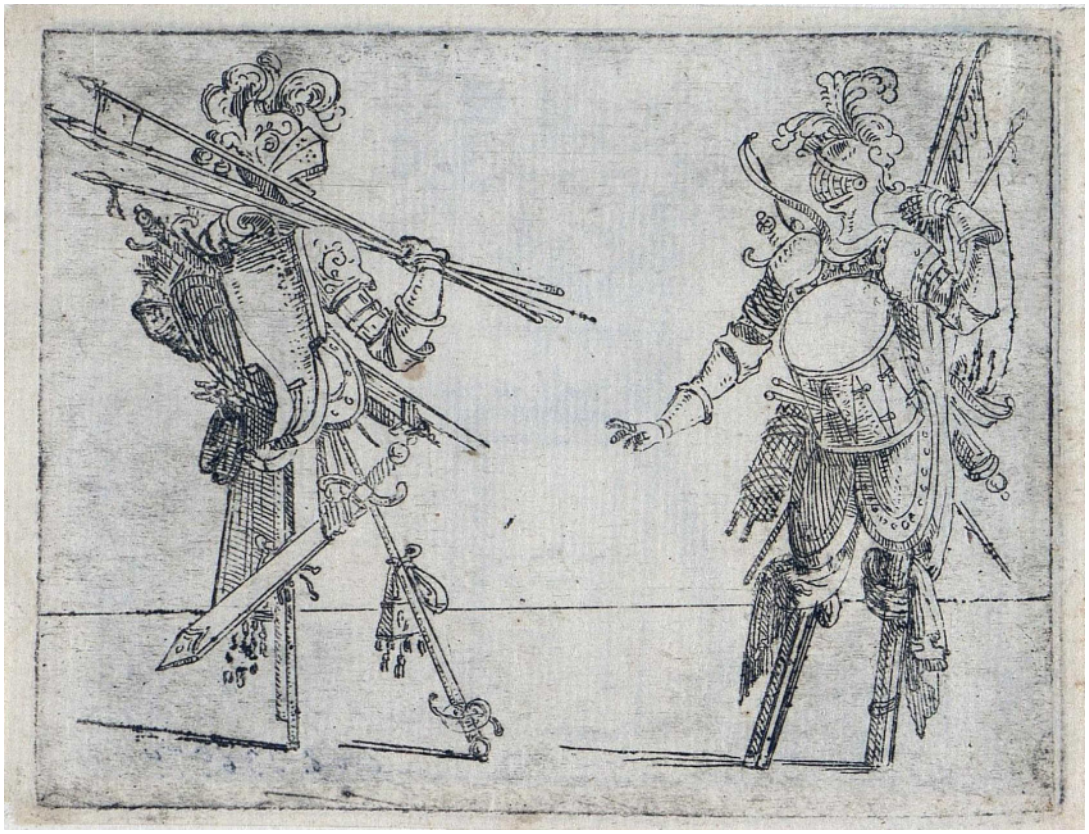


Рис. 8.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 17 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

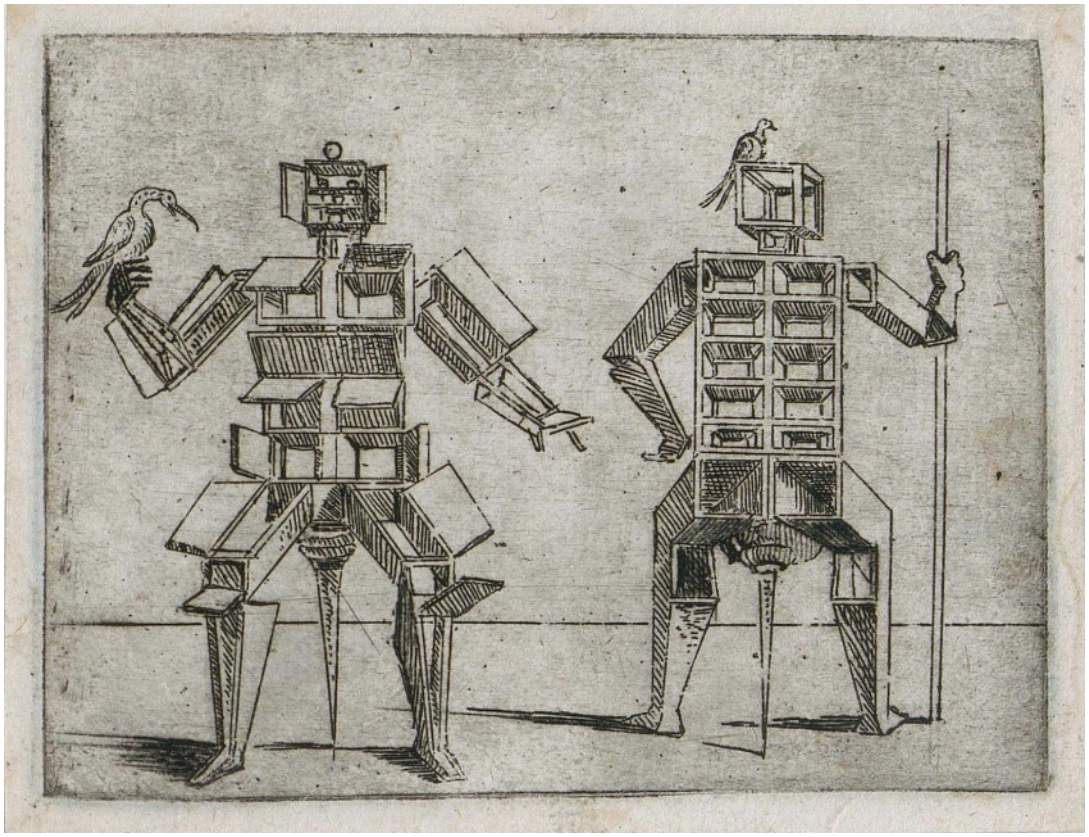


Рис. 9.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 21 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

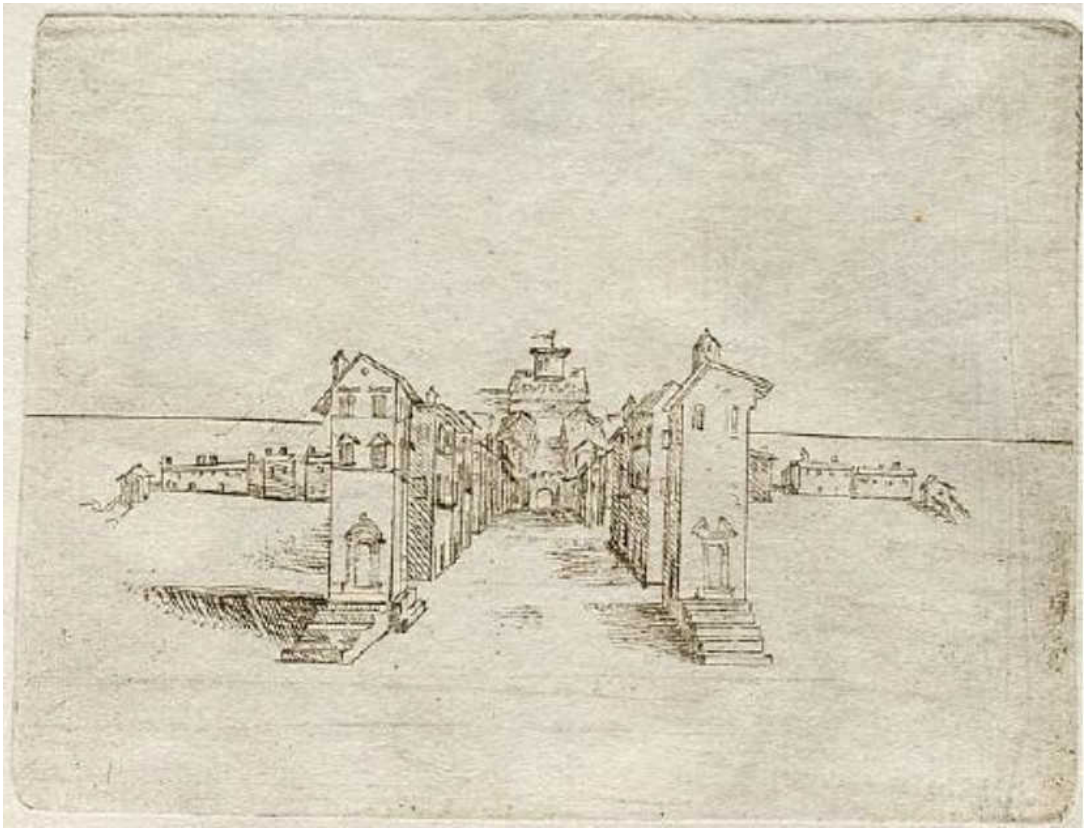


Рис. 10.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 29 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

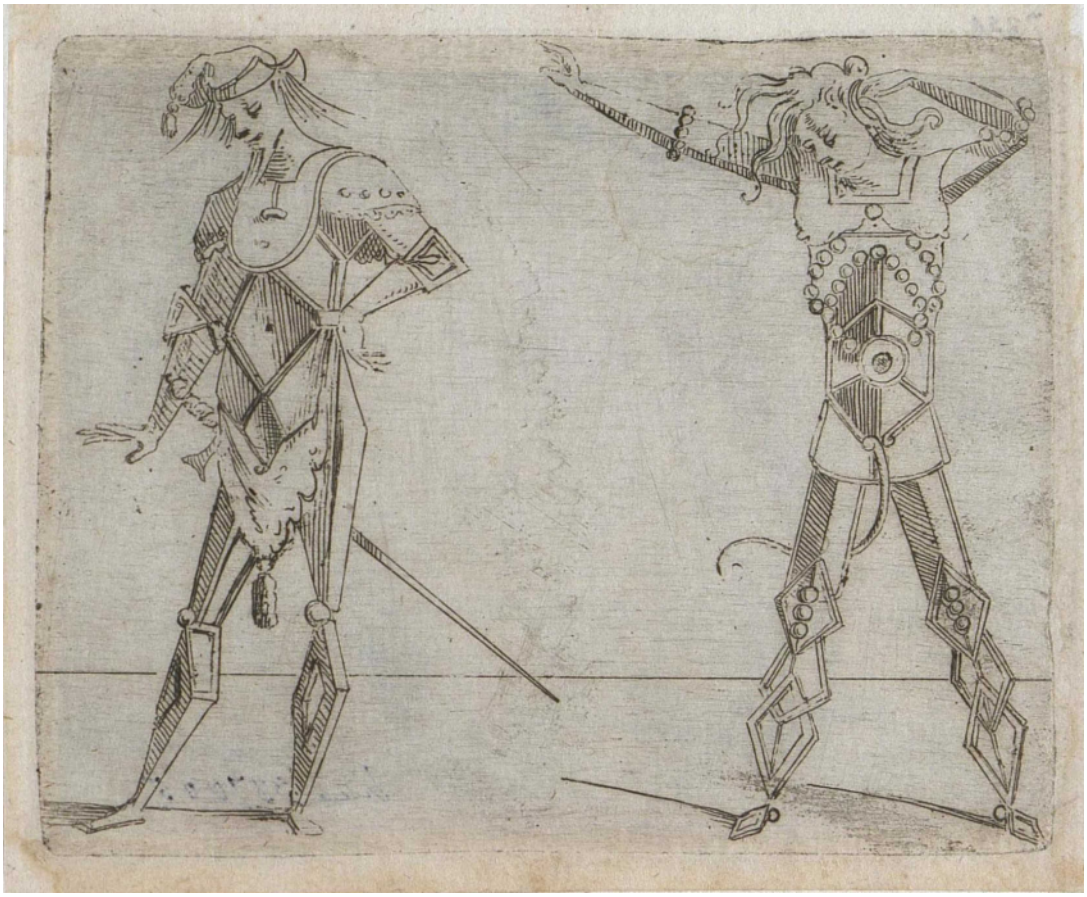


Рис. 11.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 9 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

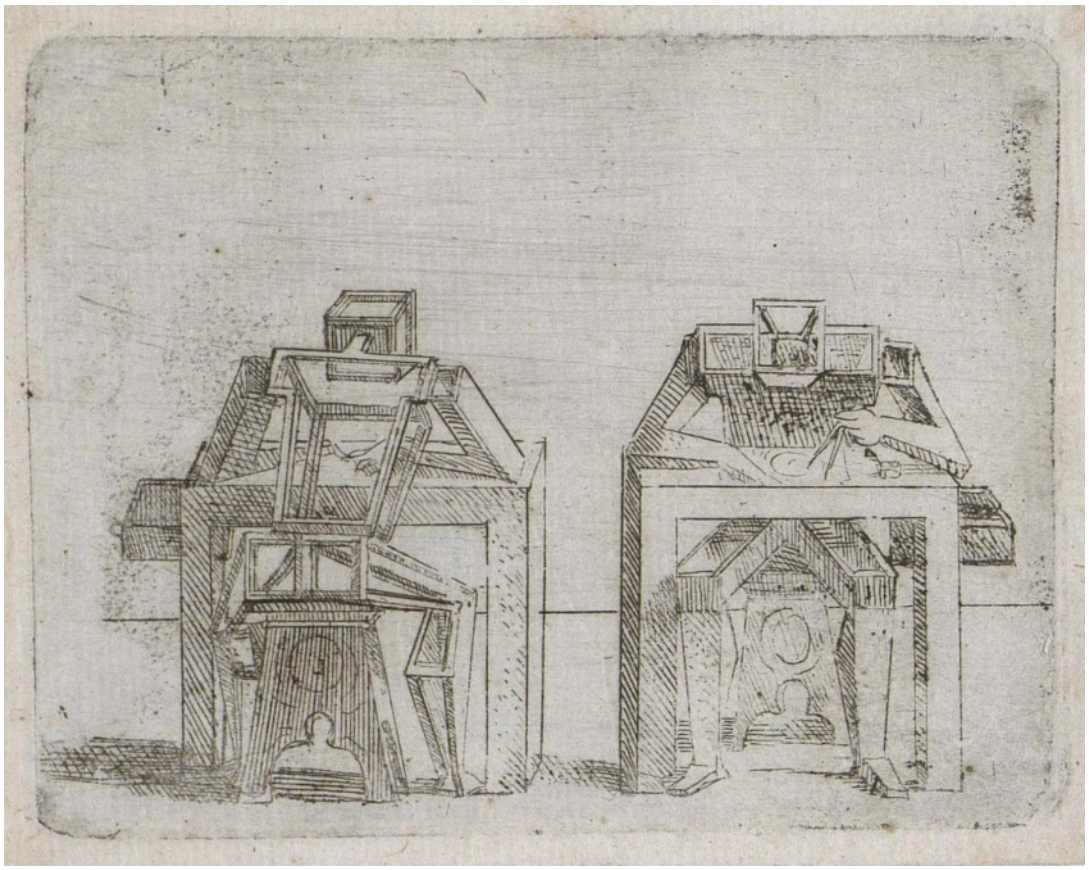


Рис. 12.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 34 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

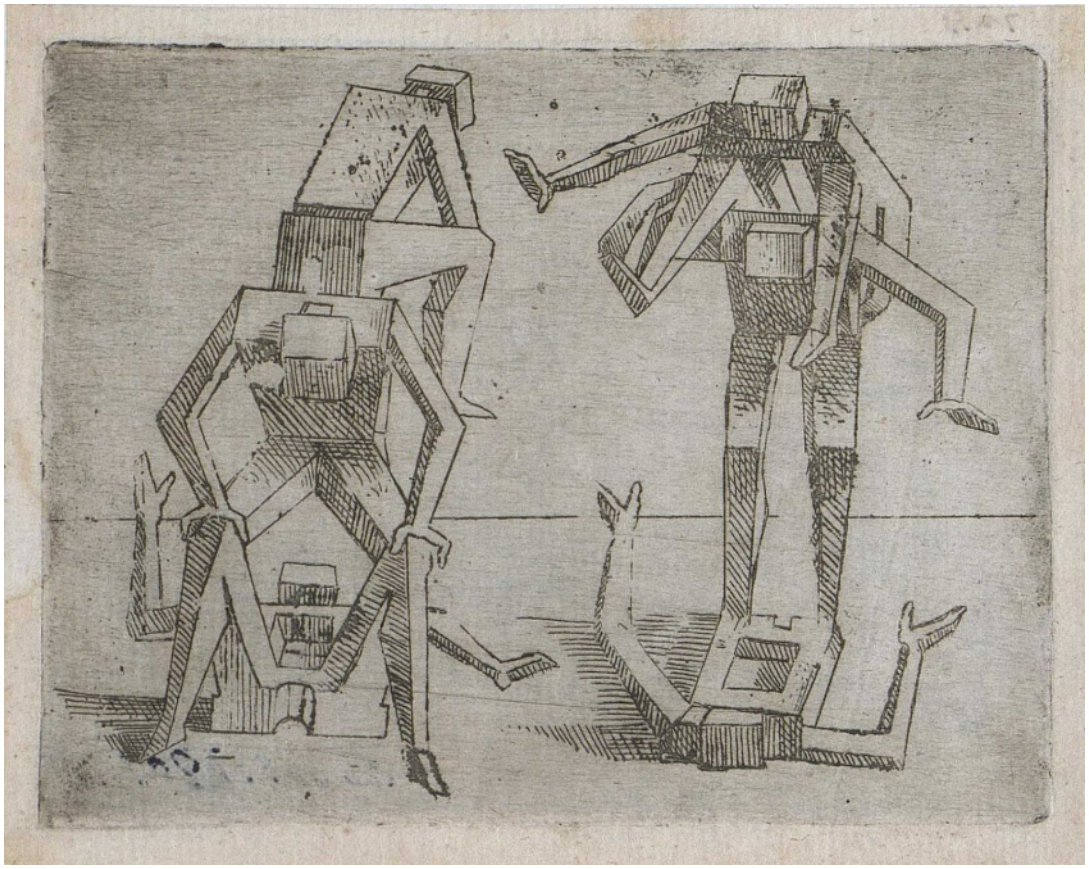


Рис. 13.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 22 сюиты "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

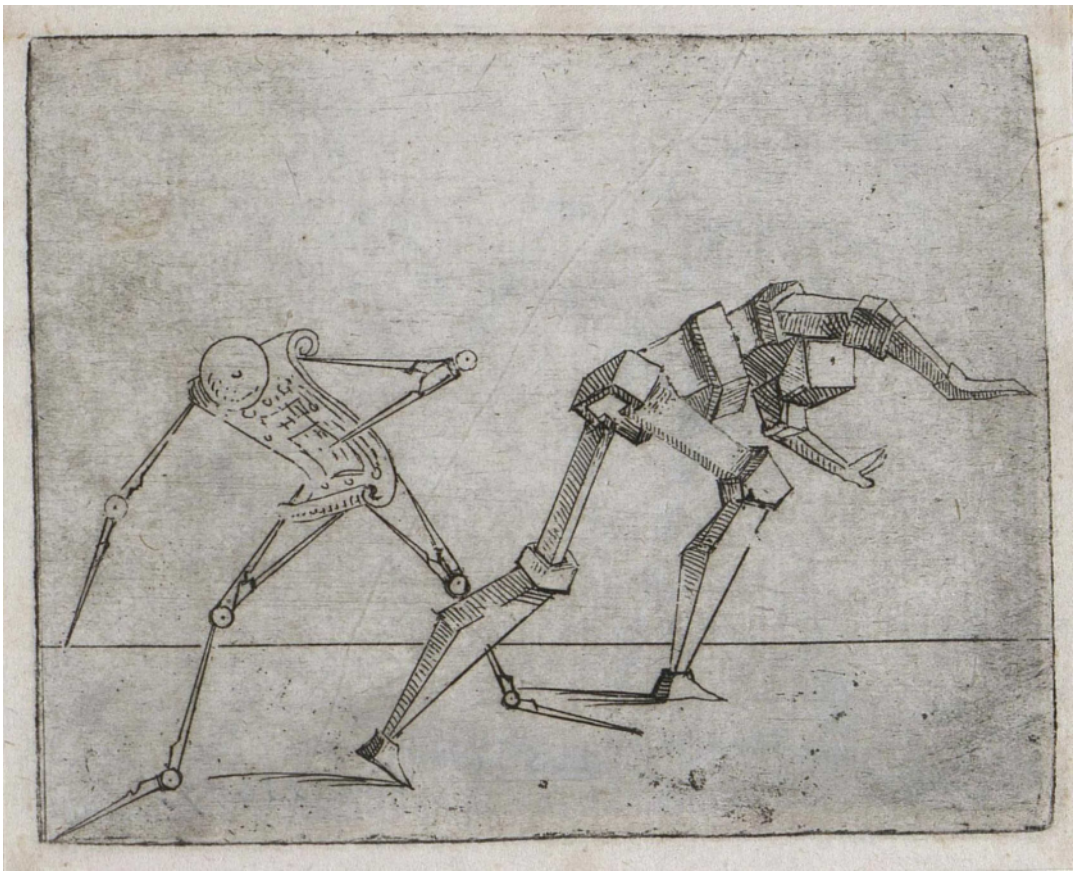


Рис. 14.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 36 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

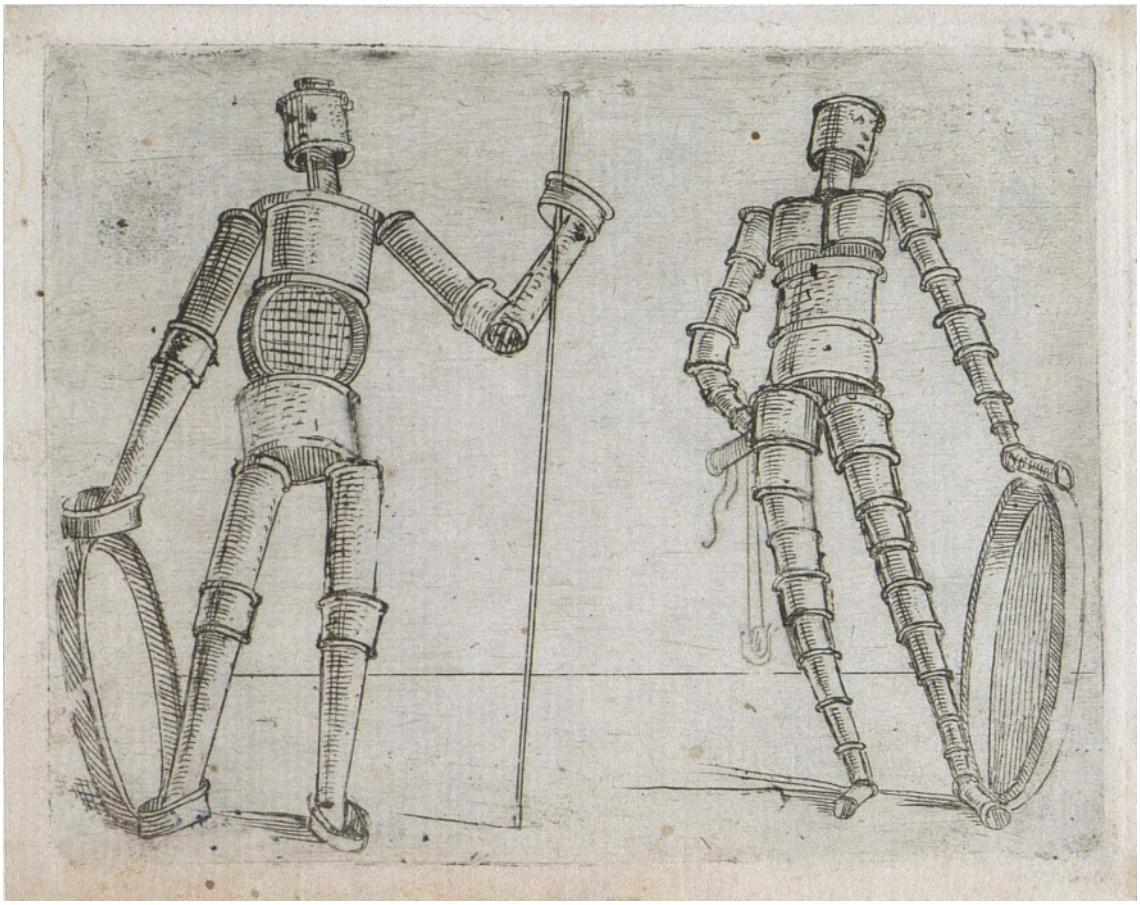


Рис. 15.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 20 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

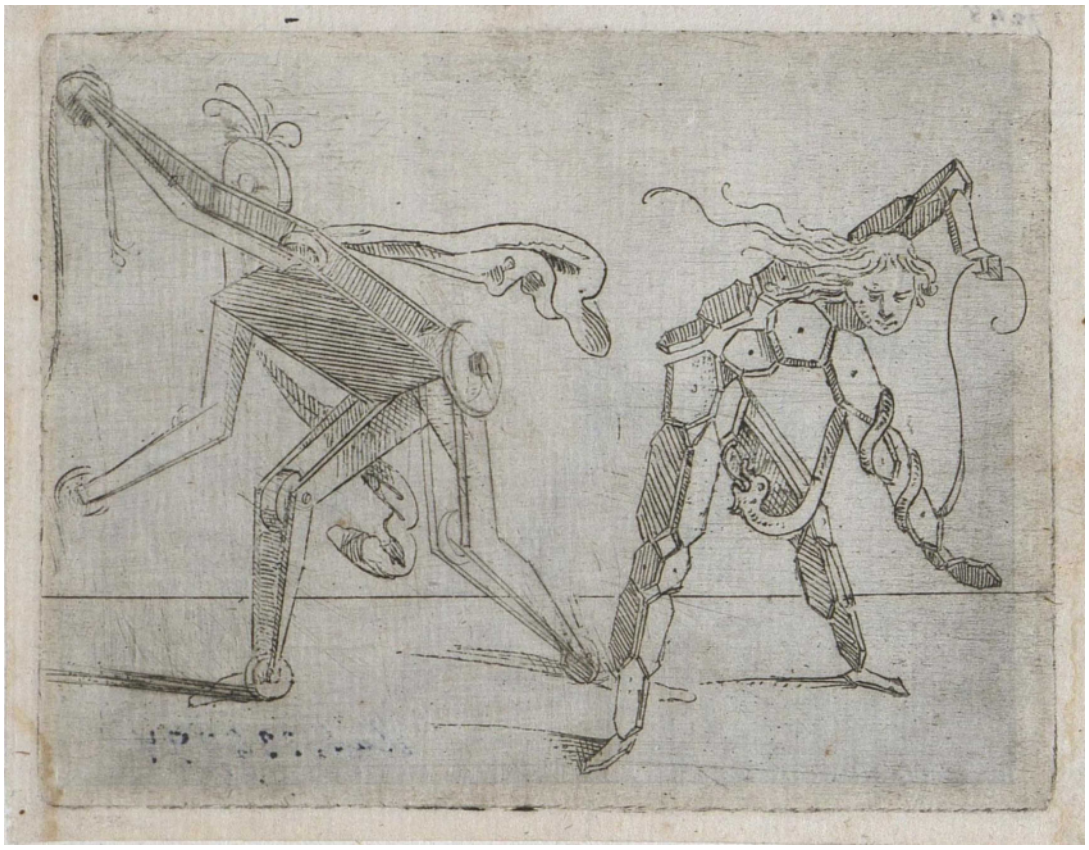


Рис. 16.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 24 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

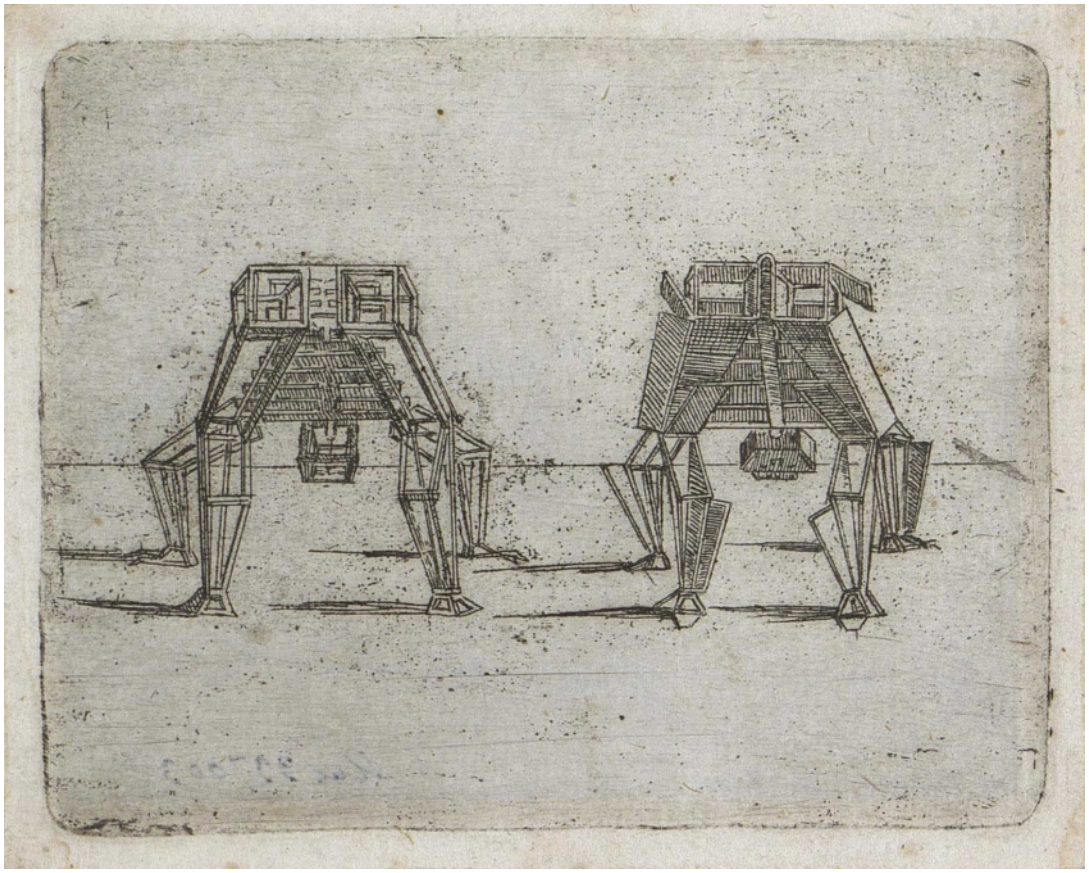


Рис. 17.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 25 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

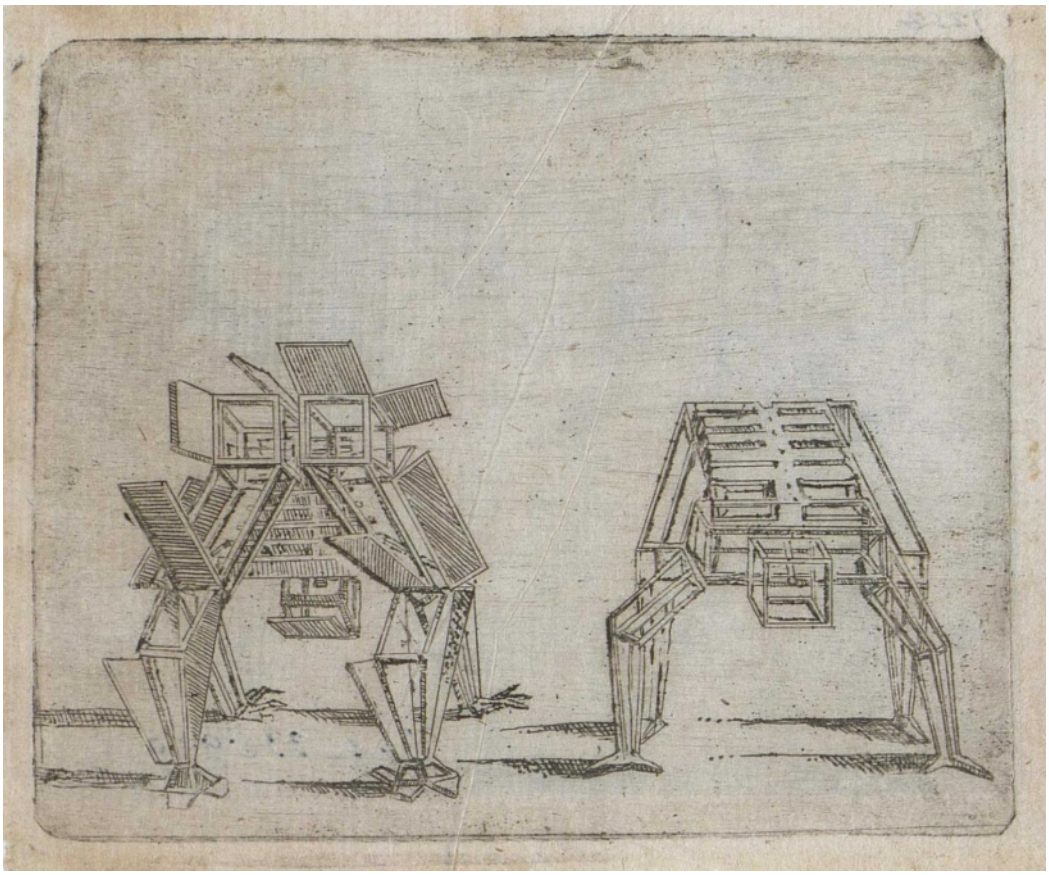


Рис. 18.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 47 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

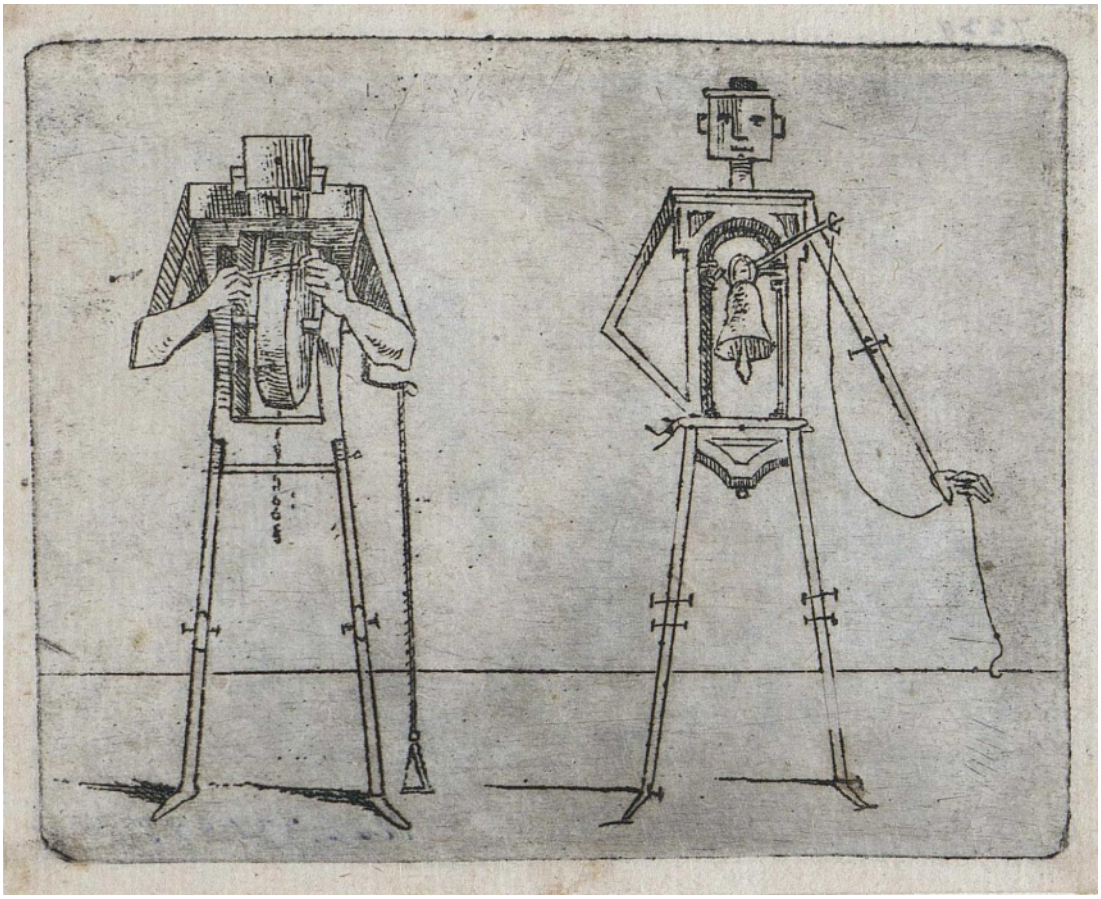


Рис. 19.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 28 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

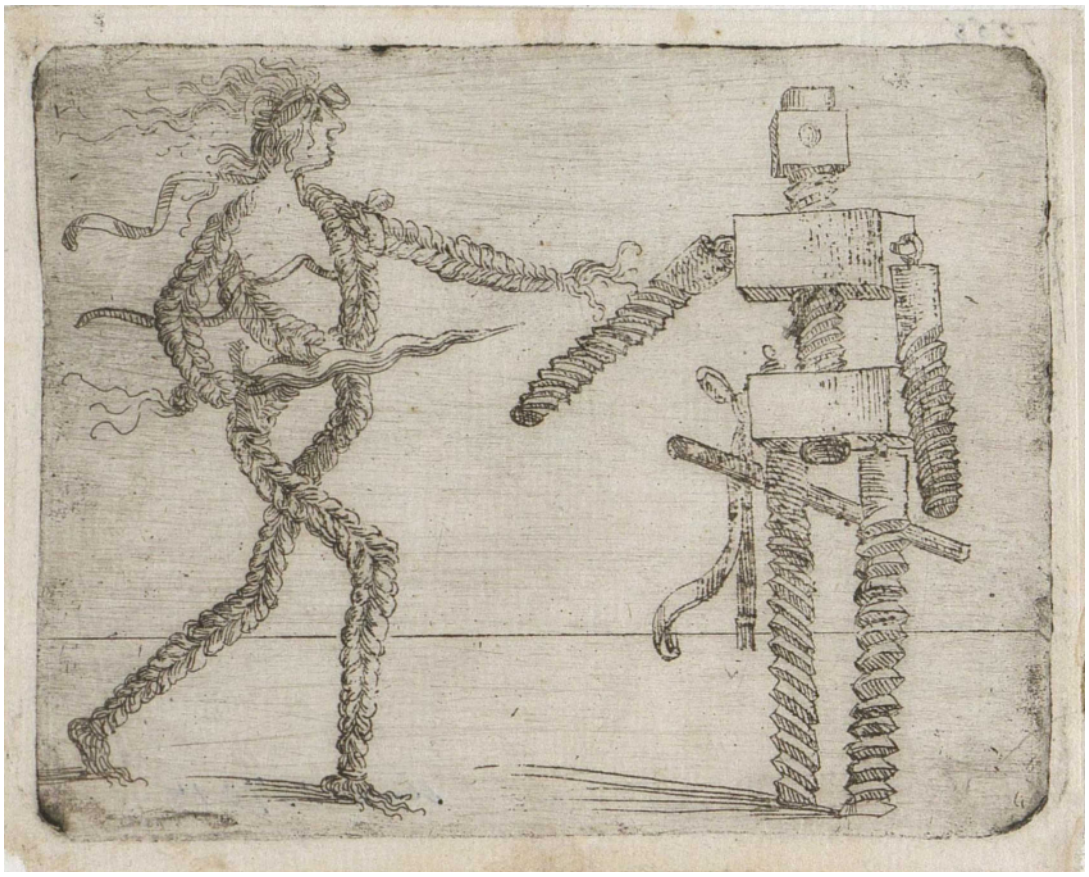


Рис. 20.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 48 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

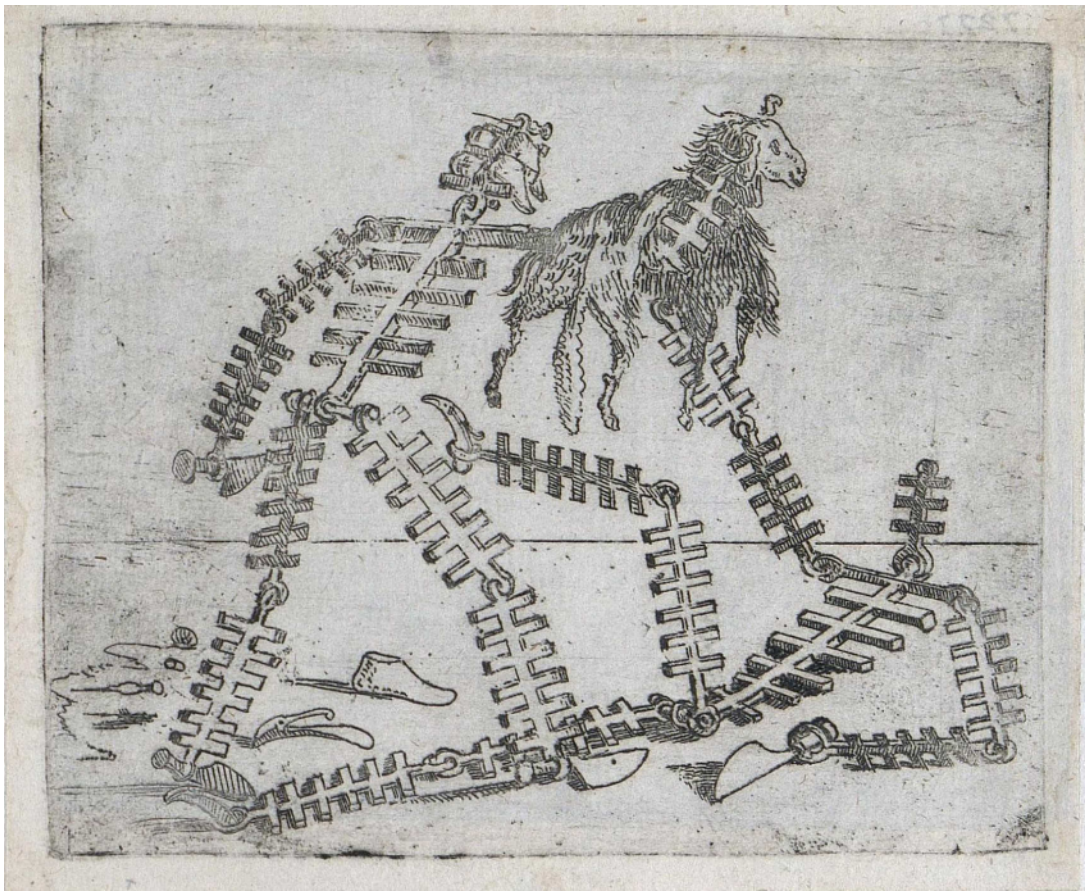


Рис. 21.
Джованни Баттиста Брачелли. Лист 49 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

имеем дело сейчас, например, читая Википедию и переходя от одной ссылке к другой. Сходную лабиринтообразную структуру мы можем обнаружить и в сюите "Bizzarie di varie figure" Брачелли. Листы сюиты, рождающие все новые и новые метафоры, и извлекающие все новые и новые значения из сопоставления далеких по смыслу предметов, могут быть рассмотрены во множестве различных имеющих смысл порядков, исходя из того или другого объединяющего принципа.

Как уж говорилось выше, риторический трактат Тезауро представляет собой кроме всего прочего способ систематизации знаний о мире, а сюиты Брачелли являются до некоторой степени его визуальным аналогом. Однако существует куда более известная визуальная репрезентация сведений о мироустройстве, существовавшая в раннее новое время – кунсткамера, на некоторых аспектах которой, в контексте данного исследования следует остановиться подробнее.

В кунсткамере, как и в списках для построения удивительных метафор Тезауро и листах сюиты Брачелли, могли оказаться самые разные предметы, часто попадающие в те же «тематические группы», о которых шла речь выше. Немецкий культуролог и искусствовед Хорст Бредекамп, в своей монографии об историческом измерении кабинетов редкостей «Очарование античности и культ машин», подразделяет содержимое кунсткамер на «природные объекты», «древние произведения искусств», «современные произведения искусств» и «механизмы» [Bredekamp, 1995, p. 77]. Ссылаясь в первую очередь на сочинения Френсиса Бэкона «О достоинстве и приумножении наук» и «Великое восстановление наук, или Новый Органон», а также на примеры реально существовавших кунсткамер (в том числе Студиоло Медичи и рудольфинский кабинет редкостей), Бредекамп говорит о том, что по представлениям Раннего нового Времени четыре вышеперечисленные группы предметов не являются чем-то противопоставленными друг другу, но ступенями исторического развития, следующими одна за другой. А, следовательно, вполне могут находиться в одном символическом пространстве, например, пространстве кунсткамеры, иллюстрируя стадии прогресса.

Но, несмотря на это, феномен кунсткамеры полностью укладывается в первую ренессансную парадигму Мишеля Фуко, в которой на первый план выходят сходства вещей, предопределенные свыше, где аллегория и толкование, знак и его значение не являются чем-то противоположным друг другу, а находятся внутри системы сходств и подобий.

Посредством аналогии могут сближаться любые фигуры мира. Тем не менее в этом изборожденном во всех направлениях пространстве существует особая точка. Она насыщена аналогиями (причем каждая из них может найти здесь одну из своих точек опоры), и, проходя через нее, отношения обращаются, не изменяясь. Эта точка – человек; он находится в пропорциональном соотношении с небом, как и с животными, и растениями, как и с землей, металлами, сталактитами или бурями. Возвышаясь среди различных ликов мира, человек соотносится с небесным сводом (его лицо так относится к его телу, как лик небес к эфиру, биение пульса в его венах подобно круговращению светил по присущим их путям; семь отверстий на его лице соответствуют семи планетам неба. Однако человек опрокидывает все эти отношения, и снова подобные отношения обнаруживаются в аналогии человеческого телесного существа с землей, на которой он живет: кожа человека – это земля, его кости – скалы, вены – большие потоки; мочевой пузырь – это море, а семь главных частей тела соответствуют семи металлам, сокрытым в рудных жилах [Фуко, 1994, p. 54-55].

Чего вовсе не скажешь о трактатах «Подзорная труба Аристотеля» и «Причуды различных фигур» Брачелли, где параллели между предметами определяются человеком совсем другим путем.

Умберто Эко весьма остроумно описывает этот способ в своем третьем романе «Остров накануне», превращая категорический указатель Тезауро в устройство. Учитель главного героя романа Роберта де ла Грива отец Иммануил, монах иезуит, прообразом которого, как нетрудно догадаться, является автор интересующего нас трактата, создает «Аристотелеву машину», «которая дает возможность любому и каждому прозревать при использовании словес» [Эко, 2002, с. 37], то есть реально, не на бумаге, существующий механизм по созданию метафор. Роберт де ла Грив описывает ее так:

ISSN 2227-6165

Итак, в комнате находился обширный не то сундук, не то верстак, в боковой его стороне были вдвинуты ящики, девять по вертикали, девять по горизонтали, следовательно, восемьдесят один. Все ряды и сверху, и сбоку обозначались награвированными буквами (BCDEFGHIK)...Справа от пюпитра – устройство из трех валков, разной длины и толщины (самый короткий был самым толстым и два длинных и тонких могли проворачиваться у него внутри), рукоятка справа позволяла крутить их, причем обороты были у каждого разные из-за различия размера, слева на краях валков были нанесены те же самые девять букв, что и на ящиках в шкафу, таким образом, раскрутив устройство, получали при остановке любые произвольные сочетания из трех букв: CBD, KFE или BOH. [Эко, 2002, с. 37].

Желающий воспользоваться этой машиной должен был лишь определить категорию, к которой относится интересующий его предмет, а затем выбрать свойство, по которому он желает сравнить этот предмет, а затем совместить нужные цилиндры: «Отец Иммануил поворачивал свои цилиндры и перебирал карточки проворно, будто ярмарочный фигляр, и метафоры высыпались из него, как по заклятью, при неощутительности механического усилья. Но он никак не мог удовлетвориться» [Эко, 2002, с. 38]. Таким образом, сквозь эту метафору, в этот раз выдуманную Умберто Эко, видны одновременно и механистическое, с точки зрения процесса использования, основанное на случайности, с точки зрения попадания тех или иных определений в указатель, а также «волюнтаристкое» подвластное человеческому уму понимание метафоры, то есть выделения соответствий между частями мироустройства в трактате Э. Тезауро.

Стоит отметить, что в трактате Эмануэле Тезауро присутствует некоторое парадоксальное на современный взгляд логическое противоречие. В выше приведенной цитате об «Орле и городе...», вероятно, наиболее адекватно передающей общее понимание возможностей и строения метафоры, видно отсутствие четкой границы между собственно физическим миром и художественным текстом «миром знаков». Установление связи между означающим и означаемым отчетливо является конвенциональным, а не предзаданным (как в классической эпистеме Фуко), в то время как знаки (например, химера) не являются знаками как таковыми, но объектами физического мира (как в ренессансной эпистеме). То же логическое расхождение мы можем наблюдать в примере с карликом. При таком подходе к метафоре сравнение остроумного автора с богом является до некоторой степени справедливым, ведь в физическом, не отграниченном от символического мире, где все является метафорой, художник действительно является богом. Стоит отметить, что сопоставления художественного творчества и божественного творения встречаются и в маньеристических трактатах об изящных искусствах. Так Цукарри трактует disegno interno как знак богоподобия, этимологиески возводя его к «segno di Dio in noia» (знак Бога в нас (итал.) и который он «прославляет как "второе солнце космоса", как "вторую творящую природу", как "второй оживляющий и питающий дух мира"» (Zuccari F. L'Idea de' pittori, scultori ed architetti; цит по: [Панофски, 2002, с. 79]). А также указывает на «параллелизм между природным и художественным "созиданием"; наделяющий художника способностью соперничать с действительностью путем изображения всех созданных вещей, независимого от какой-либо модели путем свободного изобретения многообразнейших capricci e cose varie e fantastiche» (Zuccari F. L'Idea de' pittori, scultori ed architetti; цит по: [Панофски, 2002, с. 83]). Вероятно, для того чтобы мыслить в данном русле, «самовластного и концептуалистического мышления», как описывает его Панофски [Панофски, 2002, с. 83], художник или писатель должен был обладать изрядным самомнением, примеры которого нередко встречаются в их жизнеописаниях.

Наиболее важным в контексте сюиты Брачелли последствием этого вышеописанного семиотического сдвига является следующее: при таком волюнтаристком подходе к символической конвенции при отсутствии границы между языком и реальностью, в художественном тексте, с постоянным использованием реализованных метафор, наступает торжество фантастики и гротеска, а пространство, в которое он погружает нас, начинает уподобляться сну, бреду сумасшедшего и прочим состояниям измененного сознания. Что вовсе не является удивительным при таких

ISSN 2227-6165

исходных данных, где все что угодно может быть связано с чем угодно, а природные явления и механические устройства одно остроумнее другого. Однако, возможно. таким и виделся нестабильный мир, в котором авторам маньеристических произведений искусства поможет сориентироваться только «тезаврова машина». Именно эти качества традиционно отмечаются в "Bizzarie di varie figure" всеми исследователями, писавшими о нем.

Мишель Фуко описывает пространство между двумя парадигмами, в котором оказываются трактат Тезауро и сюита Брачелли, как время, когда:

Эпоха подобного постепенно замыкается в себе самой. Позади она оставляет одни лишь игры. Это игры, очарование которых усиливается на основе этого нового родства сходства и иллюзии; повсюду вырисовываются химеры подобия, но известно, что это только химеры; это особое время бутафории, комических иллюзий, театра, раздваивающегося и представляющего театр, ...снов и видений, это время обманчивых чувств [Фуко, 1994, с. 85].

Фуко определяет таким образом эпоху барокко, главным символом которой он считает Дон Кихота, который живет в мире, где подобия обманчивы и оборачиваются видениями и бредом, но это описание во многом отражает особенности искусства маньеризма. Рассуждая в этом ключе, можно было бы сказать, что искаженные фигуры, с формообразованием которых играет Брачелли, на листах "Bizzarie di varie figure" вряд ли могут быть созданы исходя из уверенности в единстве устройства макро- и микрокосма, они могли быть придуманы, если не в насмешку над таковыми, то с явным сомнением в их существовании. Образы Брачелли принадлежат к тому мировоззрению, когда само существование ключей представлялось сомнительным и для которого остались только многочисленные подобия, переходящие одно в другое, создавая мнимости и химеры. Однако, с другой стороны, мы видим, что меланхолическая печаль об отсутствии верных ключей к бытию – это не все, что предлагает нам эта эпоха. Период, оставшийся за границами двух эпистем Фуко, период между ними, к которому относятся и «Подзорная труба Аристотеля», и «Причуды различных фигур», открывает нам мир полновластного взаимодействия, «игры» с хитроумной и изменчивой реальностью, за которою чересчур нахальный автор может иногда платить сомнением в подлинности бытия. Именно этой игре в подобия мы обязаны существованием фантастических произведений художников маньеристов, одним из которых является Джованни Баттиста Брачелли.

Одной из характеристик следующей после ренессансной, классической эпистеме Мишеля Фуко, направленной на создание «всеобщей науки о порядке» [Автономова, 1994, с. 12], была строгая таксономия, часто реализуемая в виде таблиц. Внутри нее одним из способов репрезентации всего человеческого знания была энциклопедия, ранжирующая объекты строго по определенному принципу, например, по алфавиту. Таким образом, учитывая все вышесказанное, будет правомерным (не рискнем сказать остроумным) назвать риторический трактат «Подзорная труба Аристотеля» и его визуальный аналог, сюиту "Bizzarie di varie figure", промежуточным звеном между кунсткамерой и энциклопедией.

Автор благодарит Отделение гравюр Государственного Эрмитажа и лично В. М. Успенского за многочисленные консультации в ходе написания настоящего текста.

ИСТОЧНИКИ

1. *Аристотель*. Метафизика // Собр. соч. в 4 т. Т. 1. – Москва: «Мысль», 1976-1981. Под ред. В. Ф. Асмус.
2. *Аристотель*. Риторика // Античные риторики. Под ред. А. А. Тахо-Годи. – Москва: Издательство МГУ, 1978.
3. *Аристотель*. Поэтика // Собр. соч. в 4 т. Т. 4. – Москва: «Мысль», 1976-1981.
4. *Тезауро Э*. Подзорная труба Аристотеля. Перевод Елены Костюкович. – Москва: Алетейя, 2002.
5. *Эко У*. Остров накануне. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002.
6. *Baldinucci F.* Notizie de'professori del disegno da Cimabue. Accresciuta de annotazioni del sig. D. M. Manni. V. 8. – Firenze: G. B. Stecchi, A. G. Pagani, 1770. [Электронный ресурс]: URL: books.google.ru/books?id=GKMOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 11. 03. 2019).

7. *Peregrini M.* Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano, trattato. – Genoa: C. Ferroni, 1639.
8. *Sforza Pallavicino P.* Trattato dello stile e del dialogo. Ed. Ezio Raimondi. – Milan, Naples: Riccardo Ricciardi Editore, 1960.
9. *Soprani R.* Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti de gli stessi. – Genova: G. Bottaro, G. B. Tiboldi Company, 1674. [Электронный ресурс]: URL: https://play.google.com/books/reader?id=Qcs9AAAAcAAJ&hl=ru (дата обращения: 11. 03. 2019).
10. *Tesauro E.* Il cannocchiale Aristotelico. – Venetia, Per Gio: Francesco Valuasense. 1688.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Автономова Н. С.* Мишель Фуко и его книга «Слова и вещи» // *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: A-cad, 1994. – С. 5-23.
2. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Барокко и его теоретики // XVII век в мировом литературном развитии. – Москва: Наука, 1969.
3. *Дегтярев В. В.* Возвышенная механика, чудовищная архитектура // «Неприкосновенный запас». 2016, №5 (109). – С. 198-214.
4. *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – Санкт-Петербург: Андрей Наследников, 2002.
5. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: A-cad, 1994.
6. *Эко. У.* От дерева к лабиринту // От дерева к лабиринту. Исторические исследования знака и интерпретации. – Москва: Академический проект. 2016.
7. *Bredekamp H.* The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. – Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.
8. *Clark K.* The "Bizarie" of Giovanbatista Braccelli. // The Print Collector's Quarterly.1929. No. 6. – P. 31026.
9. *Conger G. P.* Theories of macrocosms and microcosms in the history of philosophy. – New York: Columbia university press, 1922.
10. *Hanafi Z.* The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution. – Durham US: Duke University Press, 2000.
11. *Martini A.* "Giovanni Batiista Bracelli" // Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Exc. cat, Florence, Pal. Strozzi, 1986. Vol III: Biographie. – Florence: Cantini, 1986. P. 42-44.
12. *Reed Welsh S.* Bizzarie di Varie Figure // The Lessing J. Rosenvald Collection, Library of Congress. Giovanni Batista Braccelli. Bizzarie di Varie Figure. Livorno. 1624 [Цифровое факсимиле издания 1624 года]. – Oakland, CA: Octavo Corp, 2000.
13. *Reed Welsh S., Wallace R.* Italian Etchers of the Renaissance and Baroque. – Boston: Museum of Fine Arts, 1989. – P. 230-233.
14. *Suthor N.* Demontierte Anatomien. Pablo Picassos Une Anatomie (1933) und Giovanni Battista Braccellis Bizzarie di Varie Figure (1624) // Spuren der Avantgarde: theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich. Theatrum Scientiarum Bd. 5. Hrsg: Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. – Berlin: De Gruyter, 2011. – S. 386-408.
15. *Tzara T.* Propos sur Giovanni Battista Bracelli // *Tzara T.* Œuvres completes dans VIII vol. Èdité par H. Béhar. Vol. IV. 1947-1963. – Paris: Flammarion. 1980. – P. 559-567.

SOURCES

1. Aristotel'. *Metafizika* [Metaphysics]. In *Sobr. soch. v 4 t. T. 1.* [Collected edition. In 4 vol. V.1]. Moscow, 1976-1981. Ed: V. F. Asmus
2. Aristotel'. *Ritorika* [Rhetoric]. In *Antichnyye ritoriki* [Antique rhetorics]. Ed: A. A. Takho-Godi. Moscow, 1978.
3. Aristotel'. *Poetika* [Poetics]. In *Sobr. soch. v 4 t. T. 4.* [Collected edition. In 4 vol. V.4]. Moscow, 1976-1981.
4. Baldinucci F. *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua.* Accresciuta de annotazioni del sig. D. M. Manni. V. 8. Firenze: G. B. Stecchi, A. G. Pagani, 1770. books.google.ru/books?id=GKMOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false (accessed: 11. 03. 2019).
5. Eko U. *Ostrov nakanune.* [L'isola del giorno prima], transl. E. Kostyukovich. Saint-Petersbourg. 2002.
6. Tesauro E. *Il cannocchiale Aristotelico.* Venetia, Per Gio, Francesco Valuasense. 1688.
7. Tezauro E. *Podzornaya truba Aristotelya.* [Il cannocchiale Aristotelico], transl. E. Kostyukovich. Moscow, 2002.
8. Soprani R. *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti de gli stessi.* Genova, G. Bottaro, G. B. Tiboldi Company, 1674.
9. Peregrini M. *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano, trattato.* Genoa, C. Ferroni, 1639.
10. Sforza Pallavicino P. *Trattato dello stile e del dialogo.* Ed. Ezio Raimondi. Milan, Naples, Riccardo Ricciardi Editore, 1960.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

REFERENCES

1. Avtonomova N.S. *Mishel' Fuko i ego kniga "Slova i veshchi"* [Michel Foucault and his book "Words and Things"]. In Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Les mots et les choses une archeologie des sciences humaines]. Saint-Peterbourg, 1994. Pp. 5-23.
2. Bredekamp H. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine*. Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.
3. Clark K. *The "Bizarie" of Giovanbatista Braccelli*. In *The Print Collector's Quarterly*. 1929. No. 6. Pp. 31026.
4. Conger G. P. *Theories of macrocosms and microcosms in the history of philosophy*. New York, Columbia university press, 1922.
5. Degtyarev V.V. *Vozvyshennaya mekhanika, chudovishchnaya arkhitektura* [High Mechanics, Hideous Architecture]. In *Neprikosnovennyy zapas*. 2016, №5 (109). Pp. 198-214.
6. Eko U. *Ot dereva k labirintu* [Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione]. In *Ot dereva k labirintu. Istoricheskiye issledovaniya znaka i interpretatsii.* [Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione]. Transl. O. A. Popova-Ple. Moscow, 2016.
7. Fuko M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Les mots et les choses une archeologie des sciences humaines]. Transl. V.P. Vizgin; N.S. Avtonomova. Saint-Petersburg, 1994.
8. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Barokko i ego teoretiki* [Baroque and its theorists]. In *XVII vek v mirovom literaturnom razvitii* [XVII century in the world literary development]. Moscow, 1969
9. Hanafi Z. *The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*. Durham US:,Duke University Press, 2000.
10. Martini A. *Giovanni Batiista Bracelli*. In *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Exc. cat, Florence, Pal. Strozzi, 1986. Vol III: Biographie. Florence: Cantini, 1986. Pp. 42-44.
11. Panofski E. *Idea: K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klassitsizma*. [Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie]. Transl. Yu.N. Popova. Saint-Petersbourg, 2002.
12. Reed Welsh S. *Bizzarie di Varie Figure*. In *The Lessing J. Rosenvald Collection, Library of Congress. Giovanni Batista Braccelli. Bizzarie di Varie Figure. Livorno. 1624* [Digital facsimile of the 1624 edition]. Oakland, CA, Octavo Corp, 2000.
13. Reed Welsh S., Wallace R. *Italian Etchers of the Renaissance and Baroque*. Boston: Museum of Fine Arts, 1989.
14. Suthor N. *Demontierte Anatomien. Pablo Picassos Une Anatomie (1933) und Giovanni Battista Braccellis Bizzarie di Varie Figure (1624).* In *Spuren der Avantgarde: theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich. Theatrum Scientiarum* Bd. 5. Hrsg: Schramm H., Schwarte L., Lazardzig J. Berlin, De Gruyter, 2011. Pp. 386 - 408.
15. Tzara T. *Propos sur Giovanni Battista Bracelli*. In *Tzara T. Œuvres completes dans VIII vol.* Èdité par H. Béhar. Vol. IV. 1947-1963. Paris, Flammarion. 1980. P. 559 - 567.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 6 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336973

Рис. 2. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 13 « Bizzarie di varie figure». 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337010

Рис. 3. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 14 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337009

Рис. 4. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 32 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337002

Рис. 5. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 18 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336982

Рис. 6. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 5 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336972

Рис. 7. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 7 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336971

Рис. 8. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 17 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336974

Рис. 9. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 21 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336997

Рис. 10. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 29 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Офорт. Библиотека Конгресса. Источник изображения: Reed Welsh S. Bizzarie di Varie Figure // The Lessing J. Rosenvald Collection, Library of Congress. Giovanni Batista Braccelli. Bizzarie di Varie Figure. Livorno. 1624. [Цифровое факсимилие издания 1624 года]

Рис. 11. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 9 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337005

Рис. 12. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 34 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336998

Рис. 13. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 22 сюиты "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337001

Рис. 14. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 36 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336995

Рис. 15. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 20 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336991

Рис. 16. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 24 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336994

Рис. 17. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 25 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337003

Рис. 18. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 47 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336999

Рис. 19. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 28 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336985

Рис. 20. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 48 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-337014

Рис. 21. Джованни Баттиста Брачелли. Лист 49 "Bizzarie di varie figure". 1624. Офорт. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. н. ОГ-336983

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-1-138-141

И.И. Никольская
доктор искусствоведения
ведущий научный сотрудник сектора Искусства стран Центральной Европы
Государственного института искусствознания
nikolsk-irina@yandex.ru

ПОЧТИ ДЕТЕКТИВ ИЛИ: КНИГА ЕЛЕНЫ ПЕТРУШАНСКОЙ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ В ИТАЛИИ» (МОСКВА, «АГРАФ», 2018)

Рецензия на книгу Елены Петрушанской «Приключения русской оперы в Италии» (Москва, «АГРАФ», 2018).
История постановок русских опер в Италии с 1874 года по первое десятилетие XXI века рассмотрена на неизвестных ранее архивных материалах из хранилищ театров Италии. Факты, приведенные в книге, спорят с мифом о «неправильной» трактовке русских опер вне России.

Review of the book by Elena Petrushanskaya “The Adventures of Russian Opera in Italy” (Moscow, “Agraf”, 2018).
The history of productions of Russian operas in Italy from 1874 to the first decade of the 21st century was examined on previously unknown archival materials from the repositories of theaters in Italy. The facts cited in the book argue with the myth of the “wrong” interpretation of Russian operas outside of Russia.

Ключевые слова: русская опера, сцена, театр, национальные традиции, спектакль, режиссер, дирижер, певец

Keywords: Russian operas, stage, theatre, national tradition, producer, performance, producer, conductor, singer

Восприятие «другого», познание «другой» нации – есть сознание существования самого себя за пределами себя, сознание своего народа в окружении других.
Д. Лихачев. Память продлевает время // Наше наследие», 1988, № 1. С. 3.

Проблема бытования русской оперы на зарубежной сцене , ее восприятия и интерпретации в других странах – вопрос многосложный, затрагивающий творческое соприкосновение национальных культур, имеющих разные традиции и сложившиеся представления об оперном искусстве. Последние касаются и понимания оперы как высокого художественного синтеза, и специфического ощущения музыкальности, и особой театральности, диктующей поведение актеров-певцов на сцене, и предпочтений в облике театральных декораций и костюмов. Есть и другая сторона оперного творчества, влияющая на восприятие зрителей и сам смысл спектакля – его связь с национальной жизнью и историей. Как сложится встреча разных национальных традиций и приоритетов, что выйдет на первый план в присвоении того или иного оперного феномена или его отторжении? Всё имеет значение. И историческое время постановки оперного спектакля, и то, какие акценты сделают режиссер, дирижер, сценограф и музыкальный коллектив, а порой и политическая ситуация в той или иной стране. Речь идет о чем-то очень важном. О том, например, в какой мере будут прочитаны исполнителями и зрителем какие-то существенные черты национального характера, а иногда и судьбы народа.

Широкий спектр вопросов, касающихся итальянских постановок русских опер в XIX и XX веке – проблемы либретто и его переводов, режиссуры и сценографии, вокального и оркестрового исполнения на фоне итальянской художественной и общественной жизни, зависимость от нового культурного контекста в иной среде с ее привычками и предпочтениями – все эти аспекты

© Никольская И.И., 2019

ISSN 2227-6165

анализирует в своем вдумчивом, многогранном и глубоком исследовании Елена Михайловна Петрушанская.

В книге раскрывается огромный, в основном неизвестный отечественному читателю материал, собранный автором в архивах и библиотеках итальянских театров. Это, а также обширная публикация итальянской прессы о постановках русских опер создают непредвзятую картину рецепции нашего оперного искусства в стране непревзойденного вокала. И «картина» эта оказывается многоцветной и часто неожиданной.

Как ни странно лидером в итальянсном «оперном прокате» оказался «Борис Годунов» Мусоргского. Видимо, личность царя Бориса и переживаемая им трагедия, по словам автора книги, «олицетворяла сумму качеств, которую обозначчим р у с с к о с т ь: русский дух, оперный театр, русская трагедия, душа» (с. 98).

Еще одна причина приверженности итальянской аудитории к опере Мусоргского заключается в том, что в ней есть «близкие вердиевскому чувству правды, как и темпоритму, мощной социально-психологической значимости драм Монтеверди» (с. 98).

14 января 1909 года в Ла Скала состоялся дебют «Бориса Годунова» – *первая европейская адаптация* оперы. «И если, – пишет Петрушанская, – во Франции кровавый сюжет, предрекающий грядущий русский бунт, «бессмысленный и беспощадный», прельщал иллюзией желанной свободы, разгулом русских страстей, то итальянцы находили и «свое» в «чужом»; опыт сострадания давнему, глубоко трогающемсу… Самобытная яркость языка Мусоргского поднимает это ощущение до катарсиса» (с. 103). Многочисленные постановки «Бориса» проложили путь всем его операм, и в 1980-е годы даже прошел фестиваль опер Мусоргского.

И факт тем более удивляет, особенно если сравнить судьбу произведений композитора в Германии, где первая постановка оперы «Борис Годунов» в Бреслау в 1913 году сопровождалась неприятием и отторжением (см. об этом: [Хелльмундт, 1996]).

Другой не менее удивительный пример: постановка в Ла Скала в 1900 году под управлением Артуро Тосканини «Евгения Онегина» Чайковского. Казалось бы, что итальянцев должно привлечь и покорить исключительная мелодичность и проникновенная лирика музыки Чайковского. Ан нет… Опера оказалась «чужой» и успеха не имела. Интимность душевных движений, потаенность чувств оказались итальянцам чуждой. Другое дело – мелодрама, разгар страстей и конфликтных столкновений. Пресса писала о «сюжетной монотонности» и «одноцветной музыке»… И лишь позднее, когда появились переводы прозы Чехова, полные настроений щемящей грусти, итальянцам стал более понятен сентиментализм музыки Чайковского.

Интерес вызывает первое знакомство Италии с русской оперой – миланские постановки «Жизни за царя» Глинки в 1874 году. Эти спектакли имели определенные музыкальные качества, но сам сюжет и сопутствующие ему эмоциональные акценты вызывали непонимание. С российской стороны еще до события родился скепсис – какой-то будет представлена итальянцами русская история. Ведь не секрет, что наши соотечественники хотят увидеть «эталонную» постановку, отвечающую только их представлениям. Но это, увы, почти невозможно. Большинству из них невдомек, что иностранцы в наших произведениях видят и ощущают нечто иное, чем мы. Ясно, однако, что мы не должны замыкаться в своих представлениях. Тем более, что многие так называемые «эталонные» постановки русских опер у нас грешат театральной рутиной, нередко навевают скуку, от которой не спасает даже прекрасная музыка.

Вернемся к «Жизни за царя». Тогда, в 1874-м на премьеру был командирован как журналист от «Русских ведомостей» Петр Ильич Чайковский. Композитор весьма нелестно высказывался о совершенно неизвестной ему постановке и ее участниках, а в газету поместил свой свободный перевод итальянской рецензии. Он был заранее уверен «в изуродовании» оперы. Премьеры не посетил и даже не поехал в Милан. Но в газеты написал – осудил итальянских музыкантов, давая оценку спектакля на основании околотеатральных пересудов и сплетен. Такова правда.

ISSN 2227-6165

Иностранцы в наших произведениях ощущают нечто иное, чем мы – и это интересно и ценно, обогащает представление о российских шедеврах. Обидная “близорукость” по отношению к ним едва ли будет способствовать популяризации нашего музыкального искусства. В книге Е.Петрушанской мы находим разные примеры, но немало и таких, которые способствовали славе русского оперного наследия в мире. Чего стоит упорная и многолетняя борьба выдающихся итальянских деятелей культуры за право постановки запрещенной в СССР «Леди Макбет Мценского уезда» опального Дмитрия Шостаковича! Какие поистине детективные истории связаны с продвижением на итальянские сцены умалчиваемых в стране Советов опер «Нос» Шостаковича и «Огненный ангел» Сергея Прокофьева. Есть в ней и захватывающий рассказ о *мировой премьере* «Похождения повесы» Игоря Стравинского, о сложных рассчетах и интригах в переговорах с разными театрами маститого композитора.

Мировой премьерой стала и постановка написанной в эмиграции оперы Сергея Прокофьева «Огненный ангел» по одноименному роману Валерия Брюсова. Она состоялась в 1955 году через два года после смерти композитора в театре Ла Фениче в рамках XVIII международного Венецианского Биеннале. Причем транслировалась по радио и фрагментами по итальянскому телевидению. Напомним, что первые постановки оперы на родине мастера прошли лишь в 1984 году (Ташкент, Пермь). К счастью итальянцам оказалась доступной партитура произведения, обнаруженная в Париже с французским либретто. Оно переводилось на итальянский.

Первые обсуждения возможности постановки оперы относятся к 1951-1952 годам, еще при жизни композитора, но по понятным причинам без его участия. В работе над спектаклем участвовали выдающиеся деятели итальянской культуры – дирижер Нино Садзоньо, режиссер Джорджио Стрелер и инициатор постановки директор фестиваля Алессандро Пьёвезан. В книге Петрушанской, в разделе «Страсти переписки» раскрывается весь сложнейший механизм от возникновения замысла спектакля и его претворения – в спорах, дискуссиях, сомнениях, обогащениях сценическим экспрессионизмом и восхищением музыкой. Была воспринята и «скрытая гротесковая усмешка Прокофьева» (с. 257). Автором книги обнаружен и проанализирован и впервые опубликован эпистолярий Джорджо Стреллера.

Результат: спектакли прошли триумфально, и позднее постановка переехала в Ла Скала.. «Пресса упивалась яркой фантазией сценографа (Лючано Дамиани) и постановщика, певцами, костюмами, магией сценического действа, великолепной музыкальной интерпретацией, певцами-актерами под руководством Садзоньо» (с. 260-261).

Настоящий многоходовой детектив – история «Леди Макбет Мценского уезда» (в итальянском прокате «Минского уезда») на X международном фестивале современной музыки Биеннале Венеции в 1947 году. Об этой постановке материалов также осталось очень мало. Петрушанской пришлось восстанавливать многое буквально по крупицам. Так случилось, что известный итальянский композитор Альфредо Казелла, находясь в СССР в 1935 году, посетил эту оперу в российской столице и был ею восхищен, став первым инициатором постановки *Леди* на сцене Римской оперы. Но это было лишь началом многолетней борьбы за постановку оперы на итальянской сцене. «Поражает смелость и упорство живущих при фашистском режиме художников, знавших о судьбе оперы в ее отечестве и горячо желавших поставить *Леди* у себя на родине. Об их противостоящем государственным указаниям римском «проекте» говорят сохранившиеся материалы по многомесячной тяжбе вокруг постановки опуса Шостаковича» (с. 203). В это противостояние активно включился советский режим. В ответ на все запросы по предоставлению нотного материала долго молчали, тянули как могли, и в итоге дали вердикт:«Считаем посылку в Италию «Катерины Измайловой» как произведения, осужденного за формализм, нецельсообразной». Напор с итальянской стороны не утихал и советские власти заставили Шостаковича написать письмо с отказом от постановки. Со своей стороны и некоторые представители итальянской стороны были против оперы «в связи с ее сюжетом и «жестким эротизмом» музыки, ссылаясь на Королевский Декрет «о недопустимости публичного исполнения произведений, которые по определению «противоречили бы общественному порядку, морали или благонравию» (с. 208).

И все же первая постановка состоялась, но уже в рамках венецианского Биеннале в театре Ла Фениче в 1947 году. За дирижерским пультом – известный музыкант Нино Сандзоньо (Венеция 1911 – Милан 1983); сценограф блистательный художник Реннато Гуттузо (1912-1987); вокалисты – известные певцы (см. о них с. 219-221). Не обошлось и без скандала, вызванного эротическими сценами и в целом, по словам критика, спектакль оказался «… слишком сильным вызовом для тогдашней венецианской публики…» (с. 226). Но с тех пор в 1960-2000-е годы *Леди* ставилась в оперных театрах Турина, Флоренции, Милана, Триеста, Равенны, Неаполя.

Написанная увлекательно, остро, содержащая многие интересные факты, книга Елены Михайловны Петрушанской – весомый и оригинальный вклад в историю отечественного музыкального театра и изучение его европейских связей. Не только собран колоссальный материал, возникло немало сопоставлений, побуждающих читателя корректировать сложившиеся ранее представления. И сделать это мог только человек, годами «варившийся» в эпицентре музыкальной жизни Италии. Не сомневаюсь в том, что монография Е.М.Петрушанской войдет в особо ценный фонд литературы об отечественном оперном искусстве.

ИСТОЧНИКИ

1. *Петрушанская Е.* Приключения русской оперы в Италии. – Москва: «АГРАФ», 2018.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хелльмундт К.* Музыка Мусоргского в Германии // Русско-немецкие музыкальные связи. Ред.-составители *И. Никольская, Ю. Хохлов.* – Москва: Государственный институт искусствознания, 1996. – С. 106-135.

SOURCES

1. Petrushanskaja E. *Prikljuchenija russkoj opery v Italii* [The Adventures of Russian Opera in Italy]. Moscow, "AGRAF", 2018.

REFERENCES

1. Hell'mundt K. *Muzyka Musorgskogo v Germanii* [Musorgsky's music in Germany]. In *Russko-nemeckie muzykal'nye svjazi* [Russian-German musical relations]. Red.-sostaviteli I. Nikol'skaja, Ju. Hohlov. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 1996. Pp. 106-135.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Уважаемая редакция!

В № 28(4) журнала «Артикульт» в моей статье «К вопросу о концептуализации перформанса: версия Ричарда Шехнера» были допущены следующие неточности:

1. Феминистская исследовательница Пегги Фелан ошибочно названа художницей.

2. Департамент Драмы Университета Нью-Йорка было бы точнее указать как факультет.

3. Дан неточный перевод названия статьи Р. Шехнера “Approaches to Theory/Criticism”, которое точнее может быть переведено как «Подходы к теории/критике».

4. Во второй сноске закавычен парафраз, вывод автора статьи, а не цитата Б. Киршенблат-Джимблетт.

5. В цитате [Schechner, 1966, p. 27] неточно переведен термин «исполнение» (“performing”): цитату следует читать как: «…исполнение – это способ поведения, который может характеризовать любую деятельность».

6. Также следует указать на вариативность и трудность перевода центральных понятий статьи performance studies и performance theory на русский язык, перевод которых в данной статье был предложен следующий – «перформативные исследования» и «перформативная теория» соответственно (для указания на близость этого поля с парадигмой перформативных искусств). Более точный возможный перевод этих направлений, который может быть предложен, – исследования перформанса и теория перформанса соотвественно.

Приношу извинения редакции и читателям.

С уважением,
Д.О. Демехина

SUMMARY

КИНО-ФОТОГРАФИЯ-ЗВУКОЗАПИСЬ. ФЕНОМЕН АВТОМАТИЧЕСКОЙ ФИКСАЦИИ: ОНТОЛОГИЯ, ФИЛОГЕНЕЗ, ОНТОГЕНЕЗ ПРОИЗВОДНЫХ ФОРМ

УДК 001.8+7.01+791.43.01

Автор: ***Штейн Сергей Юрьевич***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), зав. кафедрой режиссуры кино, телевидения и мультимедиа Института кино и телевидения (ГИТР) (123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация. Статья посвящена обоснованию возможности и функциональной необходимости рассмотрения фотографии, звукозаписи и способа получения кино-видеокадра, используемых в качестве средства или исходного материала в различных видах творческой активности, как специфических «ветвей» филогенеза феномена автоматической фиксации, имеющего уникальную онтологию, и в индивидуализированном виде сообщаемую «ветвям», онтология которых, в свою очередь, является основой для различных видов творческой деятельности, а эволюция этих видов – как их собственный онтогенез, связанный с трансформацией онтологической основы. Конструируемая онтологическая схема феномена автоматической фиксации может быть использована в качестве матричного для любых последующих производных построений, связанных с данным феноменом, задавая таким образом методологическое единообразие продуцируемому знанию, переводя исследовательскую работу в условиях искусствоведения (потенциально – культурологии, философии – любой гуманитарной дисциплины) на полноценный теоретический уровень.

Ключевые слова: феномен автоматической фиксации, онтология фотографии, онтология звукозаписи, онтология кадра, онтология кино, теория искусства, теория кино, теория фотографии, методология искусствоведения, киноведение

CINEMA-PHOTO-SOUND RECORDING. AUTOMATIC FIXATION PHENOMENON: ONTOLOGY, PHYLOGENESIS, ONTOGENESIS OF DERIVATIVE FORMS

UDC 001.8+7.01+791.43.01

Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), Head of the Departament of Film, television and multimedia directing, GITR Film & Television school (32a, Horoshevskoe sh., Moscow, Russia, 123007), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary. Article is devoted to the substantiation of the possibility and the functional need of consideration of the photo, sound recording and a way of receiving a dynamic frame used as means or initial material in different types of creative activity as specific “branches” of phylogenesis of the phenomenon of automatic fixing having unique ontology and in the individualized look reported to “branches” which ontology, in turn, is a basis for different types of creative activity, and evolution of these types – as their own ontogenesis connected with transformation of an ontological basis. The designed ontological scheme of a phenomenon of automatic fixing can be used as matrix for any subsequent derivative constructions connected with this phenomenon, setting thus methodological uniformity to the produced knowledge, transferring research in the conditions of art studies (potentially – cultural science, philosophies – any humanitarian discipline) to full-fledged theoretical level.

Keywords: automatic fixation phenomenon, ontology of photography, ontology of sound recording, ontology of frame, ontology of cinema, theory of art, theory of cinema, theory of photography, methodology of art studies, cinema studies

ISSN 2227-6165

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА АХЕМЕНИДСКОГО ИРАНА В КОЧЕВОМ МИРЕ: СОСТАВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ПОЛУЧЕНИЯ

УДК 745

Автор: ***Яценко Сергей Александрович***, доктор исторических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: sergey_yatsenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5103-9736

Аннотация: Один район концентрации ахеменидских золотых ювелирных изделий V-IV вв. до н.э. выявлен в степях Юго-Западной Сибири (Сибирская коллекция Петра I, купленная у грабителей для царской семьи). Второй район концентрации таких артефактов – Южный Урал, где они найдены в археологическом контексте у обоих полов, и их разнообразие полнее документировано. Состав изделий в обоих случаях соответствует информации греко-римских авторов о дарах «царя царей» за заслуги, его дипломатических и «ответных» дарах.

Оба района находились далеко от границ Империи, но были важными районами добычи пушнины (с Южного Урала ее было легче доставлять, поэтому он был ключевым пунктом торговых путей и позже). Ювелирные изделия демонстрируют расходы, которые несла первая «мировая империя» для обеспечения стабильной торговли мехами.

Ключевые слова: ювелирные изделия ахеменидского Ирана, концентрация в ЮЗ Сибири и на Южном Урале, царские дары, торговля мехами, V-IV вв. до н.э.

ARTIFACTS OF JEWELRY ART OF ACHAEMENIAN IRAN IN THE NOMADIC WORLD: COMPOSITION AND THE CIRCUMSTANCES OF GETTING

UDC 745

Author: ***Yatsenko Sergey Aleksandrovich***, Dr.Habil. in history, professor of the Department of History and Theory of Culture, Russian State University for the Humanities (bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: sergey_yatsenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5103-9736

Summary: One area of concentration of golden Achaemenian jewelry V-IV centuries BCE identified in the steppes of SW Siberia (Siberian Collection of Peter I, bought from robbers for the tsar family). The second area of such artifacts concentration was the South Ural where they were founded in archaeological context for men and for women and their diversity was more fully documented. The composition of artifacts in both regions corresponds to the information of Greek and Roman authors on gifts of the “king of kings” for merits, on his diplomatic gifts and gifts in return. Both regions were far from the borders of the Empire, but were important areas of fur hunting (from the South Ural it was easier to deliver; therefore, it was also a key point of trade routes later). The jewelry wares demonstrates the costs incurred by the first “world Empire” to ensure a stable fur trade.

Keywords: jewelry wares of Achaemenian Iran, concentration in the SW Siberia and South Ural, king gifts, fur trade, 5th-4th cc.

ОПИСАНИЕ, АНАЛИЗ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ТОМАСОМ ЛОУРЕНСОМ ПОРТРЕТОВ АЛЕКСАНДРА I, М.И. ПЛАТОВА, Ф.П. УВАРОВА, А.И. ЧЕРНЫШЕВА, К.В. НЕССЕЛЬРОДЕ И И.А. КАПОДИСТРИЯ ДЛЯ ЗАЛА ВАТЕРЛОО

УДК 7.035(410)24+7.041.5+7.044

Автор: ***Грызунова Анна Алексеевна***, соискатель кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (119192, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: korovkina.anna14@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8592-4103

Аннотация: В 1814 году в рамках заказа принца-регента Георга на создание портретов глав государств, их свиты и военнокомандующих стран-победителей в борьбе с войсками Наполеона Бонапарта, английский художник сэр Томас Лоуренс начал работу над серией портретов российского императора Александра I, генералов М. И. Платова, Ф. П. Уварова и А. И. Чернышева и уполномоченных Российской империи на Венском конгрессе 1815 года К. В. Нессельроде и И. А. Каподистрия. В статье приводится сравнение воспоминаний современников о представленных моделях с их визуальным воплощением Лоуренсом, впервые публикуются архивные сведения, касающиеся транспортировки копии портрета

ISSN 2227-6165

Александра I из Лондона в Санкт-Петербург, переводы автора статьи на русский язык писем Лоуренса, изданные на английском языке Д. Уильямсом в 1831 году и С. Лэйардом в 1906 году, и отрывков из дневника друга и советника Лоуренса Дж. Фарингтона.

Ключевые слова: английское искусство, парадный портрет, портрет, Англия, русско-английские связи, Регенство, Георг IV, Томас Лоуренс

DESCRIPTION, ANALYSIS AND RECONSTRUCTION OF THE HISTORY OF CREATION OF THE THOMAS LAWRENCE'S PORTRAITS OF ALEXANDER I, M.I. PLATOV, F.P. UVAROV, A.I. CHERNYSHEV, K.V. NESSELRODE AND J. CAPO D'ISTRIA FOR WATERLOO CHAMBER

UDC 7.035(410)24+7.041.5+7.044

Author: ***Gryzunova Anna Alekseevna***, PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University (119192, Moscow, Lomonosovsky Avenue, 27/4), e-mail: korovkina.anna14@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8592-4103

Summary: In 1814, as part of the order of Prince Regent George to create portraits of the heads of state, their retinues and military commanders of the victorious countries in the campaign against the Napoleon Bonaparte's forces, English artist Sir Thomas Lawrence began work on a series of portraits of Russian Emperor Alexander I, Count M. Platov, General F. Uvarov and Prince A. Chernyshev, and representatives of the Russian Empire at the Congress of Vienna in 1815 Count K. Nesselrode and Count J. Capo d'Istria. The article compares the memoirs of contemporaries about the models presented with their visual embodiment by Lawrence. For the first time archival information concerning the transportation of a copy of the portrait of Alexander I from London to St. Petersburg and the author's translations from English into Russian of some fragments from Lawrence's letters and diary of his friend J. Farington are published.

Keywords: English art, ceremonial portrait, portrait, England, Russian-English relations, Regency, George IV, Thomas Lawrence

ЛЮСТРА КАК ВИД ПОТОЛОЧНОГО СВЕТИЛЬНИКА И ЕЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА-ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА). ЧАСТЬ 2. РОССИЯ

УДК 72.04:748/749

Автор: ***Митник Маргарита Андреевна***, аспирант факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: mitrit2299@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6715-7764

Аннотация: В предлагаемой статье рассматривается история развития и художественные особенности потолочных осветительных приборов в России, которые прошла те же этапы, что и в Европе. В Древней Руси под влиянием Византии распространяются хоросы – обручи на стержне. Трудно представить в настоящее время древнерусский интерьер без паникадил голландского типа, которые получили распространение с конца XVI столетия. В XVIII – XIX веках Россия, следуя по европейскому пути стилевого художественного развития, испытывала влияние французского, английского, немецкого искусства. Отечественное производство осветительной арматуры с хрустальными подвесками начинается ближе к середине XVIII века. Однако несмотря на оказанные влияния, в России сформировалась своя уникальная типология потолочных осветительных приборов – люстр.

Ключевые слова: паникадило, декоративно-прикладное искусство, потолочный светильник, люстра, дизайн осветительных приборов, конструкция осветительных приборов, декорирование помещения, искусственный свет, стекло в искусстве, металл в искусстве, конструктивная типология, стилистическая типология

TYPOLOGICAL FEATURES OF CHANDELIERS (SECOND HALF OF THE XVII CENTURY - THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY). PART 2. RUSSIA

UDC 72.04:748/749

Author: ***Mitnik Margarita Andreevna***, postgraduate student, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: mitrit2299@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6715-7764

Summary: The article examines the history and artistic features of ceiling lighting fixtures (chandeliers) in Russia, which went through the same stages as in Europe. Ancient Rus borrowed circle-shaped chandeliers from Byzantium. Since late XVI century

ISSN 2227-6165

Dutch-styled chandeliers has become characteristic of old Russian interiors. In XVIII-XIX Russia followed the European style and was influenced by French, English and German art. Domestic production of chandeliers with crystal pendants begins in the middle of the XVIII century. Despite the European influence, Russia has its own unique chandelier typology.

Keywords: arts and crafts, ceiling lamp, chandelier, design, glass, interior, lighting design, room decoration, artificial light, glass in art, metal in art, constructive typology, stylistic typology

ПОСТБЛОКАДНЫЙ МИМЕСИС. О ДЕФОРМАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ В РАБОТАХ АЛЕКСАНДРА АРЕФЬЕВА

УДК 7.036(47+57)1+7.041

Автор: ***Соколов Георгий Алексеевич***, сотрудник отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа (190000, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34), e-mail: georg.sokolovv@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1608-2250

Аннотация: В статье рассматриваются формально-пластические решения, использованные художником Александром Арефьевым для создания телесных образов в своих работах. Кроме того, конструирование телесности и изменения в её трактовке у Арефьева увязываются с блокадными и пост-блокадными реалиями, внутри которых происходило становление Арефьева как художника. Выстраивание и интерпретация телесности в его искусстве рассмотрено хронологически, в соответствии с разными периодами творчества художника. Это является первой попыткой хронологически-тематической систематизации искусства Арефьева.

Ключевые слова: Александр Арефьев, телесность, модернизм, Блокада, экспрессионизм, советское послевоенное искусство, советское неофициальное искусство

POST-BLOCKADE MIMESIS. ON THE DEFORMATION OF CORPOREALITY IN THE WORKS OF ALEXANDER AREFIEV

UDC 7.036(47+57)1+7.041

Author: ***Sokolov Georii Alekseevich***, adjunct at The Department of Russian Culture, The State Hermitage Museum (Dvortsovaya emb., Saint-Petersburg, Russia, 190000), e-mail: georg.sokolovv@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1608-2250

Summary: The article deals with formal plastic solutions used by the artist Alexander Arefiev to create body images in his works. In addition, the construction of corporeality and changes in its interpretation by Arefiev are linked with the blockade and post-blockade realities within which Arefiev became an artist. The alignment and interpretation of corporeality in his art is considered chronologically, in accordance with different periods of the artist's work. This is the first attempt to chronologically-thematic systematization of Arefyev's art.

Keywords: Arefiev, Corporeality, Modern Art, Blockade, Expressionism, Post-War Soviet Art, Soviet Nonconformist Art

ПРИНЦИП ДИХОТОМИИ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

УДК 7.01+7.036(8)+7.038

Автор: ***Рудь Полина Дмитриевна***, аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова (119234, Москва, Ленинские горы,1), e-mail: polinarud46@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1507-1616

Аннотация: В статье рассмотрен процесс сближения эстетики и политики на основе анализа ключевых трудов, посвященных этой тематике. Автор включает в свое исследование в том числе работы латиноамериканских философов, критиков, искусствоведов и художников. Этот выбор обусловлен необходимостью проследить ход мысли внутри изучаемого контекста, а также определить точку пересечения искусства и политики непосредственно на латиноамериканской художественной сцене 1960-70-х гг. Наличие точки пересечения эстетики и политики в поле концептуализма Латинской Америки крайне важно, так как именно с этой точки зрения возникает бинарная оппозиция концептуального искусства и концептуализма. Автор подробно раскрывает детали этой оппозиции, указывая на особенности двух моделей концептуализма. Кроме того, в статье показаны различные взгляды как латиноамериканских, так и европейских и американских интеллектуалов, что позволяет сформировать целостный ландшафт размышлений на эту тему.

Ключевые слова: концептуальное искусство, концептуализм Латинской Америки, современное искусство Латинской Америки

ISSN 2227-6165

A PRINCIPLE OF DICHOTOMY IN THE CONCEPTUAL ART OF LATIN AMERICA

UDC 7.01+7.036(8)+7.038

Author: ***Rud Polina Dmitrievna,*** PhD student of Faculty of History (Department of History of Arts) of Lomonosov Moscow State University (119234, Moscow, Leninskie gory,1), e-mail: polinarud46@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1507-1616

Summary: The article examines the convergence process of aesthetics and politics; it is based on the analysis of key works on the topic. The author enriches the research by implementing texts of Latin-American philosophers, critics, art historians and artists. This choice is a result of necessity to observe the development of intellectual framework on the subject within the researched context and to define the convergence point of art and politics on the Latin-American artistic scene of 1960-70s. The proof of the aforementioned convergence in LA conceptualism contributes to the hypothesis of a binary opposition between conceptual art and conceptualism. The author reveals all the details of this opposition, presenting crucial peculiarities of both conceptual models. Moreover, the article analyses opinions of Latin-American intellectuals as well as European and North American ones in order to create a holistic picture of thoughts on the subject.

Keywords: conceptual art, Latin-American conceptualism, contemporary art of Latin America

НОВАЯ ОПТИКА ВЗГЛЯДА: «УРОДЦЫ» ДИАНЫ АРБУС

УДК 7.038.53:77

Автор: ***Сахно Ирина Михайловна***, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории культуры Российского университета дружбы народов (117198, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10/2), e-mail: irinasachno@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5510-6684

Аннотация: В статье предпринимается попытка рассмотреть фотографическое наследие Дианы Арбус в контексте визуального преодоления и трансформации нормы. Интерес к аномалиям, калекам и уродцам как апробированная тема культурного андеграунда обретает в творчестве фотохудожницы новый семиотический статус. Апеллируя к фильму Тода Броунинга «Уродцы» (1932), в котором кинорежиссер вывел группу актеров с физическими отклонениями, Арбус создает свою галерею «уродцев», в которой пытается преодолеть стереотипы поп-сознания по отношению к Другим, непохожим на большинство людей. Отказываясь от вуайеризма и позиции наблюдателя, фотохудожница устраняет дистанцию между собой и персонажами, визуально трансформируя представления о травматическом опыте и норме. Фронтальность и содружество с портретируемыми снимают всякое напряжение и чувство брезгливости, потому что снимок анфас генетических уродов, прямота нарративного высказывания напрямую указывает на их автономную нормальность. Новая оптика и честный взгляд автора на увиденное позволяет зрителю переосмыслить само понятие изъяна, которое фиксируется с помощью фотокамеры и беспристрастного взгляда Арбус.

Ключевые слова: Диана Арбус, уродцы, аномалия, травма, инаковость, визуальная трансформация, новая оптика

NEW OPTICS OF THE EYE: “FREAKS” OF DIANA ARBUS

UDC 7.038.53:77

Author: ***Sakhno Irina Mikhailovna***, Doctor in philology, full-time Professor of the department of the theory and history of culture the RUDN University (10/2 Miklukho-Maklaya str., Moscow, 117198), e-mail: irinasachno@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5510-6684

Summary: This paper describes the photographic heritage of Diana Arbus in the context of visual overcoming and transformation of the norm. Interest in what most people would call outcasts, misfits and freaks as an accepted theme of the underground culture finds a new semiotic interpretation in the artist’s work. Inspired by Tod Browning's cult horror movie Freaks (1932), which featured an array of marginalized physical disabilities, Arbus creates her own freaks gallery, in which she tries to overcome the stereotypes and prejudices in perceiving the Otherness. By refusing classic voyeuristic position of the observer, the artist shortens the distance between the Author and the Character, transforming the visual notions and icons of traumatic experience, decomposing the concept of the norm. Strong personal relationships between the artist and her models remove any tension and moral disgust. The full-face photos of the freaks and strong narrative author’s statement indicate models’ autonomous normalcy. Arbus’ particular regard allows the viewer to rethink the very concept of flaw, which is fixed with the camera and the artist’s imperturbable common sense.

Keywords: Diane Arbus, freaks, anomaly, trauma, otherness, visual transformation, new optics

ISSN 2227-6165

«СПЕКТАКЛЬ ЭШАФОТА» В «ОБЩЕСТВЕ СПЕКТАКЛЯ»: ГЕНЕЗИС ЖАНРА TRUE CRIME В ЛИТЕРАТУРЕ И ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

УДК 791.43-2+791.43.03

Автор: ***Лабузная Валерия Юрьевна***, аспирант кафедры экранных искусств ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» (ИПК работников телевидения и радиовещания) (127521, Россия, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2), e-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

Аннотация: Статья посвящена проблеме генезиса жанрового направления true crime, средствами документальной литературы и экранных искусств исследующего истории настоящих преступлений. Посредством анализа основных этапов формирования криминального нарратива производится дефиниция жанра true crime, выявление его специфики и сущностных черт. Построение логики развития и трансформации повествовательной традиции о реальных преступлениях подкреплено рассмотрением отдельных знаковых документальных произведений, в числе которых – «Хладнокровное убийство» Трумэна Капоте, «Тонкая голубая линия» Эррола Морриса, «Лестница» Жана-Ксавье де Листрада. В статье делается вывод об амбивалентности современного состояния жанра true crime, образовавшейся на стыке фукольдианского «спектакля эшафота» и информационного «общества спектакля».

Ключевые слова: спектакль, спектакулярность, спектакль эшафота, общество спектакля, true crime, истории настоящих преступлений, нарратив, нон-фикшн, документальное кино, документальное ТВ, сериалы, журналистские расследования, экранные искусства, жанр, детектив

“THE SPECTACLE OF THE SCAFFOLD” IN THE “THE SOCIETY OF THE SPECTACLE”: GENESIS OF TRUE CRIME GENRE IN LITERATURE AND SCREEN ARTS

UDC 791.43-2+791.43.03

Author: ***Labuznaya Valeriya Yurievna***, graduate student, Department of Screen Arts, Academy of Media Industry (105-2 Oktyabr'skaya Street, Moscow, Russia, 127521), e-mail: labuznaiavaleria@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3603-1389

Summary: The article is devoted to the problem of genesis of true crime genre, in which stories of actual crimes are examined by the means of non-fiction and screen arts. The definition, essential features and specifics of this genre are revealed by complex analysis of the main formation stages of criminal narrative. Development of the crime storytelling is highlighted by the consideration of such important works, as Truman Capote’s *In Cold Blood*, Errol Morris’s *The Thin Blue Line*, Jean-Xavier de Lestrade’s *The Staircase*. The resume explains the ambivalence of the true crime genre in the 21st century, appearing between Michel Foucault's idea of «The Spectacle of the Scaffold» and Guy Debord's concept of “The Society of the Spectacle”.

Keywords: spectacle, spectacularity, the spectacle of the scaffold, the society of the spectacle, true crime, narrative, non-fiction, docuseries, documentary, screen art, media, crime-fiction, series, genre, detective

КОГНИТИВНАЯ ПЕРЕКОДИРОВКА СОЗНАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В КИНОТЕКСТЕ «ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО»

УДК 791.43-2+791.43.01

Автор: ***Иванов Дмитрий Игоревич***, кандидат филологических наук, доцент, профессор Гуандунского университета международных исследований (510420, Гуанчжоу, Китай, проспект Северный Баюн 2), e-mail: Ivan610@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

Аннотация: В статье на основе авторской модели изучения кинотекста, базирующейся на оригинальной теории когнитивно-прагматических программ (КПП), исследуется когнитивная перекодировка сознания персонажей кинотекста «Холодное лето пятьдесят третьего». Доминирующая КПП перекодирует личность так, что становится ее главной опорой и в самосохранении, и в самооправдании, «встраивая» в сознание личности свой защитный механизм. Система-источник (базовая КПП тоталитарного режима) и ее альтернативный вариант (уголовно-криминальная проекция базовой КПП) схожи: обе, формально противостоя друг другу, используют деструктивные стратегии насилия, подавления, подчинения, манипуляции и т.п. КПП трансформирует процессы естественного функционирования сознания личности, заменяя их процессом собственного развития, который, в свою очередь, воспринимается носителем программы как работа его

ISSN 2227-6165

индивидуального / коллективного «сущностного я». Человек-механизм, «потерявший» свое «сущностное я», отождествляет себя с «другим», но не «с другим в себе», а с «другим-программой», превращаясь в обезличенное «мы».

Ключевые слова: кинотекст, когнитивно-прагматическая программа (КПП), мифологизация, манипуляция, самоидентификация, перекодировка

COGNITIVE CHARACTERS' CONSCIOUSNESS CONVERSION WITHIN THE FILM CONSTRUCT OF "THE COLD SUMMER OF 1953"

UDC 791.43-2+791.43.01

Author: ***Ivanov Dmitry Igorevich***, Ph.D. in Philology, associate professor, professor of the Guangdong University of Foreign Studies (2 Baiyun Avenue North, Guangzhou, P.R. China, 510420), e-mail: Ivan610@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1492-0049

Summary: This article considers the cognitive conversion of characters' consciousness of the film "The Cold Summer of 1953" construct based on the author's original theory of cognitive-pragmatic programs (CPPs). The dominant CPP recodes the personality in such a way that it becomes its main support both in self-preservation and self-justification, "building" its own defense mechanism into the consciousness of the individual. The source system (the basic CPP of the totalitarian regime) and its alternative (criminal projection of the basic CPP) are similar: both, formally confronting each other, use destructive strategies of violence, suppression, subordination, manipulation, etc. The CPP transforms the processes of natural functioning of the individual's consciousness, replacing them with the process of their own development, which, in turn, is perceived by the program carrier as the work of its individual / collective "essential self". The human mechanism, that has "lost" its "essential self", identifies itself with the "other", but not "with the other within itself", but with the "other-program", turning into an impersonal "we".

Keywords: film construct, cognitive pragmatic program (CPP), mythologization, manipulation, self-identification, conversion

АКУЗМЕТР КАК МОДУС СУБЪЕКТИВАЦИИ ЖЕНЩИНЫ В ФИЛЬМЕ СПАЙКА ДЖОНЗА «ОНА»

УДК 791.43-2

Автор: ***Цыркун Нина Александровна***, доктор искусствоведения, научный сотрудник ФГБУК «Государственный центральный музей кино» (129223, Москва, проспект Мира, 119, павильон № 36), e-mail: tsyrkun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Аннотация: В статье рассматривается опыт субъективации женщины как фильмического образа в научно-фантастическом фильме американского режиссера Спайка Джонза «Она» (2013). В качестве инструмента субъективации автор фильма использует модус акузметра – голоса, конституирующего авторитарность невидимого источника, в данном случае репрезентирующего расширение влиятельности виртуальной сущности в процессе дигитальной эволюции.

Общение с невидимым источником голоса, проведя протагониста через символическое переживание ядерного для формирования личности эдипова комплекса, перезагрузившего его отношение к реальности, привело его к разрешению личной проблемы и к новому союзу с реальной женщиной. В свою очередь носительница акузматического голоса, пройдя вместе с ним квази-эдипальную фазу, самореализовалась как субъект.

В статье отмечается, что одной из важнейших коннотаций авторского месседжа является паритет протагонистов не только в гендерном плане, но и в плане отношения человека и искусственного интеллекта.

Ключевые слова: Спайк Джонз, «Она», репрессивная иерархичность, субъективация, эдипальная мать, акузметр, невидимый источник, дигитальная эволюция

ACOUSMETRE AS A MODE OF FEMALE SUBJECTIVITY IN SPIKE JONZE' *HER*

UDC 791.43-2

Author: ***Tsyrkun Nina Aleksandrovna***, Dr.Habil. in art studies, researcher at the Central State Cinema Museum (Pavilion Nr.36, 119 Prospekt Mira, Moscow, Russia, 129223), e-mail: tsyrkun@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6723-5870

Summary: The author considers the specimen of the screen female subjectification through the agency of acousmetre, employed by the noted American screenwriter and director Spike Jonze. In his futuristic *HER* (2013) the filmmaker instrumentally invokes the female voice as constituting authoritativeness of the invisible source, ad hoc representing expansion of relevancy of a virtual identity in the process of digital evolution.

ISSN 2227-6165

Due to communication with the invisible voice the protagonist symbolically experienced the oedipal complex as the pinnacle of the individual's maturational phase, which ushered him into solution of his personal problem as well as a new partnership with a real woman. Likewise the bearer of the invisible voice in question passed quasi-oedipal phase promoting her self-actualization as a subject.

The author assumes, that the director's message is remarkably distinguished with the parity of the protagonists both on the gender level and in the disposition of a human and artificial intellect.

Keywords: Spike Jonze, *HER,* repressive hierarchy, subjectivity, oedipal mother, acousmetre, invisible source, digital evolution

АРХИТЕКТУРА В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ: «УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1920-х гг.

УДК 728.8+82-3

Автор: ***Богданова Ольга Алимовна***, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН (1210069, Москва, Поварская ул., 25А), e-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Аннотация: На материале произведений русских писателей 1910-1920-х гг. показано, что каждая из изображенных ими усадеб или деталей интерьера имеет черты архитектурно-декоративных стилей барокко, классицизма, ампира, модерна. Однако точки зрения рассказчика или персонажа, сквозь призму которых мы различаем эти стили, кладут на них печать личного восприятия, обусловленного авторским идейно-эстетическим заданием. Более того, они могут создавать из разрозненных барочных и ампирных деталей одностильные ансамбли, единственно путем их духовно-эмоционального преображения, как это происходит в рассказе И.А. Бунина «Несрочная весна» (1923).

Ключевые слова: усадьба-музей, 1920-е гг., архитектура, литература, стиль, рассказчик, персонаж, точка зрения

ARCHITECTURE IN THE MIRROR OF LITERATURE: THE "ESTATE TEXT" IN THE WORKS OF RUSSIAN WRITERS OF THE 1920s

UDC 728.8+82-3

Author: ***Bogdanova Olga Alimovna***, Doctor of Philology, Leading researcher of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25A Povarskaja st., Moscow, Russia, 1210069), e-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Summary: Based on the works of Russian writers of 1910-1920s, it is shown that each of the estates or interior details depicted by them has features of architectural and decorative styles of Baroque, Classicism, Empire, Modern. However, the point of view of the narrator or character, through the prism of which we distinguish these styles, put on them the seal of personal perception, due to the author's ideological and aesthetic task. Moreover, they can create single-style ensembles from single Baroque and Empire details only by their spiritual and emotional transformation, as it happens in the story of I. Bunin "Non-urgent spring" (1923).

Keywords: estate-museum, 1920s, architecture, literature, style, storyteller, character, point of view

СТРУКТУРА МЕТАФОРЫ В ТРАКТАТЕ ЭМАНУЭЛЕ ТЕЗАУРО «ПОДЗОРНАЯ ТРУБА АРИСТОТЕЛЯ» И СЮИТЕ "BIZZARIE DI VARIE FIGURE" ДЖОВАННИ БАТТИТСТА БРАЧЕЛЛИ

УДК 7.01+762.2

Автор: ***Чистова Любава Дмитриевна***, соискатель степени кандидата искусствоведения (сектор изобразительных искусств и архитектуры) Российского института истории искусства (90000, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5); младший научный сотрудник отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа (191186, Санкт-Петербург Дворцовая набережная, 34), e-mail: savraska4@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4191-8822

Аннотация: В статье рассматривается сходство между теорией построения метафор, описанной в трактате Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» и визуально реализованной в сюите офортов Дж. Б. Брачелли "Bizzarie di varie figure". Согласно рассуждениям Тезауро метафора не является только средством для выявления скрытых природных связей между объектами, которые автор литературного или живописного произведения должен лишь найти и показать зрителю в гармоничной форме. В трактате остроумная метафора предстает как главная художественная ценность произведения,

а остроумие как самодостаточная категория, особая интеллектуальная и творческая способность. Именно такое понимание метафоры, ее роли и сути делает возможным создание фантастических и гротескных образов “Bizzarie di varie figure”, основанных на сопоставлении различных объектов.

Ключевые слова: риторика, теория барочного остроумия, эстетика удивления, офорт, метафора, семиотика, Дж.Б. Брачелли, “Bizzarie di varie figure”

STRUCTURE OF THE METAPHOR IN THE EMANUELE TESAURO’S TREATISE “ARISTOTELIAN TELESCOPE” AND GIOVANNI BATTISTA BRACELLI’S PRINT SUITE “BIZZARIE DI VARIE FIGURE”

UDC 7.01+762.2

Author: ***Chistova Liubava Dmitrievna***, external doctorate student, Arts sector, Russian institute of art history (5 St. Isaac's Square, Saint-Petersburg, Russia, 90000); junior research assistant, the Department of Western European Fine art, State Hermitage Museum (38 Palace Embankment, Saint-Petersburg, Russia, 191186), e-mail: savraska4@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4191-8822

Summary: The article deals with the similarity of the theory of the metaphor construction described in the treatise of E.Tesauro’s “Aristotelian telescope” and visually realized in the G. B. Bracelli’s print set “Bizzarie di varie figure”. Tesauro’s tractate presents a metaphor as the main artistic value of the work of art and a wit as self-contained category, specific creative ability, rather than as an instrument to reveal some latent preset similarity of the objects, which should be found by the author of a literary or pictorial object of art and shown to the viewer in a harmonious form. It is this conception of the role and the essence of the metaphor which make possible creation of fantastic and grotesque characters of “Bizzarie di varie figure”, based on comparison of different.

Keywords: rhetoric, theory of baroque wit, aesthetics of surprise, etching, metaphor, semiotics, G.B. Bracelli, “Bizzarie di varie figure”

ПОЧТИ ДЕТЕКТИВ ИЛИ: КНИГА ЕЛЕНЫ ПЕТРУШАНСКОЙ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ В ИТАЛИИ» (МОСКВА, «АГРАФ», 2018)

УДК 782+78.072

Автор: ***Никольская Ирина Ильинична***, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора Искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания (125009, Москва, Козицкий переулок, 5), e-mail: nikolsk-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2261-3089

Аннотация: Рецензия на книгу Елены Петрушанской «Приключения русской оперы в Италии» (Москва, «АГРАФ», 2018). История постановок русских опер в Италии с 1874 года по первое десятилетие XXI века рассмотрена на неизвестных ранее архивных материалах из хранилищ театров Италии. Факты, приведенные в книге, спорят с мифом о «неправильной» трактовке русских опер вне России.

Ключевые слова: русская опера, сцена, театр, национальные традиции, спектакль, режиссер, дирижер, певец

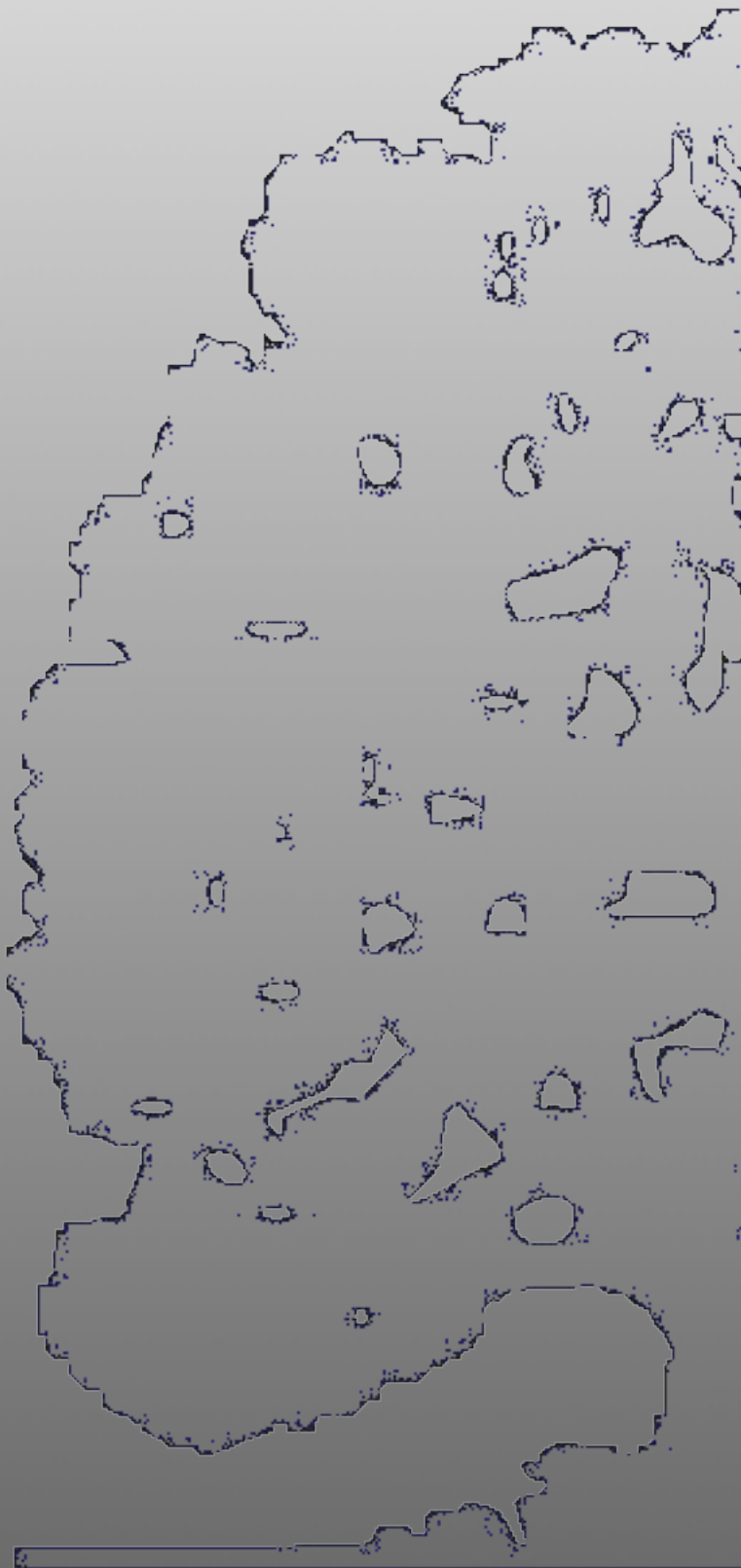
NEARLY DETECTIVE OR MONOGRAPH BY ELENA PETRUSHANSKAYA “THE ADVENTURES OF RUSSIAN OPERA IN ITALY” (MOSCOW, “AGRAF”, 2018)

UDC 782+78.072

Author: ***Nikolskaya Irina Ilyinichna***, Dr.Habil in Art Studies, senior research fellow in the Department of Art of Central Europe of the State Institute of Art Studies (5 Kozitsky pereulok, Moscow, Russia, 125000), e-mail: nikolsk-irina@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2261-3089

Summary: Review of the book by Elena Petrushanskaya “The Adventures of Russian Opera in Italy” (Moscow, “Agraf”, 2018). The history of productions of Russian operas in Italy from 1874 to the first decade of the 21st century was examined on previously unknown archival materials from the repositories of theaters in Italy. The facts cited in the book argue with the myth of the “wrong” interpretation of Russian operas outside of Russia.

Keywords: Russian operas, stage, theatre, national tradition, producer, performance, producer, conductor, singer

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова