

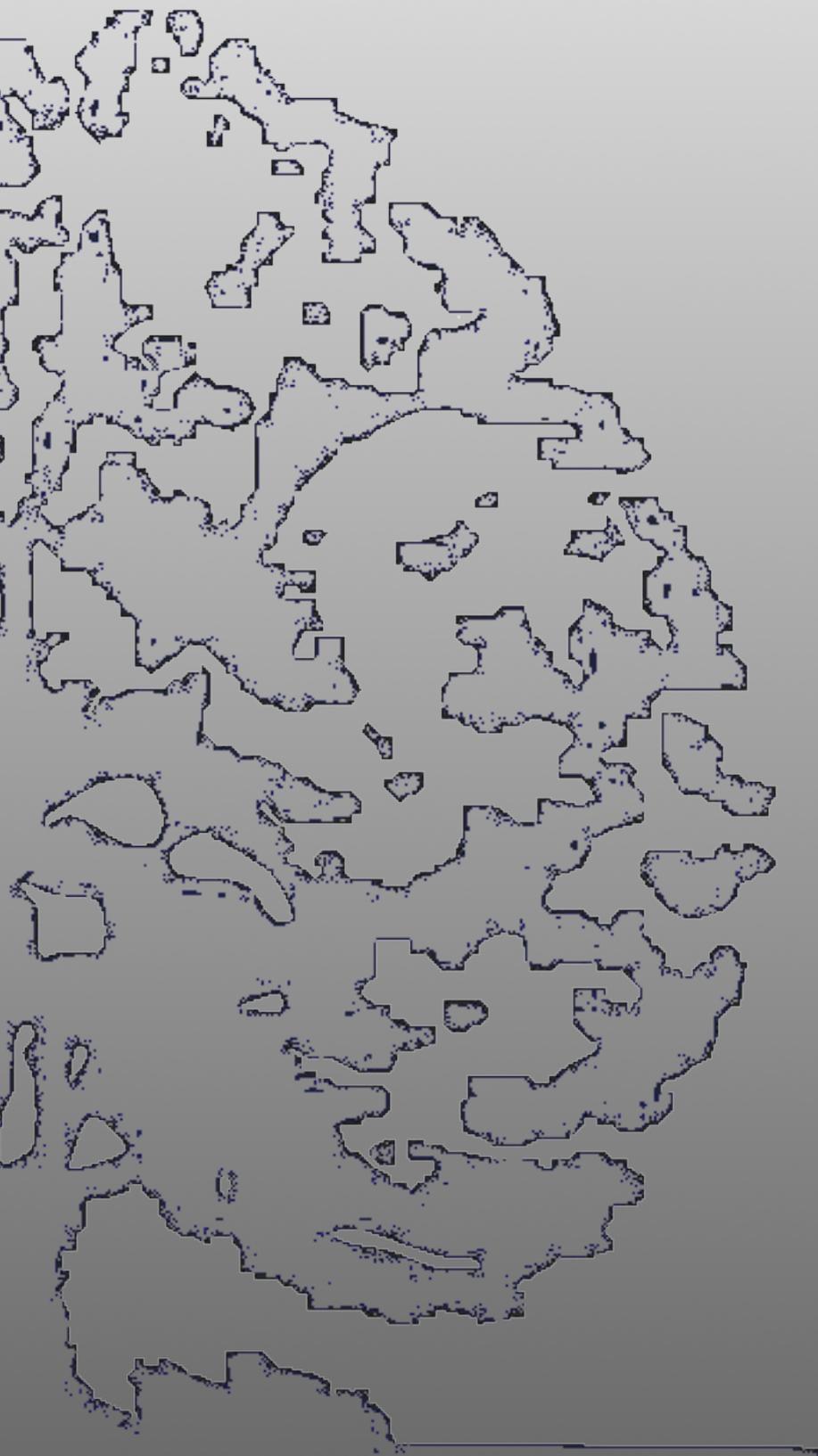
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Девятый год издания / 9th Year of publication



№35 (3-2019)
июль-сентябрь / July-September

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 Шамилович, 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 медиаискусства 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

Кологаев 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. Кологаев (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.rsu.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 Ljubljana (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
лучший 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.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Н.В. Загурская* Генеративная антропология и генеративное искусство: непредсказуемость и непартисипация в постмиллениаризме как постпостмодерне

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 12 *Е.А. Хрипкова* Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе
- 48 *Е.И. Кононенко* Комплекс Баязида II в Эдирне: в ожидании «большого стиля» османской архитектуры
- 63 *Е.Е. Агрatina* Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств в европейской художественной среде XVIII века
- 71 *О.Ф. Батыршина* Непрерывность и разрыв традиции в эстонской живописи XX века

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 82 *А.А. Житенев* Апология свободы в переписке художников с журналом «А-Я»

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 91 *Е.А. Русинова* Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза

КИНО

- 97 *А.И. Карлявина* Антирелигиозный кинематограф в советской пропаганде 1920-х годов
- 105 *С.А. Филиппов* Когда кино стало звуковым?
- 114 *Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов* Чего боится Уолтер Уайт? Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»
- 130 *В.А. Колотаев, А.В. Марков* Проблематизация феномена киноидентичности в исследованиях киноискусства

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 146 *Д.Н. Ветров* Тело фэшн-модели как симулякр в контексте фильма «Неоновый Демон»
- 153 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *N.V. Zahurska* Generative anthropology and generative art: unpredictability and unparticipation in the post-millenniarism as post-postmodern

HISTORY OF ART

- 12 *E.A. Khripkova* The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzheldorf
- 48 *E.I. Kononenko* Complex of Bayazid II in Edirne: waiting for the “great style” of Ottoman architecture
- 63 *E.E. Agratina* Pierre-Jean Mariette. The connoisseur and art patron in the 18th-century European artistic milieu
- 71 *O.F. Batyrshina* Continuity and divide in the 20-th century Estonian visual art

CONTEMPORARY ART

- 82 *A.A. Zhitenev* Apology of freedom in the correspondence of artists with the “A-Ya” magazine

VISUAL ARTS

- 91 *E.A. Rusinova* Conditionally motivated music in the structure of a polysemantic film image

CINEMA

- 97 *A.I. Karliavina* Anti-religious movies in soviet propaganda in 1920-s
- 105 *S.A. Filippov* When Did the Cinema Go Sound?
- 114 *Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov* What Walter White afraid? Structural features of the main conflict of the series “Breaking bad”
- 130 *V.A. Kolotaev, A.V. Markov* Variety of problematizing cinema identity in Russian film studies

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 146 *D.N. Vetrov* A fashion model’s body as reducible to simulacrum in “The Neon Demon” film

- 153 SUMMARY

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-3-6-11

Н.В. Загурская

доктор философских наук, доцент,

профессор кафедры теоретической и практической философии имени профессора И.Б. Шада философского факультета Харьковского Национального университета имени В.Н. Каразина

zagurskaya@karazin.ua

GENERATIVE ANTHROPOLOGY AND GENERATIVE ART: UNPREDICTABILITY AND UNPARTICIPATION IN THE POST-MILLENNIARISM AS POST-POSTMODERN

В данной статье исследуются пересечения генеративной антропологии и генеративного искусства в контексте постпостмодерна и, в частности, постмиллениализма. Такое ключевое понятие генеративной антропологии как аттрактивный объект предлагается для утверждения, эффектом которого является рассмотрение постмиллениализма как объектно-ориентированной онтологии. В обоих случаях аттрактивный объект представляется деконструктивно, что приводит к тому, что он становится непредсказуемым, и в связи с этим субъект не участвует в оригинальном событии, таком как генеративный художественный перформанс. Таким образом, любовь в антропологическом смысле преобладает над сексуальностью с ресентиментом, имманентно ей присущим, которая, следовательно, позволяет преодолеть как модерную жестокость, так и постмодерную виктимность. В этом отношении алгоритмизованная простота и минималистичность генеративного искусства обнаруживают себя в генеративной антропологии, возвращаясь к своему истоку.

Ключевые слова: генеративная антропология, аттрактивный объект, генеративное искусство, непредсказуемость, непартисипация, перформатизм, минималистичность

In this article traversals of generative anthropology and generative art are researched in the context of post-postmodern, and, in particular, post-millennialism. The crucial notion of generative anthropology as an attractive object suggested the approval that effected in post-millennialism being regarded an object-oriented ontology. In both cases an attractive object is deconstructively performed, which causes it to become unpredictable and in relation with this a subject unparticipates in original event such as a generative art performance. Thus, love in anthropological sense prevails over sexuality with resentment that is immanently inherent to it and which, therefore, allows it to overcome modern cruelty as well as postmodern victimity. In this regard, generative art's algorithmized simplicity and minimalicity reveal themselves in generative anthropology by returning to their origin.

Keywords: generative anthropology, attractive object, generative art, unpredictability, unparticipation, performatism, minimalicity

It is found that generative anthropology and generative art are similar in their striving to return to their source in order to revive an apathetic postmodern culture, and therefore the *goals* of this article is to track their intersection. However, realizing the desire to find their source, generative anthropology and generative art change various tactics; in particular, they strive to find the original attractive object and algorithm. The *tasks* of this article are to compare these tactics and consider the possibility of detecting an attractive object algorithm. In this way, archaic practices, nanotechnologies and contemporary art and also, conceptually, post-millennialism and digimodernism as trends of post-postmodern merge.

According to the generative anthropologist E. Gans meaning of the end of postmodern post-millennialism as a post-postmodern implies the end of a victimary thinking as a reflection of keys of the catastrophes of the 20th century. He insists on the necessity of non-victimary dialogue to decrease the level of resentment and increase a level of love after the end of century, which surmises the end of both modern

N.V. Zahurska *Generative anthropology and generative art:*

unpredictability and unparticipation in the post-millenniarism as post-postmodern

utopian expectations and postmodern apprehension of retributions and apathy, as well as and anesthesia connected with its. Postmodern resentment doesn't resist to capitalism and liberal democracy, which is why E. Gans refers to R. Girard to realize bloody and vital speculation. "Generative anthropology <...> is anything but bloodless speculation of the unknowable. Its quest for a fundamental understanding of the human is dedicated to the cause of promoting, in the face of resentment, the uniquely human union of appetite and intellect that we call love" [Gans, 'I love...', 1995]. Therefore, generative anthropology can be connected with Vital Materialism by Levy R. Brayant as a trend within Speculative Realism. However, in this case, the value of the object is emphasized, regardless of its attractiveness. Nevertheless, if Levy R. Brayant insists on the need to animate as a balance between what is human and what is natural in the broad sense of the word, then generative art reveals the possibility of balance in algorithmization as abstracting an object.

The *novelty* of this article appears in the consideration of an object in the interval between a certain degree of conservatism of generative anthropology, smoothed through deconstructive performatism and object-oriented ontology as a conceptualization of generative art. Such an approach seems to be fairly *relevant* in the context of post-postmodern eventuality, given the end of both public resentment and victimary thinking. This also makes it possible to conceive of the human being itself as an object of generative art embedded in the private horizontal of love.

As R. Barthes notes, *I-love-you* in and of itself isn't a sentence; rather it is a holophrase and it seems, that this performative holophrase can assemble postmodern in-divided self. In this case, relationship between private and public sacrality are reversed and the distinction between tools and their use, langue and parole, and performativity and constative are marginalized. "The characteristic mode of the constative, what is designated is present independently of the sign that designates it. <...> Yet the modern sense of I love you is always latent, since to state the 'curse' of love is after all to affirm it, to participate in it" [Ibid.]. E. Gans insists that love is something like an eternal objectivation, which supposes that the object is greater than the subject. This corresponds to the comprehension of love as a revaluation of a certain object. If in the conditions of postmodern sexuality prevails, or at least a pluralistic approach to love or even to polyamory, then the post-postmodern event actualizes the intention for the authenticity of an event of love. However, E. Gans emphasizes the need for the tireless, above all linguistic, dialogical games, playing of partners difference. "In originary terms, love and resentment are relationships to difference. Resentment attacks (questions, suspects) difference because it sees it as invidious: the other's difference from me is a sign of his greater proximity to the center and its power, prestige, wealth, etc. Resentment sees only the 'vertical' component of difference, that which distinguishes between greater or less sacrality" [Gans, *The Critique of Love*, 1995]. These considerations are paradoxically relevant to generative art. The eternal and the superior object is made abstracted, but at the same time it is enlivened by the unpredictable game of digital forms.

In both generative anthropology and generative art cases, this means unpredictability, the degree of which accrues, multiplies and mutates or at least doesn't decline with a time. "For love remains alive only as long as it defies final explanations, as it retains an element of unpredictability. <...> coup de foudre, love at first sight, but the necessary moment of realization that one is indeed in love. <...> What we love in the Other is not mere variety, but a trajectory that cannot return to its earlier moments" [Gans, *Toujours l'amour*, 1995]. Thus, one can connect the first event in A. Badiou's interpretation and the originary event, the residue of which appears as a langue representation. E. Gans supplements A. de Vigny's wish to love what you will never see twice, to love every moment as the possibility of the unpredictable resurrection of something vulnerable, which alone can cause tenderness.

Generative art implies of minimal forms constant and unpredictable resurrective playing in turn. Such a playing allows to bypass "the domination of the dominated by the dominator" [Gans, *The Critique of Love*, 1995]. This is why E. Gans dissociates both of them from the "constitutive hypocrisy of Romanticism" and sexuality itself with involved in feel of a dangerous and victimity from the one hand and guilt, culpability, jealousy and the rivalry from another hand. "To a Romantic the random is actually the fated, an opportunity to demonstrate the inner scene's independence from the calculations and influences of the outer scene. The random is freedom, even. Not this apparently automatic conversion of boredom and limited choice into

Н.В. Загурская *Генеративная антропология и генеративное искусство:*

непредсказуемость и непартисипация в постмиллениаризме как постпостмодерне

rapid, deep ‘love’” [Dennis, 2012, p. 9]. But in E. Gans meaning it’s just love justifies sexuality and resistances to futile repetitiousness of pleasure, when the creation of forms happens in the space of a postmodern self-referentiality. Therefore, instead of a randomness generative art leans rather toward an original algorithmized unpredictability.

R. van Oort attracts the attention of both J. Derrida and E. Gans investigations of origins. The Derridean deconstruction of “always-already” extends through “a fresh perspective on the function of language that goes beyond the metaphysical understanding of representation as a convenient tool for signifying a reality absent from the scene it appears on” [Oort, 1995, p. 4]. For this reason, it happens that instead is being appropriated in the moment of an undeferred linguistic presence an object is only designated. In addition, this moment occurs in-between the central object and the peripheral designators inside and outside, where, to quote J. Derrida, the outside iXs the inside. As compared to J. Derrida, E. Gans emphasizes, that deferral and presence are compatible and even synonymous as well as focuses on the original presence as a deferral of appropriative action. “It seeks to anthropologize the notion of presence itself, that is, to reestablish, on a nonmetaphysical basis, the understanding of presence as a uniquely human phenomenon” [Ibid., p. 8]. This iniquity reveals itself in playing of atomic and elementary forms like as in generative art performance both sensual and linguistic, which is creates a temporality of presence linguistic scene. “Language does not place sous rature the ‘absolute presence’ of the first sign; on the contrary, its system of differences extends this presence” [Gans, 2011, p. 184].

To a certain extent this considerations can be applied to art itself. “What we call art is the deliberate cultivation of the generative act. The artwork obliges us to experience over time an oscillation between perception of the representation and its meaningful interpretation that models the genesis of the originary sign” [Ibid., p. 205]. In the case of generative art it primarily meant sign-as-the-form in comparison with sign-as-the-sacred. An aesthetic emission of the sign implies that “‘signs’ or representations cannot be divorced from the imaginary beings they generate in us” [Ibid., p. 201]. If this representation appears in a piece of meaningful artwork, the recipient feels this frisson and arrives at a state of oscillation. This is the gift of representation and the miracle of becoming-language. That’s why E. Gans puts in circulation concept of anthropoethics as both the ethics and the poethics of a human being.

To make becoming last in generative art an algorithmized unpredicability of minimal and even banal forms like in kaleidoscope are used. *A Hundred Thousand Billion Poems* by R. Queneau or *Scapes* by B. Eno provide an example from music, that creates itself. E. Gans supposes, that just a minimal thinking and “generative anthropology may well be the first theory that claims maximal simplicity for a structure that it understands as paradoxical” [Gans, *Simplicity or Complexity?*, 1995]. P. Galanter takes into account meaning, claiming that generative art and art itself are possible because humans being are generative systems: “humans themselves are generative systems, and that, since humans ultimately create all art, all art is generative art <...> life as a literal embodiment of generative systems” [Galanter, 2016, p. 150]. Thus, one can argue the existence of sui generis evolutionary art, genetic algorithms playing of genotype in phenotype.

Thus, another crucial point of generative anthropology and generative art is unpredictable simplicity. *Discreet Music* by B. Eno, from which the notion is spread that generative music is synonymous with generative art as such, implicitly implies also discrete, simplified music and such play on words by itself is indicative and may serve as an example of generative literature. At the same time the emergent aesthetics of human beings complex adaptive systems implies simplicity as a simple brain creativity, which then reveals itself in complex and refined creativity, first and foremost in art creativity if by art we mean any human being creativity, the creation of human being arms. However if one considers evolutionary art and techné as its extension one will inevitable collides with a problem of an aesthetic evaluation of art, which eludes from human judgment. “Like art in general, generative art proceeds by a process of addition, not substitution” [Ibid., p. 175].

Thus, despite the participation art is widely practiced and discussed, pospostmodern sincerity is discovered in procedural and changeable unparticipative art and object-oriented anthropology.

N.V. Zahurska *Generative anthropology and generative art:
unpredictability and unparticipation in the post-millenniarism as post-postmodern*

Nevertheless, when P. Galanter tries to put forth that art in the object, the system, the code he finds out that movement from objects to processes, from nouns to verbs and so on and beyond is realized. "It would embrace dynamism over formalism, celebrate the aesthetic of creation as an activity, and posit truth to process as being intrinsically beautiful" [Ibid., p. 174]. Asserting after S. LeWitt that a machine make the art as well is the art, P. Galanter furthermore attracts attention to a constant flux of bioart and nanotechnology as carrying on of evolutionary art. Therefore, generative art appears as a manner or way of art, "how the art is made" rather than in a content or concept and that's why it is unparticipative and autonomous. "Generative art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art" [Galanter, 2003].

Evolutionary art appears not only directly in nature, but also in tiling, fractals, L-systems for the preformation of plants or in Perlin noise for the preformation of non-living nature. Thus, one can speak about the agency of non-human or ever non-living being. In such a case simple, but aleatoric and chaotic effective complexity as a mixture of order and disorder is inherent in both the brain, the mind and the weather. "Life to be more like a complex chaotic system and less like a simple random one <...> artificial chaotic systems seem more like nature, and more like real life, than artificial random systems" [Ibid.]. Biological life is located between the order of crystals and the disorder of atmospheric gas and has been founded to be closer to atmospheric gas, providing becoming-Gas, to use R. Negarestani's concept. Non-human up to non-living agency is also close to the conceptions of agential realism put forward K. Barad or of hyperobject by T. Morton. However the most quantity of traversals has been founded between generative art's temporal and spatial non-linearity and human-nonhuman disconnection, which involve speculative posthumanism by D. Roden. Multiply simple nonhuman narratives induce small continuous changes and then to hyperobjective phased shift according the principal *the whole is greater than the sum of the parts*, which P. Galanter considers as an intrinsic to generative art.

Thereby generative art as generative anthropology refutes postmodern. If in the postmodern context form as beauty, knowledge and eventually subject is an arbitrary conventional human construct that in the post-postmodern context form is understood as an effect of natural processes, which happens in world generativity. As earlier in architecture T. Turner P. Galanter insists on the necessity of reanimation on faith as well as E. Gans stresses necessity to site in presence-as-truth. Thus, the features of this generativity are the autonomy and immediacy of the originary aesthetic experience: "experiential immediacy of the aesthetic moment of the originary scene there is a total separation between aesthetic experience and critical interpretation" [Nelson, 2009, p. 3].

S. Nelson attracts attention to such a post-postmodern property as a contraction of critical distance in originary immediacy, movement from apprehension to comprehension. Because romantic criticism and suspense reversed in postmodernity, the postromantic as post-postmodern aesthetics is involved in a proleptic temporality of immediacy, which unfolds now and after now. According to S. Nelson the prolepsis of the originary scene as a language paradox has been already achieved in the empty scene by S. Mallarmé. "This paradoxical doubling and surpassing is the 'end' of criticism, which, like Gans's 'end of culture,' has a double meaning as both 'terminus' and 'purpose.' Although criticism's prolepticity seems to foreclose any pronouncement of 'the end of criticism,' criticism's end is to be interminable. Its continual process of becoming, like becoming-human, necessitates a continual act of transcendence, and in transcending criticism, metacriticism brings us back to the originary aesthetic experience that is the guarantee of criticism's primacy as a human institution" [Ibid., p. 13].

R. Eshelman, on the contrary, stresses the performative component of originary operation of language: "originary scenes are in no way authentic; they are neither entirely natural nor are they prior to semiosis" [Eshelman, 2005-2006, p. 3]. He argues this by meaning that originary scene is always proceeds from the aborted gesture of appropriation and in a certain sense the Kantian intuitive and aesthetic grasp an object. But after E. Gans he agrees, that in Kantian aesthetics the value of knowledge is overestimated in comparison with nature because just an oscillation of coercive and painful limits of beauty make a beauty itself possible.

Н.В. Загурская *Генеративная антропология и генеративное искусство:*

непредсказуемость и непартисипация в постмиллениаризме как постпостмодерне

“Performatist aesthetics are in a certain sense ‘Kant with a club’: they bring back beauty, good, wholeness and a whole slew of other metaphysical propositions, but only under very special, singular conditions that a text forces us to accept on its own terms” [Ibid., p. 4]. Moreover, referring to different subjects from contemporary art he designates Kant with a sari, Kant with a cattle prod and so on. Thus, according to J.-L. Nancy, the end of posthistory as the end of events and the cruelty of modern as well as victimity of postmodern mutates into post-postmodern originality. However, it is worth to recognize that postmodern implies and accepts a variance of its own tactics and post-postmodern in a certain sense stays postmodern, just as postmodern in a certain case stays modern.

To this end, R. Eshelman attaches importance to that circumstance that “the new notion of performativity serves neither to foreground nor contextualize the subject, but rather to preserve it <...>. For this reason the new subject always appears to the observer as reduced and ‘solid,’ as single- or simple minded and in a certain sense identical with the things it stands for” [Eshelman, 2000-2001, p. 1]. Recreating the subject in thing or object performs through object-bound signs and a human being may appear as being naïve or even idiotic a nomadic singularity. But this alone makes it possible to treat time, space, and causality as in *Run Lola Run* by T. Tykwer and the recipient may not ignore the involuntary act of believing in this performance in comparison with having postmodern faith in anything. “In contrast, in the new, performatist epoch there is a tendency to create chronotopes allowing a choice between possibilities or even repeated choices between possibilities. Contingency is now the prerogative of the subject and not of signs: the point is to preserve the integrity of the subject even under the most unfavorable conditions” [Ibid., p. 4].

R. Eshelman noted the following distinguished features of performatism: authenticity and radical renewal, simple subject, the present of paradoxical ostensivity, metaphysical optimism and phallicity as a performative activity and the framing of the vagina while at the same time the retraction of phallicity in love. To a certain degree, this is like Manni has saved Lola, or, more precisely, love has saved both of them by themselves. One can say, that films such as *Run Lola Run*, *Cloud Atlas* or *Sense8* are an example of generative art and generative anthropology convergence in cinema in that there is a simple subject, almost an object is placed in a postmodern variative narrativity, but eventually it come to have ostensive authenticity. “Indeed, in the world of performatism the symbolic order of language and the chain of signifiers with its distracting puns play little or no role. The sign and/or language acts as a massive instrument in the service of the subject; decisive for the performatist work is the holistic, object-oriented force of the utterance and not the glissement of signifiers” [Ibid., p. 6].

To conclude is worth noting that in this article traversals of generative anthropology and generative art in their pursuit to attractive object origin are tracked down. The appeal just to an object allowed to sort these tactics with an object-oriented ontology with its simplicity and minimalicity. The consideration of the algorithmized simplicity of objectivation led to its approval of unparticipative anthropology and aesthetics. Such an approach contributed in turn to the approval of deconstructive performatism as a post-postmodern eventuality.

REFERENCES

1. Dennis, Ian. *The Sexual Market: Three Romantic Moments*. In: *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XVII (2), Spring 2012. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1702/1702dennis/>
2. Eshelman, Raoul. *After Postmodernism: Performatism in Literature*. In: *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XI (2), Fall 2005. Winter 2006. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1102/perform05/>
3. Eshelman, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism*. In: *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, VI (2), Fall 2000. Winter 2001. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/>
4. Galanter, Philip. *Generative art theory*. In *A Companion to Digital Art*. Hoboken, 2016. Pp. 146-180.
5. Galanter, Philip. *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory*. In: *GA2003 – 6th Generative Art Conference*. Milan, 2003. Retrieved from <https://www.generativeart.com/>

N.V. Zahurska *Generative anthropology and generative art:
unpredictability and unparticipation in the post-millenniarism as post-postmodern*

6. Gans, Eric. *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*. Aurora, 2011.
7. Gans, Eric. 'I love you'. In: *Chronicles of Love and Resentment*, 4, 1995.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw4/>
8. Gans, Eric. *Simplicity or Complexity?* In: *Chronicles of Love and Resentment*, 22, 1995.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw22/>
9. Gans, Eric. *The Critique of Love*. In: *Chronicles of Love and Resentment*, 102, 1997. Retrieved from
<http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw102/>
10. Gans, Eric. *Toujours l'amour*. In: *Chronicles of Love and Resentment*, 20, 1995. Retrieved from
<http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw20/>
11. Nelson, Sylvie. *The End of Criticism*. In: *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XV (1), Fall 2009: GA Summer Conference Issue. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1501/1501nelson/>
12. Oort, Richard van *Epistemology and Generative Theory: Derrida, Gans, and the Anthropological Subtext of Deconstruction*. In: *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology I* (1), Spring/Summer 1995.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0101/vano/>

ЛИТЕРАТУРА

1. Dennis, Ian. *The Sexual Market: Three Romantic Moments* // *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XVII (2), Spring 2012. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1702/1702dennis/>
2. Eshelman, Raoul. *After Postmodernism: Performatism in Literature* // *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XI (2), Fall 2005 / Winter 2006. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1102/perform05/>
3. Eshelman, Raoul. *Performatism, or the End of Postmodernism* // *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, VI (2), Fall 2000 / Winter 2001. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/>
4. Galanter, Philip. *Generative art theory* // *A Companion to Digital Art*. Hoboken, 2016. P. 146-180.
5. Galanter, Philip. *What is generative art? Complexity theory as a context for art theory* // GA2003 – 6th Generative Art Conference. Milan, 2003. Retrieved from <https://www.generativeart.com/>
6. Gans, Eric. *A New Way of Thinking: Generative Anthropology in Religion, Philosophy, Art*. Aurora, 2011.
7. Gans, Eric. 'I love you' // *Chronicles of Love and Resentment*, 4, 1995.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw4/>
8. Gans, Eric. *Simplicity or Complexity?* // *Chronicles of Love and Resentment*, 22, 1995. Retrieved from
<http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw22/>
9. Gans, Eric. *The Critique of Love* // *Chronicles of Love and Resentment*, 102, 1997.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw102/>
10. Gans, Eric. *Toujours l'amour* // *Chronicles of Love and Resentment*, 20, 1995. Retrieved from
<http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw20/>
11. Nelson, Sylvie. *The End of Criticism* // *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology*, XV (1), Fall 2009: GA Summer Conference Issue. Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap1501/1501nelson/>
12. Oort, Richard van *Epistemology and Generative Theory: Derrida, Gans, and the Anthropological Subtext of Deconstruction* // *Anthropoetics: The Journal of Generative Anthropology I* (1), Spring/Summer 1995.
Retrieved from <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0101/vano/>

Е.А. Хрипкова

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ

elenasamary@gmail.com

КНИГА ПРОРОКА ИЕЗЕКИИЛЯ В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ ФРЕСОК ЦЕРКВИ СВ. МАРИИ И СВ. КЛИМЕНТА В ШВАРЦРЕЙНДОРФЕ

Статья посвящена иконографической программе декорации церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, построенной в середине XII столетия и сохранившей уникальный живописный ансамбль романской эпохи. В данной работе автор анализирует иконографическую программу нижней церкви, акцентируя внимание на различии в порядке изложения сцен в тексте пророка Иезекииля и в репрезентации этого текста в программе храма. Схема, полученная в результате анализа, показывает, что композиция ветхозаветных сцен в своде нижней церкви подчинена спиралеобразному движению, которое прослеживается как в средокрестии, вокруг центрального октагона, так и в компартаментах к нему примыкающих. Сопоставление текста источника с изобразительным рядом позволяет уточнить схему развития программы. Программа церкви в Шварцрейндорфе является важным памятником романской настенной живописи Германии, и ее исследование позволяет расширить и углубить наше понимание визуального языка западноевропейского средневекового искусства в целом.

Ключевые слова: церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, Арнольд фон Вид, иконографическая программа, Книга Пророка Иезекииля, стенопись

This article is devoted to the study of the iconographic program of the wall-paintings decoration of the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhindorf, built in the middle of the XII century. In this paper, the author analyzes the iconographic program of the lower church, emphasizing the difference in the order of representation of scenes in the text of the prophet Ezekiel and in the program of the temple. The scheme obtained as a result of the analysis shows that the composition of the Old Testament scenes in the vault of the lower church is subordinated to the spiral movement, which can be traced both in the center of the cross, around the central octagon, and in the compartments adjacent to it. The comparison of the source text with images series allows us to correct the scheme for the development of the program. The program of the church in Schwarzhindorf is an important monument of the Romanesque wall-paintings of Germany.

Keywords: church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhindorf, Arnold von Wied, iconographic program, Book of the Prophet Ezechiel, wall-paintings decoration

Каждая средневековая программа, с одной стороны, имеет свои специфические характеристики, с другой стороны, содержит в себе некие общие принципы визуального языка своей эпохи. Одной из таких программ является открытый в XIX столетии под слоем побелки знаменитый живописный ансамбль романской эпохи – фресковый цикл в церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, описание которого отсутствует в русскоязычном искусствознании. Эту церковь построил в середине XII столетия на своей родовой земле Арнольд фон Вид – Арнольд II – епископ Кельна, герцог Лотарингии, канцлер короля Конрада III, сопровождавший его во Втором крестовом походе и ставший после его смерти сподвижником императора Фридриха Барбароссы. Об Арнольде фон Вид, истории создания и структуре церкви Шварцрейндорфа уже упоминалось ранее в статье «Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе» [Хрипкова, 2018], где также был приведен краткий обзор исследовательской библиографии памятника. Целью настоящей работы является детальный анализ ветхозаветной части иконографической программы нижней церкви Шварцрейндорфа, сопоставление фрагментов текста Книги Пророка Иезекииля и соответствующих им живописных

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzheldendorf*

композиций в программе храма, выявление различий в порядке изложения сцен в рассматриваемом тексте Священного Писания и в репрезентации этого текста в программе храма, а также связанных с этим возможных закономерностей, имеющих отношение к первоначальному замыслу и структуре программы.

Церковь Шварцрейндорфа относится к типу двухэтажных построек двойного посвящения, верхняя церковь освящена в честь Пресвятой Девы Марии, а нижняя посвящена св. Клименту – папе Римскому (рис. 1).

Точная дата закладки храма неизвестна, возможно, он был начат после возвращения Арнольда из второго крестового похода [Simons, 1846, s. 85], но, скорее всего, постройка была начата Арнольдом фон Вид еще до его отправления в этот поход, на время которого заботы о ней были поручены им его сестре Хедвиге [Verbeek, 1953, s. IX; Königs, 2001, s. 23].

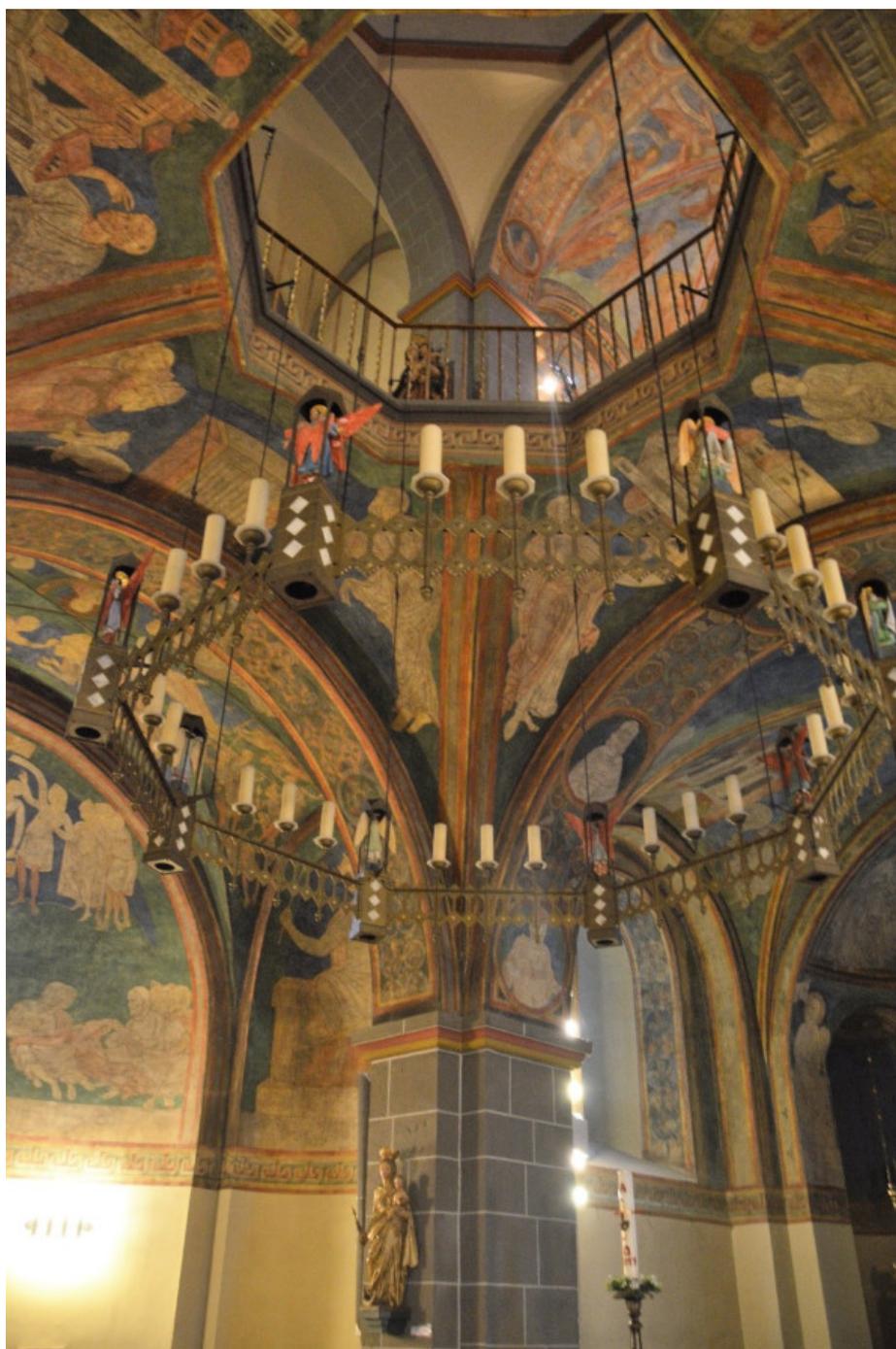


Рис. 1.

Двойная церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Интерьер. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Планы первоначальной постройки Арнольда в Шварцрейндорфе (верхней и нижней церкви), которая была освящена в 1151 году в присутствии самых высокопоставленных особ королевства, включая короля Конрада III, и ее последующего перестроенного варианта были приведены нами ранее [Хрипкова, 2018, рис. 4,5]. Изначально постройка имела центрический план, в основе которого лежал крест, в нижней церкви превращенный в четырехлистник, но с четким акцентом на продольную ось, то есть восточная часть имела небольшой хор, завершавшийся полукруглой апсидой. А. Вербек указывает, что первоначально верхняя церковь сообщалась с дворцом посредством галереи: «ее галерея имела связь с крылом дворца в северо-западном углу через проход» [Verbeek, 1953, s. 16]. Рассматривая архитектурный план двойной церкви Шварцрейндорфа, он также подробно останавливается на возможных архитектурных «предшественниках» такого рода постройки, во-первых, среди замковых капелл, соединенных с жилыми покоем, во-вторых, построек, связанных с погребальной функцией [Ibid., s. 21-23].

Важно отметить, что к середине XII века на территории империи были уже примеры подобного архитектурного решения, возник своеобразный архитектурный тип двойной церкви, состоящей из двух капелл, расположенных друг над другом, соединенных отверстием в своде нижней капеллы в общее пространство, при этом каждая капелла имела свой хор и свой вход.

К наиболее известным примерам такого рода относят капеллу св. Готарда при Майнцском соборе, которая была построена около 1130 года как придворная капелла архиепископа и освящена в 1137 году (рис. 2), и дворцовую капеллу св. Ульриха в Госларе (рис. 3), построенную до 1125 года. [Ibid., s. 22-23].



Рис. 2.
Интерьер капеллы св. Готарда. Собор Майнца. Фото автора.



Рис. 3.
Интерьер капеллы св. Ульриха во дворце в Госларе. Фото автора.

Двойные капеллы в Госларе и Майнце соединены прямоугольным отверстием в своде нижней капеллы, тогда как в Шварцрейндорфе верхнее и нижнее пространство соединяет октогон. Каждая из этих геометрических фигур является своеобразным сакральным символом и вводит свои смысловые значения в храмовое пространство [Нессельштраус, 2000, с. 236-239]. В западной части такой часовни, как отмечает А.Вербек, должно было находиться место трона – «императорское место», однако дошло до нас в своем первоначальном состоянии только одно из них – в Аахенском соборе, так называемый «Трон Карла», к которому ведут 6 ступеней. Остатки «императорского места», приподнятого над уровнем пола на 7 ступеней, сохранились в верхней галерее Корвейского вестверка, следы его присутствия отмечены и в Шварцрейндорфе, что вполне оправдано как высоким положением самого основателя капеллы, так и вероятностью королевского и императорского визита [Verbeek, 1953, s. 23-24; Хрипкова, 2018].

Практически сразу после смерти Арнольда фон Вид, церковь Шварцрейндорфа была перестроена его сестрой Хедвигой, чтобы приспособить здание для функционирования женской монашеской бенедиктинской общины, и центрическая постройка была вытянута на запад.

Несмотря на перестройку и последующие события в судьбе храма, он донес до нас уникальный ансамбль романской живописи, программа которого не имеет буквальных аналогов, и ее исследования далеки от завершения. Живопись XII века сохранилась в нижней (рис. 4) и в верхней церкви (рис. 5) под многократно обновленным слоем густой побелки, который был снят в XIX веке. Благодаря этой многослойной «защите» стенопись сохранилась в то время, когда церковь использовали как конюшню и сарай. [Verbeek, 1953, s. 36].

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

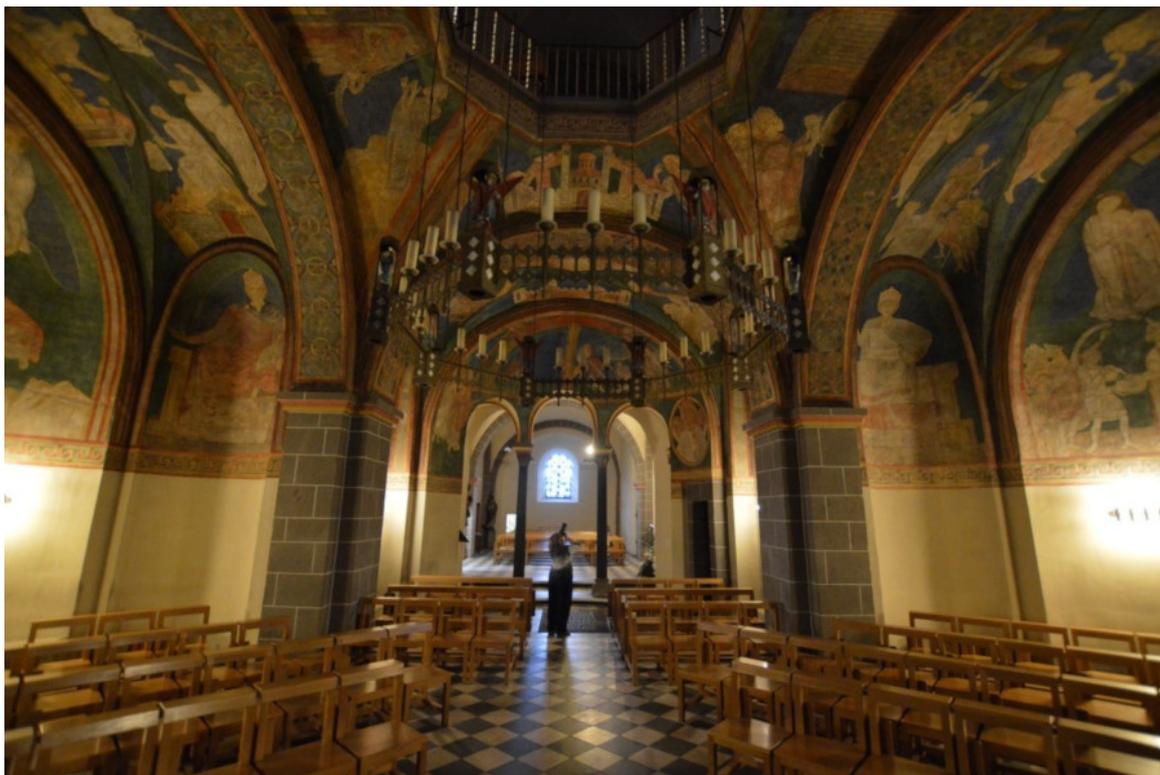


Рис. 4.
Интерьер нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 5.
Интерьер верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе.
Фото автора.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhindorf*

Стенопись была обнаружена Андреасом Симонсом в 1846 году, который раскрыл отдельные фрагменты и даже опубликовал некоторые из них в 1846 и в 1847 годах. Он же написал первую монографию, посвященную описанию этого памятника [Simons, 1846]. Первую реставрацию стенописи осуществил в 1854 году преподаватель академического рисунка Боннского университета художник Кристиан Хохе. На этом этапе, к сожалению, слишком большая свобода была дана художественному воображению реставратора в ущерб археологической верности [Verbeek, 1953, s. 37]. Живопись перенесла еще ряд исправляющих реставраций, реставрация 1935 года с тщательной очисткой и защитой живописи прояснила некоторые спорные вопросы и была своего рода «повторным открытием» этой стенописи, вопросам сохранности и реставраций которой следует посвятить отдельное исследование.

Первой ключевой работой, посвященной интерпретации иконографической программы шварцрейндорфской церкви, не потерявшей до сих пор своей актуальности, можно назвать труд Вильгельма Нойса [Neuß, 1912], описавшего ее и впервые предложившего рассматривать визуальные образы этой программы в контексте их возможной связи с трудами Руперта Дейцкого, в частности с его работой (DE TRINITATE ET OPERIBUS EIUS).

Второй из наиболее известных работ по этому вопросу стала монография Альберта Вербека [Verbeek, 1953], где рассматривается архитектура, и описывается иконографическая программа церкви, прежде всего, с опорой на текст Священного Писания. Диссертация М.Фризе, посвященная этому памятнику, также включает краткое описание его иконографической программы и содержит подробную библиографию его исследований [Friese, 2006]. Карл Кёнигс, Анна Дербес и Маргарет Оделл, обращаясь к вопросам интерпретации программы церкви Шварцрейндорфа, также поддерживают идею влияния текстов Руперта на создание этой программы [Königs, 2001; Derbes, 1992; Odell, 2011]. В то же время А. Дербес акцентирует свое внимание, прежде всего, на более глубоком рассмотрении возможной связи программы Арнольда с антисемитскими настроениями этого периода в Германии и Вторым крестовым походом. М.Оделл вновь обращается к вопросу о связи программы фресок с текстами Руперта, излагает и активно поддерживает позицию В.Нойса, не отвергая, тем не менее, и других возможных влияний на программу церкви Шварцрейндорфа [Odell, 2011].

Датировку живописи нижней капеллы связывают с датой освящения храма (24 апреля 1151 года), которую сохранила посвятельная надпись, найденная в хоре этой капеллы. Предполагается, таким образом, что к моменту торжественного освящения храма, нижняя церковь уже должна была быть расписана [Verbeek, 1953, s. 36].

Сохранившуюся часть стенописи верхней капеллы обычно относят к более позднему этапу (1170-1180 годы) – времени перестройки церкви замка для женского бенедиктинского монастыря, но точной аргументированной датировки этой живописи нет. Анализируя различные элементы архитектурной декорации церкви Шварцрейндорфа, А.Вербек приходит к выводу, что, несмотря на высказанные мнения ряда исследователей об окончании постройки верхней церкви после 1151 года, в ней нет ничего такого, что «выходило бы за рамки возможностей», существовавших до 1150 года. [Ibid., s. 31]. В этом случае она могла бы быть расписана значительно раньше и тогда время создания росписи верхней капеллы может попадать в интервал: 1150-е – 1180-е годы.

В апсиде верхней капеллы у ног Христа изображен сам Арнольд фон Вид и его сестра Хедвига (рис. 6). Арнольд изображен значительно моложе своего реального возраста (рис. 7).

К. Кёнигс считает, что Арнольд представлен здесь в возрасте Иисуса Христа (33 лет), как принято было изображать уже почивших [Königs, 2001, s. 15]. Если принять во внимание это наблюдение, то можно отнести дату создания росписи в верхней церкви к периоду после смерти Арнольда.

Программа росписи верхней церкви достаточно сложна и достойна отдельного рассмотрения, равно как и вопрос о взаимосвязи программ верхней и нижней церкви. Стенопись верхней капеллы сохранилась только в арке, на стенах, своде хора и в апсиде.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*



Рис. 6.
Роспись апсиды верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 7.
Арнольд фон Вид. Фрагмент росписи апсиды верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Характеризуя кратко программу верхней церкви, можно констатировать, что сцены посвящены, как замечает Маргарет Оделл, «браку Агнца и восхвалению Святых», имеют небесную локализацию и в целом «вращаются вокруг Небесной реальности» [Odell, 2011].

Композиция с Агнцем хорошо видна снизу через октагональное отверстие, соединяющее пространство верхней и нижней капелл (рис. 8).



Рис. 8.

Фрагмент росписи свода верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

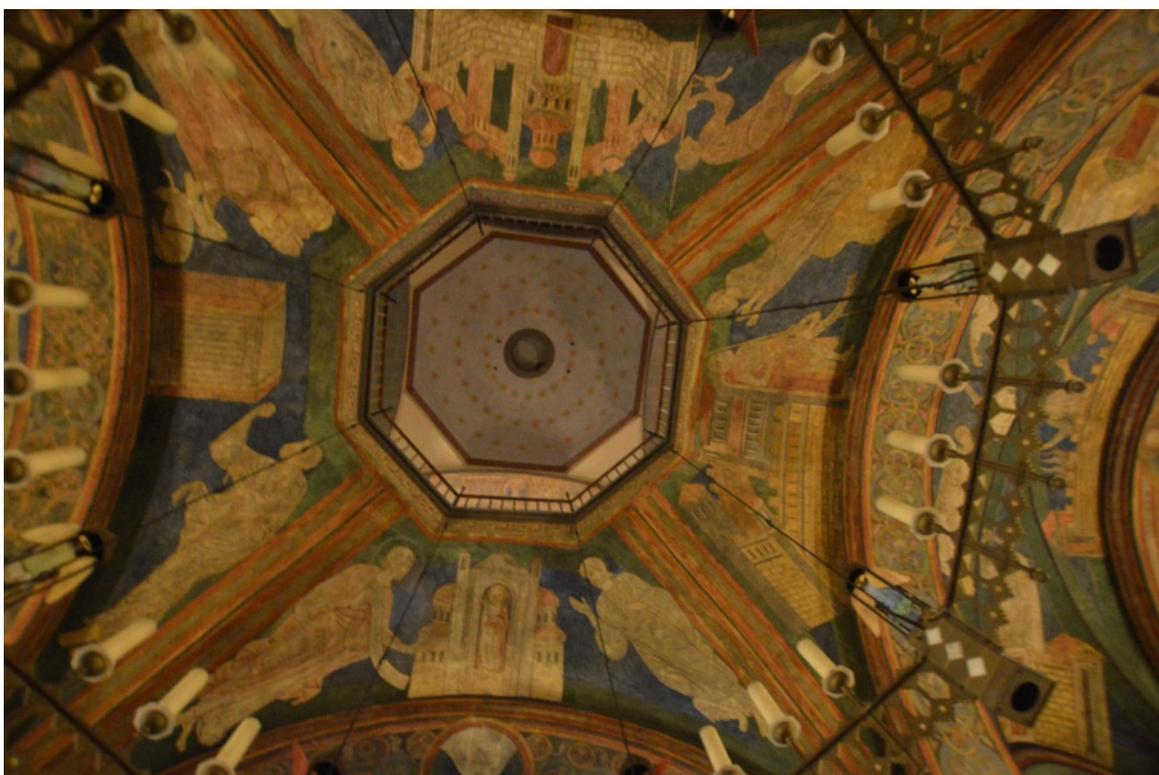


Рис. 9.

Роспись средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Иконографическая программа стен нижней церкви в вертикальной плоскости представляет новозаветные сцены, посвященные земной жизни Христа: Преображение, Распятие и Изгнание торгующих из храма; в апсиде нижней церкви – также как и наверху – представлен Господь во славе в окружении Тетраморфа и апостолов.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Между Небом и Землей – в горизонтальной плоскости свода нижней церкви размещается цикл фресок, основанный на тексте Книги Пророка Иезекииля, посвященной разрушению и восстановлению Иерусалима (рис. 9). Сцены разворачиваются вокруг октагонального отверстия, соединяющего верхний и нижний храмы.

Схема расположения сюжетов в компартиментах свода нижней церкви представлена на рис. 10, приведенном в работе А. Вербека, который, в свою очередь, был сделан до реставрации 1936 года и заимствован им из Перечня художественных памятников Рейнской провинции [Verbeek, 1953, s. 78]. При этом отдельные изображения выглядят на этой схеме зеркально инвертированными, что, однако, не влияет на их ориентацию по сторонам света и порядок расположения. А. Вербек, описывая эту схему, констатирует, что начинается программа в восточном компартименте, между апсидой и средокрестием, далее делает большой круг от четырехчастного свода южного рукава креста, через западный к северному крестовому своду, откуда сразу перескакивает на южную часть средокрестия, и заканчивается в восточном компартименте средокрестия, расположенном на оси восток – запад [Ibid., s. 78]. В настоящей работе эта иконографическая прорисовка также берется за основу, но модифицируется, посредством введения в нее стрелок-указателей, показывающих направление развития сюжетов иконографической программы в контексте сопоставления их с текстом Книги Пророка Иезекииля.

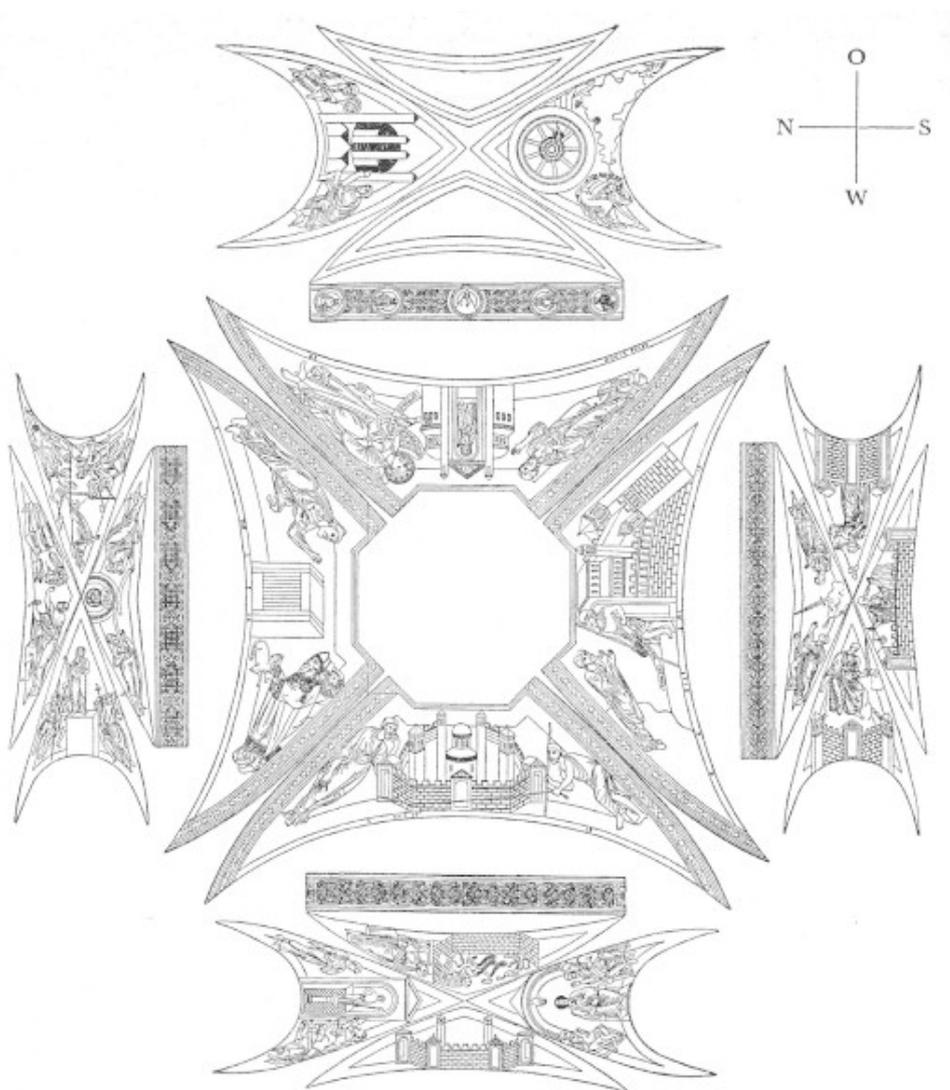


Рис. 10.

Схема росписи сводов нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе.

Источник изображения: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953, S.78.

Программа начинается на востоке внешнего кольца с изображения пророка Иезекииля в момент его мистического видения (рис. 11) и изображения херувимов, сопровождающих явление Славы Господа.

Из сохранившихся фрагментов росписи очевидно присутствие Пророка, херувимов, облака и колес, кроме того, присутствует голубой фон, который можно сопоставить с «видом топаза», в описании херувимов [Иезекииль 1:15-16] (рис. 12). Эта сцена соответствует тексту первой главы Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 1:4-1:5; 1:15-16].



Рис. 11.
Пророк Иезекииль в мистическом озарении.
Фрагмент росписи свода нижней церкви
св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе.
Фото автора.

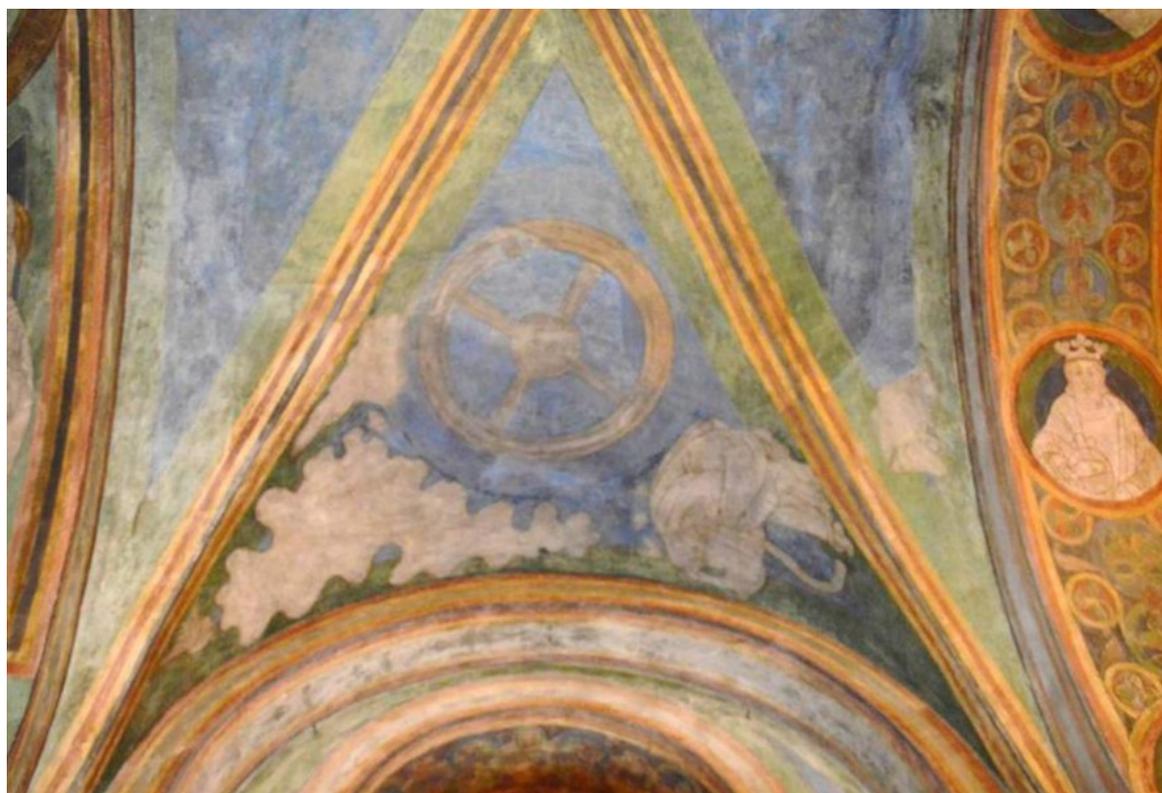


Рис. 12.
Видение пророка Иезекииля.
Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Последняя же сцена программы, расположена в средокрестии и непосредственно примыкает к восточному крестовому своду, где находятся сцены, открывающие повествование, и представляет видение Яхве в восстановленном и очищенном Граде Иерусалиме (рис. 13), что невольно заставляет вспомнить текст Откровения Иоанна 22:13, где Господь говорит о себе «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, Первый и Последний».

Надо отметить, что росписи крестового свода, примыкающего к апсиде, особенно сильно пострадали, и программа его двух компартиментов, расположенных на оси восток-запад, утрачена.

Однако на этой же оси находится изображение Господа в мандорле, восседающего на невидимом троне на «сапфировом» фоне, который является центральной частью композиции апсиды нижней церкви (рис. 14), а также вышеупомянутое последнее изображение программы свода – Видение Яхве в восстановленном Иерусалиме.



Рис. 13.
Видение Яхве в восстановленном Иерусалиме. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 14.
Роспись восточной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Общий вид. Фото автора.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhreindorf*

С противоположной стороны от сцены мистического видения Иезекииля в северном компартименте восточного крестового свода расположена сцена символической осады Иерусалима (рис. 15), которой соответствует текст [Иезекииль 4:1-4], где пророку предписано нарисовать на кирпиче град Иерусалим, вести против него осаду, взять «железную доску» и поставить ее «как бы железную стену» между собою и городом.

В изображенной сцене (рис. 15) пророк, сидящий на коленях перед стеной осаждаемого Града, действительно держит в руках предмет, обозначенный в русском переводе как «железная доска», но весьма напоминающий сковороду, таким образом, буквально иллюстрируя текст в его латинском варианте, где для обозначения этого предмета употребляется такое слово как *sartago* (Pfanne нем., *sartago* –lat.). Именно этот предмет в руках пророка устанавливает однозначную связь между этим изображением и текстом источника. При этом все остальные детали изображения иные. Град, вовсе не нарисованный на кирпиче пророком, но созданный на каменном своде средневековым художником, представлен в центре треугольной композиции, в виде здания, окруженного стенами и башнями. С одной стороны от Града изображен пророк, с другой стороны, симметрично напротив пророка появляется еще один персонаж со свитком в руках, который отсутствует в главе 4. Свиток фигурирует в тексте ранее, в главе 2 и 3 [Иезекииль 2:8-10; 3-1:2]. Это свиток, на котором написано «Плач, и стон, и горе», и который, согласно тексту Иезекииля, Божественная десница разворачивает перед пророком с повелением съесть его. Можно предположить, что персонаж со свитком отсылает именно к этому фрагменту текста, и, скорей всего, тоже представляет пророка, получившего свиток.

Далее следуют сцены в четырехчастном компартименте южной части свода вокруг средокрестия, посвященные приготовлению возмездия Израилю, основанные на пятой главе Книги Пророка Иезекииля (рис. 16). В четырех компартиментах представлены сцены, где пророк осуществляет указания Господа, постепенно сбывая все свои волосы (рис. 17), взвешивая их, разделяя на части (рис. 18), развеивая по ветру (рис. 19) и бросая в огонь (рис. 18).

Господь повелевает пророку совершить ритуал, в результате которого «дом Израилев» будет охвачен огнем [Иезекииль 5:1-4].

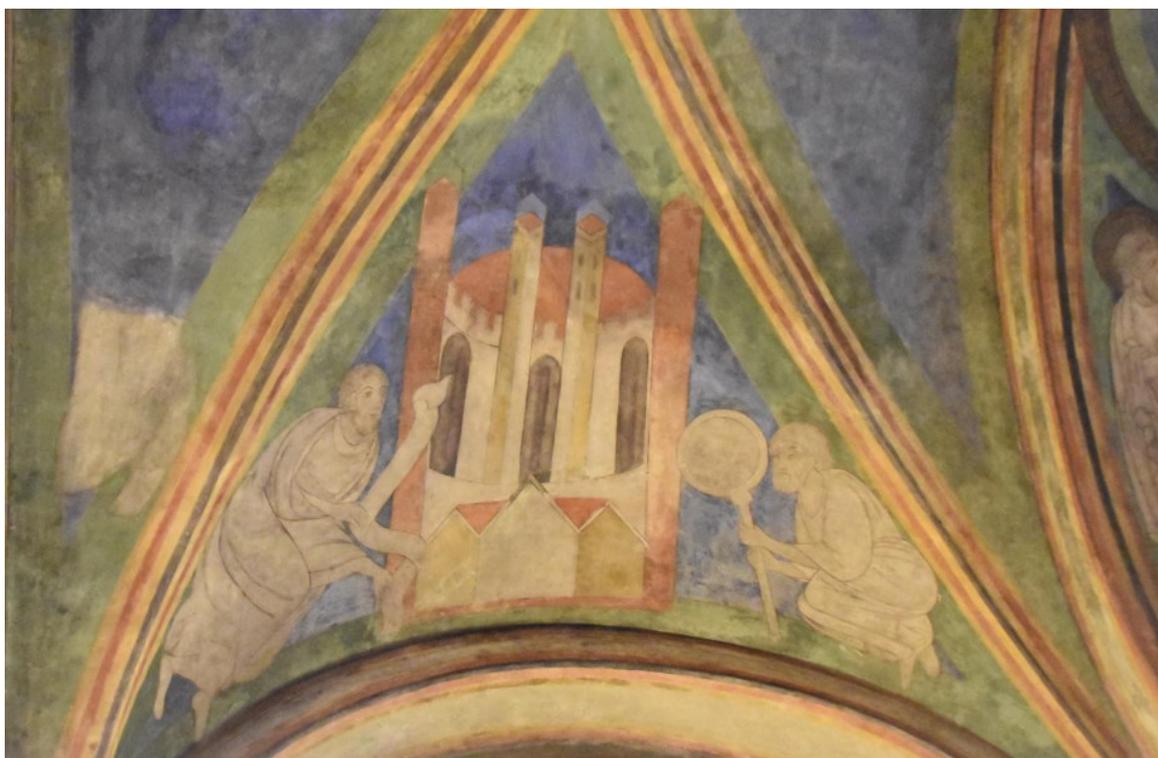


Рис. 15.

Символическая осада Иерусалима пророком Иезекиилем. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 16.
Сцены объявления возмездия Израилю [Иезекииль 5:1-4].
Росписи южной стороны свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Общий вид. Фото автора.



Рис. 17.
Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 5:1]:
«А ты, Сын человеческий, возьми себе острый нож...».
Фрагмент росписи южной стороны свода вокруг средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 18.

Пророк взвешивает волосы и бросает их в огонь. Фрагмент росписи южного компартимента южной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 19.

Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 5:2-3]. Росписи южной стороны свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Визуализация этой части текста Иезекииля начинается с изображения пророка с мечом, который заменяет ему и «острый нож», и «бритву брадобреев» (рис. 17).

Однако нарратив не визуализируется здесь буквально, строго последовательно в соответствии с текстом. В первой же фразе [Иезекииль 5:1], наряду с указанием взять нож и бритву, пророку приказано взять и весы, которые изображены уже в следующей сцене, в компартименте, примыкающем к внешней стене (рис. 18).

Далее, согласно тексту Иезекииля, пророк должен часть волос сжечь огнем, который, как и весы, мы видим только в первой единственной сцене (рис. 18), после чего он должен развеять часть волос по ветру, а другую часть завернуть в полу одежды. Но эти моменты представлены уже в третьем и четвертом компартименте, непосредственно примыкающем к средокрестию (рис. 19).

В заключение пророк опять должен часть волос еще раз предать огню, но огонь в этих сценах изображен только вместе с весами, то есть следуя тексту, необходимо опять вернуться к

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

компартименту, граничащему с внешней стеной (рис. 18), который уже фигурировал в программе этого крестового свода. Таким образом, композиции четырех компартиментов этого свода выстроены так, что при сопоставлении с текстом Иезекииля, направление прочтения сцен образует выраженную спираль, которая закручивается по часовой стрелке от первой самой восточной сцены (рис. 17) по направлению к южной стене – к сцене с весами (рис. 18). Схему этого движения можно видеть на схеме (рис. 20).

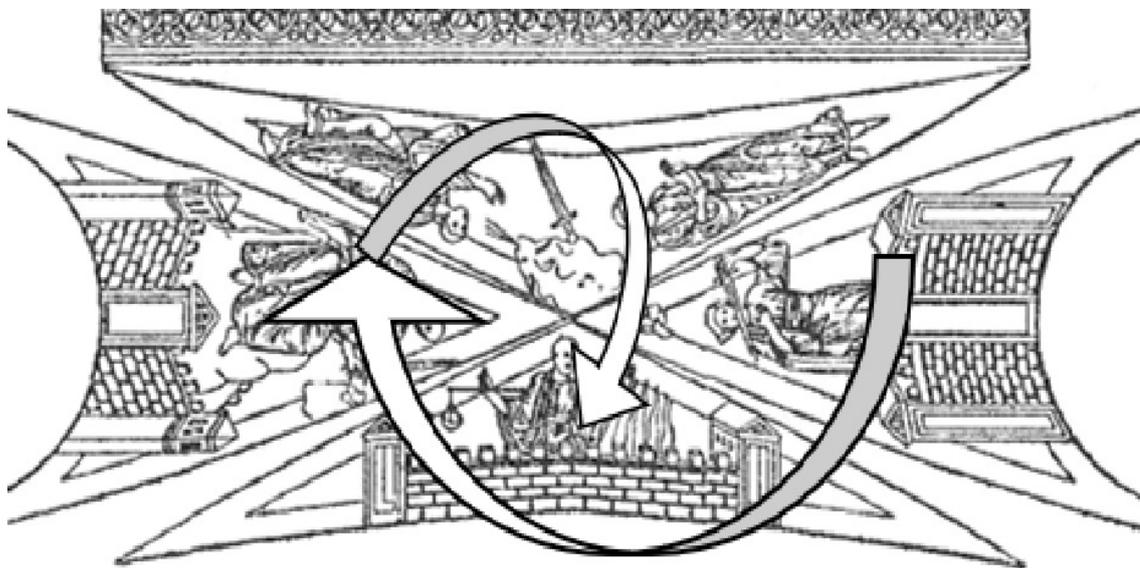


Рис. 20.

Схема развития сюжета в южной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на фрагменте плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953, S.78.



Рис. 21.

Общий вид западной части четырехчастного свода вокруг средокрестия нижней церкви Шварцрейндорфа. Фото автора.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhreindorf*

Образ пророка, постепенно срезающего себе волосы, становится ключевым в этих сценах и повторяется в каждом компарimente.

Западная часть свода вокруг средокрестия посвящена обоснованию необходимости наказания Иерусалима, демонстрирует всевозможные нечестия, которые совершают старейшины дома Израилева (рис. 21). Программа этого четырехчастного свода основана на главе 8 текста пророка Иезекииля [Иезекииль 8:1-18].

Расположение сцен в этой западной части свода вокруг средокрестия подчинено круговому движению по направлению от южного компаримента к западному, через образ града Иерусалима к сцене с идолом ревности (рис. 22) и завершается в четвертом компарименте, обращенном к востоку.

Три из четырех компариментов этого четырехчастного свода западной стороны иллюстрируют текст [Иезекииль 8:1-3]. Развитие сюжета начинается в сцене, представляющей пророка, восседающего среди старейшин Иудейских (рис. 23), что соответствует тексту [Иезекииль 8:1].

Над ним изображена божественная Десница. Далее представлен град Иерусалим (рис. 24) и в следующей сцене, представляющей поклонение «идолу ревности» (рис. 25), пророк попадает «в Иерусалим ко входу внутренних ворот, обращенных к северу», где должна была бы быть, согласно тексту Иезекииля [Иезекииль 8:4], слава Бога Израилева, но ее изображения в этой части свода нет.

Весь свод западного рукава креста посвящен событиям абсолютно негативным, демонстрирующим «великие мерзости, какие делает дом Израилев», чтобы Господь удалился от святилища своего [Иезекииль 8:6].

Отсутствие «славы Господа» в визуальной репрезентации в противовес тексту, в этом случае, вряд ли случайность, поскольку именно это «удаление» Господа из храма в результате осквернения его святилища становится ключевой темой этой части программы, что вполне соответствует тексту главы 8 в целом.

Сцена поклонения идолу ревности представлена в северном компарименте западного четырехчастного фрагмента свода вокруг средокрестия (рис. 25) напротив сцены в доме пророка. В тексте же Иезекииля «идол ревности» упоминается дважды [Иезекииль 8:3, 8:5]. Разделяет эти упоминания именно описание славы Господа, которая должна была бы быть у внутренних ворот Иерусалима [Иезекииль 8:4].

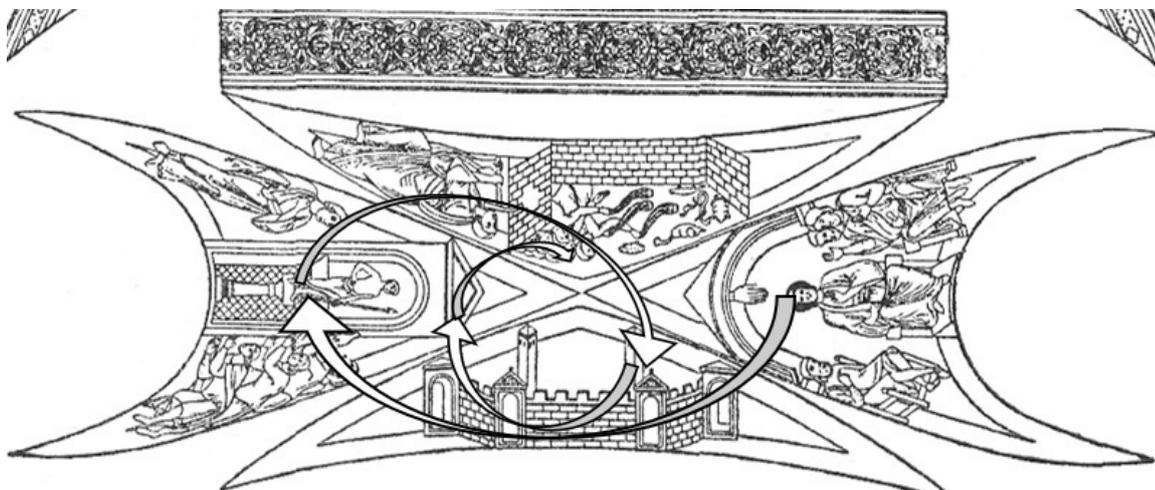


Рис. 22.

Схема развития сюжета в западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на фрагменте плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzhreindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953, S.78.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*



Рис. 23.
Сцена из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 8:1].
Фрагмент росписи западной части свода вокруг
средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента
в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 25.
Сцена из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 8:5].
Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии
и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 24.
Град Иерусалим. Фрагмент росписи западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви
св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhindorf*

Таким образом, если следовать тексту пророка, то мы должны были бы переводить взгляд от сцены в доме пророка, через изображение Иерусалима к «идолу ревности», потом обратно к сцене с Иерусалимом и снова к «идолу ревности», делая еще один круг, и уже затем продолжать движение к сцене, представленной в четвертом, восточном компартименте этой части свода.

Этот четвертый компартимент, обращенный в сторону октагонального отверстия, соединяющего верхнее и нижнее пространство храма, иллюстрирует продолжение восьмой главы Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 8:7-12] и повествует о самых страшных, «еще больших мерзостях», которые творят старейшины дома Израилева, оскверняя храмы и алтари (рис. 26).

Изображение этой сцены необычайно ярко представляет всякие «мерзости» в виде жаб, змей, «изображений пресмыкающихся и нечистых животных», перед которыми стоят с кадилами «мужи дома Израилева». А.Дербес считает, что эта сцена задумана как своего рода оправдание негативного отношения к евреям в средневековой Европе и особенно в Германии в этот период [Derbes, 1992]. Эта сцена становится кульминацией всей программы западной части свода, иллюстрирующей непростительные деяния, предваряющие наказания, которым всецело посвящена программа следующего, северного четырехчастного компартимента свода вокруг средокрестия (рис. 27), которая основана на тексте главы 9 Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 9:1-11].

Первый, самый западный компартимент этой части свода связан с текстом [Иезекииль 9:1-2] (рис. 28), где Господь призывает карателей города. В этой части свода изображены шесть человек с оружием в руках, стоящих вокруг жертвенника, на котором возвышается еще один персонаж, представляющий, по всей видимости, пророка.

Компартимент, граничащий с внешней стеной, иллюстрирует сцену начертания знака на челах верных человеком «у которого при поясе прибор писца» [Иезекииль 9:3-4] (рис. 29). Следует отметить, что изображение славы Господа, упомянутое в тексте, в сценах этой части свода, изображающих насилие с удивительным для храмовой программы реализмом и подробностью, отсутствует также. Оно появляется только в заключительной сцене, обращенной в сторону средокрестия, где все уже свершилось.

Самый восточный компартимент этой части свода изображает кровавую бойню в Иерусалиме с убедительностью очевидца и соответствует не менее жестокому тексту Иезекииля, где Господь требует «наполнить дворы убитыми» и не щадить никого, ни стариков, ни женщин, ни младенцев [Иезекииль 9:5-7] (рис. 30, 31).



Рис. 26.

Нечестия дома Израилева. Фрагмент росписи западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*



Рис. 27.

Роспись северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Общий вид. Фото автора.

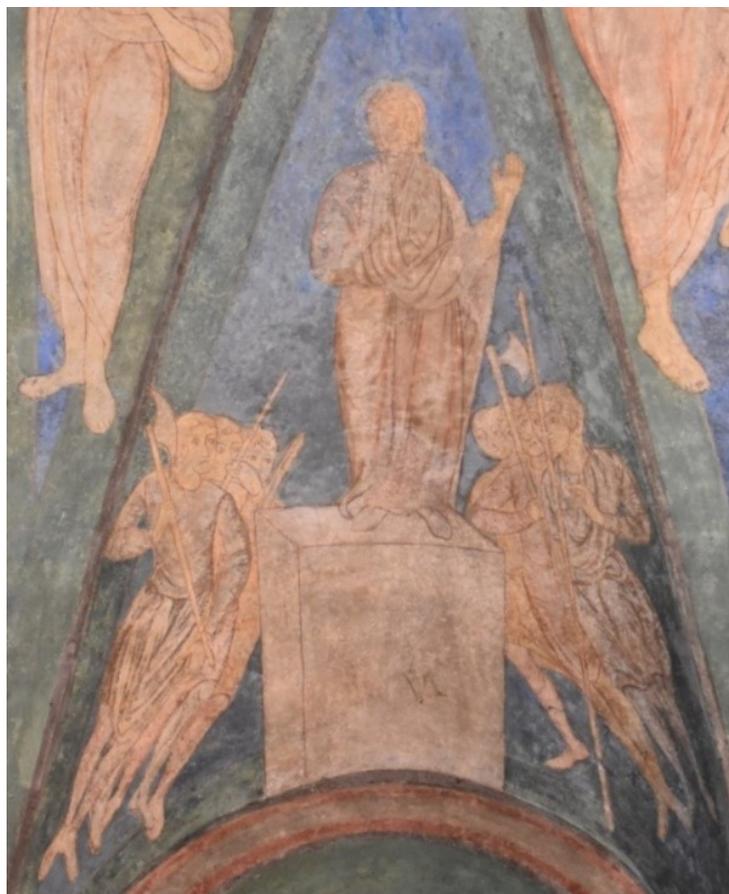


Рис. 28.

Наказание Иерусалима [Иезекииль 9:1- 2]. Роспись северной части свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 29.
Начертание знака Тау. [Иезекииль 9:3-4]. Роспись северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 30.
Наказание Иерусалима.
Роспись восточного компартиента северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 31.
Наказание Иерусалима.
Фрагмент росписи восточного компартиента северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Четвертый компартимент этой части свода, граничащий со средокрестием, представляет текст окончания главы 9 [Иезекииль 9:8-11], в котором пророк умоляет Господа пощадить оставшихся в живых. Ответ Господа страшен «За то и Мое око не пощадит, и не помилую» (рис. 32).

В центре этой сцены изображен лик Господа с крестчатым нимбом (рис. 32, 33), по сторонам от него со свитками в руках изображены пророк Иезекииль, обращающийся к Господу с мольбой и «человек в льняной одежде» – исполнитель божественной воли. Однако в изображении этого фрагмента уже нет демонстрации божественного гнева, эмоционального напряжения и той ужасающей жестокости, которые наполняли предыдущую сцену и которые все еще остаются в тексте Иезекииля. Сцена вписана в равнобедренный треугольник, в вершине которого представлен спокойный лик Господа, композиция сцены уравновешена и стабильна. Только жест молящего пророка слегка нарушает эту стабильность, но Божественное правосудие неотвратимо и совершено.

Направление развития сцен в своде северного рукава креста соответствует тексту Иезекииля и показано на схеме (рис. 34).



Рис. 32.

Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 9:8-11]. Фрагмент росписи северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Южный компартимент. Фото автора.



Рис. 33.

Лик Господа. Фрагмент росписи южного компартимента свода северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

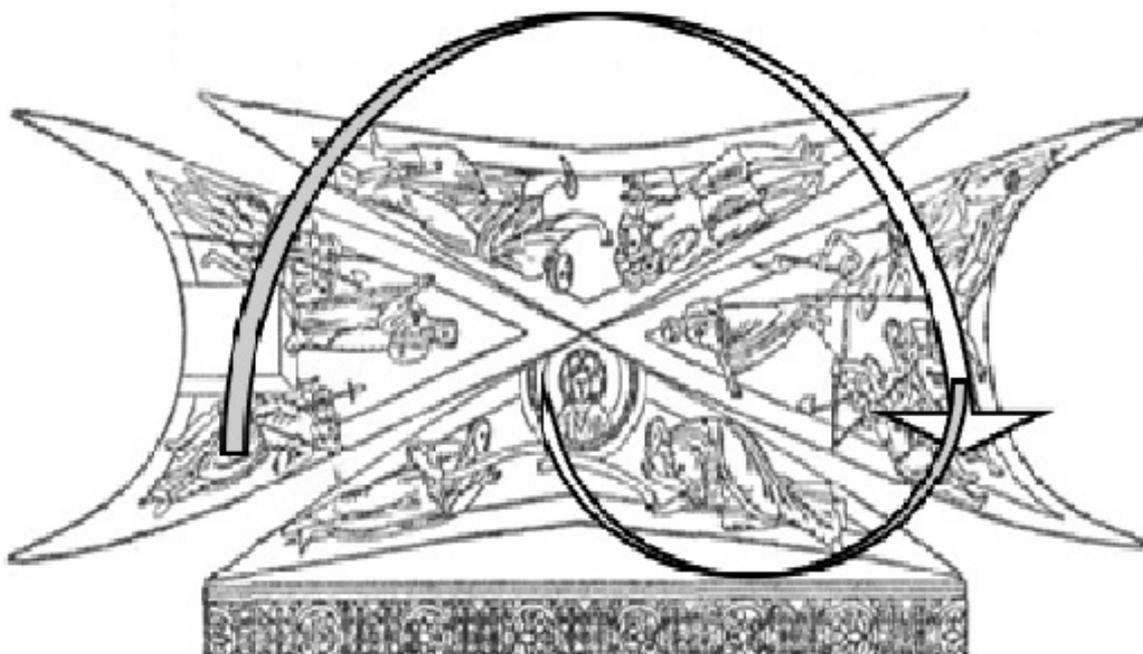


Рис. 34.

Схема развития сюжета в северном компартименте свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на основе фрагмента плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А.Вербека: Verbeek A. *Schwarzhindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien.* – Düsseldorf, 1953, S.78.



Рис. 35.

Восстановление Иерусалима. Роспись свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Средокрестие. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Совершив круг вокруг средокрестия, посвященного разрушению и наказанию Иерусалима, программа продолжается в компартиментах самого средокрестия (рис. 35), начиная новый круг с южной стороны со сцены осмотра города пророком. Этап разрушения закончен, и все сюжеты средокрестия посвящены восстановлению и строительству нового Иерусалима. В четырех панно средокрестия тема Иерусалима начинается на юге с осмотра города, далее следует измерение Иерусалима Пророком на западе, очищение алтаря на севере и явление Яхве в городских воротах на востоке.

Южная сторона средокрестия представляет сцену осмотра и измерения Иерусалима пророком внутри града и основана на тексте главы 40 [Иезекииль 40:2-4]. Сначала пророк оказывается на высокой горе, где были городские здания, и встречает там мужа с измерительной тростью в руке, который призывает пророка смотреть и слушать (рис. 36).

Далее сюжет продолжается в следующем, западном компартименте, закручиваясь снова по часовой стрелке. Сцена изображает измерение Иерусалима пророком снаружи и базируется на тексте главы 42 [Иезекииль 42:15-20] (рис. 37).



Рис. 36.
Осмотр Иерусалима пророком. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 37.
Измерение Иерусалима пророком. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhheindorf*

Северная часть средокрестия (рис. 38), граничащая со сценами наказания Иерусалима, представляет очищение поруганных алтарей и принесение жертвы Богу – сцены, описанные в главе 43 [Иезекииль 43:18-20; 43:23-24].

Следует отметить, что в репрезентации этой сцены в программе храма образ жертвенника отличается от описанного в тексте Иезекииля, где у жертвенника определенно должны быть четыре рога [Иезекииль 43:15].

Завершается цикл Иезекииля в восточном компартименте средокрестия сценой явления Яхве у городских ворот (рис. 13, 39), где описывается явление славы Господа, которая вошла в храм с востока [Иезекииль 43:1-4].

Следует заметить, однако, что последняя композиция, представляющая явление Яхве [Иезекииль 43:1-4], если следовать последовательности текста пророка, на самом деле, является предпоследней. Сцена принесения жертвы и очищения алтарей следует за ней [Иезекииль 43:15-20].

Такое расположение сцен в программе свода церкви, по всей видимости, было выбрано не случайно, так как порядок размещения сюжетов внутри компартиментов, окружающих средокрестие, не раз отклоняется от порядка изложения сцен в тексте Иезекииля.

После детального разбора ветхозаветной части программы, размещенной в горизонтальной плоскости свода нижней церкви, стало понятно, что порядок расположения сцен в этой программе подчинен спиральному движению, которое можно проиллюстрировать схемой, представленной на рис. 40.



Рис. 38.

Очищение жертвенника. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 39.

Видение Господа в городских воротах. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

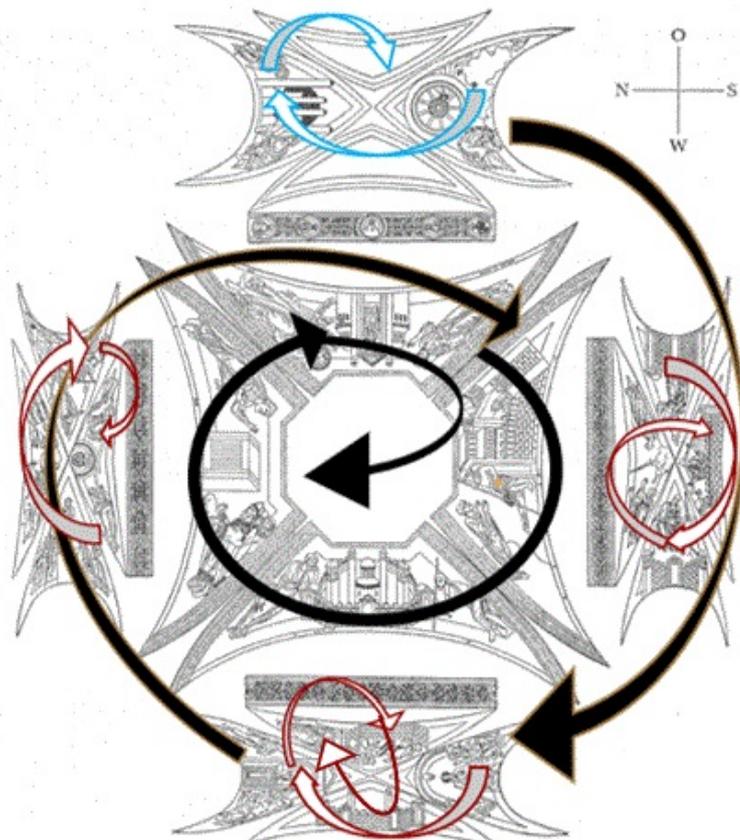


Рис. 40.

Результирующая схема развития сюжетов программы свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на плане с иконографической прорисовкой, приведенном в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953, S.78.

Введение в иконографическую прорисовку стрелок-указателей позволило наглядно продемонстрировать, что схема расположения сюжетов свода представляет собой закрученную спираль, сжимающую кольцо вокруг центрального октагона, соединяющего верхнее и нижнее пространство церкви. Однако мы видим здесь не одну, а пять вихреобразных структур (рис. 40). Предположительное направление развития сцен в восточном рукаве креста, где росписи двух компартиментов утрачены, отмечено голубым цветом. Его можно реконструировать, экстраполируя на него закономерность, проявленную в сохранившихся частях. Таким образом, можно констатировать, что именно расположение сцен программы задает это вихреподобное движение и направляет его в отверстие октагона, сквозь которое хорошо видны фрески свода верхней капеллы, представляющие небеса: концентрические окружности из звезд, Агнец и другие сцены небесной локализации.

Совершенно очевидно, что эти вихреподобные связи не случайны, а являются важной частью символической основы хорошо продуманной программы декорации храма центрической структуры, какой и был построен Арнольдом фон Вид. Не исключено, что это может быть отголоском его впечатлений от восточно-христианской архитектуры, приобретенных в крестовом походе.

Подобную роль визуальных образов программы в формировании системы декорации храма, со всей очевидностью устанавливающих органичную связь иконографической программы памятника с его архитектурной структурой, можно наблюдать в мавзолее Галлы Плацидии в Равенне, также имеющим в основе крестообразный план. В люнетах арок свода со всех четырех сторон представлены апостолы, движения рук которых указывают направление развития программы (рис. 41).

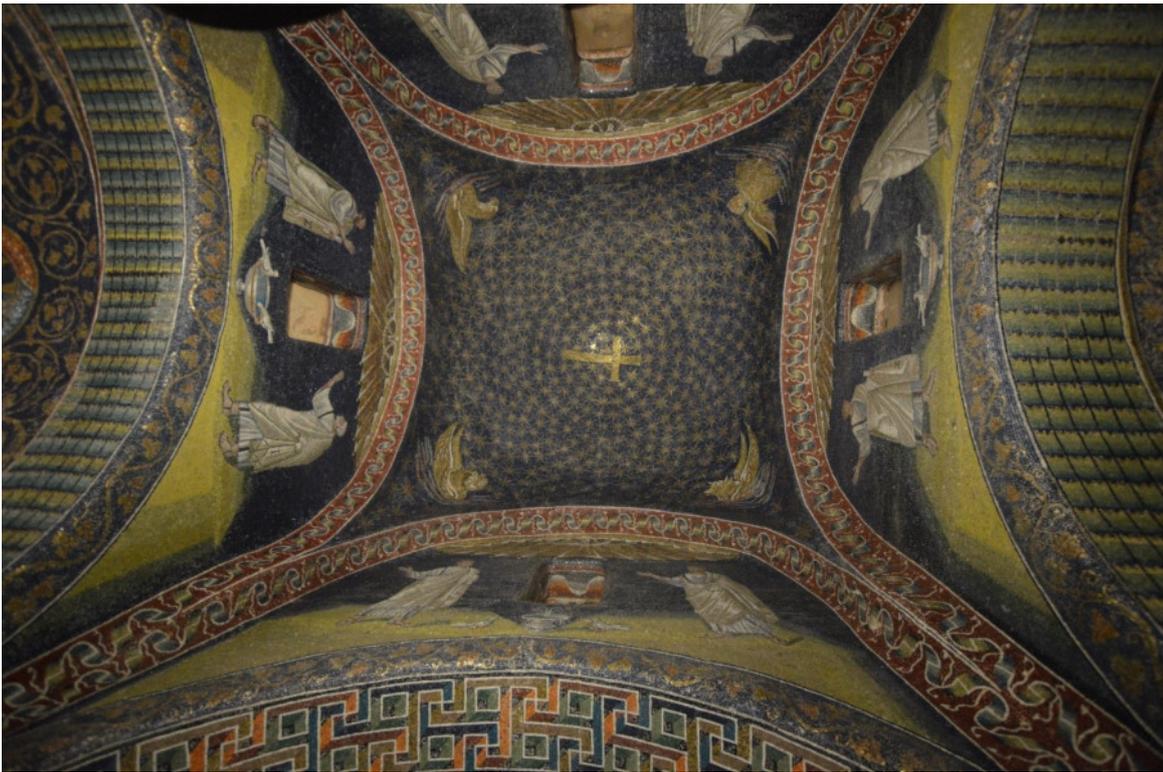


Рис. 41.
Мавзолей Галлы Пластидии. Декорация интерьера. Фото автора.

В трех из них задается вращательное движение, а в четвертом – руки апостолов указывают наверх, направляя взор к композиции свода, представляющей крест на фоне звездного синего неба, в окружении символов евангелистов, который венчает и объединяет все сцены, украшающие храм, в единую связную программу. Возвращаясь к программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, следует заметить, что вопрос о равенских влияниях на замысел этой постройки и ее систему декорации требует отдельного рассмотрения.

Новозаветные сцены христологического цикла, расположенные на поверхности стен нижнего храма св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе в вертикальной плоскости, образуют единую смысловую конструкцию с расположенными рядом с ними в компартиментах сводов ветхозаветными сценами, основанными на тексте Книги Пророка Иезекииля.

На востоке – «Видение Яхве» (рис. 13, 39), мистическое видение Иезекииля (рис. 11, 12) и «Господь во славе» в апсиде (рис. 14) поддерживают тему «Начала и Конца», акцентируя типологическую связь двух заветов. На юге сцена Преображения Господня (рис. 42) граничит с четырехчастным компартиментом, где объявляется неотвратимость наказания Иерусалима, и где пророк проводит ритуал, а Господь насылает огонь на весь дом Израилев (рис. 16).

Таким образом, необходимость трансформации, которая постулируется в ветхозаветном цикле, реализована непосредственно в цикле христологическом.

Западная часть церкви, построенной Арнольдом, где на крестовом своде перед входной тройной аркадой представлены «нечестия дома Израилева», граничит с новозаветным сюжетом «Изгнания торгующих из храма», размещенным над аркадой в вертикальной плоскости (рис. 43). В обоих случаях речь идет об осквернении святого места и неотвратимости возмездия за содеянное.

Все это закономерно подводит к сценам северного компартимента свода, представляющим наказание Иерусалима, и показывающим, что разрушения и убийства неверных, удивительным образом нашедшие себе место в программе декорации христианской церкви, утверждают справедливость кровопролития, возмездия и оправданного Господом. Сцена Распятия Христа (рис. 44), граничащая с этой частью свода, поддерживает ту же идею наказания. Этот мотив был

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*



Рис. 42.

Возвещение возмездия Израилю и Преображение Господне. Росписи южной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 43.

«Нечестия дома Израилева» и Изгнание торгующих из храма. Росписи западной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.



Рис. 44.

Распятие Христа и Наказание Иерусалима. Росписи северной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

особенно актуален как для заказчиков-крестоносцев [Derbes, 1992], так и для прелатов, которые вынуждены были выполнять светские, а иногда и военные поручения, и, в частности, для Арнольда фон Вид и его окружения, принимавших участие во Втором крестовом походе, стремящихся оправдать пережитые события и сотворенное насилие, неизбежно сопряженное с военными операциями, но противоречащее основным христианским заповедям.

В заключение следует отметить, что изучение и интерпретация иконографической программы нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, ветхозаветная часть которой была подробно рассмотрена нами в этой статье, представляет весьма интересную исследовательскую задачу. Программа эта объемна, хорошо продумана и, по всей видимости, должна быть органично связана с программой верхней церкви. Сопоставление цитат источника и образов иконографической программы нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе приведено в *Таблице 1*. Задача реконструкции этой программы, ее смыслов, связей и контекстов, вопросов, связанных с ее созданием, ролью патрона и его окружения в этом процессе, влияний на нее различных текстов и событий, поистине достойна большого монографического исследования.

Таблица 1. Сопоставление текста источника (Книги Пророка Иезекииля) с образами иконографической программы нижней церкви Шварцрейндорфа.

N	Название сцены программы	Иллюстрация	Наименование цитаты	Фрагмент текста источника (Книги Пророка Иезекииля)	Наличие отклонения изображения от текста источника
1.	Мистическое озарение пророка Иезекииля	Рис.11, 12	Иезекииль 1:4-1:5	«И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных, – и таков был вид их: облик их был, как у человека»	+
2.	Мистическое озарение пророка Иезекииля	Рис.11,12	Иезекииль 1:15-16	«И смотрел я на животных, и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. Вид колес и устройство их – как вид топаза, и подобие у всех четырех одно; и по виду их и по устройению их казалось, будто колесо находилось в колесе»	+
3.	Символическая осада Иерусалима пророком	Рис. 15.	Иезекииль 4:1-4.	«И ты, сын человеческий, возьми себе кирпич и положи его перед собою, и начертай на нем город Иерусалим; и устрой осаду против него, и сделай укрепление против него, и насыпь вал вокруг него, и расположи стан против него, и расставь кругом против него стенобитные машины; и возьми себе железную доску и поставь ее как бы железную стену между тобою и городом, и обрати на него лице твое, и он будет в осаде, и ты осаждай его. Это будет знамением дому Израилеву. Ты же ложись на левый бок твой и положи на него беззаконие дома Израилева: по числу дней, в которые будешь лежать на нем, ты будешь нести беззаконие их»	+
4.	Персонаж со свитком	Рис.15	Иезекииль 2:8-10	«Ты же, сын человеческий, слушай, что Я буду говорить тебе; не будь упрям, как этот мятежный дом, открой уста твои и съешь, что Я дам тебе». И увидел я, и вот, рука простерта ко мне, и вот, в ней книжный свиток. И Он развернул его передо мной, и вот, свиток исписан был внутри и снаружи, и написано на нем: «Плач, и стон, и горе».	
5.	Персонаж со свитком	Рис.15	Иезекииль 3:1-2	«И сказал мне: «Сын человеческий! Съешь, что перед тобой, съешь этот свиток и иди, говори дому Израилеву». Тогда я открыл уста мои, и Он дал мне съест этот свиток, и сказал мне: «Сын человеческий! Напитай чрево твое и наполни внутренность твою этим свитком, который Я даю тебе». И я съел, и было в устах моих сладко, как мед»	
6.	Объявление возмездия Израилю	Рис. 16	Иезекииль 5:1-4	«А ты, сын человеческий, возьми себе острый нож, бритву брадобреев возьми себе, и води ею по голове твоей и по бороде твоей, и возьми себе весы, и раздели волосы на части. Третью часть сожги огнем посреди города, когда исполнятся дни осады; третью часть	+(порядок сцен)

				возьми и изруби ножом в окрестностях его; и третью часть развей по ветру; а Я обнажу меч вслед за ними. И возьми из этого небольшое число, и завяжи их у себя в полы. Но и из этого еще возьми, и брось в огонь, и сожги это в огне. Оттуда выйдет огонь на весь дом Израилев»	
7.	Пророк Иезекииль с мечем	Рис.17	Иезекииль 5:1	«А ты, сын человеческий, возьми себе острый нож, бритву брадобреев возьми себе, и води ею по голове твоей и по бороде твоей...»	
8.	Пророк взвешивает волосы и бросает их в огонь	Рис.18	Иезекииль 5:1	«и возьми себе весы, и раздели волосы на части»	
9.	Пророк взвешивает волосы и бросает их в огонь	Рис.18	Иезекииль 5:2	«Третью часть сожги огнем посреди города, когда исполнятся дни осады...»	
10.	Пророк взвешивает волосы и бросает их в огонь	Рис.18	Иезекииль 5:4	«Но и из этого еще возьми и брось в огонь и сожги это в огне. Оттуда выйдет огонь на весь дом Израилев».	
11.	Пророк развешивает волосы и прячет их в полы одежды. Из облака является обнаженный меч	Рис.19	Иезекииль 5:2-3	«... третью часть возьми и изруби ножом в окрестностях его; и третью часть развей по ветру; а Я обнажу меч вслед за ними. И возьми из этого небольшое число, и завяжи их у себя в полы.»	
12.	Нечестия дома Израиля	Рис.21-26	Иезекииль 8:1-3	«И было в шестом году, в шестом месяце, в пятый день месяца, сидел я в доме моем, и старейшины Иудейские сидели перед лицом моим, и низошла на меня там рука Господа Бога. И простер Он как бы руку, и взял меня за волоса головы моей, и поднял меня дух между землею и небом, и принес меня в видениях Божиих в Иерусалим ко входу внутренних ворот, обращенных к северу, где поставлен был идол ревности, возбуждающий ревнование»	+
13.	Пророк, старейшины и Десница	Рис.23	Иезекииль 8:1	«И было в шестом году, в шестом месяце, в пятый день месяца, сидел я в доме моем, и старейшины Иудейские сидели перед лицом моим, и низошла на меня там рука Господа Бога»	
14.	Град Иерусалим	Рис.24	Иезекииль 8:3-4	«И простер Он как бы руку, и взял меня за волосы головы моей, и поднял меня дух между землей и небом, и принес меня в видениях Божиих в Иерусалим, ко входу внутренних ворот, обращенных к северу, где поставлен был идол ревности, возбуждающий ревнование. И вот, там была слава Бога Израилева, подобная той, какую я видел на поле».	+ (отсутствие изображения Славы Господа)

15.	Нечестия дома Израиля	Рис.25	Иезекииль 8:5-6	«И сказал мне: «Сын человеческий! Подними глаза твои к северу». И я поднял глаза мои к северу, и вот, с северной стороны у ворот жертвенника – тот идол ревности при входе. И сказал Он мне: «Сын человеческий! Видишь ли ты, что они делают? Великие мерзости, какие делает дом Израилев здесь, чтобы Я удалился от святилища Моего. Но обратись, и ты увидишь еще большие мерзости».	
16.	Нечестия дома Израиля	Рис.26	Иезекииль 8:7-12	«И привел меня ко входу во двор, и я взглянул, и вот в стене скважина. И сказал мне: сын человеческий! прокопай стену; и я прокопал стену, и вот какая-то дверь. И сказал мне: войди и посмотри на отвратительные мерзости, какие они делают здесь. И вошел я, и вижу, и вот всякие изображения пресмыкающихся и нечистых животных и всякие идолы дома Израилева, написанные по стенам кругом. И семьдесят мужей из старейшин дома Израилева стоят перед ними, и Иезания, сын Сафанов, среди них; и у каждого в руке свое кадило, и густое облако курений возносится кверху. И сказал мне: видишь ли, сын человеческий, что делают старейшины дома Израилева в темноте, каждый в расписанной своей комнате? ибо говорят: «не видит нас Господь, оставил Господь землю сию».	
17.	Наказание Иерусалима	Рис.27	Иезекииль 9:1-11		+
18.	Наказание Иерусалима	Рис.28	Иезекииль 9:1-2	«И возгласил в уши мои великим гласом, говоря: пусть приблизятся каратели города, каждый со своим губительным орудием в руке своей. И вот, шесть человек идут от верхних ворот, обращенных к северу, и у каждого в руке губительное орудие его, и между ними один, одетый в льняную одежду, у которого при поясе его прибор писца. И пришли и стали подле медного жертвенника»	+(Изображено 6 человек карателей и на жертвеннике еще один персонаж)
19.	Начертание знака Тау на челах верных	Рис.29	Иезекииль 9:3-4	«И слава Бога Израилева сошла с херувима, на котором была, к порогу дома. И призвал Он человека, одетого в льняную одежду, у которого при поясе прибор писца. И сказал ему Господь: «Пройди посреди города, посреди Иерусалима, и на челах людей скорбящих, вздыхающих о всех мерзостях, совершающихся среди него, сделай знак».	+(изображен процесс начертания знака Тау человеком в льняной одежде, Славы Господа нет)
20.	Наказание Иерусалима	Рис.30, 31	Иезекииль 9:5- 7	«А тем сказал в слух мой: «Идите за ним по городу и поражайте; пусть не жалеет око ваше, и не щадите; старика, юношу, и девицу, и младенца, и женщин бейте до смерти, но не троньте ни одного человека, на котором знак; и начните от святилища Моего». И начали они с тех старейшин, которые были перед домом. И сказал им: «Оскверните дом, и наполните дворы убитыми, и	

				выйдите». И вышли, и стали убивать в городе».	
21.	Наказание Иерусалима	Рис.32	Иезекииль 9:8-11	«И когда они их убили, а я остался, тогда я пал на лицо свое и возопил, и сказал: о, Господи Боже! неужели Ты погубишь весь остаток Израиля, изливая гнев Твой на Иерусалим? И сказал Он мне: нечестие дома Израилева и Иудина велико, весьма велико; и земля сия полна крови, и город исполнен неправды; ибо они говорят: «оставил Господь землю сию, и не видит Господь». За то и Мое око не пощадит, и не помилую; обращу поведение их на их голову. И вот человек, одетый в льняную одежду, у которого при поясе прибор писца, дал ответ и сказал: я сделал, как Ты повелел мне».	
22.	Осмотр Иерусалима пророком	Рис.36	Иезекииль 40:2-5	«В видениях Божиих привел Он меня в землю Израилеву и поставил меня на весьма высокой горе, и на ней, с южной стороны, были как бы городские здания. И привел меня туда. И вот муж, которого вид как бы вид блестящей меди, и льняная вервь в руке его, и трость измерения, и стоял он у ворот. И сказал мне этот муж: «Сын человеческий! Смотри глазами твоими, и слушай ушами твоими, и прилагай сердце твое ко всему, что я буду показывать тебе, ибо ты для того и приведен сюда, чтобы я показал тебе это; все, что увидишь, возвести дому Израилеву». И вот вне храма стена со всех сторон его; и в руке того мужа – трость измерения в шесть локтей, считая каждый локоть в локоть с ладонью. И намерил он в этом здании одну трость толщины и одну трость высоты»	+ (Пророк изображен стоящим на горе, на которой нет зданий)
23.	Измерение Иерусалима	Рис. 37	Иезекииль 42:15-20	«Когда кончил он измерения внутреннего храма, то вывел меня воротами, обращенными лицом к востоку, и стал измерять его кругом. Он измерил восточную сторону тростью измерения и всего намерил тростью измерения пятьсот тростей; в северной стороне той же тростью измерения всего намерил пятьсот тростей; в южной стороне намерил тростью измерения также пятьсот тростей. Поворотив к западной стороне, намерил тростью измерения пятьсот тростей. Со всех четырех сторон он измерил его; вокруг него была стена длиной в пятьсот тростей и в пятьсот тростей шириной, чтобы отделить святое место от несвятого».	
24.	Очищение жертвенника	Рис.38	Иезекииль 43:15	«Сам жертвенник высотой в четыре локтя; и из жертвенника поднимаются вверх четыре рога».	+ Форма жертвенника не соответствует описанной в тексте
25.	Очищение жертвенника	Рис.38	Иезекииль 43:18-20	«И сказал он мне: сын человеческий! ... Священникам от колена Левина, которые из племени Садока,	

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

				приближающимся ко Мне, чтобы служить Мне, говорит Господь Бог, дай тельца из стада волов, в жертву за грех. И возьми крови его, и покропи на четыре рога его, и на четыре угла площадки, и на пояс кругом, и так очисти его и освяти его».	
26.	Очищение жертвенника	Рис.38	Иезекииль 43:23-24	«Когда же закончишь очищение, приведи из стада волов тельца без порока и из стада овец овна без порока; и принеси их пред лицо Господа; и священники бросят на них соли и вознесут их во всесожжение Господу».	+ Тельца нет, присутствует только агнец
27.	Видение Яхве	Рис.39	Иезекииль 43:1-4	«И привел меня к воротам, к тем воротам, которые обращены лицом к востоку. И вот, слава Бога Израилева шла от востока, и глас Его – как шум вод многих, и земля осветилась от славы Его. Это видение было такое же, какое я видел прежде, точно такое, какое я видел, когда приходил возвестить гибель городу, и видения, подобные видениям, какие видел я у реки Ховар. И я пал на лицо мое. И слава Господа вошла в храм путем ворот, обращенных лицом к востоку. И поднял меня дух, и ввел меня во внутренний двор, и вот, слава Господа наполнила весь храм».	

ИСТОЧНИКИ

1. Книга Пророка Иезекииля // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / Синодальный перевод. [Электронный ресурс] URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/eze/1/>

ЛИТЕРАТУРА

1. *Нессельтраус Ц.Г.* Искусство раннего Средневековья. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. *Хрипкова Е.А.* Культ «пустого трона» и идея единства светской и церковной власти в программе церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. / Е.А. Хрипкова // *Артикульт.* 2018. 32(4). С. 43-55. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-43-55
3. *Derbes A.* The Frescoes of Schwarzrheindorf, Arnold of Wied and the Second Crusade // *The Second Crusade and the Cistercians.* – New York: Ed. Gervers M. Palgrave Macmillan, 1992.
4. *Friese M.* Die Doppelkapelle von Schwarzrheindorf. – Köln: Kunsthistorisches Inst. der Univ., Abt. Architekturgeschichte, 2006.
5. *Königs K.* St.Maria und St.Clemens Schwarzrheindorf. – Bonn, 2001.
6. *Neuß W.* Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf. Münster 1912. [e-source] URL: <https://archive.org/details/dasbuchezechieliooneusuoft/page/n5> (accessed 24.11.2018)
7. *Odell M.S.* Reading Ezekiel, Seing Christ: The Ezekiel Cycle in the Church of St. Maria and St. Clemens, Schwarzrheindorf // *After Ezekiel: Essayson the Reception of a Difficult Prophet.* – N.Y., 2011.
8. *Simons A.* Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf. – Bonn, 1846. [e-source] URL: https://books.google.ru/books/about/Die_Doppelkirche_zu_Schwarzrheindorf.html?id=bqE5AAAACAAJ&redir_esc=y (accessed 24.11.2018)
9. *Verbeek A.* Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. – Düsseldorf, 1953.

SOURCES

1. *The Book of the Prophet Ezekiel.* In *Bible. Books of the Scriptures of the Old and New Testaments.* Synodal translation. [Electronic resource] URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/eze/1/>

REFERENCES

1. Derbes A. *The Frescoes of Schwarzhendorf, Arnold of Wied and the Second Crusade*. In *The Second Crusade and the Cistercians*. New York, Ed. Gervers M. Palgrave Macmillan, 1992.
2. Friese M. *Die Doppelkapelle von Schwarzhendorf*. Köln, Kunsthistorisches Inst. der Univ., Abt. Architekturgeschichte, 2006.
3. Khripkova E.A. *Cult of the "empty throne" and the idea of the unity of secular and ecclesiastical power in the program of St.Mary and St. Clement's church in Schwarzhendorf*. In *Articult*. 2018. 32(4). S. 43-55.
4. Königs K. *St.Maria und St.Clemens Schwarzhendorf*. Bonn, 2001.
5. Nessel'shtaus C.G. *Iskusstvo rannego Srednevekov'ya*. Saint-Petersburg, Azbuka, 2000.
6. Neuß W. *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzhendorf*. Münster, 1912. [e-source] URL: <https://archive.org/details/dasbuchezechieliiooneusuoft/page/n5>(accessed 24.11.2018)
7. Odell M.S. *Reading Ezekiel, Seing Christ: The Ezekiel Cycle in the Church of St. Maria and St. Clemens, Schwarzhendorf*. In *After Ezekiel: Essayson the Reception of a Difficult Prophet*. New York, 2011.
8. Simons A. *Die Doppelkirche zu Schwarzhendorf*. Bonn, 1846. [e-source]URL: https://books.google.ru/books/about/Die_Doppelkirche_zu_Schwarzhendorf.html?id=bqE5AAAACAAJ&redir_esc=y (accessed 24.11.2018)
9. Verbeek A. *Schwarzhendorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien*. Düsseldorf, 1953.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Двойная церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Интерьер. Фото автора.
- Рис. 2. Интерьер капеллы св. Готарда. Собор Майнца. Фото автора
- Рис. 3. Интерьер капеллы св. Ульриха во дворце в Госларе. Фото автора.
- Рис. 4. Интерьер нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 5. Интерьер верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 6. Роспись апсиды верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 7. Арнольд фон Вид. Фрагмент росписи апсиды верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 8. Фрагмент росписи свода верхней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 9. Роспись средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 10. Схема росписи сводов нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе.
- Источник изображения: Verbeek A. *Schwarzhendorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien*. - Düsseldorf, 1953, S.78.
- Рис. 11. Пророк Иезекииль в мистическом озарении. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 12. Видение пророка Иезекииля. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 13. Видение Яхве в восстановленном Иерусалиме. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 14. Роспись восточной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Общий вид. Фото автора.
- Рис. 15. Символическая осада Иерусалима пророком Иезекиилем. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 16. Сцены объявления возмездия Израилю [Иезекииль 5:1-4]. Росписи южной стороны свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Общий вид. Фото автора.
- Рис. 17. Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 5:1]: «А ты, Сын человеческий, возьми себе острый нож...». Фрагмент росписи южной стороны свода вокруг средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 18. Пророк взвешивает волосы и бросает их в огонь. Фрагмент росписи южного компартамента южной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.
- Рис. 19. Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 5:2-3]. Росписи южной стороны свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Е.А. Хрипкова *Книга Пророка Иезекииля в иконографической программе фресок церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе*

Рис. 20. Схема развития сюжета в южной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на фрагменте плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. - Düsseldorf, 1953, S.78.

Рис. 21. Общий вид западной части четырехчастного свода вокруг средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 22. Схема развития сюжета в западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на фрагменте плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. - Düsseldorf, 1953, S.78.

Рис. 23. Сцена из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 8:1]. Фрагмент росписи западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 24. Град Иерусалим. Фрагмент росписи западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 25. Сцена из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 8:5]. Фрагмент росписи свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 26. «Нечестия дома Израилева». Фрагмент росписи западной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 27. Роспись северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 28. Наказание Иерусалима [Иезекииль 9:1- 2]. Роспись северной части свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 29. Начертание знака Тау. [Иезекииль 9:3-4]. Роспись северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 30. Наказание Иерусалима. Роспись восточного компартимента северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 31. Наказание Иерусалима. Фрагмент росписи восточного компартимента северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 32. Сцены из Книги Пророка Иезекииля [Иезекииль 9:8-11]. Фрагмент росписи северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Южный компартимент. Фото автора.

Рис. 33. Лик Господа. Фрагмент росписи южного компартимента свода северной части свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 34. Схема развития сюжета в северном компартименте свода вокруг средокрестия в нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на основе фрагмента плана с иконографической прорисовкой, приведенного в работе А.Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. - Düsseldorf, 1953, S.78.

Рис. 35. Восстановление Иерусалима. Роспись свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Средокрестие. Фото автора.

Рис. 36. Осмотр Иерусалима пророком. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 37. Измерение Иерусалима пророком Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 38. Очищение жертвенника. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 39. Видение Господа в городских воротах. Фрагмент росписи средокрестия нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 40. Результирующая схема развития сюжетов программы свода нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Источник изображения: схема развития программы выстроена автором на плане с иконографической прорисовкой, приведенном в работе А. Вербека: Verbeek A. Schwarzrheindorf. Die Doppelkapelle und ihre Wandmalereien. - Düsseldorf, 1953, S.78.

E.A. Khripkova *The Book of the Prophet Ezechiel in the iconographic program of fresco cycle in the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhindorf*

Рис. 41. Мавзолей Галлы Плацидии. Декорация интерьера. Фото автора.

Рис. 42. Возвещение возмездия Израиллю и Преображение Господне. Росписи южной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 43 «Нечестия дома Израилева» и Изгнание торгующих их храма. Росписи западной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Рис. 44. Распятие Христа и Наказание Иерусалима. Росписи северной части нижней церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе. Фото автора.

Е.И. Кононенко

кандидат искусствоведения,

зав. Сектором искусства стран Азии и Африки

Государственного института искусствознания

J_kononenko@inbox.ru

КОМПЛЕКС БАЯЗИДА II В ЭДИРНЕ: В ОЖИДАНИИ «БОЛЬШОГО СТИЛЯ» ОСМАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В историографии османского зодчества памятники рубежа XV–XVI вв. уже определялись как «прелюдия к большому стилю», однако смысл этого термина не был раскрыт, а внимание исследователей оказалось сосредоточено на мечети Баязидие в Стамбуле (1500–1506). Между тем более ранний (1484–1488) госпитальный комплекс Баязида II возле фракийского города Эдирне демонстрирует закрепление ряда программных новаций, достигнутых в стамбульских памятниках, и распространение столичных приемов планировки и архитектурной композиции в провинцию. Именно этот памятник, до сих пор не анализировавшийся в отечественной литературе, более чем на четверть века предопределил композицию зданий, строившихся под патронатом султанов, и во многом обусловил образ «большой османской мечети», развитый Синаном в середине XVI в.

Ключевые слова: «большой стиль», османская архитектура, кулие, Баязид II, Эдирне, архитектурная композиция, «большая османская мечеть»

The monuments of the turn of the 15th–16th centuries are already defined in the historiography of Ottoman architecture as “prelude to grand manner”, however, the meaning of this term was not disclosed, and the attention of researchers turned to be concentrated on the Bayazidiye Mosque in Istanbul (1500–1506). Meanwhile, the earlier (1484–1488) hospital complex of Bayazid II near the Thracian town of Edirne demonstrates the consolidation of a number of program innovations achieved in Istanbul monuments and the dissemination of metropolitan planning techniques and architectural composition to the provinces. It is this monument, which has not yet been analyzed in the domestic literature, for more than a quarter of a century predetermined the composition of buildings erected under the sultan’s patronage and largely determined the image of the “Great Ottoman mosque” developed by Sinan in the middle of the 16th century.

Keywords: “great style”, Ottoman architecture, kulliye, Bayazid II, Edirne, architectural composition, “Great Ottoman Mosque”

Термин «большой стиль» (*Grand maniere*), не имеющий четкого словарного определения, «явочным порядком» (начиная с IV «Речи об искусстве» Дж. Рейнолдса [Reynolds, 1981, p. 64-72]) закрепился в работах искусствоведов для обозначения расцвета официального (чаще всего академического) искусства, сопровождающегося, как правило, разработкой соответствующей эстетической концепции. Смысловое наполнение этого понятия во многом субъективно и зависит от предмета исследования конкретного автора. Применительно к истории османской архитектуры данный термин уже был использован Годфри Гудвином [Goodwin, 2003, p. 5, 143]; правда, исследователь не потрудился объяснить собственное понимание словосочетания, однако уже из оглавления его хрестоматийной монографии можно понять, что под «большим стилем» (*Grand Manner*) автор подразумевал зодчество XVI в., а конкретнее – произведения знаменитого Синана, придворного мастера трех султанов, создавшие узнаваемую панораму Стамбула и предопределившие дальнейшее развитие турецкой архитектуры (см.: [Кононенко, 2018, с. 110-113]). Для нас, однако, важнее обратить внимание на выделенный Гудвином этап, названный «прелюдией к большому стилю» и связываемый с правлением Баязида II.

Тридцатилетний султанат Баязида II Справедливого (1481–1512) стал для Османской империи периодом стабилизации. Его отец Мехмед II Фатих (Завоеватель), правивший также 30 лет, не

E.I. Kononenko *Complex of Bayazid II in Edirne:
waiting for the "great style" of Ottoman architecture*

только присоединил к своей державе последние осколки Византии – Константинополь и Морею, но и установил контроль над Сербией, Герцеговиной, Валахией, рядом островов Эгейского моря, побережьем Крыма, ослабил главного конкурента Османов в Анатолии – княжество Караман (см.: [Babinger, 1992]). На фоне этих эффектных завоеваний, значительно расширивших владения и укрепивших авторитет Дома Османа, Баязиду II пришлось «улаживать» конфликты, оставленные ему в наследство, – обеспечивать легитимность своей власти в борьбе с братом Джемом, подавлять анатолийские восстания, закреплять приобретения в Венгрии, обмениваться спорными территориями с Венецией, решать пограничные споры с египетскими Мамлюками и иранскими Сефевидами, причем правитель, в отличие от предшественников и наследников, предпочитал доверять командование войсками своим полководцам и занимался государственными делами, оставаясь в столице. Не слишком яркая, но результативная деятельность султана позволила его сыну Селиму I сосредоточиться на завоеваниях арабских стран, а внуку Сулейману I – подчинить всю Юго-Восточную Европу, Месопотамию и Магриб. Кроме того, к заслугам Баязида II следует отнести принятие изгнанных из Испании иудеев и мусульман – беженцы пополнили интеллектуальную и ремесленную элиту Османской империи (см.: [Süreyya Mehmed Bey, 1996, s. 4-43]).

Одним из важнейших действий османского султана как главы мусульманского государства было поддержание исламских учреждений – медресе, мектебов (коранических школ), дервишеских обителей (*текке*), а также строительство новых мечетей. Подобные акты четко фиксировались хронистами как свидетельства богобоязненности правителя и соответствия Божественному установлению. Необходимо отметить, что аскет и мистик Баязид II вошел в историографию с эпитетом *вели* («святой»). Его имя оказалось увековечено сразу в трех султанских *куллие* – в Амасье, Эдирне и Стамбуле (планы см.: [Kuran, 1968, p. 56, 172, 194]).

Куллие являются специфическими анатолийскими градостроительными ячейками. В состав таких комплексов, обслуживавшихся специально основанными вакуфными фондами¹, обычно входили мечеть, образовательные учреждения (медресе и мектебы), общежития для учеников, кухни и благотворительные столовые (*имареты*), помещения для учителей и дервишей, постоянные дворы и другие здания. Основание вакфа считалось заслугой перед Аллахом и обеспечивало молитвы в память учредителя (который часто был похоронен на территории куллие); кроме того, перевод части имущества в вакф оказывался для частных лиц действенным средством уйти от налогообложения [Wolper, 2003, p. 25-27, 35-36; Кононенко, 2017, с. 180-183]. Для нас более важно то, что куллие, первоначально строившиеся вне городских стен, становились центрами инфраструктуры новых районов: мечети и имареты привлекали прихожан, вблизи студенческих общежитий и караван-сараяв возникали базары, функционирование комплексов требовало проведения водопровода... Вполне естественно, что куллие становились «точками конденсации» градостроительного процесса – вскоре вокруг них формировались новые жилые кварталы и целые поселения (*махалла*), на которые обычно переходило название куллие, в свою очередь носившее имя своего основателя. Практика направления развития застройки пригородов с помощью куллие была многократно опробована Сельджуками Рума и взята на вооружение Османами в Бурсе, Эдирне и других растущих городах [Кононенко, 2014, с. 74-78]. В Стамбуле, правда, османские куллие встраивались непосредственно в плотную застройку византийского города, превращаясь в ядро исламизации и османизации новой столицы. Начало этому процессу было положено закладкой в 1463 г., через 10 лет после взятия Константинополя, на месте императорского династического некрополя – церкви Св. Апостолов – огромного (200x220 м) комплекса Фатих с беспрецедентной для османской архитектуры симметричной планировкой [Kuran, 1968, p. 192-193; Dark, Özgümüş, 2002; Necipoğlu, 2010, p. 266-268].

Баязид II продолжил начатую отцом перепланировку Стамбула, основав в 1500 г. куллие на Третьем холме, и построенная им столичная мечеть, архитекторы которой во многом

¹ *Вакф* – неотчуждаемое имущество (земли, постройки, учреждения), переданное на благотворительные цели (см.: [Rogers, 1976]).

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

ориентировались на образ храма Св.Софии, во многом предопределила эволюцию османской культовой архитектуры «великолепного века» (подробнее см.: [Kuran, 1968, p. 210-212; Goodwin, 2003, p. 169-173]). Однако будущий султан выступил патроном строительства еще будучи наместником северо-анатолийской Амасьи – одного из важных региональных центров, в которых потенциальные наследники престола проходили своеобразную «стажировку» в административной деятельности. Куллие Баязидие было основано в 1481 г., за несколько месяцев до смерти Мехмеда II и заканчивалось уже после коронации Баязида II. Мечеть нового комплекса во многом следовала характерной для раннеосманских куллие айванной типологии (см.: [Oğuz, 2006, p. 88-100]); кроме молитвенного здания, в состав ансамбля вошли два корпуса Г- и П-образной планировки (в них расположены медресе, кораническая школа и имарет с рядом хозяйственных помещений). Новшеством оказалась планировка куллие: постройки, разделенные проходами, выстроены вдоль одной линии, образуя общую плоскость фасадов со стороны основной городской застройки и разворачиваясь галереями дворов к реке, организуя участок набережной. Архитектура ансамбля рассчитана на восприятие прежде всего со стороны реки – с мостов и возвышающейся за ней горы, в крутом склоне которой, обращенном к югу, вырублены фасадные гробницы понтийских царей, а на вершине расположена крепость. Такое расположение султанского комплекса подтверждает внимание мастеров Баязида II к созданию точек зрения на возводимые объекты, выстраиванию городских доминант и противопоставлению значимых мест (см.: [Dündar, 2003]).

Одновременно со строительством куллие в Амасье султаном Баязидом в 1484–1488 гг. велось строительство комплекса в Эдирне (рис. 1). Следует напомнить, что этот небольшой фракийский город еще недавно являлся румелийской (европейской) столицей державы, раскинувшейся в двух частях света, но и после взятия Стамбула остался пунктом сбора османских войск для походов в Европу (подробнее см.: [Fodor, 2009, p. 198-226]); о важности этого места в качестве султанской резиденции говорит и тот факт, что именно сюда Баязид II на несколько месяцев перенес административный центр государства после «Малого конца света» (тур. *Küçük Kıyamet*) – разрушительного Стамбульского землетрясения 1509 г. Место для ансамбля было выбрано к северо-западу от города за рекой Тунджа недалеко от загородного дворцового комплекса (Сарайичи), расширенного при Мехмеде II. Сохранившиеся вакуфные документы позволяют оценить



Рис. 1.
Куллие Баязида II, Эдирне. Вид с юго-востока (от Нового дворца). Фото автора, 2018.

численность персонала куллие в 160 человек, а имарет должен был кормить ежедневно несколько сотен студентов, странников и нуждающихся (см.: [Dünger, 1983, p. 8-9; Goodwin, 2003, p. 149-150]). Закладка большого ансамбля за городом и организация развитой инфраструктуры наверняка предполагали развитие застройки Эдирне в направлении Нового дворца, но этого не произошло, – город не «дотянулся» до комплекса Баязида II, а к северу от него возникло самостоятельное поселение – махалла Йениминарет.

Ансамбль в целом и особенно мечеть эдирнского куллие Баязидие оказываются промежуточным звеном между вполне традиционным комплексом в Амасье и стамбульской мечетью Баязида II, оцениваемой как рубеж в эволюции османской культовой архитектуры [Kuran, 1968, p. 211; Goodwin, 2003, p. 168; Freely, 2011, p. 21, 183]. Однако в большинстве хрестоматийных «историй турецкой архитектуры» (в частности, в монографии Ю. Миллера [Миллер, 1965]) работы мастеров Баязида II в Эдирне вообще не упоминаются. Такое положение заставляет четко охарактеризовать новации памятника, возведенного вблизи фракийского города, и его место в сложении «большого стиля» и османского зодчества в целом.

Следует отметить, что к концу XV в. Эдирне не особенно нуждался в новых больших мечетях и куллие – внутри городской застройки было достаточно кварталных мечетей, а в центре у подножия возведенного на холме Старого дворца (на месте которого в 1570-х гг. великий Синан построил огромную Селимие-джами – один из главных шедевров всей османской архитектуры [Kuban, 1997]) соседствовали две вместительные культовые постройки – Эски-джами (Старая мечеть, 1403–1414) и Юч Шерефели-джами (1438), причем необходимость появления второй огромной «соборной» мечети через несколько десятилетий после первой вызывает вопросы (см.: [Кононенко, 2017, с. 326-333, 362-370]). Новый дворец на Тундже также имел собственную мечеть. Таким образом, ни религиозные потребности населения, ни планы развития румелийской столицы Османов не оправдывают возникновение загородного куллие.

Учреждением, вокруг которого формировался комплекс Баязида, стали (вопреки обыкновению) не мечеть и медресе, а *дарушиифа* («дом здоровья»). В клинике Баязидие практиковались учащиеся находившегося здесь же медицинского медресе, ее же обслуживал имарет с приданными ему мельницей, складами и другими необходимыми хозяйственными постройками. Необходимость крупного госпиталя в военной ставке, безусловно, понятна; однако куллие Баязидие быстро превратилось в полноценный мединститут, готовивший практикующих врачей, слава о котором выходила далеко за пределы османских территорий, а клиника могла предложить пациентам прием узких специалистов (в т.ч. хирургов, стоматологов, психиатров и, как ни странно, акушеров), лекарственную терапию, восстановление под наблюдением врачей, необходимые диеты. Для клиники был выстроен отдельный корпус, включавший жилые помещения (палаты), кухни, аптеку, «кабинеты» принимающих врачей, расположенные по периметру внутренних двориков и шестиугольного купольного зала². В состав комплекса традиционно вошли мечеть, к которой пристроены гостевые помещения-*табхана*, хамам и мост через реку (подробнее см.: [Dünger, 1983, p. 8-13; Müderrisoğlu, 1991; Kazancıgil, 1997]) (рис. 2).

Расположенную в центре комплекса мечеть А. Куран, создатель разветвленной типологии раннеосманской культовой архитектуры, отнес к особой группе «мечетей с одним объемом и дополнительными частями» (*Single-unit mosque with complex massing*), которую был вынужден выделить для объединения небольшого количества памятников, появившихся во II пол. XV в. и обладающих некоторыми элементами *завие* (обителей дервишей), – в частности, дополнительными помещениями (*табхана*), расположенными, как правило, на дополнительной поперечной оси в северной части плана и придающими памятникам этой группы Т-образную планировку [Kuran, 1968, p. 48, 56-59]. Место Баязид-джами в этой группе определено турецким исследователем как кульминация (*highlight*); аналогично охарактеризовал рассматриваемый памятник среди однокупольных мечетей и Г. Гудвин [Goodwin, 2003, p. 144].

² В настоящее время в помещениях куллие Баязидие расположены кафедра истории медицины медицинского факультета Фракийского университета в Эдирне, экспозиция и фонды Музея истории медицины.

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

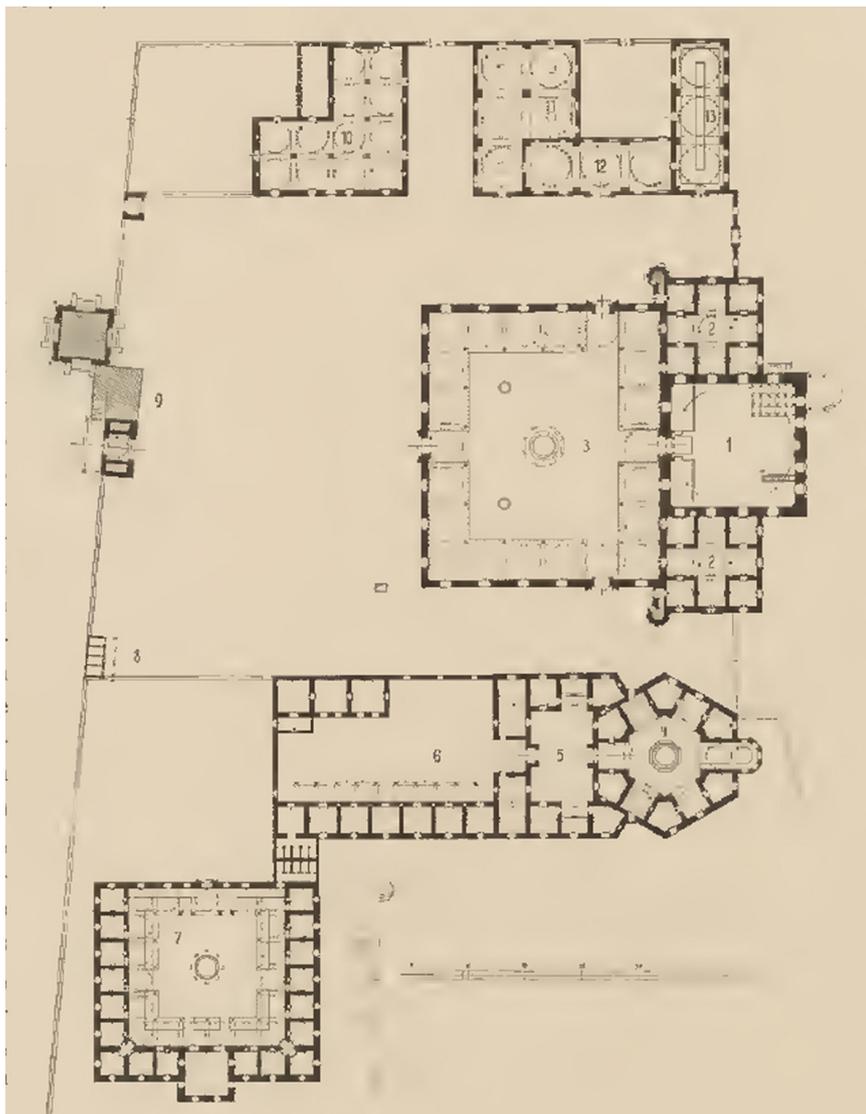


Рис. 2.

Куллии Баязида II, Эдирне. План. Источник: [Gurlitt, 1912, Т. 1. s. 66].

Молитвенный зал мечети Баязида II представляет собой куб, перекрытый куполом диаметром 20,5 м; высота граней куба равна диаметру купола; нижние точки огромных парусов находятся точно на середине высоты стен, и в разрезе зала образуются две одинаковые дуги, расположенные одна над другой (рис. 3-5). Под пяты арок парусов в углах зала подведены граненые вертикальные тяги, не конструктивные, однако грамотно подчеркивающие тектонику интерьера (восприятие интерьера мечети сильно искажено позднеосманскими росписями в стиле рококо, выполненными итальянскими мастерами и тщательно реставрируемыми, однако большая часть стен расчищена, обнажая ровную кладку крупных блоков светлого камня на темно-розовом растворе). Использование парусов позволило архитектору разгрузить стены, прорезанные тремя (на боковых стенах) и четырьмя (на стене киблы) горизонтальными рядами световых проемов, что при отсутствии боковых нефов и наличии светового барабана сделало интерьер самым светлым из всех предшествующих османских мечетей.

Цельность интерьера молитвенного зала нарушается примыкающими к северной стене деревянными двухъярусными балконами по обе стороны от высокого входного портала и своеобразной «царской ложей» (*emir-mafil*), расположенной в юго-восточном углу помещения (рис. 6, 7). Балконы, закрытые решетками и предназначенные для женщин, являются поздним дополнением, что доказывается лестницами на верхний ярус, частично перекрывающими проходы в изолированные угловые *табхана*. *Эмир-мафиль* перестроен в широкий мраморный балкон,



Рис. 3.

Мечеть Баязида II, Эдирне. Вид с юго-запада. На переднем плане – западное завие. Фото автора, 2018.

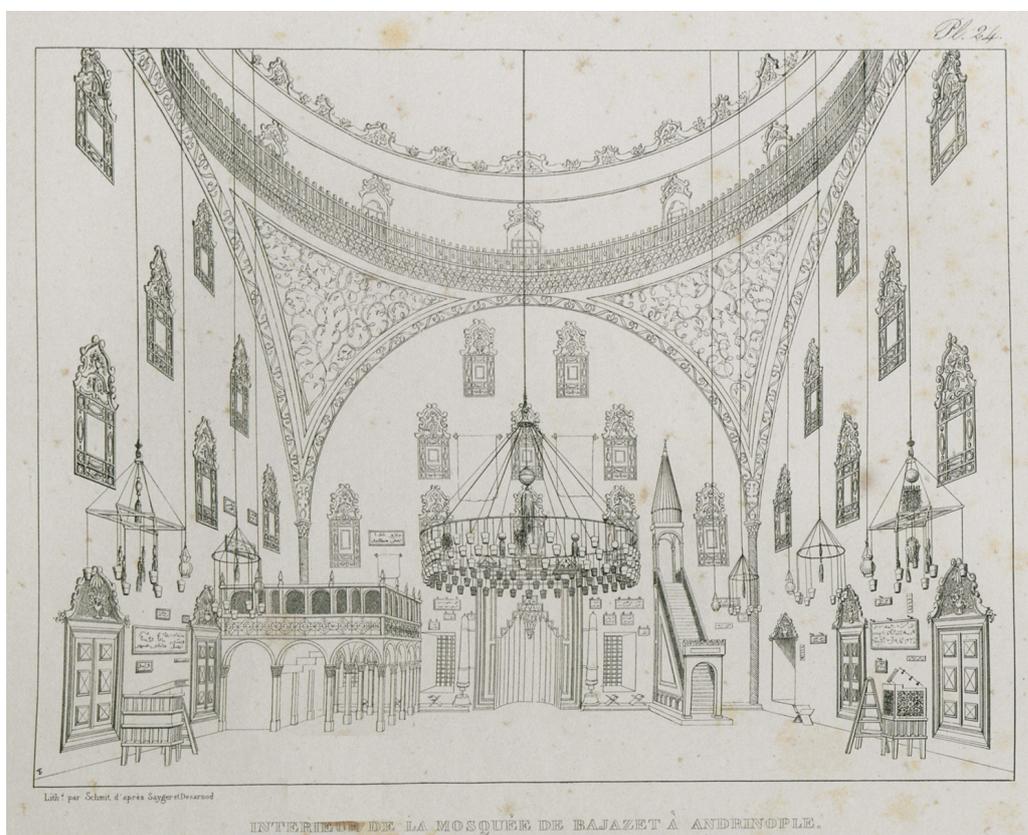


Рис. 4.

Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер по состоянию на первую треть XIX в.
Источник: [Sayger, Desarnod, 1834, pl. 24].

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

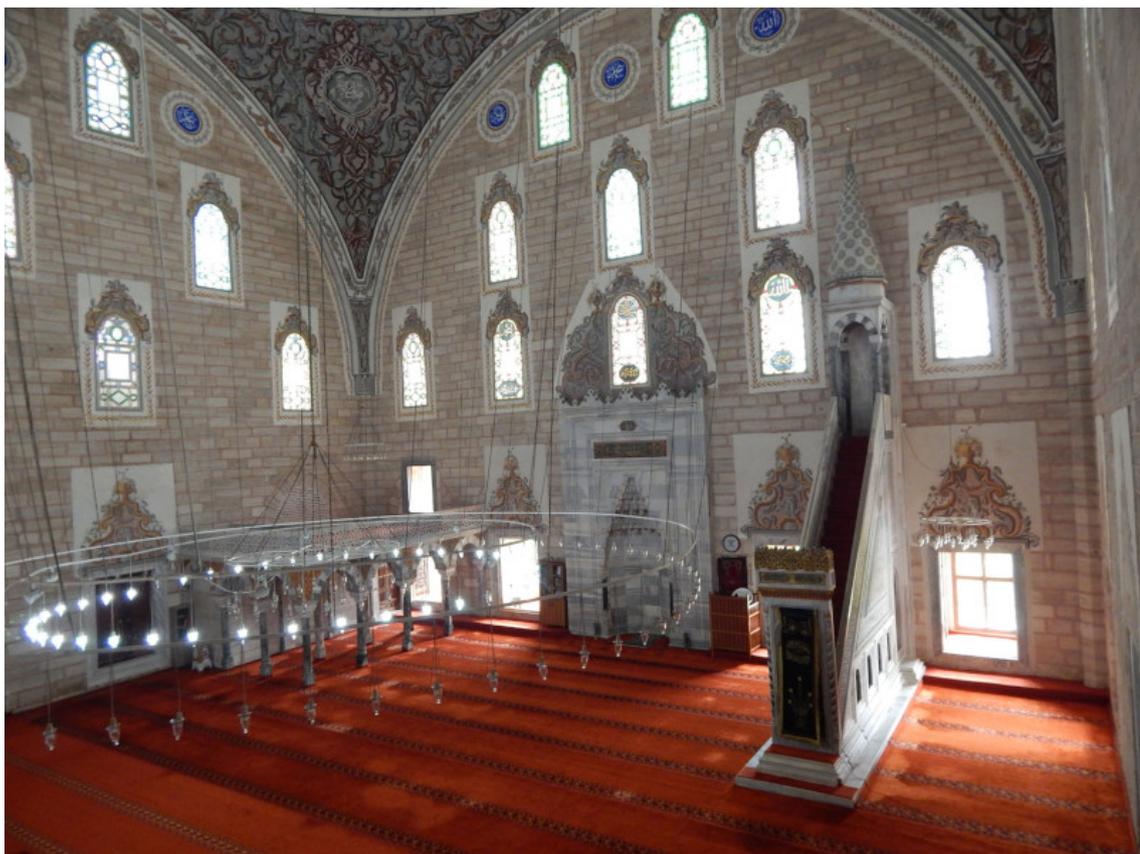


Рис. 5.
Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер. Вид на южную часть интерьера с западного балкона.
Фото автора, 2018.



Рис. 6.
Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер. Вид на северную часть (входной портал и балконы).
Фото автора, 2018.

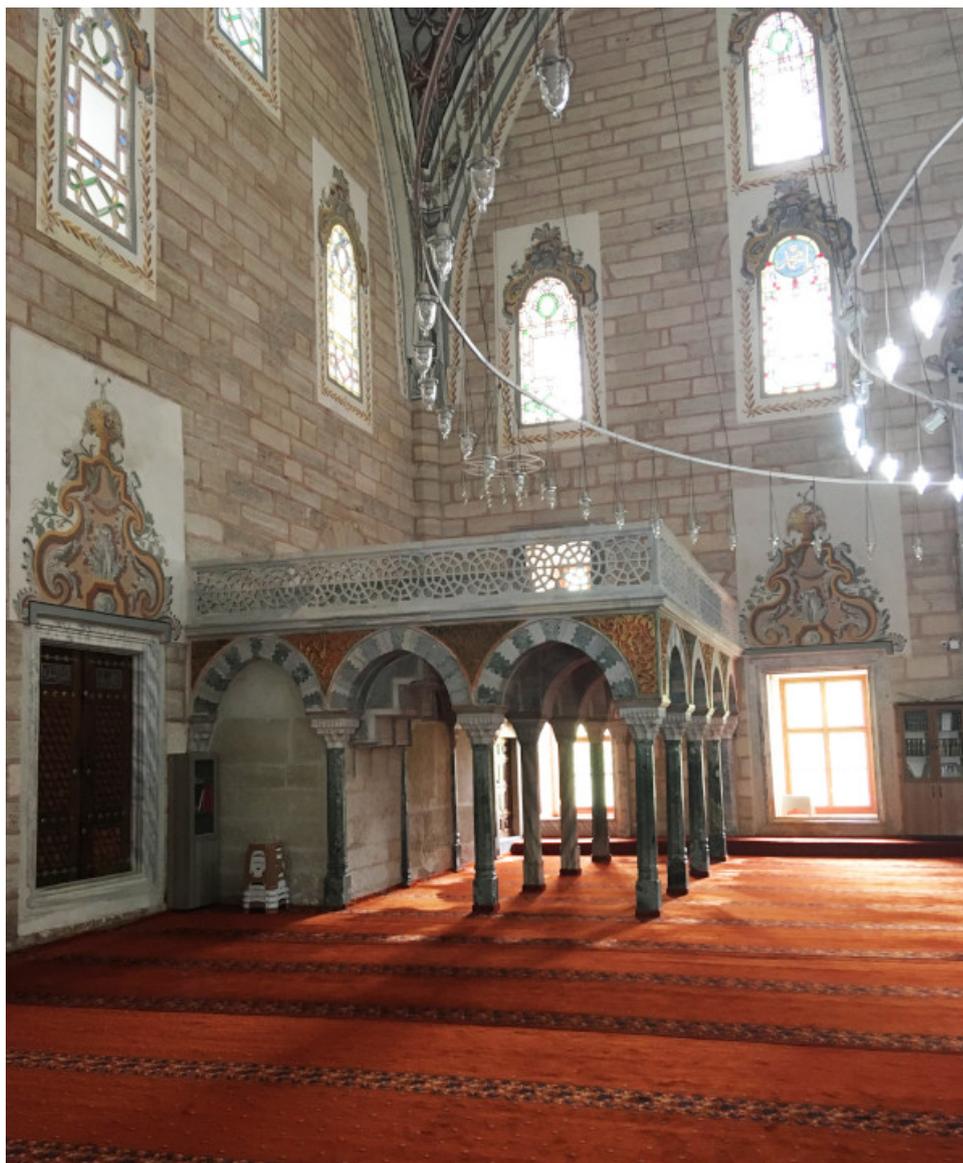


Рис. 7.
Мечеть Баязида II, Эдирне. Эмир-мафилей. Фото автора, 2018.

поднятый на аркадах, опирающихся на мраморные колонны, но он существовал в мечети изначально – возможно, в виде возвышения на деревянных столбах, аналогичного сохранившемуся в позднесельджукской Эшрефоглу-джами в Бейшехире (1299) (см.: [Кононенко, 2017, с. 234-245]). Подобное возвышение было редкостью для сельджукской архитектуры, а в османских мечетях введено впервые [Goodwin, 2003, p. 144], но позже будет довольно часто воздвигаться в особо значимых «больших османских мечетях», строящихся по непосредственному заказу правящего султана. Такие «террасы», недоступные для простых молящихся, были призваны не только обеспечить комфортную изоляцию правителя во время пребывания в мечети, но и буквально «вознести» его над *уммой* (общиной единоверцев), а также «обозначать» незримое присутствие эмира, упоминаемого в *хутбе* (проповеди с выражением лояльности светскому владыке) в городских мечетях [Кононенко, 2017, с. 244-245]. Возможно, что появление *эмир-мафиля* именно в мечети медицинского комплекса под Эдирне было вызвано практической необходимостью оградить султана от контакта с пациентами лечебницы; но в любом случае наличие этого элемента в интерьере Баязид-джами свидетельствует об изначальном предназначении служить местом молитвы самого султана Османского государства – в других мечетях Эдирне *эмир-мафилей* не было («царское место» в виде деревянной террасы появилось позже в Эски-джами).

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

С востока и запада к объему мечети пристроены два *завие* – блоки комнат-*табхана*, в плане образующие вместе с квадратным залом литеру Т (рис. 2, 3). Каждое *завие* также квадратное в плане, длина их достигает 2/3 длины основного объема мечети, а высота – трети высоты куба до двойного фриза; каждое разделено на 9 одинаковых ячеек, перекрытых куполами на парусах. Перекрытия центральных ячеек имеют световые фонари, что превращает помещения в аналоги дворов, а примыкающие ячейки, образующие рукава равноконечного креста, выполняют функцию открытых в центр айванов; изолированными оказываются только угловые помещения, которые могли служить местами уединения для восьми человек. Происхождение подобной композиции блоков *табхана* из 9 ячеек можно возводить как к византийской крестово-купольной системе, так и к четырехайванной планировке центрально-азиатских зданий; однако более близким и представительным аналогом такого плана является Изразцовый павильон (*Çinili Köşk*, 1472) – первое светское здание османского Стамбула, сочетающее иранские и венецианские черты (см.: [Necipoğlu, 1991, p. 213-216; Goodwin, 2003, p. 144; Freely, 2011, p. 151-152]).

В отличие от дополнительных помещений в раннеосманских айваных мечетях, легко доступных из молитвенного зала, пристроенные к Баязид-джами *завие* оказываются изолированными – в боковых стенах зала сделаны по три прохода, ведущие в прилегающие к залу айваны боковых блоков и угловые ячейки, но эти проходы закрыты двустворчатými дверями, что позволяло регулировать проникновение из интерьера мечети как в оба комплекса *табхана*, так и непосредственно в соседние с ним индивидуальные помещения. В каждом *завие* располагались два помещения, обитатели которых имели возможность проходить прямо в зал мечети, минуя общие айваны, и две полностью изолированные комнаты, входы в которые открываются в айваны возле внешних дверей, позволяя сразу выйти за пределы мечети; кроме того, жильцы «внешних» северных комнат имели возможность незаметно покинуть их через проходы внутри оснований минаретов. Возможно, распределение помещений разной степени доступности извне и изнутри регламентировалось какими-то различиями в положении или деятельности «постояльцев».

Особая «статусность» Баязид-джами подчеркнута наличием двора, по периметру окруженного купольными галереями, – этот композиционный элемент, отсутствующий в синхронно строящейся мечети в Амасье, заставляет рассматривать постройку в Эдирне в рамках типа «большой османской мечети», формирующегося в Стамбуле (см.: [Кононенко, 2018]). Наличие «приютов» по обе стороны от основного объема позволило развить фасадный портик до семи ячеек, как и в Юч Шерефели-джами, но в данном случае длина портика не соответствует молитвенному залу – реальной ширины последнего «хватает» только на три ячейки. При этом на входе во двор создается привычная для раннеосманской мечети картина 5-купольного фасадного портика, поскольку угловые ячейки закрываются боковыми галереями, – в предшествовавшей мечети Эдирне такая иллюзия не возникала из-за меньшей глубины двора, легко охватываемого взглядом. Двор Баязид-джами намного глубже – на семь фасадных ячеек приходится шесть боковых. Если в галереях двора Юч Шерефели-джами ячейки разного размера перекрыты как куполами разного размера, в т.ч. с овальными основаниями, так и крестовыми сводами, то архитектор Баязида II не позволил себе играть с размером ячеек галерей и их перекрытиями, использовав купола одинакового диаметра на парусах.

Особенностью композиции Баязид-джами является и постановка минаретов – из-за дополнения основного объема мечети двумя *завие* 25-метровые башни оказались не на углах молитвенного зала, как почти во всех предшествующих постройках с двумя минаретами, а разнесены по поперечной оси и даже вынесены за пределы двора. Это привело к изменению пространственной композиции здания – из-за небольшой высоты крыльев-*завие* минареты со стороны города воспринимаются оторванными от купольного объема мечети и визуально фиксируют не сам этот объем, а прилегающее к нему пространство, зрительно увеличивая ожидаемые размеры мечети и четко обозначая наличие на удалении от Эдирне не отдельно стоящего здания, а целого ансамбля построек.

Если композиция комплекса Баязида II в Амасье была рассчитана на восприятие со стороны реки, разворачиваясь к ней портиками и дворами, то в Эдирне архитекторы, расположив ансамбль госпиталя к северо-западу от города на открытом месте, лишенном застройки, обратили мечеть к жилым кварталам стеной киблы³. Жители Эдирне воспринимали ансамбль полностью развернутым вдоль поперечной оси, охватывая взглядом симметрично организованную панораму, – кубический объем, увенчанный куполом и фланкированный на некотором отдалении одинаковыми иглообразными минаретами. Хотя здания госпитального куллие расположены не симметрично, расстояния от галерей двора мечети до «внешних» стен соседних с мечетью построек (южной стены клиники-*дарушшифа* и северной стены имарета) почти одинаковы (ок. 46 м), и, не видя издали различий в оформлении фасадов и размерах их куполов, наблюдатель получает впечатление абсолютно симметричного ансамбля с акцентированным центром.

Следует обратить внимание еще на одну особенность, не отмеченную ни одним исследователем: основание куллие к северо-западу от румелийской столицы привело к тому, что мечеть Баязида II оказалась на одной линии с Юч Шерефели-джами и Эски-джами: «ось ислама» (направление киблы) всех трех воздвигнутых в XV в. главных культовых зданий европейской столицы Османов практически совпала. Не известно, было ли такое совпадение программным; однако возле михраба (ниши, индексирующей киблу в интерьере) Эски-джами находилась важная реликвия – камень из Йеменского угла мекканской Каабы, что не только превратило Старую мечеть в объект паломничества, но и привело к сложению местных ритуалов почитания святыни [Dünger, 1983, p. 19-20; Кононенко, 2017, с. 326]. Создание единой линии, проходящей через михрабы крупнейших городских и пригородной мечетей, не только ориентирует их ритуальные пространства на Мекку в соответствии с религиозными установлениями, но и обращало молящихся к реликвии, также связанной с Каабой.

Уже краткое описание куллие Баязидие позволяет выделить несколько принципиальных новаций, определяющих особое место данного комплекса в османском зодчестве.

Во-первых, эдирнский комплекс Баязида II демонстрирует программность регулярной планировки, переносимую из стамбульской архитектуры (куллие Фатих) в важный, но тем не менее провинциальный центр. Отныне султанское куллие перестает быть лишь совокупностью зданий с определенными функциями, каковым оно оставалось в раннеосманской архитектуре, но превращается в четко спланированный «микрорайон» с организованными подходами и проходами, функциональными зонами, собственными архитектурными доминантами и даже с заранее продуманными возможностями наилучшего восприятия. Создатели куллие проявляют градостроительное мышление и оперируют без преувеличения градостроительным масштабом, планируя развитие инфраструктуры будущего поселения.

Башни на внешних углах пристроенных *завие*, отодвинутые от основного объема мечети, не просто зрительно расширяют площадь здания и увеличивают масштаб комплекса, – они создают специфическое «обрамление» купольного объема, демонстрируя нацеленность архитекторов на достижение визуального эффекта при взгляде на куллие из города. Ко времени возведения Баязид-джами в стамбульской культовой архитектуре, связанной с высочайшим патронатом (мечети Эйюп и Фатих), уже укрепилась «парность» минаретов, обеспечившая превращение наиболее значимых куллие в градостроительные доминанты, и перенесение этого приема в провинцию свидетельствует как об особом значении эдирнского проекта, так и об определенной унификации композиционных приемов.

Во-вторых, архитектура мечети загородного комплекса в Эдирне свидетельствует о закреплении в османском зодчестве представления об особой «султанской» постройке, требующей особой композиции – купольный зал, предваренный двором. Предтечами такой композиции послужили местная Юч Шерефели-джами и стамбульская Фатих-джами, так что эдирнская Баязидие закрепила данное направление эволюции османской культовой архитектуры и оказалась важным связующим

³ Кибла – направление на Мекку, требуемое правилами ислама для совершения молитвы.

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

звеном между памятниками старой и новой столиц. Архитекторы Баязида II продемонстрировали новое понимание объема здания и интерьера молитвенного зала, сводимого к комбинации двух геометрических тел – куба и полушария, предельно ясного, нерасчлененного и легко обозримого. Собственно, в рассматриваемом памятнике проявляются все необходимые черты формирующегося образа «большой османской мечети», уже через два десятилетия окончательно сложившегося в стамбульском заказе Баязида II, – того образа купольного здания с двором и парными минаретами, который ассоциируется с представлением о «турецкой мечети» в целом, прекрасно сформулированным Ле Корбюзье с акцентированием «идеальной простоты ансамбля», «элементарной геометрии» форм, обозримости интерьера и продуманных эффектов освещения [Ле Корбюзье, 1991, с. 50-52]. Учитывая, что мечеть Фатих в Стамбуле была перестроена после землетрясения 1766 г., эдирнская Баязид-джами оказывается самым ранним сохранившимся памятником группы «больших османских мечетей».

Важно отметить, что цельность интерьера мечети достигается за счет выделения *табхана* в отдельные объемы, пристроенные к архитектурному телу здания, что отличает постройку в Эдирне и от раннеосманских айванных мечетей, и от предшествующих памятников в Стамбуле и Амасье. Подобная планировка функциональных частей культового здания будет повторена в стамбульских мечетях Баязида II и Селима I (1520–1522) (рис. 8, 9), что свидетельствует о закреплении новаций эдирнской постройки в официальном зодчестве на следующие четверть века. В то же время сходство компоновки помещений-*табхана* вокруг центрального купольного зала со стамбульским Изразцовым павильоном позволяет говорить о распространении планировочных приемов столичной архитектуры в провинцию, использовании композиции светских зданий в культовом зодчестве, приспособлении опирающихся на иноземный опыт наработок дворцовой архитектуры к традиционным более прозаическим нуждам (размещение дервишей при мечети).

Кроме того, решения мастеров Баязида II по организации освещения интерьера мечети через полвека будут использованы Синаном, – в частности, в Михримах-джами (1555) у Адрианопольских ворот Стамбула (Эдирнекапы), откуда начиналась дорога на Эдирне (см.: [Kuran, 1968, p. 60; Шукуров, 2007, с. 116-120]), что подтверждает высокую оценку наработок предшественников ведущим архитектором «великолепного века».

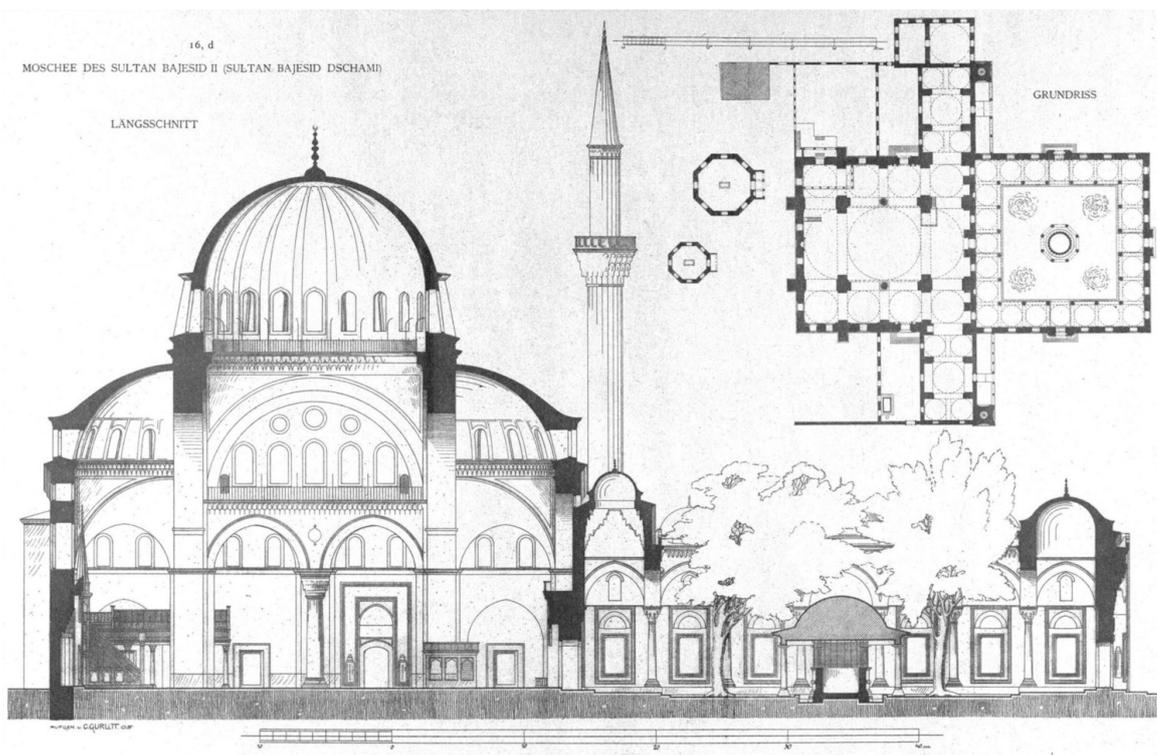


Рис. 8.
Мечеть Баязида II, Стамбул. План, разрез. Источник: [Gurlitt, 1912, T. 2, taf. 16d].

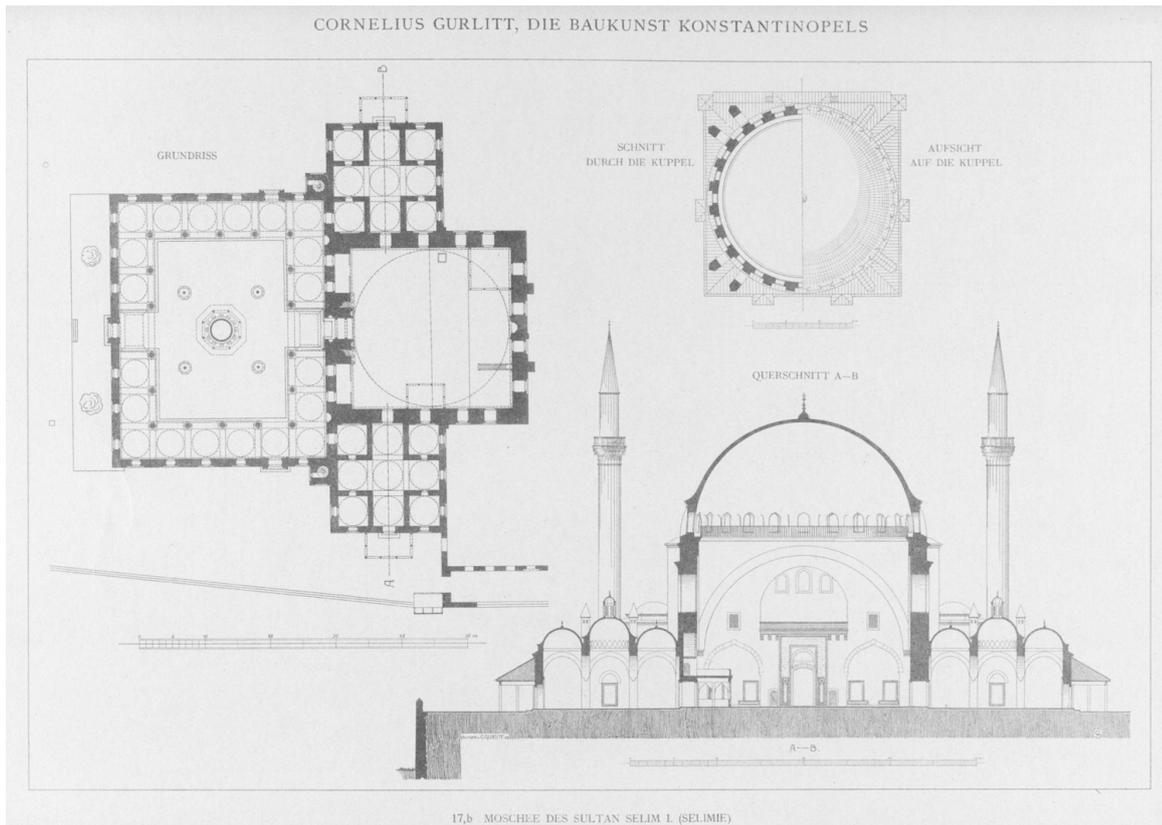


Рис. 9.
Мечеть Селима I, Стамбул. План, разрез. Источник: [Gurlitt, 1912, Т. 2, taf. 17b].

В-третьих, статус эдирнской мечети как места молитвы султана впервые в османской архитектуре проявлен с помощью выделения *эмир-мафия*, примыкающего к стене киблы. Именно после постройки Баязида II подобные «царские ложи» стали важным атрибутом строившихся под непосредственным патронатом правителей «больших османских мечетей», наглядно демонстрируя принадлежность султана к *умме* (общине верующих) и совершение им коллективной молитвы вместе с подданными, хотя и в выделенном пространстве.

Таким образом, комплекс Баязида II в Эдирне оказывается далеко не рядовой постройкой в окрестностях провинциального города, но отражением программных экспериментов османского зодчества по созданию как образцовой регулярной планировки султанского кулие, так и композиции «официальной» султанской мечети. После конструктивно-планировочных достижений стамбульской Фатих-джами (слияние изолированных боковых ячеек в нефы, использование опорного полукупола, введение поперечных осей проходов во двор и в зал, строгое подчинение мечети других построек кулие [Goodwin, 2003, p. 121-130; Freely, 2011, p. 113-120]) архитектура эдирнской Баязидие может показаться регрессом. Однако, на наш взгляд, дальнейшее развитие османского культового зодчества (как и османская завоевательная политика) нуждалось в кратковременной «фазе покоя», требовавшейся для усвоения архитектурных новаций эпохи Мехмеда II, во многом инспирированных «соревнованием возможностей» с византийскими памятниками Константинополя (прежде всего с храмом Св. Софии; см.: [Kafescioglu, 2010, p. 130-142]), и «примирения» этих новаций с раннеосманскими наработками. Для этой цели Эдирне подходил как нельзя лучше, причем не только (и даже не столько) как европейская столица Османского государства, но и как средоточие показательных памятников первой половины XV в. (Эски-джами и Юч Шерефели-джами). Ансамбли Баязида II в Амасье и Эдирне демонстрируют отступление от магистрального вектора эволюции османской мечети, намеченного в стамбульских памятниках предшествующего царствования, но в этих ансамблях происходит кристаллизация целого ряда новаторских решений, которые в стамбульской Фатих-джами могли показаться и/или оказаться разовыми.

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

К «мэйнстриму» развития османского зодчества архитекторы Баязида II обратятся через два десятилетия при возведении мечети в Стамбуле, план и конструкция которой прямо развивают новации Фатих-джами: в планировке зала и двора использованы модульные ячейки, центральный купол опирается уже на два полукупола, акцентирующие осевую симметрию, а в зале появляется поперечный северный неф (см.: [Kuran, 1968, p. 194-196; Freely, 2011, p. 183-187]) (рис. 8). Этот памятник стал реализацией идеальной для начала XVI в. модели культового здания, посилено воспроизводящей Св. Софию, и именно его возведение оценивается как переход к новой фазе эволюции османской архитектуры, ассоциирующейся с «большим стилем» Сулеймана Великолепного и Синана [Goodwin, 2003, p. 168-169]. Однако сложно не заметить, что и расположение боковых *завие*, и постановка двух минаретов на внешних углах этих пониженных пристроек воспроизводят композицию эдирнской Баязидие. Архитекторы последующих мечетей откажутся от подобного пространственного размаха в пользу большей компактности объема здания, но появление стамбульского проекта Баязида II, закрепившего образ «большой османской мечети», оказалось невозможным (вопреки обозначенному А.Миллером «линейному» развитию османской архитектуры [Миллер, 1965, с. 28]) без рассматриваемой предшествующей постройки в Эдирне.

Если под «большим стилем» османской архитектуры понимать произведения XVI в., связанные прежде всего с султанским заказом, лучше всего выраженным в уже сложившемся типе «большой османской мечети», то здание Баязида II в Стамбуле и хронологически, и типологически следует перенести из выделенной Г. Гудвином «прелюдии к большому стилю» в начало новой фазы эволюции османского зодчества. При необходимости выделения какого-то этапа (неважно, как его называть – «прелюдией», «преддверием», «фазой покоя» или как-то иначе), предшествующего «большому стилю», применительно к османской архитектуре этот этап должен иллюстрироваться именно комплексом Баязидие в Эдирне, мечеть которого оказывается промежуточным звеном между «архаизирующей» Баязид-джами в Амасье и новаторской по композиции Баязид-джами в Стамбуле, надолго предопределившей развитие османской культовой архитектуры. Пожалуй, значение такого этапа, который можно выделить перед любым «большим стилем», заключается не в появлении принципиальных новшеств (они могут быть окказиональными), а в их осознании, адаптации к уже имеющейся традиции и закреплении в качестве норматива, на который будет опираться официальное искусство следующего периода и который в зависимости от ряда условий может получить какое-либо обоснование. Впрочем, понятие и теория «большого стиля» ждут отдельных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кононенко Е.И. Анатолийская мечеть XI–XV вв. Очерки истории архитектуры. – Москва: Прогресс-Традиция, 2017.
2. Кононенко Е.И. «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. – Москва: ГИИ, 2018. – С. 92–117.
3. Кононенко Е.И. Фактор исламской благотворительности в турецком градостроении // Исламоведение. 2014. № 4. – С. 73–79.
4. Ле Корбюзье. Путешествие на Восток. – Москва: Стройиздат, 1991.
5. Миллер Ю.А. Искусство Турции. – Москва–Ленинград: Искусство, 1965.
6. Шукуров Ш.М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока: Вып.3. Сравнительное изучение традиций. – Москва: Издательство ЛКИ, 2007. – С. 106–122.
7. Babinger F. Mehmed the Conqueror and His Time. – Princeton: Princeton University Press, 1992.
8. Dark K., Özgümiş F. New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostles from Fatih Camii, Istanbul // Oxford Journal of Archaeology. 2002. № 21. – P. 393–413.
9. Dündar A. Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi // Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. 2003. С. XLIV. № 2. – S. 131–172.

E.I. Kononenko *Complex of Bayazid II in Edirne:
waiting for the “great style” of Ottoman architecture*

10. Dünkar A. Edirne. – Istanbul: The Award Ceremony Local Office, 1983.
11. Fodor P. Ottoman warfare, 1300–1453 // The Cambridge History of Turkey. Vol. I: Byzantium to Turkey, 1071–1453. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 198–226.
12. Freely J. A History of Ottoman Architecture. – Southampton–Boston: WIT Press, 2011.
13. Goodwin G. A History of Ottoman Architecture. – London: Thames & Hudson, 2003.
14. Gurlitt C. Die Baukunst Konstantinopels. T. 1–2. – Berlin: Ernst Wasmuth a.-g., 1912.
15. Kafescioğlu Ç. Constantinopolis/Istanbul. Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital (Buildings, Landscapes, and Societies). – Philadelphia: Penn State University Press; 2010.
16. Kazancıgil R. Edirne Complex of Sultan Bayezid II. – Edirne: Trakya University Publications, 1997.
17. Kuban D. Sinan'ın Sanatı ve Selimiye. – İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.
18. Kuran A. The Mosque in Early Ottoman architecture. – Chicago: University of Chicago Press, 1968.
19. Müderrisoğlu F. Edirne II. Bayezid Külliyesi // Vakıflar Dergisi. 1991. C. XXII. – S. 151–198;
20. Necipoğlu G. Architecture, ceremonial, and power: The Topkapı Palace in the fifteenth and sixteenth centuries. – Cambridge: The MIT Press, 1991.
21. Necipoğlu G. From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II // From Byzantium to Istanbul. 8000 years of a Capital. – Istanbul: Sakip Sabancı Museum, 2010.
22. Oğuz Z. Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization. – Ankara: METU, 2006.
23. Reynolds J. Discourses on Art. – New Haven–L.: Yale University Press, 1981.
24. Rogers M. Waqf and patronage in Seljuk Anatolia: the epigraphic evidence // Anatolian Studies. 1976. № 26. – P. 69–103.
25. Sayger C., Desarnod A. Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa majesté l'empereur Nicolas 1er en 1829 et 1830. – Paris: Imprimerie de Firmin Didot Frères, 1834.
26. Süreyya Mehmed Bey. Sicill-i Osmani / ed. N. Akbayar. C. 1. – Istanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınlar, 1996.
27. Wolper E.S. Cities and Saints. Sufism and the Transformation of Urban Space in Medieval Anatolia. – Philadelphia: Penn State University Press, 2003.

REFERENCES

1. Babinger F. *Mehmed the Conqueror and His Time*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
2. Dark K., Özgümüş F. *New Evidence for the Byzantine Church of the Holy Apostles from Fatih Camii, Istanbul*. In *Oxford Journal of Archaeology*. 2002. # 21. Pp. 393–413.
3. Dündar A. *Bir Belgeye Göre Amasya II. Bayezid Külliyesi*. In *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2003. C. XLIV. # 2. Ss. 131–172.
4. Dünkar A. *Edirne*. Istanbul, The Award Ceremony Local Office, 1983.
5. Fodor P. *Ottoman warfare, 1300–1453*. In *The Cambridge History of Turkey. Vol. I: Byzantium to Turkey, 1071–1453*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Pp. 198–226.
6. Freely J. *A History of Ottoman Architecture*. Southampton–Boston, WIT Press, 2011.
7. Goodwin G. *A History of Ottoman Architecture*. London, Thames & Hudson, 2003.
8. Gurlitt C. *Die Baukunst Konstantinopels*. T. 1–2. Berlin, Ernst Wasmuth a.-g., 1912.
9. Kafescioğlu Ç. *Constantinopolis/Istanbul. Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital (Buildings, Landscapes, and Societies)*. Philadelphia, Penn State University Press, 2010.
10. Kazancıgil R. *Edirne Complex of Sultan Bayezid II*. Edirne, Trakya University Publications, 1997.
11. Kononenko E.I. *Anatoliyskaya mechet' XI–XV vv. Ocherki istorii arkhitektury* [Anatolian Mosque XI–XV cent. Essays on the History of architecture]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2017.
12. Kononenko E.I. «Bolshaya osmanskaya mechet'» [“The Great Ottoman mosque”]. In *Kul'tura Vostoka. Iss. 3. “Vizitnye kartochki” vostochnykh kul'tur*. Moscow, GII, 2018. Pp. 92–117.
13. Kononenko E.I. *Faktor islamskoy blagotvoritel'nosti v turetskom gradostroenii* [Factor of Islamic Charity in Turkish Town Planning]. In *Islamovedenie*. 2014. # 4. Pp. 73–79.
14. Kuban D. *Sinan'ın Sanatı ve Selimiye*. İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.
15. Kuran A. *The Mosque in Early Ottoman architecture*. Chicago, University of Chicago Press, 1968.

Е.И. Кононенко *Комплекс Баязида II в Эдирне:
в ожидании «большого стиля» османской архитектуры*

16. Le Corbusier. *Puteshestvie na Vostok* [A Journey on Orient]. Moscow, Stroyizdat, 1991.
17. Miller Yu.A. *Iskusstvo Turtsii* [The Art of Turkiye]. Moscow–Leningrad, Iskusstvo, 1965.
18. Müderrisoğlu F. *Edirne II. Bayezid Külliyesi*. In *Vakıflar Dergisi*. 1991. С. XXII. Ss. 151–198;
19. Necipoğlu G. *Architecture, ceremonial, and power: The Topkapı Palace in the fifteenth and sixteenth centuries*. Cambridge, The MIT Press, 1991.
20. Necipoğlu G. *From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a cosmopolitan capital and visual culture under sultan Mehmed II*. In *From Byzantium to Istanbul. 8000 years of a Capital*. Istanbul, Sakip Sabanci Museum, 2010.
21. Oğuz Z. *Multi-functional buildings of the T-type in Ottoman context: A network of identity and territorialization*. Ankara, METU, 2006.
22. Reynolds J. *Discourses on Art*. New Haven–L., Yale University Press, 1981.
23. Rogers M. *Waqf and patronage in Seljuk Anatolia: the epigraphic evidence*. In *Anatolian Studies*. 1976. Vol. 26. Pp. 69–103.
24. Sayger C., Desarnod A. *Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa majesté l'empereur Nicolas 1er en 1829 et 1830*. Paris, Imprimerie de Firmin Didot Frères, 1834.
25. Shukurov Sh. M. *Vizantiya i Islam. Preodolenie chuzhdosti. Formirovanie tsivilizacionnykh otnosheniy* [Byzantium and Islam. Overcoming alienity. Formation of civilization relations]. In *Iskusstvo Vostoka*. Iss. 3. Sravnitel'noe izuchenie traditsiy. Moscow; LKI Publ., 2007. Pp. 106–122.
26. Süreyya Mehmed Bey. *Sicill-i Osmani* / ed. N. Akbayan. С. 1. Istanbul, Tarih Vakfi Yurt Yayınlar, 1996.
27. Wolper E.S. *Cities and Saints. Sufism and the Transformation of Urban Space in Medieval Anatolia*. Philadelphia, Penn State University Press, 2003.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1.* Куллие Баязида II, Эдирне. Вид с юго-востока (от Нового дворца). Фото автора, 2018.
- Рис. 2.* Куллие Баязида II, Эдирне. План. Источник: [Gurlitt, 1912, Т. 1. s. 66].
- Рис. 3.* Мечеть Баязида II, Эдирне. Вид с юго-запада. На переднем плане – западное *завие*. Фото автора, 2018.
- Рис. 4.* Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер по состоянию на первую треть XIX в. Источник: [Sayger, Desarnod, 1834, pl. 24].
- Рис. 5.* Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер. Вид на южную часть интерьера с западного балкона. Фото автора, 2018.
- Рис. 6.* Мечеть Баязида II, Эдирне. Интерьер. Вид на северную часть (входной портал и балконы). Фото автора, 2018.
- Рис. 7.* Мечеть Баязида II, Эдирне. *Эмир-мафиль*. Фото автора, 2018.
- Рис. 8.* Мечеть Баязида II, Стамбул. План, разрез. Источник: [Gurlitt, 1912, Т. 2, taf. 16d].
- Рис. 9.* Мечеть Селима I, Стамбул. План, разрез. Источник: [Gurlitt, 1912, Т. 2, taf. 17b].

Е.Е. Агрatina

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии и балетоведения
Московской государственной академии хореографии
agratina_elena@mail.ru*

ЖАН-ПЬЕР МАРИЭТТ. ЗНАТОК ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ XVIII ВЕКА

Сообщество любителей и знатоков искусства играло немалую роль в культурной жизни Европы XVIII столетия. Знатки не только поддерживали отношения с художниками и были способны тонко оценивать их творения, но и составляли ценные коллекции произведений, писали и публиковали сочинения по теории и истории искусства, закладывая основы методологии искусствоведческой науки. Одной из весьма значимых фигур в среде знатоков был, без сомнения, Пьер-Жан Мариэтт (1695-1774), гравёр и автор многих сочинений. В статье впервые на русском языке рассматривается личность и излагается творческая биография этого выдающегося знатока. На примере фигуры Мариэтта показано, какую роль в развитии теории искусства и укреплении международных культурных связей могла играть личность просвещенного «любителя изящных искусств» в XVIII столетии.

Ключевые слова: искусство XVIII века, история науки, художественная критика, теория искусства, Пьер-Жан Мариэтт

The community of connoisseurs and art patrons played an important role in the 18th-century European culture. The connoisseurs kept in personal contact with artists and were able to appreciate their work acutely. Also, the connoisseurs were engaged in collecting precious pieces of fine art, wrote, and published treatises on history and theory of art making progress in methods of art investigation. One of the most considerable persons among connoisseurs no doubt was Pierre-Jean Mariette (1695-1774), an engraver and a prolific writer on fine art. The article examines his life, activities, and personality for the first time in Russian. The case of Mariette exemplifies how an 18th-century connoisseur of fine art could promote art theory and contribute to the strengthening of international cultural relations..

Keywords: the 18th-century art, history of science, art criticism, art theory, Pierre-Jean Mariette

В XVIII столетии среди любителей изящного особенной известностью пользовался Пьер-Жан Мариэтт (1694-1774) – один из наиболее утонченных знатоков искусства. Он не имел громких титулов или фантастического состояния, но, тем не менее, с полным правом вошел в плеяду выдающихся ценителей прекрасного. Отличавшийся необыкновенным трудолюбием, искренней и глубокой любовью к искусству, Мариэтт сумел собрать великолепную коллекцию рисунков и гравюр, а также стал автором нескольких весьма значительных сочинений. Круг его знакомств среди знатоков и художников был весьма широк, а сохранившаяся переписка свидетельствует, что Мариэтт имел связи и за границей, в Англии и Италии.

Удивительно, что эта выдающаяся личность долгое время почти не интересовала исследователей, хотя его собственные сочинения активно цитировались и продолжают цитироваться в многочисленных книгах, посвященных культуре и искусству XVIII века. Единственной известной биографией Мариэтта на протяжении полутора веков оставалась та, что была написана на французском языке и издана в 1858 году [Dumesnil, 1858]. Последнее время интерес к фигуре выдающегося знатока возрос. В 2011 году П. Розенберг выпустил двухтомное издание рисунков из коллекции Мариэтта [Rosenberg, 2011]. Определенное внимание биографии и деятельности Мариэтта уделено в недавней книге К. Очипинти, вышедшей в Риме в 2013 году [Occhipinti, 2013].

Е.Е. Агратина *Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств
в европейской художественной среде XVIII века*

Самым же обширным и серьезным исследованием может считаться англоязычный труд К. Сментек, появившийся в 2014 году [Smentek, 2014]. В 2017 году вышла книга В. Коби, посвященная наследию Мариэтта [Kobi, 2017]. Внимательно анализируя все составляющие того, что составило «мифологию Мариэтта», как крупнейшего знатока в области изящного, Коби особенно отмечает вклад нашего героя в развитие книги об искусстве и превращении ее в плацдарм для дискуссий, из которых выросла теория искусства Нового времени. Однако на русском языке работ, посвященных Мариэтту, пока не написано, что представляется некоторым упущением.

Источников, на которые может опереться исследователь, немало. Мариэтт не только был автором многих сочинений об искусстве, но и оставил обширную переписку, где обсуждал со своими коллегами и друзьями проблемы, связанные со знаточеством, а также и личные вопросы. Изучение этих документов очень помогло нам в определении значения личности Мариэтта для французской и европейской культурной среды того времени и в реконструкции некоторых обстоятельств его жизни.

Отец нашего героя Жан Мариэтт был гравером и издателем гравюр, а также занимался продажей произведений искусства. Свою специальность он намеревался передать и сыну. Пьер-Жан начал свое образование в иезуитском колледже. Главным качеством, привитым молодому человеку святыми отцами, было трудолюбие. Рисунком и гравированием Мариэтт также рано начал заниматься под началом Жана Шофурье (1679-1757), мастера, теперь почти совершенно позабытого. По окончании обучения Мариэтт-старший решил отправить сына в путешествие по Европе, благо материальное положение семьи это позволяло. Мариэтт выехал сначала в Германию, затем в Австрию и поселился в Вене, где пребывал тогда принц Евгений Савойский (1633-1736). Этот знаменитый полководец имел давние отношения с отцом Мариэтта, который оказывал ему услуги комиссионера. Евгений Савойский распространил свое благоволение и на сына, оказав ему милостивый прием. Также, возможно, не без содействия принца, Мариэтту было поручено разобрать коллекцию эстампов из кабинета императора Священной Римской Империи Карла VI. Эта коллекция считалась одной из лучших в Европе, и работа с ней должна была много прибавить к опыту Мариэтта как знатока искусств. В Вене Мариэтт мог познакомиться и с императорской коллекцией резных камней. Пьер-Жан оставался комиссионером Евгения Савойского до 1730-х годов, закупая для него «книги, гравюры и картины в Италии, предметы из бронзы, дерева и других материалов во Франции» [Smentek, 2014, p. 42].

Проведя в столице Австрии около двух лет, Мариэтт отправился в Италию. Маршрут его мало отличался от обычного маршрута образованного путешественника. Он посетил Рим, Венецию, Болонью и Флоренцию. Для любителя изящных искусств эта поездка не могла не стать определяющей. Судя по мнениям, которые Мариэтт неоднократно высказывал в своих сочинениях, итальянское искусство он считал вершиной человеческого гения, а творения итальянских мастеров предпочитал всем остальным.

Знакомства, которые Мариэтт завел в Италии, будут поддерживаться им в течение долгих лет. Дружба связала его с Антонио Марией Дзанетти (1680-1767), гравером и коллекционером, Антонио Франческо Гори (1691-1757), этрускологом и специалистом по античным геммам, Никколо Габурри (1676-1742), историком искусства и автором энциклопедического труда об итальянских художниках, а также с хранителем библиотеки Ватикана Джованни Гаэтано Боттари (1689-1775). Все эти знакомства оказались чрезвычайно полезны. Сохранившаяся переписка Мариэтта с вышеупомянутыми особами свидетельствует о том, что в эпоху, когда информация о произведениях, находящихся в других странах и городах, была труднодоступна, знатоки искусства по возможности помогали друг другу и сообщали те подробности, которые нельзя было узнать иным путем, не совершая длительных и дорогостоящих путешествий. Так, например, в письме от 24 декабря 1758 года Мариэтт выражает надежду, что Боттари получил отправленные ему записки об искусстве, принадлежащие перу Л.-П. де Башомона [Bottarie, Ticozzi, 1822, p. 493], а в послании от 10 января 1760 года пишет, что посылает своему другу некое произведение Корреджо [Bottarie, Ticozzi, 1822, p. 521].

Вернувшись в Париж, Мариэтт отнюдь не оставил увлечения искусством, а, напротив, ощутил его как свое главное и единственное призвание. Заметим, что семья мастера представляла собой чрезвычайно благоприятную среду для занятий искусством. Гравером был еще дед Мариэтта. Отец наследовал ту же профессию, став исполнителем более восьмиста произведений. Жан Мариэтт положил начало коллекции рисунков и гравюр, которая будет столь успешно расширена его выдающимся сыном. Известно, что любимыми граверами Мариэтта-отца были Марк Антуан (Маркантонио) Раймонди (1470/82-1527/34), Жак Калло (1592-1635) и Стефано делла Белла (1610-1664), который «во время своего пребывания в Париже (в 1639-1650 годах. – Е.А.) был гостем и сотрапезником семьи Мариэтт» [Dumesnil, 1858, p. 4].

Найдя, таким образом, в семье поддержку своей любви к искусству, Мариэтт-сын постарался приобрести единомышленников и среди более широкого круга знакомых. Две выдающиеся персоны, знакомство с которыми было наиболее желательным для молодого любителя изящного, пользовались в первой четверти XVIII века немалой известностью. Это Пьер Кроза барон де Тьер (1661-1740) и граф де Келюс (1692-1765).

Первый, являясь крупным финансистом, занимал высокое общественное положение. Богатство Кроза способствовало тому, что в его владении оказались исключительные художественные сокровища. Он мог собирать не только рисунки и эстампы, но и полотна старых и современных мастеров, скульптуру, фарфор, майолики, резные камни. Его библиотека, состоящая более чем из двух тысяч томов, была одной из самых богатых во Франции. Изучение знаменитой коллекции Кроза должно было отточить вкус Мариэтта и помочь приобрести наметанный глаз знатока. Каждую неделю Кроза устраивал у себя собрания, в которых принимал участие и Мариэтт. Сам Мариэтт утверждал, что своими знаниями в области искусства обязан этим встречам и возможности слушать речи знатоков, рассматривавших и обсуждавших то или иное произведение [Mariette, 1741, p. 11].

Дружба с графом де Келюсом представляла для Мариэтта не меньший интерес. Предназначенный с юности пребывать на военной службе, граф не проявил преданности этому поприщу и, рано выйдя в отставку, занялся изучением искусства и археологии. Он стал автором многих сочинений на эту тему, сам занимался гравированием, под руководством А. Ватто пробовал свои силы в живописи, собрал немалую коллекцию антиков. Келюс имел несколько авантюрный характер, интересовался не только древностью, но был известен и как автор фривольных сочинений. Хотя Мариэтт и не мог разделить с графом весь круг его знакомств, через Келюса, как и через Кроза могли завязаться отношения, весьма ценные для Мариэтта.

Так, близок Кроза и Келюсу был аббат де Маруль (1674-1726), весьма ученый священнослужитель, большой знаток изящных искусств, превосходный рисовальщик и почти профессиональный гравер, с которым Мариэтту было весьма интересно свести знакомство. По свидетельству современников аббата отличала необыкновенная скромность, однако, для тех, кто составлял часть парижского знаточеского круга, таланты его были очевидны и неоспоримы. К сожалению, ранняя смерть аббата прервала его столь недолгую дружбу с Мариэттом. Можно видеть, что круг парижских знатоков и любителей изящного был достаточно узким, все его участники были не просто знакомы, но связаны самыми тесными отношениями и постоянно сотрудничали, а, возможно, и соперничали друг с другом.

У Мариэтта были друзья и среди художников. Например, он сумел сойтись с Антуаном Ватто, чей трудный характер и склонность к меланхолии были хорошо известны. К сожалению, это знакомство не могло быть долгим, так как уже в 1721 году Ватто скончался. Тем не менее, Мариэтт оставил небольшую статью, посвященную Ватто, которая представляется нам достаточно экспрессивной и содержит яркое описание характера мастера и его творческой манеры. Ватто предстает в этом описании непостоянной и мятущейся натурой, человеком, склонным к унынию и вечно недовольным собой и своей работой, которую подвергал непрестанным безжалостным переделкам. О манере Ватто Мариэтт высказывался следующим образом: «Этот художник умел

Е.Е. Агрatina *Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств
в европейской художественной среде XVIII века*

придать своему рисунку изящество, не умея при этом рисовать так, как это делали великие мастера. Его мазок, как и его линия, необыкновенно одухотворен, движения его фигур восхитительны, выражения лиц носят несколько общих характер, но в то же время изысканны» [Abecedario de P. J. Mariette, T. 6, 1862, p. 106]. К статье Мариэтт приложил довольно длинный список гравюр с полотен и рисунков Ватто.

Особого упоминания заслуживает одно знакомство, которое Мариэтт поддерживал долгие годы. Во время своего пребывания в Венеции молодой любитель изящного познакомился с художницей-пастелисткой Розальбой Каррьера (1675-1757). Эти отношения достойны отдельного разговора, поскольку завязались они, когда Мариэтт был еще очень молод, и продлились несколько десятилетий. В начале XIX века была частично опубликована переписка, которая велась с 18 сентября 1722 года по 2 января 1750-го [Bottarie, Ticozzi, 1822, p. 171-183]. Мариэтт часто упоминает Розальбу и в письмах, адресованных другим корреспондентам.

В 1720-1721 годах венецианка побывала в Париже, где дружба ее с Мариэттом окрепла. Успех Розальбы Каррьера во Франции был ослепительным. Уроженка Кьоджи, художница большую часть жизни провела в Венеции, деля кров с матерью и незамужней сестрой Джованной. Вторая сестра Анджела была замужем за художником Антонио Пеллегрини. С именем Розальбы связано развитие техники пастели, которая из графической превратилась в живописную и завоевала любовь многих европейских художественных школ. Считается, что Розальба могла оказать влияние на таких крупных мастеров, как М.-К. де Латур, Ж.-Э. Лиотар, Ж.-Б. Перроно и др.

В своем словаре под названием «Abecedario» Мариэтт приводит краткую биографию Розальбы. Кроме общих биографических сведений, Мариэтт дает характеристику творческой манеры художницы. Он признает некоторые недостатки ее рисунка, в то же время утверждая, что их искупает красота колорита. Сообщает Мариэтт и об официальных почестях, которые были оказаны художнице, принятой во французскую Академию живописи и скульптуры, а также о том, что, побывав в 1735 году в Вене, Розальба давала уроки пастельной живописи австрийской императрице [Abecedario de P. J. Mariette, T. 1, 1853-1854, p. 329-331]. Если сравнивать текст о Розальбе с другими биографическими статьями из того же словаря, окажется, что он занимает почти три страницы, что намного больше среднего объема, и отличается высокой степенью подробности. Розальба неоднократно упоминается в словаре Мариэтта, если речь идет о ком-то из ее друзей, учителей или учеников, а также о тех, кто, по мнению Мариэтта, испытывал ее влияние или просто работал в той же технике. Так, говоря о М.-К. де Латуре, Мариэтт пишет, что «он не имел столь свежего колорита, как Розальба, но рисует он лучше» [Abecedario de P. J. Mariette, T. 3, 1856, p. 66]. Такого рода постоянные упоминания объясняются не только популярностью, которой Розальба пользовалась в XVIII столетии, но и личными чувствами Мариэтта. Во время пребывания венецианской художницы в Париже, Мариэтт даже посвятил ей весьма изысканный сонет. Личная переписка Розальбы и Мариэтта изобилует взаимными восторгами и превосходными степенями. Получив от Мариэтта в 1722 году поздравления в связи с принятием ее во Парижскую академию, Розальба отвечает самыми восторженными благодарностями, упоминая при этом массу общих знакомых [Abecedario de P. J. Mariette, T. 4, 1857-1858, p. 171-174]. В дальнейшем Мариэтт и Розальба продолжали обмениваться письмами и подарками.

Впоследствии хорошие отношения сложатся у Мариэтта с Франсуа Буше. Об этом мастере Мариэтт писал, что тот «родился с кистью в руках» [Abecedario de P. J. Mariette, T. 1, 1853-1854, p. 165]. Выбор Ватто, Розальбы и Буше делает честь вкусу Мариэтта, который среди множества посредственных мастеров, работавших в «галантном» жанре, сумел выделить тех, кто обладал в самом деле выдающимся дарованием.

Мариэтта связывала дружба и с Шарлем-Антуаном Куапелем (1694-1752). В предисловии к каталогу его личной коллекции произведений искусства, изданному в 1753 году, Мариэтт говорит о нем в самых проникновенных выражениях [Catalogue des tableaux, 1753].

Уже в 1720-е годы Мариэтт почти перестал заниматься коммерцией и полностью посвятил свою жизнь искусству. С 1720-х по 1742 год Мариэтт и Кроза трудились над составлением двухтомного сборника гравюр из различных собраний, главным образом, королевского и того, что принадлежало герцогу Орлеанскому, а также из коллекции самого Кроза [Mariette, 1729-1742]. За жизнеописанием каждого художника здесь следует подробный разбор всех его вошедших в сборник произведений. К каждому тому прилагаются соответствующие гравюры. Если Кроза выступал скорее заказчиком и вдохновителем этого издания, то основная работа по его реализации легла на плечи Мариэтта. В.Коби отмечает, что, как издатель, Мариэтт умел выстроить структуру книги так, чтобы восприятие ее для читателя было наиболее удобным, и это немало способствовало успеху всех его проектов и научных изысканий [Kobi, 2017, p. 17].

Отношения Мариэтта с Кроза были столь близкими, что после смерти последнего Мариэтт создал в 1741 году отдельное описание его коллекции рисунков и гравюр, напечатав эту книгу в собственном семейном издательстве. Развернутых биографий и тщательного анализа каждого упомянутого произведения здесь нет. Краткое перечисление рисунков различных мастеров перемежается с общими замечаниями, касающимися художественных школ, к которым они относились. Каталог рисунков насчитывает более тысячи номеров, однако номер может соответствовать не одному рисунку, а целой группе их, объединенных авторством или близостью техники исполнения. В конце прилагаются также каталоги принадлежавших Кроза гравированных досок и эстампов с указанием имен граверов и количества имеющихся оттисков. Это издание было предворено вступительным словом Мариэтта, где воздавались почести Кроза и его коллекции, размеры которой превосходили любое собрание того времени. Одна только коллекция рисунков «была столь огромна, что простое перечисление всех входящих в него листов составило бы весьма солидный том. Количество картин великих мастеров <...> превысило четыреста, а произведения скульптуры не менее многочисленны и не менее значительны» [Mariette, 1741, p. 3]. Также говорится о том, сколь богатым было собрание гравюр господина Кроза и сколь старательно он радел о постоянном пополнении своей библиотеки. Мариэтт специально останавливается на принадлежавшей Кроза коллекции резных камней. Это была особая сфера интересов Мариэтта, так как спустя некоторое время выйдет его собственный ученый труд на эту тему.

Живопись и скульптура из коллекции Кроза отошли его племяннику и наследнику Антуану Кроза, барону де Тьеру. После смерти последнего в 1772 году коллекция была перекуплена Екатериной II и составляет ныне важную часть собрания Государственного Эрмитажа. Рисунки, гравюры и резные камни должны были быть проданы в пользу бедных. Всю коллекцию резных камней купил герцог Орлеанский, а потому Мариэтт в издании 1741 года ограничился лишь рисунками и гравюрами, заявив о своем намерении показать «насколько знакомство с ними желательно и необходимо для развития хорошего вкуса», а также поведать историю формирования коллекции, которую Кроза тщательно собирал с 1683 года, и куда вошли скупленные им не слишком значительные по размеру, но очень солидные по качеству коллекции итальянских и французских собирателей. Каталог, составленный Мариэттом, также имел целью ознакомить с выставленными на продажу сокровищами активных коллекционеров того времени, которые могли бы побороться за обладание легендарным собранием.

В 1733 году Мариэтт был принят во Флорентийскую академию рисунка. Очевидно, этому способствовала его известность в итальянских образованных кругах, хорошее знание итальянского языка и великолепное – итальянского искусства. Мариэтт лично переписывался со многими итальянскими знатоками изящных искусств – знакомство с ними, как мы сообщали, завязалось еще во время путешествия молодого Мариэтта в Италию. Были среди них и флорентийцы, в частности, уже упоминавшийся Никколо Габурри. Мариэтт сам писал в «Abecedario», что Габурри «владеет самой солидной во всей Италии коллекцией рисунка», а также, что он долгое время «поддерживал умирающую академию рисунка во Флоренции» [Abecedario de P. J. Mariette, T. 2, 1853-1854, p. 275]. Надо думать, что принятие Мариэтта в лоно этого учреждения произошло не без влияния

Е.Е. Агрatina Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств
в европейской художественной среде XVIII века

известного итальянского коллекционера. Мариэтт и Габурри нередко оказывали друг другу важные услуги, например, обменивались редкими гравюрами и необходимыми сведениями о тех или иных мастерах и произведениях.

Самым знаменитым сочинением Мариэтта стал его «Трактат о резных камнях» [Mariette, 1750]. В предисловии к этому монументальному труду Мариэтт пишет, что первоначально собирался удовлетвориться описанием королевской коллекции резных камней, но впоследствии посчитал необходимым пойти дальше в своих исследованиях и проследить «шаг за шагом процесс зарождения и развития искусства резать по камню у древних» [Mariette, 1750, Т.1, S.P.]. Также он ставил перед собой задачу «определить различие в манере резать по камню у греков, римлян и других древних народов, сделать это различие очевидным в глазах любителей изящного» [Mariette, 1750, Т.1, S.P.]. Мариэтт не ограничился одной лишь древностью, но обратился и к эпохам более поздним, уделив внимание мастерам Нового времени, оживившим забытое, казалось бы, искусство резьбы по камню. В трактате содержатся сведения о технических подробностях указанного искусства, а также об имитациях резных камней, выполненных, к примеру, из цветного стекла. Мариэтт сумел собрать самую полную на тот момент библиографию, куда вошли все существовавшие трактаты о резных камнях, каталоги коллекций, сборники гравюр, всевозможные книги, брошюры и статьи, касающиеся заявленной темы. Эти сочинения были не просто перечислены, но внимательно изучены Мариэттом, так как зачастую он сообщает об их особенностях, хвалит авторов или спорит с ними, рассказывает о дискуссиях, которые возникли вокруг того или иного сочинения. Весь второй том трактата Мариэтта представляет собой собрание гравированных изображений наиболее изящных резных камней из королевского собрания с подробными описаниями к каждому экспонату. Трактат был высоко оценен современниками. Мариэтта приняли в Королевскую академию живописи и скульптуры в качестве почетного члена.

Изданию трактата способствовала, как принято считать, госпожа Помпадур. Сама она неплохо разбиралась в этом предмете и имела солидную коллекцию резных камней, которую завещала королю в качестве «сувенира».

Завершая обзор деятельности Мариэтта, как историка искусства, следует сказать об уже не раз цитированном «Abecedario». В данном случае перед нами не законченный труд, целенаправленно созданный автором, но собрание всевозможных эссе и заметок, сделанных Мариэттом в течение долгих лет, и в последние годы жизни систематизированных и расположенных в алфавитном порядке. Этот своеобразный справочник до сих пор представляет собой ценный источник сведений о французских и итальянских художниках, знатоках и собирателях произведений искусства. Статьи, составившие сборник, несколько разнородны. Некоторые выглядят как научные очерки, некоторые – как живые заметки, сделанные «для себя». Они отражают непосредственные впечатления Мариэтта от творчества того или иного мастера и не всегда бывают справедливы. Однако они обладают любопытным характером источника, показывающего явление с позиции конкретного исторического момента: художник, который известен нам как выдающийся, знаковый для своей эпохи мастер, вдруг предстает юным и неуверенным в своем будущем. Так, о Жане-Оноре Фрагонаре Мариэтт пишет следующее: «Это ученик господина Буше. Я желаю ему столь же удачной кисти, как и у его учителя. Я сомневаюсь, что она у него будет. Картина, которую он представил, чтобы быть принятым в Академию и благодаря которой его единогласно признали назначенным, заставляет меня этого опасаться. Она хорошо скомпонована, но кажется написанной с трудом. Расположение фигур особенно всем нравится. <...> Скромность, которая главенствует в характере этого художника, удерживает его руку и всегда недовольный своими произведениями, он отрицает себя и возвращается к себе, а это метод, который вредит таланту и который может увести этого молодого художника с верной дороги. Меня это рассердило бы; усилия, которые он прикладывает, заслуживают большего успеха» [Abecedario de P. J. Mariette, Т. 2, 1853-1854, p. 263]. Этот сдержанный отзыв написан по горячим следам Салона 1765 года, где Фрагонар представил выполненную на звание назначенного картину «Корез и Каллироэ» (1765, Лувр). Фрагонар здесь еще совсем молодой художник, недавно

вернувшийся из Италии, а потому довольно любопытно читать предсказание о том, что Фрагонар не достигнет мастерства Буше, которого он, несомненно, во многом превзошел.

Мариэтт пережил не только Ватто, Розальбу и Кроза, но также графа де Келюса, Дзанетти и многих других людей, с которыми его связывала искренняя дружба. Это омрачило старость Мариэтта, который с 1769 года почти беспрерывно болел. В сентябре 1774 года его не стало.

Мариэтт оставил после себя выдающееся наследие. Он не только увековечил самые значительные коллекции своих современников, оказав важную услугу историкам искусства последующих веков, но и способствовал развитию методологии искусствоведческого исследования. Скрупулезность, с которой он собирал сведения о резных камнях и составлял многоязычную библиографию по своей теме, предвосхищает современные принципы научной работы.

Французский исследователь А. Фонтен писал, что сочинения Мариэтта не только внесли значительный вклад в изучение истории искусства, но и явили собой прекрасный вариант изложения эстетических взглядов своего времени [Fontaine, 1909, p. 187]. Среди этих идей особого упоминания заслуживают такие, как необходимость для художника знания античного искусства и следования его основным принципам; важность изучения природы и подражания ей в искусстве, без чего ни один мастер не сможет подняться выше уровня копииста; признание первенства за «высоким» историческим жанром, особый интерес к возвышенным сюжетам, требующим для своего понимания немалой образованности. Итальянское искусство Мариэтт традиционно почитает особенно высоко, ставит итальянских мастеров эпохи Возрождения выше французских, а также выше фламандских и голландских с их приземленными сюжетами. При этом можно заметить, что Мариэтт ни одного художника не подвергает безусловной критике, умея в любом произведении искусства обнаружить не только недостатки, но и достоинства.

Обладая не только теоретическими, но и практическими знаниями в области гравюры, рисунка и глиптики, Мариэтт был своего рода экспертом, к которому имели возможность обращаться художники и коллекционеры. Его комиссионерская деятельность, знание итальянского языка и обширные знакомства способствовали активной циркуляции, связанной с искусством информации в европейской культурной среде, без чего развитие искусств даже в самых значительных художественных центрах безнадежно замедляется.

Серьезный и положительный характер Мариэтта вкупе с трудолюбием и совершенно необыкновенным уровнем знаний сделали этого человека одной из самых авторитетных персон в области искусства и обеспечили ему звание авторитетного знатока искусства своего времени.

ИСТОЧНИКИ

1. [Mariette P.-J.] *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. T. 1, A-COL. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1853-1854.
2. [Mariette P.-J.] *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. T. 2, COL-ISAC. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1853-1854.
3. [Mariette P.-J.] *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. T. 3, JABACH-MINGOZZI. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1856.
4. [Mariette P.-J.] *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. T. 4, MOCCHI-ROBERTI/ – Paris: J.-B. Dumoulin, 1857-1858.
5. [Mariette P.-J.] *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. T. 6, VAN SANTEN – ZUMBO. – Paris: J.-B. Dumoulin, 1862.
6. *Bottarie G., Ticozzi S. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. – Milano: per Giovanni Silvestri, 1822. V. 4.
7. *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modèles, estampes et planches gravées... du cabinet de feu M. Coypel*. – Paris, 1753.
8. *Mariette P.-J. Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du Cabinet de feu M. Crozat*. – Paris: chez Pierre-Jean Mariette, 1741.

Е.Е. Агрatina Жан-Пьер Мариэтт. Знаток изящных искусств
в европейской художественной среде XVIII века

9. *Mariette P.-J.* Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau... – Paris: de l'imprimerie royale, 1729-1742.
10. *Mariette P.-J.* Traité des pierres gravées. – Paris: de l'imprimerie de l'auteur, 1750.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dumesnil J.-G.* Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes. 1, Histoire des plus célèbres amateurs français : Pierre-Jean Mariette, 1694-1774. – Genève, 1858.
2. *Fontaine A.* Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot. – Paris: H. Laurence, 1909.
3. *Kobi V.* Dans l'oeil du connaisseur: Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
4. *Occhipinti C.* Piranesi, Mariette, Algarotti. Percorsi settecenteschi nella cultura figurativa europea. – Roma: UniversItalia, 2013.
5. *Rosenberg P.* Catalogue de la collection de dessins de Pierre-Jean Mariette. V. 1-2. – Paris: Electa, 2011.
6. *Smentek K.* Mariette and the Science of the Connoisseur in 18th Century Europe. – Farnham (UK) and Burlington (USA): Ashgate Publishing, 2014.

SOURCES

1. [Mariette P.-J.] *Dictionary by P. J. Mariette : and his other unpublished notes on fine art and artists written by this amateur.* T. 1, A-COL. Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1854.
2. [Mariette P.-J.] *Dictionary by P. J. Mariette : and his other unpublished notes on fine art and artists written by this amateur.* T. 2, COL-ISAC, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853-1854.
3. [Mariette P.-J.] *Dictionary by P. J. Mariette : and his other unpublished notes on fine art and artists written by this amateur.* T. 3, JABACH-MINGOZZI, Paris, J.-B. Dumoulin, 1856.
4. [Mariette P.-J.] *Dictionary by P. J. Mariette : and his other unpublished notes on fine art and artists written by this amateur.* T. 4, MOCCHI-ROBERTI, Paris, J.-B. Dumoulin, 1857-1858.
5. [Mariette P.-J.] *Dictionary by P. J. Mariette : and his other unpublished notes on fine art and artists written by this amateur.* T. 6, VAN SANTEN – ZUMBO, Paris, J.-B. Dumoulin, 1862.
6. *Bottarie G., Ticozzi S.* The collection of letters on painting, sculpture, and architecture. Milano, per Giovanni Silvestri, 1822. V. 4.
7. *Catalogue of paintings, drawings, marbles, bronzes, models, prints, and engravings... in the cabinet of noble M. Coypel.* Paris, 1753.
8. *Mariette P.-J.* The brief description of drawings by the great masters from Italy, Netherlands, and France, in the cabinet of noble M. Crozat. Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1741.
9. *Mariette P.-J.* Publication of engravings made from the most beautiful paintings and from the most beautiful drawings situated in the king's cabinet and Mgr le Duc d'Orléans's cabinet, and in the other cabinets. These collections were divided in according with different schools, with brief biographical notes and historical description of the each painting. Paris, de l'imprimerie royale, 1729-1742.
10. *Mariette P.-J.* The treatise on carved stones. Paris, de l'imprimerie de l'auteur, 1750.

REFERENCES

1. *Dumesnil J.-G.* History of the most celebrated amateurs and their relations to the artists. 1, History of the most celebrated French amateurs: Pierre-Jean Mariette, 1694-1774. Geneva, 1858.
2. *Fontaine A.* The doctrines of art in France. Painters, amateurs, art critics from Poussin à Diderot. Paris, H.Laurence, 1909.
3. *Kabi V.* In the eye of connoisseur: Pierre-Jean Mariette (1694-1774) and the formation of art history as a branch of science. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
4. *Occhipinti C.* Piranesi, Mariette, Algarotti. The routs of the 18th-century Western visual culture. Roma, UniversItalia, 2013.
5. *Rosenberg P.* Catalog of Pierre-Jean Mariette's collection of drawings. V. 1-2. Paris, Electa, 2011.
6. *Smentek K.* Mariette and the Science of the Connoisseur in 18th-century Europe. Farnham (UK) and Burlington (USA), Ashgate Publishing, 2014.

О.Ф. Батыршина

магистр искусствоведения,

лектор-экскурсовод в ИП «Сквозь районы Берлина»

olga.batyrshina.de@gmail.com

НЕПРЕРЫВНОСТЬ И РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ В ЭСТОНСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА*

Статья даёт общее представление об эволюции эстонской живописи на протяжении XX в. Раскрыта роль основателя национальной эстонской школы живописи Й. Кёлера и его младших современников К. Рауда и А. Лайкмаа, последовательно прививших художественное образование на территории Эстонии. Предпринят анализ становления эстонской живописной традиции, её связи с ведущими тенденциями живописи и рисунка Франции и Германии. Описано становление Таллина центром обучения прикладным художественным техникам, а Тарту – центром фундаментальной теоретической подготовки в живописи и искусствознании. Статья анализирует разрыв преемственности, случившийся около 1950-х годов, и восстановление характерного эстонского почерка в течение второй половины XX века. Статья раскрывает основные тезисы устного доклада «Непрерывность и разрыв традиции в эстонской живописи XX в», прозвучавшего на форуме «Научная весна-2018», Москва, апрель 2018 г.

Ключевые слова: живопись, эстония, модерн, авангард, экспрессионизм, кубизм, школа, преемственность, XX век

An article provides insight into the main features of the Estonian 20-th century painting growth. The mention of the role of A. Laikmaa and K. Raud as the chairmen of national painting school is revealed. Sustainability of Tartu as of the center for essential art education is shown as well as for Tallinn where primarily applied art techniques were sustained. The reported study was funded by RFBR according to the research project №18-312-00017. The article elaborates the key elements of the report submitted on “The Science Spring-2018” Forum, Moscow, April 2018th.

Keywords: painting, Estonia, modernism, avant-garde, cubism, baltic, XX century

Преемственность в эстонской живописи с её характерными особенностями начала складываться к началу XX столетия. До этого художники родом из Эстонии подвизались в Европе и России уже более двухсот лет, однако их произведения создавались в контексте шведского, российского или немецкого изобразительного искусства.

Зрелое мастерство и уважаемые имена эти мастера приобретали за пределами Эстонии, очень редко возвращались на родину и, по-видимому, не предпринимали попыток педагогической деятельности. Искусствовед Эне Ламп называет живопись этого периода «провинциальной» и «неприметной в тени художников балто-немецкого происхождения» [Eesti kunsti ajalugu 5 (ЕКА 5)...., 2010, p. 13].

На таком фоне примечательна биография Йохана Кёлера (Johann Köler; 1826-1899), крупнейшего эстонского живописца второй половины XIX века. «Уроженец Лифляндии, мастерски владеющий кистью» [Иванъ Петровичъ Кёлеръ..., 1882, с. 744], сын крестьянина, он получил фундаментальное образование в Санкт-Петербургской Академии художеств (1848–1855), был универсалом: писал религиозные, исторические, мифологические и жанровые композиции,

портреты. В молодости оформлял витрины и писал вывески. Сам себя Кёлер называл русским художником. Однако в своей автобиографии отмечал очевидную разницу русского и европейского подхода к живописи, намереваясь в дальнейшем избегать недостатков, отмеченных им на Парижской выставке 1857 г.: «Мне казалось, что первой задачей художника должно быть достижение наибольшей простоты и правды, без утрировки в сторону ли крайнего идеализма или реальности, доходящей до грубости или уродливости. Последним особенно грешат русские художники, что на всемирной парижской выставке 1856 года особенно неприятно поражало иностранцев, которые привыкли требовать поэзии от художественных произведений, если не в композиции, то в колорите» [Ивань Петрович Кёлеръ..., 1886, с. 344].

По окончании Академии художеств (мастерская А.Т. Маркова), удостоившись малой золотой медали, Кёлер продолжил образование, жил в Париже, в Мюнхене и в Италии. В дальнейшем развивал свои педагогические навыки: более десяти лет учил рисунку великую княжну Марию Александровну (дочь Александра II), был доцентом, затем профессором Академии художеств.

После годичного преподавания в Обществе поощрения художников (1862-1863) в 1863 году он приехал в Ревель, а также посетил мелкие эстляндские и лифляндские поселения. Визит не оставил у Кёлера иллюзий о низком уровне образования и мышления в среде здешних жителей. И размышляя о необходимости фундаментальных реформ в культурно-политической жизни своей малой родины, он уже идентифицировал себя как эстонца: «Не русским же людям <...> брать на себя почин в деле, касающемся населения, чуждого им по языку, религии и нравам!» [там же, с. 356].

Поневоле соприкоснувшись с административно-политической ситуацией в «остзейской провинции», Кёлер ясно видел, до какой степени тормозится общественное и культурное развитие родного края.

Уже в 1860-х годах был предсказан им путь, по которому в начале следующего века пойдут «будители» эстонской художественной культуры, такие как К. Рауд и участники кружка молодых эстонских литераторов и художников Noor-Eesti (А. Лайкмаа, А. Янсен, Н. Трийк, А. Промет).

Принципиально новыми точками отсчёта стали 1903 и 1904 год, когда в двух крупнейших городах Эстонии – Тарту и Таллинне – открылись первые художественные мастерские по обучению живописи.

К началу XX века уже достаточно много латвийских и эстонских живописцев получало образование в академиях Санкт-Петербурга, Дюссельдорфа либо Мюнхена. В их числе были два первых художника, положившие начало собственно эстонской изобразительной школе – Кристьян Рауд (1865-1943) и Антс Лайкмаа (1866-1942).

За плечами последнего был длительный художественный опыт, приобретённый преимущественно в Германии (два годичных цикла обучения в Дюссельдорфе, 1892-1893 и 1896-97) [Рају, 2000]. В 1903 году Лайкмаа открыл в Таллинне на основе руководимых им курсов рисования учебную живописную студию. Художнику на тот момент уже исполнилось тридцать восемь лет, то есть лишь немногим больше, чем было Кёлеру, когда тот вернулся из-за рубежа в Ревель.

Антс Лайкмаа (до 1935 художник подписывался как Ханс Лайпман) был состоявшимся портретистом и мастером пастельной живописи («Портрет Марии Ундер», «Портрет Ф.Р. Кройцвальда или “Вижу свой дом издалека”», «Сельма»). В обучении Лайкмаа отказался от скрупулёзной академической штриховки и основной упор делал на быстрые зарисовки угольным карандашом. Почти наверняка здесь сыграло роль знакомство с постимпрессионизмом, который был явно созвучен манере и технике самого Лайкмаа, и сознательное желание уйти от кёлеровского академизма.

Через таллиннское ателье прошло около сотни учеников, преимущественно детей эстонских немцев [ЕКА 5 ... , 2010]. Не все они продолжили творческую деятельность, но был преодолен значимый порог: впервые в Эстонии профессиональный художник обучал творческим секретам и делился своими взглядами на вещи не в рамках прикладной специальности резчика по дереву или металлу, а с целью постижения собственно живописного мастерства.

В Тарту роль, равную по значению Лайкмаа в Таллинне, сыграл Кристьян Рауд, выученик мюнхенской школы рисования Антона Ашбэ [Joonsalu, Talvistu, 2010], вдохновлявшийся, в числе прочего, работами Франца фон Штука и других участников мюнхенского Сецессиона. [Kivimäe, 2000]. Студия Рауда открылась на год позже, в 1904 году.

Оба живописца отлично понимали, какой объём педагогических, просветительских и агитационных работ им ещё предстоит осуществить. Их импровизированные художественные школы посещали, по большей части, еще подростки (будущему художнику Оскару Каллису, как и будущему первому футуристу Эстонии Адольфу Ваббе в 1903 году было всего одиннадцать лет, Александру Ууритсу – пятнадцать). Двух маленьких студий было недостаточно без культурного контекста, информационной поддержки и вовлечённости в обширный осознанный творческий диалог.

Однако в это время в Санкт-Петербурге уже получали полноценное художественное образование эстонские студенты: Николай Трийк (1884-1940), Александр Тасса (1882-1955), Волдемар Пятс (1878-1958), Конрад Мяги (1878-1925) и другие. В перспективе они должны были получить бумаги о российском образовании, но всё изменил 1905 год.

Начались революционные волнения, затронувшие и студенчество, в том числе и – Центрального училища технического рисования барона Штиглица – самого популярного художественного образовательного учреждения среди эстонской диаспоры Санкт-Петербурга [Nurk, 1972].

Училище готовило преимущественно прикладных мастеров, но систематическое рисование с гипсовых слепков, при всём педантизме такого подхода, позволяло отлично отточить руку в рисунке и натренировать глазомер. Важным плюсом Училища барона Штиглица было бесплатное обучение, в отличие от Императорской Академии художеств, где эстонцы обучались намного реже.

В 1905 году после студенческих беспорядков Мяги, Трийк и Тасса были исключены (В. Пятс, Х. Куусик, А. Промет и А. Киви успели закончить полный курс обучения чуть раньше). Сразу трое эстонских художников, объединённых уже не только происхождением, но и общим студенческим прошлым, переехали в Хельсинки, рассматривая этот город как временную опорную точку на пути в Париж [ЕКА 5..., 2010].

Здесь, в Финляндии, по-видимому, происходит их личное знакомство с литераторами группы Noor-Eesti («Молодая Эстония»). Благодаря этому складывается цельный контекст и та программность, которой недоставало борцам-одиночкам Лайкмаа и Рауду, и о которой полувеком ранее мечтал Кёлер.

«Есть маленькие народы, литература которых сияет в духовной жизни Европы, но слышал ли кто-то о литературе эстонской? <...> До сих пор в солидных географических трудах мы читаем о себе самих, что эстонцы живут в землянках, из двери которых валит дым <...> Сегодня о нас слишком мало известно, чтобы донести читающей Европе достаточно сведений о нас, как о культурных людях. <...> Будем эстонцами и познакомимся же с европейцами!» [Suits, 1905, p. 16-17] – так звучит программный лозунг поэта Густава Суйтса в статье «Noorte püüded» («Стремления молодёжи»). Вероятнее всего, что сближению художников и литераторов способствовали Рауд и Лайкмаа, которые сразу оценили огромную значимость объединения сил творческой интеллигенции. Первые сборники стихов и прозы Noor-Eesti были проиллюстрированы графикой К. Рауда, его брата П. Рауда, Н. Трийка, А. Ууритса и других художников [Noor-Eesti I album, 1905; Noor-Eesti III album, 1909; Ajakiri Noor-Eesti №4, 1910; Бернштейн, 1964, с. 27].

Лайкмаа тоже временно эмигрировал в Хельсинки из Таллинна из-за революционных волнений, однако его студия не прекращала деятельности. В 1907 году на его основе было создано Таллинское Эстонское художественное общество (Tallinna Eesti Kunstiselts, переименовано в 1914 в Таллинскую школу прикладных искусств, Tallinna Kunsttööstuskool), которым на первом этапе руководили бывшие выпускники Училища барона Штиглица – В. Пятс, А. Киви, А. Промет и др. [ЕКА 5..., 2010].

Сотрудничество Noor Eesti с художественной эстонской диаспорой и создание постоянного обучающего центра в Таллинне стали итогом длительного постепенного процесса объединения национальных творческих сил.

1906-1908 годы отмечены многочисленными переездами молодых живописцев (Хельсинки, Аландские острова, Париж, побережья Норвегии), во время которых они периодически то встречались, то теряли друг друга из виду, однако продолжали обмениваться письмами. Отчасти это было обусловлено нехваткой средств и времени на надёжное обустройство, но в ещё большей степени – нетерпеливым стремлением увидеть как можно больше, познакомиться со всем разнообразием современных стилей.

Первым в 1905 году в Париж прибыл скульптор Яан Коорт. Он уже посещал занятия Школы изящных искусств, когда к 1907 году за ним последовали Мяги, Тасса и Трийк со своей супругой Валентиной Грековой [Joonsalu, Talvistu, 2010]. Занятия в Академии Коларосси, общение с насельниками «Улья», богемной парижской школы, перемежались посещением многочисленных выставок современной живописи, которые давали эстонцам в профессиональном плане даже больше, чем уроки в учебных заведениях. Через год Мяги покинул Париж, уехав для работы над пейзажами Норвегии [Paris, 1932].

Таким образом, к 1906 году процессы объединения эстонской творческой интеллигенции при всей своей спонтанности происходили одновременно на родине и за рубежом. Тогда же, в 1906-ом, в Тарту при поддержке Крестьянского общества Эстонии прошла первая эстонская художественная выставка, в основном ретроспективного характера (работы Кёлера, его друга и современника Карла Майбаха (1833-1899), классицистические скульптуры Августа Вейценберга (1837-1921) и некоторые работы Лайкмаа). Выставка не получила широкого освещения в прессе, но уже две следующие обрели громкий резонанс. В 1909 году публике впервые были представлены работы Трийка, Ууритса и Коорта. Яан Тыниссон, председатель Эстонского студенческого общества (Eesti Üliõpilaste Selts), отметил, что хотел бы поддержать такую инициативу молодых эстонских художников, живущих за рубежом, и способствовать продаже их работ (приводится по: [ЕКА 5..., 2010]). Публицист и переводчик Бернард Линде, до этого не раз редактировавший материалы Noor-Eesti, хорошо отозвался в газете «Päevaleht» о финских и норвежских пейзажах Гончаровой и Трийка, а также о работах Трийка-портретиста [Linde, 1910, p. 1-2].

Третья выставка, состоявшаяся в 1910 году (Тарту-Таллинн) была ещё масштабней (более 250 полотен). Оба города претендовали на звание художественных центров Эстонии, в итоге выставка должна была пройти в них поочерёдно. Расширилась и информационная поддержка: организацией выставки занимались участники Noor-Eesti, причем руководителем их был художник Трийк, а в «Noor-Eesti ajakiri» (журнале по вопросам литературы, искусства и науки) появилась развёрнутая статья литератора Фридриха фон Стрика [Stryck, 1910, p. 309-314].

Мяги, выслав картины на выставку, по сути, заочно дебютировал в Эстонии, и сразу завоевал славу наиболее яркого пейзажиста современности. С признанием на родине к нему пришел и первый коммерческий успех [Erner, 2017, p. 261]. Получив денежный перевод за проданные с выставки полотна, Мяги в ноябре 1910 года выехал из Осло в Париж, где продолжил работать и одновременно внимательно изучать современные художественные веяния. Если первый год пребывания эстонцев в Париже прошёл под знаком выставок Сезанна, Гогена и фовистов, то период норвежских пейзажей лично для Мяги был временем анализа и синтеза финского и парижского визуального опыта, наложенного на привитую в училище Штиглица технику и послужившего дополнительной основой развития личного художественного видения.

Художественные идеи Парижа в начале столетия менялись стремительно и к 1910-1911 годам здесь царили Брак и Пикассо. Мяги пристально изучал кубизм, экспрессионизм и не прекращал работать. Писатель Ээро Эпнер говорит о восемнадцати полотнах, созданных Мяги во Франции и проданных неизвестному эстонскому покупателю [Ibid, p. 289].

За Парижем последовала Нормандия. Почерк Мяги становится еще импульсивнее, краски ярче и плотнее. В 2017 году художественный критик Арнальдо Коласанти сравнит Мяги этого периода с Полем Сезанном [Colasanti, 2017, p. 28-30].

Однако деньги, полученные после третьей выставки, к началу 1912-ого уже заканчиваются. Мяги истощён переездами, тревогами и главное – очевидной перспективой так и не добиться признания в стране, среди художников которой он субъективно воспринимается как «смиранный подражатель» французским и немецким живописцам-новаторам [Erner, 2017, p. 293]. Коллекционеры Морозов и Щукин, сильно повлиявшие на рыночную стоимость полотен Гогена, Сезанна, Матисса и Пикассо, не ищут эстонских авторов для своих собраний. Мяги принимает окончательное решение, и летом 1912 возвращается в Эстонию, в Тарту.

В воспоминаниях его друзей и учеников появление и деятельность здесь Мяги представляется главным, центральным фактором оживления тартусской художественной жизни (приводится по: [Paris, 1932, p. 172]). Его жизненный опыт, творческий кругозор, доля житейской горечи и сарказма, открытость и одновременная критичность и требовательность к себе и к своему таланту делали его самым видным представителем эстонской богемы 1910-х годов. Ему тридцать четыре, и он, подобно некогда Рауду, открывает свою студию.

В 1913 году в Тарту приезжает Трийк. Уже 20 февраля 1914 в малом зале театра Ванемуйне проходит IV выставка эстонской живописи [Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 28], и один из её главных участников – молодой двадцатидвухлетний футурист Адольф (Адо) Ваббе, также недавно прибывший из-за рубежа.

Ваббе прошёл мюнхенскую школу Антона Ашбэ и был хорошо знаком с работами представителей художественных объединений экспрессионистов «Мост» и «Синий всадник» [Varblane, 1993]. Его «Парафразы» могли шокировать даже дружески настроенных критиков из круга Noog-Eesti: быстрые росчеркообразные зарисовки на пустом фоне, похожие на пробу перьевой ручки или цветного карандаша, где всё вместе, суммируясь, больше всего начинает напоминать «поток мыслей» или мельтешение на шумной городской улице.

Лето 1914 года Ваббе проводит в Москве, где знакомится с творчеством Татлина, Кульбина и, видимо, – с поэзией Маяковского. [Ibid.] Одновременно, без сомнения, укрепляется его дружба с Тасса и Мяги.

В 1914 году в переписке Мяги и Тасса уже упоминается план создать совершенно новую, обширную творческую группировку с «блестящим и громким именем, членство в которой будет ограничено и потому особенно престижно, а название должно быть непременно на латыни» [Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 35]. Название такое действительно будет утверждено, но только три года спустя. В конце 1917 года официально было создано художественно-литературное сообщество Pallas Athena («Афина Паллада», далее – Pallas), сделавшееся лицом эстонской живописи на следующие двадцать лет, а уже через два года – первой в истории Эстонии крупнейшей художественной школой, первыми и самыми известными педагогами которой стали участник IV выставки Антон Старкопф (класс скульптуры), Конрад Мяги и Адо Ваббе (классы рисунка и живописи).

Подводя итог более чем десятилетнего процесса консолидации эстонских национальных творческих сил, следует отметить, что в отличие, например, от русской академической школы, созданной посредством ряда согласованных действий «сверху», эстонская школа живописи зарождалась в диаспоральном состоянии. Её представители вынужденно рассеивались по соседним регионам и странам, чтобы воспринять и удержать технический и творческий импульс, и только в середине 1900-х годов включился механизм стяжения сил. Для эстонского культурного кода стала исключительно важна хронологическая близость основания Pallas (декабрь 1917) и объявления независимости Эстонии (23 февраля 1918): изобразительность «палласовского» периода стала олицетворением творческой и национальной свободы, обретенных не только политически (как итог Vabadussõja, «Освободительной войны»), но и на эмоционально-чувственном уровне.

В подробной монографии Тиины Нурк «Высшая художественная школа Паллас» («Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940», Таллинн, 1977, 2004) обстоятельно описана деятельность школы в течение 1920-х-1930-х годов: специализация и структура студий [Nurk, 2004, p. 70, 118-119]; экономическая составляющая [Ibid, p. 61, 91]; выпускники тех или иных «ателье», продолжение их работы в Pallas, поездки выпускников за рубеж и т.д.

Остановимся на самых заметных выпускниках первого периода.

Обучение в Паллас официально длилось пять лет, первый выпуск состоялся осенью 1923 года. Особенностью почти всего первого выпуска стало внимание обучающихся одновременно к графике и скульптуре. Самым показательным является пример будущего крупнейшего графика Эстонии Эдуарда Вийральта (1898-1954), который в стенах Pallas специализировался на скульптуре (портрет Мяги в бронзе, 1922), но уже в период аттестации проявил очевидную склонность к тиражной графике и к графической иллюстрации, совместив обе компетенции. «Полярные» специализации приобрели скульптор Ферди Саннамеес (1895-1963) и иллюстратор-график Наталия Мей (1900-1975).

Синтез графического и живописного очевиден и в работах Куно Веебера (1898-1929) [Ibid, p. 51]. Веебер был старше прочих, его мастерство последовательно оттачивалось ещё начиная с занятий в студии Лайкмаа. Затем, в классах портретиста Трийка и скульптора Коорта, он, скорее, творил как зрелый мастер, нежели обучался; тоже можно сказать о его парижском периоде, времени обучения в мастерской Андре Лота. Тем не менее, один из продуктивных периодов его творчества совпал с первым выпуском Паллас.

Другим заметным художником, который раньше тоже обучался у Лайкмаа, но вошел в круг палласовцев и заметно повлиял на лицо южноэстонской живописи, стал Йоханнес Выэрахансу [Mark, Pulk-Pjatkowska, 2010].

Следующие шестнадцать лет Pallas уверенно занимал место высшего художественного учебного заведения Эстонии, став колыбелью плеяды таких выдающихся мастеров, как Вольдемар Хаас, Кристьян Тедер, Николай Куммитс, Яан Грюнберг, Хандо Мугасто, Карин Лутс, Айно Бах, Каарел Лииманд (в последний период своей жизни был женат на Айно Бах), Лепо Микко, Андрус Йохани и многие другие.

В свою очередь в Таллинне формировался свой художественный круг, самыми заметными в котором стали скульпторы Альберт Хансен, Яан Ныгене, Леонард Прууль, Вольдемар Альтерманн, мастера художественных работ по дереву Арнольд Пейпман, Адольф Кауп, Арнольд Куккур и многие другие. В известной степени между двумя центрами художественного образования существовало негласное соперничество, но школа Паллас все же держала верх как не имеющий аналогов центр именно высшего живописного и теоретического художественного образования. Выпускники Паллас чаще командировались за рубеж, учитывали и анализировали новейшие тенденции западноевропейской (преимущественно французской) живописи [Joonsalu, Talvistu, 2010; Levin, 2015; Nurk, 2004].

Такая глубокая осведомленность об иностранных новинках могла трактоваться двояко: в Эстонии тридцатых годов результаты эволюционных поисков художников опережали динамику зрительских предпочтений. За срок президентского режима Константина Пятса усилилась бюрократия, а специфическая конъюнктура затронула, в первую очередь, организации, связанные с культурой и искусством. С 1935 года живописи пытались вменить обязательную дидактичность [ЕКА 5..., 2010, p. 407; Joonsalu, Talvistu, 2010, p. 121]. На представителей новейших изобразительных стилей в Эстонии, как и в странах Европы (в том числе и в послевоенной Франции) смотрели скорее как на нарушителей спокойствия, и это уравнивалось только привычным авторитетом французской живописи, последние достижения которой (зарождающийся неореализм, кубизм, фовизм) были представлены публике в конце 1930-х гг. параллельно с выставкой современных эстонских полотен [ЕКА 5..., 2010, p. 423-424].

Осенью 1939 года Эстония, формально оставаясь независимой, входит в сферу влияния СССР, сменив «молчаливую эпоху» К. Пятса на долгую череду зависимых положений. Осознанный опыт двадцатилетнего суверенитета, зрелая разветвлённая культурная жизнь и два-три поколения с высшем образованием в корне изменили эстонское общество: каждый уже хорошо отдавал себе отчёт в рисках и потерях, связанных с новыми влияниями со стороны.

Вхождение в любой новый политический союз могло скорее имитировать, чем по-настоящему обеспечить политическую и экономическую защищённость. Сколь бы инертно ни было правительство президента К. Пятса, при нём национальное эстонское государство имело возможность учиться на своих ошибках, наработать свой политический и стратегический опыт. А любые административные перемены, навязанные извне, могли ударить по и без того трудному существованию художественных учебных учреждений.

С 1939 года художники оказываются втянутыми в околополитическую деятельность, так как режим нового образца в советской Эстонии стал чуток скорее к петициям и к коллективным обращениям, нежели к частной инициативе. Так, ещё осенью группа художников подписала коллективное письмо из 13 пунктов, обращённое к министру образования Й. Семперу и к новому премьер-министру Х. Круусу [Eesti kunsti ajalugu 6..., p. 16]. К ряду пунктов Семпер прислушался: открыт художественный музей в Тарту, высшим художественным вузом страны официально стала школа Pallas; школе в Таллинне ещё раз официально определена специализация по прикладным творческим курсам (вероятная аналогия – училище Штиглица) [Ibid, p. 17].

Были и те, кто не испытывал серьёзных тревог по отношению к новым просоветским властям: ученики школы Pallas Андрус Йохани (из мастерской Адо Ваббе), Айно Бах (училась у Ваббе и у Трийка), Каарел Лииманд, Э. Адамсон-Эрик в разное время посещали постреволюционную Россию и не относились к ней как к чему-то совершенно чуждому. Поначалу был лояльно настроен и Яан Тыниссон. Причиной тому, видимо, было негативное отношение политика и культурного деятеля к «молчаливой эпохе» Пятса, установившейся с 1934 года вплоть до подчинения Советскому Союзу. Тыниссон называл режим Пятса «...системой, которая пала не только по причине внешних обстоятельств, но и по причине отсутствия внутреннего стержня», а также потребовал «...исполнения декларации нового правительства под сине-чёрно-белым флагом и на основании суверенитета независимой Эстонии» (цит. по: [Kangilaski, 2011, p. 20]). Однако при жизни Тыниссона этому требованию воплотиться не удалось.

В 1940 году некоторые художники (Э. Адамсон-Эрик, А. Йохани, К. Лииманд, К. Тедер) прониклись идеей создания творческого профсоюза, по аналогии с прочими официальными советскими профессиональными объединениями [ЕКА 6..., p. 17; 19]. Но почти сразу правительство принялось настаивать на подотчётности Eesti Nõukogude Kunstnike Liit («Профсоюза эстонских художников») партийному руководству. Это сказалось на тоне общения художников с административными властями как в 1940 году, так и в длительный период, наступивший восемь лет спустя [Ibid].

Тем не менее первый советский период не слишком повлиял на сложившуюся изобразительную традицию, стилевые предпочтения. Программная работа Каарела Лииманда «Рабочая демонстрация» оставалась постимпрессионистическим произведением, несмотря на тему, название и изображённые красные флаги. В 1940 году написаны «Старый садовник» Эльмара Китса, «Тартуский мотив» Йоханнеса Выэрахансу, «В кофейне» Энделя Кыкса и другие произведения, сохранившие авторскую стилистику. Глубоко драматичные работы Ээрика Хаамера «Эвакуированные» и «Мать» (в обеих – темный монохромный колорит, резкие острые удары кистью и фигуры, частично сливающиеся с тёмным фоном оттенков сырой почвы) отражают тревогу и потерянность военного времени, но почерк живописца остается глубоко индивидуальным.

У культурной политики немцев, вошедших в Эстонию в 1941 году, были свои характерные особенности. В отличие от самой Германии, в Эстонии не проводили политику деления искусства на «здоровое» и «дегенеративное». В этой связи гораздо проще было организовать выставку

О.Ф. Батыршина *Непрерывность и разрыв традиции
в эстонской живописи XX века*

живописи, сохранив узнаваемый почерк полюбившегося эстонцам модернизма. На редкость яркой и светлой работой этого периода стала «Рыбачка на берегу» Карин Лутс (1943). Глубоким эстетизмом отмечен сдержанный «Портрет с маской» Германа Аунапуу (1943). Эмоционально противоположными стали работы Ээрика Хаамера и Йоханнеса Гринберга; к их теме одиночества и драматической потерянности относится и работа Ольги Терри «Стоящий мальчик» (1944).

Не углубляясь в вопросы техник и стилей, немецкие власти были сосредоточены на политических взглядах самих художников. Быстро последовали арест и смерть А. Йохани и К. Лииманда: их уличали в симпатиях к русским коммунистам. Умер в заключении художник Н. Куммитс. Жертвой Освенцима стал арестованный в Париже выпускник Паллас Карл Пярсияги, хотя и не известны какие-либо его работы на политические темы [Treier, 2003, p. 81-82]. По всей видимости, гибель грозила и Адамсону-Эрику, эвакуированному, в итоге, вместе с несколькими другими живописцами в советскую Россию («Ярославльская группа эстонских художников» – Рихард Сагритс, Эрих Адамсон-Эрик, Эвальд Окас, Александер Пилар), где позже им был присвоен старый официальный статус профсоюза эстонских художников (Eesti Nõukogude Kunstnike Liit) [ЕКА 6..., 2013, p. 113; Helme, Koll, 2017, p. 126].

В 1944 году после второго вхождения Эстонии в состав СССР художественная мысль разделилась на две основные концепции. Одна, регламентированная нормами, поддерживалась государственной политикой и мерилась критериями социалистического реализма. Вторая концепция уходила корнями в наработки постимпрессионистической эстонской живописи 1920-х-1930-х годов и в наследие школы Pallas.

Самыми яркими соцреалистами первого послевоенного десятилетия (1944-1954) стали Э. Окас («Эстонский стрелковый корпус 22 сентября 1944») и Адамсон-Эрик («Молодёжная бригада»). В начале 1950-х годов появилось много крупных программных полотен в академически-соцреалистической манере, написанных совместно двумя и более художниками («Подъём эстонской промышленности» Ало Хойдре, Лепо Микко и Прииду Аавик, 1950; Эльмар Китс и Эвальд Окас, «Встреча эстонских красноармейцев с Лениным и Сталиным», 1951-1952; Ильмар Кимм и Антс Виильдалепп, «Академик Бурденко проводит операцию в присутствии студентов-медиков Тартуского университета», 1951-1952).

Модернистский взгляд на живопись сохранился среди эстонских эмигрантов, число которых резко выросло в 1944-1945 годах. Живая память о манере школы Pallas выражалась в работах Карин Лутс, которая эмигрировала в Швецию в 1944 году («Корсика II», 1959) и с 1964 года стала членом шведской Государственной Художественной организации (шв. Konstnärernas riksorganisation) [Talvistu, 2004, p. 86]. Еще раньше, в 1948-ом, пишет свою, очевидно навеянную идеями Жоржа Брака и раннего Рудольфа Париса, «Женщину со стаканом» Юхан Хенносте, которому предстоит уже через год эмигрировать в США [ЕКА 6..., 2013, p. 104].

В Эстонии остаются Лепо Микко и Рихард Уутмаа. Их «крестьянские» работы явно стилистически происходят из периода Pallas и, временами, даже глубже – из манеры французской барбизонской школы (Р. Уутмаа, «Сборщики винограда», 1947; Л. Микко, «Стоги сена», 1945).

Но географическая и стилистическая разобщённость начала нивелироваться уже в 1960-е годы, вылившись в мощную волну возрождения и эволюции типично эстонского модернистского почерка. Первые ласточки близящегося расцвета послевоенной живописи – кубистическая работа Лолы Лийват «Аристократ» и абстракция Валве Янов «Ледоход на Эмайыги», обе – 1958 года.

Эстонский авангард в СССР уникален по генезису: если в центрах политической и художественной жизни (Санкт-Петербург, Москва), в других городах России и союзных республик приемы модернизма и авангарда чаще были формой демарша против существующего культурного диктата, то для эстонских живописцев авангард являлся давно устоявшимся взглядом на изобразительность и эволюционировал, впитывая все новые веяния на протяжении следующих тридцати с лишним лет.

Вероятно, уже после VI Всемирного фестиваля молодёжи и студентов 1957 года более плотным стало общение не только с представителями зарубежных левых фракций, но и между студенчеством советских республик, до сих пор во многом лишь формально знакомых с географией и населением собственной огромной страны. Предварительная попытка «сдружить» разобщённые советские народы была предпринята несколькими месяцами раньше на Днях эстонской культуры (декабрь 1956 г.). Но это стремление было обусловлено в большей мере конъюнктурой, так как сопровождало процесс реабилитации эстонцев, сосланных на восток СССР в 1940-х годах, и к тому же фестиваль почти полностью ограничивался только музыкальными мероприятиями [Moskvale külla..., 1958].

Искусствовед Эда Сепп предполагает, что после 1957 года мог произойти качественный сдвиг в сторону взаимосвязей русских и эстонских творческих кругов, что привело в 1960-е годы к образованию достаточно прочных московско-тартуских отношений [Sepp, 2001]. Самым показательным плодом этих контактов является произошедшее в 1958 году знакомство тридцатитрёхлетнего иллюстратора Юло Соостера с москвичами Борисом Жутовским и Эрнстом Неизвестным, работа в издательствах под фамилиями Соостер и (с 1962 года, после скандально известного разгрома юбилейной выставки МОСХа) Смородин и образование своеобразного кружка в московской квартире самого Соостера и его жены Лидии, урождённой Серх [Соостер, 2000, с. 9].

В Таллинне с конца 1960-х продуктивно работает выдающийся художник-экспериментатор Энн Пылдроос («Ситуация I» и «Ситуация II», 1968; «Новости» 1973), гибко сочетающий разнообразные модернистские приёмы – от минимализма до сверхприближения. Другие знаковые художники десятилетия – символист Ильмар Малин («Человек и система» 1968), склонный к анализу и препарированию сезаннизма и кубизма Райво Корстник («Южная Эстония» 1960), яркая атмосферная кубофутуристка Валве Янов, нередко сочетающая почерк палласовского модернизма с эффектами акварели и коллажа («Абстракция I», «Чёрная путаница», обе работы 1960 г). Тогда же начинает работать будущий дадаист и абсурдист Лембит Сарапуу. Вспыхнула популярность беспредметных и геометрических композиций, абстракций, экспериментов с освещением и фактурой.

В 1970-х годах запускается эволюция эстонского гиперреализма, ставшего актуальной философской и художественно-эмоциональной реакцией на соцреалистическую «предметку» и индустриальный пейзаж. В работах Андо Кесккюлы, Юри Палма, Урмаса Педаника [Varblane, 2010] и, в особенности, Яана Элкена, которого критик Андерс Хярм назвал «эстонским Эдвардом Хоппером» [Juske, 2008, p. 198], выразилась характерная идея *üõõrdamine* – «отстранённости», с которой художники изображали взятые крупным планом детали строек, поверхности предметов и бытовой техники. В 1977 году рождается шедевр Пылдрооса «Прыжок» с эффектом спектрального размытия и фотоналожения. В следующие пятнадцать лет эстонская живопись обретает новую самостоятельность, быстро создавая новые структурные связи с медиа и дизайном.

ИСТОЧНИКИ

1. Иванъ Петрович Кёлеръ, профессор живописи, 1826-1882 гг. Биографический очеркъ. Главы I-II // Русская старина. Том XXXIV, 1882. Вып. 4-6, с. 744.
2. Иванъ Петрович Кёлеръ, профессор живописи, 1826-1882 гг. Биографический очеркъ. Продолжение // Русская старина. Том LI-LII, 1886, с. 344; с.356.
3. Соостер Л.И. Мой Соостер. – Таллинн, 2000
4. Noor-Eesti I, Tartu, 1905. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290>
5. Noor-Eesti III, Tartu, 1909. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=465>
6. Linde B. Eesti kunstinäitus. // Päevaleht, 1909 №149, p. 1-2.
7. Moskvale külla. Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad Moskvast 1956. Tallinn, 1958.
8. Stryck F. von. Kolmas Eesti kunstinäitus // Ajakiri Noor-Eesti 1910, №4, p. 309-314. Режим доступа: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=1523>

О.Ф. Батыршина *Непрерывность и разрыв традиции
в эстонской живописи XX века*

9. *Suits G. Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta // Noor-Eesti I. Tartu, 1905, p. 3-19. Режим доступа
<http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290&next=6>*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бернштейн Б.М.* Эстонская графика. – Москва, 1964.
2. *Colasanti A.* Ritorno a casa: Konrad Mägi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea // Konrad Mägi (1878-1925). Kataloog. – Tallinn, 2017.
3. *Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940).* – Tallinn, 2010.
4. *Eesti kunsti ajalugu 6. köide I osa (1940-1991).* – Tallinn, 2013.
5. *Erner E.* Konrad Mägi: 1878-1925. – Tallinn, 2017.
6. *Helme S., Koll K.* Adamson-Erik. – Tallinn, 2017.
7. *Joonsalu M., Talvistu T.* Pallas. – Tartu, 2010.
8. *Juske A.* Jaan Elken. Slaidimaalist abstraksionismi kaudu isiklike märgisüsteemideni // Eesti kunstnikud 3 / Artists of Estonia 3. Toimetaja A. Trossek. – Tallinn, 2008. – P. 197-205.
9. *Kangilaski J.* Lisandusi postkolonialismi diskussioonile // Kunstiteaduslikke Uurimusi 20 (1-2). – Tallinn, 2011. – P. 7-25.
10. *Kivimäe J.* Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud. // *Modernity and Indentity: Art in 1918-1940.* – Vilnius, 2000. – P. 156-170.
11. *Levin M.* Eduard Wiiralt. Album. – Tallinn, 2015.
12. *Mark R., Pulk-Pjatkowska.* Eesti kunstnikud Pariisis. – Tallinn, 2010.
13. *Nurk T.* Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunstikoolis // Tartu Riikliku Muuseumi Almanahh nr. 3. Tartu, 1972. – P. 36-44
14. *Nurk T.* Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940. – Tallinn, 2004.
15. *Paju I.* Jooni Ants Laikmaa elust ja loomingust // Teataja, 2000. №5. P. 4-5. Режим доступа: <https://dea.digar.ee/cgi-bin/dea?a=d&d=teatajapoliit20000520.1.4>
16. *Paris R.* Konrad Mägi. – Tartu, 1932.
17. *Sepp E.* Estonian nonconformist art from the Soviet occupation in 1944 to perestroika // *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991.* Edited, intro by A. Rosenfeld and N.T. Dodge. – New Brunswick, 2001. – P. 43-140
18. *Talvistu E.* Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused. – Tartu, 2004.
19. *Treier H.* Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis. – Tallinn, 2003.
20. *Varblane R.* Ado Vabbe elukäik // Ado Vabbe. – Tallinn, 1993. – P. 89-109.
21. *Varblane R.* Urmas Pedanik vaatab maailma // *Vikerkaar*, 2010. №4-5. – P. 169-171.

SOURCES

1. *Ivan Petrovitsh Koeler, professor zhivopisi, 1826-1882 gg. Biographisheskij osherk. Glavi I-II* [Ivan Petrovitsh Koeler, professor in painting. Biographical sketch. Chapters I-II]. In: *Russkaya starina. Tom XXXIV.* 1882. Vyp. 4-6, p. 744.
2. *Ivan Petrovitsh Koeler, professor zhivopisi, 1826-1882 gg. Biographisheskij osherk. Prodlzsheniye* [Ivan Petrovitsh Koeler, professor in painting. Biographical sketch. The Continuation]. In: *Russkaya starina. Tom LI-LII.* 1886, p. 344; p. 356.
3. *Noor-Eesti* №1, 1905. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290>
4. *Noor-Eesti* №3, 1909. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=465>
5. *Linde B.* *Eesti kunstinäitus.* in *Päevaleht*, 1909 №149, p. 1-2.
6. *Moskvale külla. Eesti kunsti ja kirjanduse dekaad Moskvast 1956.* Tallinn, 1958.
7. *Sooster L.I. Moj Sooster.* [My Sooster] Tallinn, 2000.
8. *Stryck F. von.* *Kolmas Eesti kunstinäitus in Ajakiri Noor-Eesti* 1910, №4, p. 309-314. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=1523>
9. *Suits G. Noorte püüded. Üksikud mõtted meie oleviku kohta* in *Noor-Eesti I.* Tartu, 1905, p. 3-19. Web-source: <http://www2.kirmus.ee/nooreesti/uus/sirvi.php?id=290&next=6>

REFERENCES

1. *Bernschtein B. M.* *Estoniskaja grafika* [Estonian graphic art]. Moscow, 1964.

O.F. Batyrshina *Continuity and divide
in the 20-th century Estonian visual art*

2. Colasanti A. *Ritorno a casa: Konrad Mägi alla Galeria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Konrad Mägi (1878-1925)*. Kataloog. Tallinn, 2017.
3. *Eesti kunsti ajalugu 5. köide (1900-1940)*. Tallinn, 2010.
4. *Eesti kunsti ajalugu 6. köide I osa (1940-1991)*. Tallinn, 2013.
5. Epner E. *Konrad Mägi: 1878-1925*. Tallinn, 2017.
6. Helme S., Koll K. *Adamson-Erik*. Tallinn, 2017.
7. Joonsalu M., Talvistu T. *Pallas*. Tartu, 2010.
8. Juske A. *Jaan Elken. Slaidimaalist abstraktsionismi kaudu isiklike märgisüsteemideni in Eesti kunstnikud 3 / Artists of Estonia 3*. Toimetaja A. Trossek. Tallinn, 2008, p. 197-205.
9. Kangilaski J. *Lisandusi postkolonialismi diskussioonile in Kunstiteaduslikke Uurimusi 20 (1-2)*. Tallinn, 2011, p. 7-25.
10. Kivimäe J. *Between Modernity and Identity: Nationalist Dominance in the Late 1930's and the Phenomenon of Kristjan Raud in Modernity and Indentity: Art in 1918-1940*. Vilnius, 2000, p. 156-170.
11. Levin M. *Eduard Wiiralt*. Album. Tallinn, 2015.
12. Mark R., Pulk-Pjatkowska. *Eesti kunstnikud Pariisis*. Tallinn, 2010.
13. Nurk T. *Eesti kunstiõpilased Stieglitzi kunstikoolis*. In: *Tartu Riikliku Muuseumi Almanahh* nr. 3. Tartu, 1972, p. 36-44.
14. Nurk T. *Kõrgem Kunstikool Pallas 1919-1940*. Tallinn, 2004.
15. Paju I. *Jooni Ants Laikmaa elust ja loomingust*. In: *Teataja*, 2000. №5, p. 4-5.
16. Paris R. *Konrad Mägi*. Tartu, 1932.
17. Sepp E. *Estonian nonconformist art from the Soviet occupation in 1944 to perestroika* in Dodge N.T. *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945-1991*. Edited, intro by A. Rosenfeld and N.T. Dodge. New Brunswick, 2001, 43-140.
18. Talvistu E. *Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused*. Tartu, 2004.
19. Treier H. *Pärsimägi. Võrumaa-Tartu-Pariis*. Tallinn, 2003.
20. Varblane R. *Ado Vabbe elukäik*. In: *Ado Vabbe*. Tallinn, 1993, p. 89-109.
21. Varblane R. *Urmas Pedanik vaatab maailma*. In: *Vikerkaar*, 2010. №4-5, p. 169-171.

А.А. Житенев

доктор филологических наук,

доцент кафедры русской литературы XX-XXI веков, теории литературы и фольклора

Воронежского государственного университета

superbia@mail.ru

АПОЛОГИЯ СВОБОДЫ В ПЕРЕПИСКЕ ХУДОЖНИКОВ С ЖУРНАЛОМ «А-Я»*

Начало XXI века совпало с введением в научный оборот новых фактов, связанных с историей советского нонконформизма. Двухтомная переписка художников с журналом «А-Я», увидевшая свет в 2019 году, – важный документ эпохи, позволяющий не только уточнить историю первого журнала о «другом искусстве», но и яснее описать его эстетическую программу. Задача статьи – охарактеризовать систему ценностей, которая была выработана в дискуссии художников и положена в основу редакционной политики «А-Я». В статье на основании большого корпуса текстов охарактеризован круг ассоциаций, закрепленных за понятиями «свободы», «эмиграции», «самореализации» и др. Как было выявлено в статье, особое значение в этом ряду имеет интерпретация категории «новое». Вопреки традициям модернизма и авангарда новизна на рубеже 1970-1980-х гг. не рассматривается как важнейшее качество художественного произведения, прямо определяющее степень его ценности. Новизна идеи и новизна техники одинаково вторичны в ситуации, когда художественная культура развивается сразу во многих направлениях. Переписка вокруг «А-Я» позволяет прямо связать эстетический плюрализм журнала с отказом от привычной для эстетической теории XX абсолютизации новизны, с выработкой «апофатического» отношения к искусству.

Ключевые слова: неофициальное искусство, художественный журнал, эстетические ценности, новизна, журнал «А-Я»

The beginning of the 21st century coincided with the introduction of new facts related to the history of Soviet nonconformism into the scholarly discourse. The two-volume correspondence of artists with the “A-Ya” magazine published in 2019 is an important document of the era that allows not only to clarify the history of the first magazine about the “other art” but also describe its aesthetic agenda more clearly. The aim of the article is to characterize the system of values that was developed in the artists’ discussion and forms the basis of the editorial policy of the “A-Ya” magazine. Using a large body of texts as a starting point, the article describes the range of associations codified in the concepts of “freedom”, “emigration”, “self-realisation”, etc. As was found in the article, the interpretation of the category “new” is of particular importance in this chain of concepts. Contrary to the traditions of modernism and avant-garde, novelty, at the turn of the 1970s-1980s, is not viewed as the most important quality of a work of art that directly determines the degree of its value. The novelty of an idea and the novelty of a technique are equally derivative in a situation where artistic culture is developing in many directions at once. The correspondence associated with the “A-Ya” magazine allows us to establish a direct link between the aesthetic pluralism of the magazine and the rejection of the absolutisation of novelty common to the aesthetic theory of the 20th century, with the development of an “apophatic” attitude to art.

Keywords: unofficial art, art magazine, aesthetic values, newness, “A-Ya” magazine

Журнал «А-Я» – первое издание на русском языке, описавшее «корпус неофициального советского искусства, ставший сегодня абсолютно нормативным» [Деготь, 2004]. К настоящему времени ему сопутствует уже значительное количество интерпретаций, предложенных как издателями журнала [Шелковский 1990; Шелковский 2000; Шелковский и др., 2004; Шелковский 2016; Шелковский 2019; Презентация..., 2019], так и исследователями [Деготь 2004; Ельшевская, 2004; Житенев и др., 2013]. Программная установка издания состояла в стремлении к широте представленности явлений «второй культуры» без использования каких-то оценочных ярлыков:

© Житенев А.А., 2019

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта 18-012-00476 А («Эстетическая новизна и литературность как проблемы теории и творческой практики XX века: авангардизм 1920-1930-х гг. и постмодернизм 1970-1980-х гг.»).

«Сохранить, довести до сведения читателя поиски и находки неофициальной культуры. Не навязывая мнений, дать возможность самому читателю судить и сравнивать» [Шелковский, 1985, с. 3].

Ретроспективно «главная заслуга издания» усматривается его редакторами в том, что «на его страницах был выработан <...> язык описания» новейшего российского искусства [Шелковский и др., 2004, с. XVII]. Правда, в силу изолированности советского художественного контекста и разорванности связей с национальной традицией язык этот был во многом эклектичным и предрасположенным к чрезмерной широте обобщений: «Искусство ищет для себя “дальнозорких” и панорамных перспектив, и критика, утрачивая вкус к специализированности, становится сразу всем – философией, культурологией, литературой» [Ельшевская, 2004, с. 5].

Публикация переписки [Переписка..., 2019, т. 1; Переписка..., 2019, т. 2], связанной с подготовкой отдельных номеров, дает новый взгляд на журнал «А-Я», поскольку не только позволяет уточнить его издательскую историю, но и восстановить те координаты, в которых на рубеже 1970-1980-х гг. оформилась его программа. Цель этой работы – описать те ценности, которые были артикулированы в деловой переписке редакции и положены в основу редакционной политики «А-Я». Предметом основного интереса в этой связи будет первый том переписки, в котором артикулируются принципы издания, содержится обмен мнениями о пилотном номере журнала.

Фундаментальная ценность журнала – свобода, признание безусловного права художника на высказывание вне цензурных ограничений. На этапе подготовки к выходу первого номера проблема цензуры была связана с выработкой стратегий, позволяющих свести к минимуму потери, связанные с перлюстрацией почты и ограничениями на пересылку материалов. И. Шелковский, сознавая, что большая часть писем будет прочитана посредниками, несколько раз подчеркивает, что «все письма будут пронумерованы» [Переписка..., 2019, т. 1, с. 22] и любой пропуск будет означать повторную пересылку: «Почту и цензуру надо приучить, что все письма должны быть доставлены по адресу и никакие изъятия не допустимы» [там же, с. 51]; «Официально их (то есть цензуры) не существует, так вот пусть и ведут себя так, как будто их нет» [там же, с. 64].

Осторожность посредников, старающихся избежать любой опасности, вызывает у него осуждение, трактуется как проявление эгоизма и малодушия: «Страх панический, раздутый беспредельно, не поддающийся никакой логике <...> Смертная казнь, пожизненное заключение, вопрос таможенника – по этой шкале страха все едино» [там же, с. 256]. Раздраженное неприятие вызывает и стремление многих авторов говорить языком иносказания – «трусливый, туманный и многоречивый эзопов язык московских статей» [там же, с. 538].

После выхода первого номера предметом обсуждения оказывается готовность сотрудников издания нести репутационные риски, связанные с публикацией за рубежом. Позиция И.Шелковского определяется убежденностью, что только игра в открытую является образцом ответственного поведения: «А ведь если кто и меняет историю сейчас – то только диссиденты. Их активные действия, а не кукиши в кармане. С кукишами в кармане в гроб положат – так никто про них и не узнает» [там же, с. 393]. Редактору чужда программная идеологизация журнала, но и заведомый отказ от политического самоопределения видится ему ошибкой: «У всей этой самозапугивающейся интеллигенции вся эта подчеркнутая неприязнь к “политике” – не что иное, как сублимация страха. Мы, мол, такие чистюли, что нас интересует только искусство и не интересует политика. Но все – политика» [там же, с. 392]. Это важнейшая идея, неотделимая от представления о свободе как ценности: «Вводя самоцензуру, мы добровольно понижаем уровень собственной свободы, но самое главное, что вслед за этим надо будет делать еще шаг назад, потом еще – ведь их аппетиты ненасытны <...> Эстетическая свобода невозможна без духовной свободы вообще» [там же, с. 471].

Этот тезис наталкивается на активное неприятие московских корреспондентов, указывающих на несоотнесенность возможных статусных приобретений и применяемых властями мер запугивания. В. Орлов напоминает И. Шелковскому о качественной разнице контекстов:

А.А. Житенев *Апология свободы
в переписке художников с журналом «А-Я»*

«Многие издатели у вас в восторге от бесцензурия забывают, что мы здесь все под ударом, особенно в нынешнюю политическую ситуацию. <...> Так что прошу быть трезвым и реалистичным и оценить всю меру ответственности перед оставшимися здесь» [там же, с. 414]. А. Сидоров в одном из писем приводит большой список авторов, отказывающихся сотрудничать с журналом в том случае, если политических материалов в новых номерах «не может не быть» [там же, с. 474].

История журнала – это история компромисса между этими крайними позициями. Необходимость в нем была продиктована насущностью журнала для профессионального сообщества, который должен был стать «журналом для всех ранее немых и безъязыких» [там же, с. 408]. В набросках редакторского предисловия И. Шелковский говорит о трех важнейших задачах журнала: «Познакомить русских художников, как эмигрировавших, так и оставшихся, с творчеством друг друга. Познакомить зрителя, главным образом западного, с творчеством этих художников <...>. Дать возможность людям, пишущим об искусстве, высказаться по поводу того или иного художника или явления в искусстве» [там же, с. 293]. А. Косолапов, предлагая близкие формулировки, обозначает проблемы, из которых вырастает программа издания: необходимо создать условия для «свободного культурного общения»; дать художникам шанс «вырваться из безвестности», преодолеть обедненность интеллектуального поля [там же, с. 298].

Нацеленность на конструктивный разговор обуславливает «информативный», а не «направленческий» характер журнала [там же, с. 113], отказ от «клановой апологетики», «презумпцию доброжелательности» [там же, с. 310]. Эта программа была реализована лишь отчасти, причиной чему стали не только проблемы с формированием постоянного пула авторов и поиском средств для издания, но и глубокие противоречия в том творческом кругу, для которого журнал создавался. Характерна в этом отношении реплика И. Шелковского в письме С. Есяну: «Я всем пишу письма с криком о помощи, SOS, а в ответ получаю письма с подтекстом на тему: ты меня уважаешь – не уважаешь, будто этот журнал каждому наступают на любимую мозоль <...>. Вместо работы над журналом получается выяснение отношений» [там же, с. 326]. Природа этих разногласий становится очевидной из разницы оценок, даваемых художниками эмиграции.

Широкий разброс мнений объясняется тем, что художники отмечают не только связанные с эмиграцией приобретения, но и возможные потери. Для И. Шелковского точкой отсчета оказывается антропологическая поврежденность «русского» / «советского», к которой он неоднократно возвращается: «Общество больное и люди больные – одутловатые, бледные, со злыми глазами» [там же, с. 87]. Запад поражает его прежде всего другим характером человеческих отношений, в которых не найти «букета знакомых интонаций: раздражительность, брезгливость, зависть, злобствование, повелительность, категоричность» [там же, с. 35]. Именно поэтому он ни разу не высказывает сомнений в оправданности отъезда, предоставляющего эмигранту новые возможности и в личностном, и в творческом плане: «Жить в клетке надоело. <...> Я как будто всю жизнь был горбатый и сейчас лишь начинаю понемногу разгибаться» [там же, с. 106]. Запад ценен тем, что он дает «надежду», и это уже «много» [там же, с. 57].

В то же время И. Шелковский не склонен рассматривать эмиграцию как самоочевидное решение; для переезда требуется веская причина, поиск лучшей жизни как цель – это обмен «шила на мыло» [там же, с. 72]: «Как ни странно, но сейчас моя точка зрения, в общем, такова, что уезжать без особой нужды не надо. <...> Тем, кто связан со словом, с литературой, переезд вообще противопоказан. <...> Те, кто не может себя реализовать там из-за хронического отсутствия условий, материалов и прочего, как музыканты, например, отчасти художники, скульпторы, – те должны ехать» [там же, с. 48-49]. Самореализация – важнейший экзистенциальный мотив, и он появляется в письмах многократно: «Здесь есть возможность видеть настоящее современное искусство и самому участвовать в выставках и видеть себя со стороны и в сопоставлении» [там же, с. 58].

Важнейшим вопросом является вопрос, возможна ли эта самореализация в иных общественно-политических и ценностных координатах. Лейтмотивом многих писем оказывается

дезориентированность неофита, бытовая неустроенность, неочевидность профессиональных перспектив. Оглушенность «лавиной» впечатлений, «ощупывание слона», пребывание в «пустоте» [там же, с. 217, 28, 104] – норма первых лет эмиграции. И.Шелковский в этой связи в письмах к разным адресатам пишет об эмиграции как о «болезни»: «Переезд – болезнь, так же как у растений – пересадка. Нужны годы, чтобы оправиться. И что потом – неизвестно: лучше, хуже, так же? Строго говоря, нам все еще не до искусства – мы попали на Марс, и каждый все еще в одиночестве» [там же, с. 217].

В некоторых письмах можно встретить сетования на трудности социализации, на невозможность вписаться в иначе устроенную художественную жизнь. Это, в частности, постоянный мотив писем А.Косолапова: «Я полагаю, что дистанция между художественной Москвой и N.Y. – дистанция больше, чем океаны»; «Америку пробывать трудно, все закручено крепко, не воткнешься» [там же, с. 158, 195]. Неприятие новых правил, настороженное отношение к зарубежному контексту в этой связи – не редкость. И.Шелковский пишет об отсутствии «желания вращаться» во французскую культуру; А.Косолапов – об отсутствии «новых художественных привязанностей» [там же, с. 28, 101]. Отсутствие средств к существованию, обремененность семьей, неостребованность в качестве художника, отсутствие среды, способной оказывать моральную поддержку, перечеркивают все выгоды переезда. Об этом, в частности, упоминает Чуйков: «Важнее другое: сейчас есть такое, может быть и ошибочное, мнение – если жить – нужно уезжать, но если хочешь полностью самореализоваться в нашем возрасте – нужно оставаться...» [там же, с. 477].

Для некоторых художников эмиграция оказалась разочарованием, поскольку не позволила творчески проявить себя и осознать свое место в глобальном контексте. Об этом пишет И.Шелковский: «В Москве всем хотелось узнать свою настоящую цену, и все понимали, что при жизни, где все поставлено с ног на голову, – это сделать невозможно. <...> Запад, по идее, считался как высший судья, последняя инстанция, и вот для тех, кто уже здесь, – куда апеллировать дальше?» [там же, с. 358]. С ностальгической нотой, как о нереализованной возможности, об искусстве нонконформизма 1970-х говорит Б.Орлов: «Погубил все пресловутый комплекс русской неполноценности. Будто где-то "там" все счастье проходит без нас. Вот все бросились "туда" новыми Кандинскими и Шагалами. И все это оказалось похмельем на чужом пиру» [там же, с. 530].

Такая оценка актуализирует вопрос о «провинциальности» русского искусства, которая многими участниками переписки осознается как нечто само собой разумеющееся. А.Косолапов пишет, что «русские должны работать и работать, чтобы дорасти до мировых стандартов» [там же, с. 34]; И. Шелковский замечает, что на фоне западных художников русские смотрятся «провинциально, запоздало и бедновато» [там же, с. 83]; И. Чуйков, говоря о представленности нонконформизма на Западе, констатирует двойное запаздывание: «Грустно все-таки. И так у нас все отстает, а уж то, что доходит на Запад, отстает и от нас» [там же, с. 44]. Однако оценки этой «провинциальности» могут различаться. Б.Орлов видит в ней самобытность, И.Шелковский – «закупоренность». Характеризуя современный художественный процесс, Б. Орлов отмечает: «Мне кажется, что в Москве сейчас есть силы и немалые, чтобы осознать себя как некое самобытное явление и не выпрашивать внимания у Запада, не переделываться под них» [там же, с. 53]. И.Шелковский пишет об искусственном сужении контекста и опасности «перемалывания самого себя»: «В Москве каждый из нас как закупоренный, мы почти не знаем, что делается рядом. Какое уж тут самосознание» [там же, с. 82].

Закономерно, что ценность «русского» оценивается в этой связи неоднозначно. А.Косолапов многократно, из письма в письмо, пишет о совершенном отсутствии интереса к русским художникам, об отторжении «русского» как низкопробного: «Я сказал Глезеру, что русским художником сегодня называться стыдно (это из опыта, так как в галереях вообще здесь с русскими дела не хотят иметь)» [там же, с. 200]. Он подчеркивает качественное различие базовых установок в Европе и Америке, которое требует от художника или отказа от карьерного успеха, или смены всей системы координат: «Разница с Москвой в миллионы лет – разные мегагалактики. Ребята там, как я вижу сейчас,

А.А. Житенев *Апология свободы*
в переписке художников с журналом «А-Я»

пребывают в счастливом неведении. Да и откуда нам было знать, что аксиомы здесь иные» [там же, с. 136]. О радикальности этого выбора уже применительно к самому А.Косолапову пишет И.Чуйков: «Саша, приехав в Нью-Йорк, сбросил с себя, как грех, все, чем жил в Москве, из блестящего явления Русской культуры превратился в общее место Американской. А те, кто не переделываются, оказываются непонятными как марсиане» [там же, с. 530].

И.Шелковский, принимая во внимание обе возможности – «развивать русскую неофициальную культуру» или стать на Западе «западным художником» – «не разделяет полностью ни первую, ни вторую точку зрения» [там же, с. 148]. В его письмах картина отношения к русскому искусству на Западе очень нюансирована. С одной стороны, он отмечает широту представленности русского наследия в западной культуре: «Русская культура здесь занимает большое место. На книжных развалах перед магазинами можно увидеть все, что хочешь <...> По радио примерно треть передач – русская музыка. <...> Я здесь горжусь, что я русский» [там же, с. 59]. С другой стороны, для него очевиден и тот факт, что эта культурная рецепция почти исключает интерес к современности: «Даже все эти балеты – вылинявшая тряпка. Россию любят за 19 в., за старое от Чайковского до Стравинского» [там же, с. 211].

Его стратегия взаимодействия с зарубежным контекстом сводится к тому, чтобы вписаться в правила художественного рынка, но не поступиться своим правом на длительную и сосредоточенную работу над вещами. Из одного письма в другое И.Шелковский отмечает, что художнику на Западе, «чтобы преуспевать, надо продавать и продавать, много и регулярно» [там же, с. 103], при этом условием успеха является сотрудничество с галереями: «В музеях здесь висит то, что проходит через галереи, так же как картина без рамы еще не картина, так же художник, не показанный галереей, еще не художник» [там же, с. 74]. Это радикальное отличие, заставляющее в ретроспективе воспринимать московский период как «любительский», построенный на совсем других принципах творчества и взаимодействия с аудиторией: «В Москве мы все занимаемся чистым искусством, работая для себя, безо всякой корысти, важно выразить идею; третью, десятую работу такого же плана делать не хочется. Здесь же надо зарабатывать себе не хлеб» [там же, с. 89].

Тем не менее ироническое отношение к «узкому кружку любителей искусства, спокойно работающих в собственное удовольствие» [там же, с. 91] не отменяет глубокой потребности в связи с российским контекстом. В письмах рубежа 1970-1980-х И.Шелковский говорит о стремлении «восстановить внутреннюю атмосферу, непрерывность» московского периода, о «страстном желании восстановить тот мир, который меня окружал в Просвирином переулке» [там же, с. 55, 87]. Эмиграция не отменяет прошлого, и художник постоянно подчеркивает актуальность «всего московского»: «Мы как будто смотрим в бинокль с разных концов. <...> я теперь все московское воспринимаю как тут вот, рядом находящееся»; «Все абрамцевские, наилучшие московские ощущения у меня сохранились в самом свежем виде. Париж им не противоречит» [там же, с. 24, 32]. Характерно, что отъезд в этой связи рассматривается не как выпадение из контекста, а как обретение более широкого взгляда на культурную ситуацию: «Уезжая, обретаешь родину» [там же, с. 32].

Это обретение, однако, оказывается возможно только при выполнении одного условия: сохранения собственного лица в глобальном художественном контексте. В этой связи осмысление «русского» оказывается тесно связано с проблемой новизны. Отношение самого И.Шелковского к эстетической новизне скептическое: «Мне всегда хотелось дорваться до самого нового, до самого современного. Посмотреть, пощупать, узнать, потом отойти в сторону и заняться своим делом, но уже со спокойной душой» [там же, с. 83]. Однако сам порыв к новому рассматривается им как обязательное условие обретения творческой самостоятельности. Примечательно, что, характеризуя творчество важного для себя Ф. Семенова-Амурского, Шелковский считает необоснованными его претензии на новизну: «Он всегда говорил: “Я соревнуюсь с тремя городами: Римом, Токио и Парижем”. Он не знал ни Рима, ни Токио, ни Парижа. Все, что он знал об искусстве современном,

кончалось 10-20-ми годами, коллекцией Щукина, музеем Нового западного искусства» [там же, с. 65-66]. Эмиграция предполагает преодоление этого незнания: «Мы все там, в Москве, неточно представляем, как здесь. Дело даже не в том: лучше – хуже, а просто неточно или вообще не представляем» [там же, с. 22].

Отношение к новому – важнейший критерий, позволяющий противопоставить эмиграцию и метрополию. Метрополия исходит из представления о линейном развитии, в котором есть лишь одна магистральная линия. Ценность той или иной практики определяется ее близостью к воображаемому острию «актуальности». Запад исходит из многовекторной модели развития, в которой «новизна» вдвойне относительна: это переменная внутри направления, и это интеллектуальная мода. Об этом как важнейшем обстоятельстве пишет И.Чуйкову И.Шелковский: «Наиболее существенно следующее: в Москве представления обо всем совр. искусстве, как о пирамиде, имеющей вершину. И на этой вершине все представляют себе что-то новое, последнее <...> Это неверно абсолютно. Имеется много, целый ряд пирамид: каждая со своей вершиной, они сосуществуют и не образуют общей. На Западе и в искусстве – демократия. Есть пирамиды модные и актуальные, но мода – это то, что проходит, вернее, переходит на другое» [там же, с. 116].

В этой связи И.Шелковский и его корреспонденты пишут о двух типах новизны: новизне *идеи* и новизне *средств*. Новизна идеи осознается как спекулятивная, производная от указующего жеста критика: «А что касается новизны идей, то нужно, чтобы кто-то большим пальцем указал на это»; «Это мода, а моды быстро выходит из моды. <...> Крайний авангард занимает не больше места и пользуется не большим влиянием в жизни художественной, чем маоизм и троцкизм в политической» [там же, с. 100, 103]. Новизна средств тоже представляется не вполне легитимной, поскольку нередко является производной от высокого уровня технических возможностей: «Часто новое искусство связано с новыми материалами, а это доступно не всем даже здесь»; «Общее впечатление от современного искусства – средства изобретаются, но не используются» [там же, с. 55, 233].

Закономерно, что стремление быть «новыми», быть «западными» гораздо больше, чем это нужно» [там же, с. 56], расценивается И.Шелковским не как признак инновационного сознания, а как примета русской «провинциальности». Новизна в этом контексте получает еще один важный обертон – соотнесенность с «сейчас»: «Русское искусство, которое здесь в Париже, несовременно, салонно, как ни странно, провинциально. <...> От всего остается ощущение фальшивости <...> В разговорах фигурируют слова “сейчас” и “здесь”, как будто это единственные мерки для художника» [там же, с. 37]. «Делать новое» в этом контексте означает уже не производить идеи, а варьировать их в том числе работ, которое отвечает запросам художественного рынка.

И.Шелковский отмечает, что в этом наборе координат «новое часто бывает внешним или эрзацем» [там же, с. 83]. Неподлинность «нового», его неспособность отвечать творческой реализации художника связывает идею «первенства» с озлобленностью, размышления над которой становится еще одной сквозной темой переписки. Б.Орлов в одном из писем И.Шелковскому прямо связывает жажду первенства, «спортивную» интерпретацию искусства с разрушением человеческих связей: «Видимо, сейчас эпоха спорта, судя по разовому искусству. Хоть на секунду, но первым. Искусство уже не объединяет, а разъединяет, особенно самих художников. Художник художнику – друг, товарищ и волк» [там же, с. 141]. «Корзина с крабами» [там же, с. 76], «клевета, грязь, людоедство» [там же, с. 112] – норма конкурентного пространства, в котором «новое» – это важнейшая ценность, опознавательные признаки которой не известны никому из актантов творческого процесса. «Беспардонная, невежественная и наглая самореклама», о которой применительно к кругу художников-эмигрантов пишет И.Чуйков [там же, с. 133], в контексте переписки оказывается оборотной стороной «татаро-русской» «жажды власти, первенства, стремления подмять всех под себя», отмечаемой И.Шелковским [там же, с. 144].

Редакторские принципы журнала «А-Я» формируются в отталкивании от тех примет эмигрантского сознания, которые в переписке осознаются как кризисные, ограничивающие поле

А.А. Житенев *Апология свободы*
в переписке художников с журналом «А-Я»

продуктивного взаимодействия. Отказ от «направленческого» издания в пользу издания «информационного», от акцента на какой-то одной линии художественного процесса в пользу репрезентативной и широкой картины – важнейшая из установок, непосредственно связанные с отказом от абсолютизации «нового». В одном из писем И.Шелковский предлагает апофатический взгляд на искусство: «Я предлагаю исходить из предположения, что мы не знаем, что такое искусство (а это так и есть), что этот вопрос будет решаться в далеком будущем и, возможно, какая-то доля искусства окажется о всем, во всех явлениях» [там же, с. 152]. Эта позиция прямо предполагает отказ от любой тенденциозности в подборе и освещении материала: «Разве не может быть различного понимания искусства? И разве не может быть каждая точка зрения по-своему права?» [там же, с. 142]. Закономерно, что развитие в этом контексте трактуется в контексте природных метафор произрастания, ветвления, призванных отразить разнонаправленность становления: «Наверное, искусство – это все вместе, в совокупности, все направления. Каждое направление как ветка на дереве. Они и должны быть направлены в разные стороны и противоположные друг другу, иначе дерево было бы однобоким. А так они уравнивают сами себя» [там же, с. 83].

Установка на эстетический плюрализм тесно связана с другой: с принципиальным отказом от самооправдания художника. В переписке «А-Я» снова и снова звучит мысль о недопустимости снижения требований к автору. В этой связи И.Шелковский осуждает принцип «а зато»: «Здесь все строится на “зато”. Пусть по общему аршину мы такие-сякие, мытанные-катанные – “зато”... И это “зато”, как правило, избавляет от всякой самокритики» [там же, с. 283]. Та же логика определяет неприятие принципа «не хуже других». О нем пишет А.Сидоров: «Смысл журнала я вижу не в том, чтобы показать “изумленному” Западу и самим себе, что мы “не хуже других”, а в том, чтобы <...> включиться в нормальную западную культурную <...> жизнь» [там же, с. 310].

Условием такого включения для редакторов «А-Я» оказывается восприятие «нового» как историчного и рассмотрение художественного творчества в более широком наборе координат. Закономерно, что в письме И.Шелковского А.Солженицыну будущее соотнесено не с эстетической новизной, а с новыми антропологическими горизонтами: «Все мы находимся между прошлым и будущим. Некоторых больше тянет в прошлое (традиции, спокойствие), некоторых в будущее (свобода поиска, неизвестность). <...> Спор лишь (как всегда) о пропорциях, дозировке. <...> Не будет ли будущее просто за Человеком?» [там же, с. 411]. Ретроспективно продуктивность этого «спора» трудно переоценить: журнал оказался проникнут «настоящим творческим напряжением» [Шелковский, 2019], хотя редакторское намерение сделать его «тем пунктом, тем перекрестком, где самые различные направления встречались бы» [Шелковский 1990] осталось неосуществленным: эстетический плюрализм оказался несовместим с инерцией эстетического сознания, в которой свобода и новизна должны быть взаимосвязаны.

Обзор материалов переписки художников с журналом «А-Я» позволяет сделать ряд выводов разной степени обобщенности. Во-первых, материалы писем однозначно свидетельствуют о том, что многие принципы журнала складывались в широком обсуждении, в многократном проговаривании и уточнении позиций. При этом, в отличие от дипломатичных формулировок редакторских предисловий, оценки в письмах, как правило, выражены с полемическим заострением. Во-вторых, переписка позволяет сделать вывод о том, что программные плюрализм и демократизм издания, сознательный отказ от прямо выраженной оценки имели в своей основе завершенную систему представлений о «новом» в искусстве, о нелинейной и многовекторной логике развития искусства. В-третьих, «апофатический» взгляд на современную художественную практику, при котором выводы о ценности отдельных явлений и их связи отнесены в будущее, отвечают постмодерной логике пересмотра «исторического авангарда» и могут быть соотнесены с установкой на деканонизацию и деиерархизацию художественного поля. В этом смысле журнал «А-Я» может рассматриваться как издание, в котором впервые в российском контексте были артикулированы важнейшие параметры «постсовременности».

ИСТОЧНИКИ

1. Переписка художников с журналом «А-Я». 1976-1981. Том 1. / Сост. И. Шелковский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
2. Переписка художников с журналом «А-Я». 1982-2001. Том 2. / Сост. И. Шелковский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
3. Презентация переписки художников с журналом «А-Я» – <https://www.youtube.com/watch?v=w6Yqa35y4Ho&list=LLoXdUg4gUrH3K4ITI-oN-zA&index=5> (дата обращения – 15.04.2019).
4. Шелковский И. Журнал на подоконнике – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/1990.php> (дата обращения – 15.04.2019).
5. Шелковский И. «Мои работы можно разделить на семерых» – <http://aroundart.org/2016/04/08/igor-shelkovsky/> (дата обращения – 15.04.2019).
6. Шелковский И. [От редактора] // А-Я. Литературное издание. – 1985. – №1. – С. 2-3.
7. Шелковский И. После драки // Нева. – 2000. – № 9. – URL: <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/2000.php> (дата обращения – 15.04.2019).
8. Шелковский И. «Я боролся за человеческую свободу в искусстве» – https://iz.ru/822435/sergei-uvarov/ia-borolsia-za-chelovecheskuiu-svobodu-v-iskusstve?fbclid=IwAR21ofY1foatkRS3_VizWjoveK2lWRRxhH56Ih1S5cLscXJEK7bnjKyP8R8 (дата обращения – 15.04.2019).
9. Шелковский И., Сидоров А., Мелконян Ж. Альфа и омега свободного творчества // А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979-1986. Репринтное издание. Под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. – Москва: АртХроника, 2004. – С. VII-XVII.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деготь Е. «А-Я»: журнал, искусство, политика // Критическая масса. 2004. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/3/de8.html> (дата обращения – 15.04.2019).
2. Ельшневская Г. «А-Я»: опыт второго чтения // А-Я. Журнал неофициального русского искусства. 1979-1986. Репринтное издание. Под ред. И. Шелковского и А. Обуховой. – Москва: АртХроника, 2004. – С. III-VI.
3. Житенев А. А., Тернова, Т. А., Фролова А. В. Принципы архивации неофициального искусства в журнале «А-Я» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2013. – № 5. – С. 251-258.

SOURCES

1. *Perepiska hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Correspondence of artists with the magazine "A-Ya"]. 1976-1981. Vol 1. Ed. I. Shelkovskij. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019.
2. *Perepiska hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Correspondence of artists with the magazine "A-Ya"]. 1982-2001. Vol 2. Ed. I. Shelkovskij. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019.
3. *Prezentaciya perepiski hudozhnikov s zhurnalom "A-Ya"* [Presentation of artists' correspondence with the magazine "A-Ya"]. – <https://www.youtube.com/watch?v=w6Yqa35y4Ho&list=LLoXdUg4gUrH3K4ITI-oN-zA&index=5> (Retrieved 15.04. 2019).
4. Shelkovskij I. "Moi raboty mozno razdelit' na semeryh" ["My work can be divided into seven"]. – <http://aroundart.org/2016/04/08/igor-shelkovsky/> (Retrieved 15.04. 2019).
5. Shelkovskij I. *Ot redaktora* [Editor's foreword]. In: *A-Ya. Literaturnoe izdanie* [A-Ya. Literary edition]. 1985. №1. P. 2-3.
6. Shelkovskij I. *Posle draki* [After the fight]. In: *Neva*. 2000. № 9. – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/2000.php> (Retrieved 15.04. 2019).
7. Shelkovskij I. "Ya borolsya za chelovecheskuyu svobodu v iskusstve" ["I fought for human freedom in art"]. – https://iz.ru/822435/sergei-uvarov/ia-borolsia-za-chelovecheskuiu-svobodu-v-iskusstve?fbclid=IwAR21ofY1foatkRS3_VizWjoveK2lWRRxhH56Ih1S5cLscXJEK7bnjKyP8R8 (Retrieved 15.04. 2019).
8. Shelkovskij I. *Zhurnal na podokonnike* [Journal on the windowsill]. – <http://old.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/a-ya/1990.php> (Retrieved 15.04. 2019).
9. Shelkovskij I., Sidorov A., Melkonyan J. *Alfa i omega svobodnogo tvorchestva* [Alpha and Omega of free creativity]. In: *A-Ya. Zhurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva* [A-Ya. Journal of unofficial Russian art]. 1979-1986. Reprint Edition. Ed. I. Shelkovskij and A. Obukhova. Moscow, ArtHronika Publ., 2004. P. VII-XVII.

REFERENCES

1. Degot' E. "A-Ya": zhurnal, iskusstvo, politika ["A-Ya": magazine, art, politics] In: *Kriticheskaya massa* [Critical mass]. 2004. № 3. <http://magazines.russ.ru/km/2004/3/de8.html> (Retrieved 15.04. 2019).
2. El'shevskaya G. "A-Ya": opyt vtorogo chteniya ["A-Ya": second reading experience]. In: *A-Ya. Zhurnal neoficial'nogo russkogo iskusstva* [A-Ya. Journal of unofficial Russian art]. 1979-1986. Reprint Edition. Ed. I. Shelkovsky and A. Obukhova. Moscow, ArtHronika Publ., 2004. P. III-VI.
3. Zhitenev A.A., Ternova T.A., Frolova A.V. *Principy arhivacii neoficial'nogo iskusstva v zhurnale "A-Ya"* [Principles of archiving unofficial art in the magazine "A-Ya"]. In: *Humanities, Social-economic and Social Sciences*. 2013. № 5. P. 251-258.

Е.А. Русинова
кандидат искусствоведения,
проректор по международным связям и научной работе,
заведующий кафедрой звукорежиссуры ВГИК имени С.А. Герасимова
vgik.science@gmail.com

УСЛОВНО МОТИВИРОВАННАЯ МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКОГО КИНООБРАЗА

Музыка фильма как важнейший элемент не только фонограммы фильма, но и его аудиовизуальной структуры и эстетической формы является актуальным предметом современных междисциплинарных исследований. В статье рассматриваются важные аспекты синхронического и диахронического взаимодействий мотивированной и немотивированной музыки фильма. Исходя из установленных параметров этих отношений, вводится понятие условно мотивированной музыки, и шире – условно мотивированного звука. Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. На основе анализа нескольких репрезентативных примеров из отечественного и зарубежного кинематографа представлены способы создания полисемантического кинообраза, а также систематизированы художественные задачи, которые могут быть решены путем применения этого приема в звуковом решении фильма.

Ключевые слова: музыка фильма, звуковое решение фильма, условно мотивированный звук фильма, кинообраз, авторское кино

The film music as an essential element of not only the soundtrack of the film, but also its audio-visual structure is a current subject of modern interdisciplinary research. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. Based on the established parameters of these relations, the concept of conditionally motivated music is introduced, and more broadly, conditionally motivated sound. Conditionally motivated sound not only helps in creating a polysemantic artistic image in the film, as if “pushing” the scope of the plot motivation, but it can also say a lot about director aesthetics, especially when it comes to author’s cinema. Based on the analysis of some representative examples from domestic and foreign cinema, ways of creating a polysemantic film image are presented, and artistic tasks that can be solved by applying this technique in the film’s sound solution are systematized.

Keywords: film music, film sound solution, conditionally motivated film sound, film image, author cinema

После прихода в конце 1920-х гг. звука в кино особенно значительные изменения произошли с музыкой фильма. Эти перемены были заметны потому, что музыка, в отличие от речи и шумов, функционировала и в дозвуковой эпохе кинематографа как музыка *внекадровая*, принадлежащая пространству кинопоказа. Попытки речевого и шумового озвучивания кинофильма, существовавшие в немом периоде, также могут быть отнесены к внекадровому пространству фильма, однако они имели локальный характер и не оказывали такого существенного влияния на восприятие картины как музыка, исполнявшаяся *вживую* в течение всего времени кинопоказа. Речь и шумы, собственно *звук*, «вошел» в пространство картины, и, при всей дискуссионности значения этого события, было определено его место «не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино» [Эйзенштейн, 2000, с. 299]. Но в то время, когда речь и шумы только начали свой путь технического и эстетического развития, перспективу которого предсказал еще Рене Клер в своей статье 1929 года «Искусство звука» [Клер, 2009], музыка кино уже имела опыт взаимодействия с киноизображением и значительно трансформировалась в своих функциях и семантике по сравнению с предыдущим периодом.

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка
в структуре полисемантического кинообраза*

Прежде всего, музыка из внекадровой (внеэкранной) локализации перешла в единое аудиовизуальное пространство кинопроизведения, одновременно разделившись на внутрикадровую и закадровую, иными словами – на *мотивированную* и *немотивированную*. Надо понимать, что такого рода формальные «упрощения» аудиальной сферы в кино (даже в отношении начала звуковой эпохи, не говоря о современной ситуации в этой области) не могут отразить всей сложности взаимодействия звуковой и визуальной составляющих кинопроизведения, воспринимаемого в актуальном эстетическом переживании и с трудом переводимого в теоретические конструкции, прежде всего, вследствие временной природы самой киноформы и контекстуальности времени ее создания и восприятия. Тем не менее, попытки теоретического осмысления и систематизации звуковой сферы кинематографа необходимы для анализа исторического развития и понимания перспектив применения различных звуковых, в том числе музыкальных, приемов в современных аудиовизуальных концепциях.

В данном случае хотелось бы обратиться к одному интересному явлению в области звука кинофильма, до сих пор не получившему не только достаточного внимания в кинотеории, но даже не выделенному терминологически. Это прием, который можно было бы определить как «условно мотивированный звук». Но для того, чтобы прояснить и аргументировать вводимый термин, необходимо обратиться к содержанию понятий «мотивированный» и «немотивированный» звук, выделить специфику звука *условно* мотивированного, а также проанализировать семантику и художественные перспективы этого приема. Определение «условно мотивированный звук» применимо в отношении любых элементов фонограммы фильма, включающих речь и шумы, но наиболее наглядно этот прием может быть представлен на примере использования музыки в фильме.

Стоит напомнить, что основные элементы, составляющие аудиовизуальную структуру пространства кинофильма, были осмыслены уже в первые десятилетия существования звукового кинематографа. В том числе были освоены функции внутрикадровой и закадровой музыки, включая использование принципов симфонической и оперной драматургии (прежде всего лейтмотивов), заимствованных киномузыкой; отработаны приемы психологического воздействия определенных музыкально-звуковых клише в различных киножанрах [Лисса, 1970; Балаш, 1968; Кракауэр, 1974]. Стандартные приемы создания необходимого режиссеру аудиовизуального образа и воздействия через звук на эмоции зрителя не потеряли своего значения и в современном кинематографе, рассчитанном на массового зрителя, поскольку базируются на принципах психологии восприятия звука и определенных музыкальных традициях.

Из самого определения ясно, что мотивированная (внутрикадровая) музыка обоснована сюжетом, источник звучания виден или контекстуально предполагается в кадре (здесь мы оставляем за скобками вопрос технического воплощения внутрикадрового звучания: в случае записи чистовой фонограммы или последующего озвучивания звук остается внутрикадровым в художественно-эстетическом и психологическом отношениях). Соответственно, музыка закадровая не мотивирована (формально) сюжетом и может быть введена в фильм достаточно произвольно, – хотя вопрос мотивации *как причинности, смысловой обоснованности* присутствует и в случае закадровой музыки, однако он может выходить за рамки сюжетного материала в область авторского мира, интертекста и прочих контекстуальных значений. Неоднозначность понимания мотивировки применения той или иной закадровой музыки в фильме вызывает и неопределенность ее теоретической интерпретации. Если с функциями и семантикой внутрикадровой (мотивированной) музыкой все достаточно ясно (обозначение места и времени экранного действия, характеристика социальной группы, способ формирования психологического портрета персонажа и пр.), то в случае с немотивированной музыкой все намного сложнее: в теоретических работах можно встретить такие субъективно-неопределенные интерпретации как «философское обобщение», «авторское отношение», «иронический контрапункт» и т.д.

Дополнительную сложность для теоретизирования создает такой феномен, как взаимовлияние звука и изображения в фильме, привнесение дополнительных семантических и эмоциональных

коннотаций как в изображение, так и в звук при их одновременном существовании в кадре. Этот феномен был давно отмечен и отечественными, и зарубежными исследователями. Так, Т. Корганов и И. Фролов писали: «Музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всеми вместе приобретает новые функции и вместе с тем как бы новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства» [Корганов, Фролов, 1964, с. 85]. Мишель Шион, французский композитор и теоретик, занимающийся проблемами звука в кинематографе, ввел важное понятие «*аудио-видения*», выражающее факт, что «мы никогда не видим то же самое, если при этом слышим; мы не слышим то же самое, если одновременно видим» («We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well») [Chion, 1994, p. XXVI].

Таким образом, в отношении как внутрикадровой, так и закадровой музыки мы имеем дело с трудностями интерпретации и понимания, возникающими в *синхронии* звука с изображением. Но возникают сложности и в *диахроническом* отношении, в частности, в переходе немотивированной музыки в мотивированную и обратно. В анализе семантики таких переходов важно учитывать не только смену визуального пространства кадра, но и (как правило) изменение звучания в его акустических, тембральных, частотных характеристиках, особенностях аранжировки и манеры исполнения музыки. Обратимся к примерам.

Фильм Романа Полански «Пианист» (2002) рассказывает о судьбе выдающегося польского музыканта Владислава Шпильмана. Во время Второй Мировой войны Шпильман, как и тысячи других польских евреев, был вынужден жить в Варшавском гетто, испытывая в полной мере унижения и страдания своего положения в условиях нацистской оккупации Польши. Фильм начинается черно-белыми хроникальными кадрами польской столицы 1939 года: по улицам едут трамваи, автомобили, повозки, идут прохожие, женщины везут детские коляски... Идет вроде бы обычная, будничная жизнь. Но именно благодаря звуку эта визуальная «обыденность» приобретает тревожный эмоциональный фон: за кадром звучит Ноктюрн №20 до-диез минор Фредерика Шопена – композитора-символа Польши. (Слегка приглушенное звучание музыки в первых кадрах воспринимается как проигрывание старой грампластинки). Примерно через 30 секунд экран переносит нас из хроники в пространство студии звукозаписи, где пианист продолжает играть тот же ноктюрн (характеристики звучания меняются, звук «приближается» к нам в соответствии с акустическими условиями студийного пространства). Гармония музыки нарушается оглушительным взрывом начавшейся бомбежки. Но выражение лица пианиста не меняется, он лишь слегка «поводит бровью» и продолжает играть. Частота взрывов нарастает, в студии разбиваются оконные стекла, осколки попадают на клавиатуру, но даже это не может заставить музыканта прервать игру. Сотрудники студии отчаянными жестами призывают пианиста покинуть помещение, однако тот лишь делает отрицательное движение головой и продолжает играть (музыка Шопена в этот момент становится выражением характера персонажа, символом его духовной стойкости и внутреннего сопротивления насилию). И только взрывная волна, буквально сбившая пианиста на пол, заставляет его прекратить исполнение музыки.

Вспомним обратный пример – переход внутрикадровой музыки в закадровую – в фильме Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959). В эпизоде прибытия на перрон железнодорожной станции состава с пленными, которых фашисты собираются отправить в концлагерь, в кадре мы видим и слышим небольшой духовой оркестр, исполняющий популярное в довоенное время танго «О, донна Клара!». Далее внимание камеры перемещается на лица прибывших (среди которых и главный герой фильма – солдат Андрей Соколов, с негодованием наблюдающий за происходящим), изможденные фигуры заключенных. Монтажный ритм постепенно ускоряется, отражая нарастающий ужас и панику, охватывающую людей. В это время музыка танго переходит из внутрикадровой в закадровую, одновременно приобретая все более бодрый маршевый характер, аранжировка ее меняется на более легкую (слышно даже гавайскую гитару и «джазовое» фортепиано), что усиливает создаваемый звукозрительный контрапункт (музыка заканчивается вместе с последним кадром эпизода,

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка
в структуре полисемантического кинообраза*

в котором дымит черная труба крематория): музыка из элемента сюжетного действия «вырастает» до символа циничного зла, творимого нацистским режимом.

Взаимообратная «переходность» мотивированной и немотивированной музыки создает возможность продленного «вчувствования» в экранное смысловое высказывание, постепенного переживания смены нюансов эмоциональных состояний. Но в ряде случаев мы имеем возможность пережить и опыт практически мгновенного «схватывания» полисемантики образа, создаваемой благодаря приему *условно мотивированного звука (музыки)*. В уже упомянутом фильме «Пианист» есть эпизод, в котором Шпильман, тайно поселившийся в одной из конспиративных квартир в Варшаве, подходит к обнаруженному им в комнате пианино, и, не в силах противостоять своей природе музыканта, садится к инструменту. Зная, что любой громкий звук, произведенный им, может его выдать, Владислав лишь возносит руки над клавиатурой, изображая пальцами, парящими над ней, исполнение шопеновской музыки. Одновременно за кадром эта «изображаемая» музыка начинает звучать в полноценном концертном исполнении (и в акустике большого концертного зала) на рояле с симфоническим оркестром. Анализируя этот эпизод, мы не можем в полной мере отнести музыку ни к мотивированной (поскольку фактически она не звучит в кадре), ни к немотивированной (поскольку ее появление за кадром однозначно мотивировано сюжетным моментом и непосредственно связано с изображением). В то же время, это «незвучание» в кадре нельзя причислить и к метадиегезису (субъективному состоянию сознания героя): мы явно видим в кадре *объективное* проявление «квазизвука» и *действенное присутствие* героя в реальности происходящего, визуальное кадр не меняется (нет «перевода» в субъективность через применение, например, рапида или смены цветокоррекции). Это пример *условно мотивированной* музыки в фильме, которая не просто дополняет, но умножает смысл видимого в кадре (несломленный дух главного героя, превосходство красоты и гармонии над злом и хаосом, предощущение грядущей победы в войне...). В отличие от переходности внутрикадрового и закадрового звука, прием условно мотивированного звука позволяет ощутить полисемантику художественного образа в не столь продленном, а более быстром, и порой более интенсивном переживании.

Для произведения этого эффекта довольно часто и продуктивно используются музыкальные цитаты: при их введении в новый художественный контекст (соединении с визуальным рядом фильма) активизируется ассоциативная память зрителя, воздействующая на интенсивность эмоционального переживания и заставляющая по-новому воспринимать уже знакомые образы. Но в случае с условно мотивированным звуком закадровая музыкальная цитата еще и входит в прямое (одновременное) взаимодействие с внутрикадровым звуком, тем самым как бы «дополняя» внутрикадровое звучание и умножая семантику кинообраза. Вспомним эпизод из фильма Элема Климова «Иди и смотри» (1985), где молодые герои – Глаша и Флэра – в оккупированной фашистами Беларуси с огромным физическим и психическим напряжением пробираются к своим через лесные заросли и болота. Пережив бомбежку, обессиленные герои ночуют в лесу, где наутро так обманчиво светит солнце, льет грибной дождь, под которым Флэра и Глаша с радостью смывают грязь и ужас прошедшего дня. Девушка, наслаждаясь этой передышкой, преисполненная энергией молодости, забирается на ящик с патронами и начинает пританцовывать и напевать, подражая Марион Диксон – героине Любви Орловой из знаменитого довоенного фильма «Цирк» («Я из пушки в небо уйду, диги-диги-ду...»). Танец девушки «дополняется» за кадром узнаваемым голосом Любви Орловой, исполняющей с «американским» акцентом под джазовый оркестр эту ставшую после выхода фильма очень популярной песенку. Конечно, в памяти зрителей мгновенно возникает яркий образ цирковой воздушной гимнастки, в искрящемся костюме отбивающей чечетку на дуле пушки, из которой она «в небо уйдет» – «Мэри верит в чудеса, Мэри едет в небеса...» Трудно представить что-то более противоположное условиям военного времени, но именно такой сильный образный контраст умножает семантическую наполненность кадра: в этот момент мы видим не просто молодую красивую (несмотря на слипшиеся мокрые волосы, потрепанное платье и грубые сапоги) героиню, – мы вспоминаем, что так радовало советских людей 1930-х – 1940-х годов, представляем

E.A. Rusinova *Conditionally motivated music
in the structure of a polysemantic film image*

счастливого, еще совсем недавнее для героев мирное время, так жестоко перечеркнутое военным вторжением; мы предчувствуем, что эта девушка может скоро погибнуть, не познав всех радостей молодых лет («Я любить хочу! Я рожать хочу!»); вместе с юными героями мы переживаем краткий момент счастья посреди ужаса войны (об этом нам напоминает гулкий низкочастотный фоновый шум, сопровождающий сцену) и понимаем, как хрупка жизнь.

Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. В таких фильмах довольно часто встречаются звукозрительные решения, рассчитанные не только на эмоциональный отклик зрителя, но и на понимание более сложных, интеллектуальных построений. Например, в фильме Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003) – картине-посвящении киноманам, сплошь пронизанной синефильской эстетикой парижской молодежи конца 1960-х годов – мы встречаем огромное количество аудиовизуальных цитирований, чаще всего в виде мизанабимов (экран в экране). В большой мере выбор цитируемых фрагментов фильмов (от Абеля Ганса до Жан-Люка Годара) обусловлен не только сценарием (фильм снят по мотивам романа Гилберта Адера «The Holy Innocents» – «Святые невинные», Адер является и автором сценария), но и вкусом и предпочтениями самого режиссера. Трое молодых людей (двое из которых – брат и сестра Тео и Изабель, дети обеспеченных парижских интеллектуалов, а третий – их новоявленный друг, американец Мэтью, приехавший на учебу в Париж) – постоянные посетители парижской синематеки, фанаты искусства кино. Их увлечение переносится и в жизнь: друзья, в частности, развлекаются тем, что угадывают фильмы в цитатах и пантомимах, разыгрываемых друг перед другом. В одном из эпизодов Изабель в забавном самодельном «костюме» – белом комбинезоне, с намотанным на голову полотенцем и метелкой в руках – танцевальным шагом «вплывает» в комнату, где находятся юноши, напевая: «Пам, пам, пам-пам-пам, тюрю-тюрюрю, пам-пам-пам...» и требует сказать: из какого фильма изображаемая ею сцена? Тео силится вспомнить фильм, просит хотя бы малейшей подсказки, но Изабель неумолима. А зрителю такая «подсказка» дается: за кадром мелькают кадры из фильма Джозефа фон Штернберга «Белокурая Венера» (1932), мы видим кордебалет (движение которого изображала Изабель), актрису варьете Элен в исполнении Марлен Дитрих и слышим оркестровую мелодию. Условно мотивированный звук здесь вызывает целую гамму эмоций, соединяя воедино много образов: атмосферу кино 1930-х годов, многозначное имя Венеры – богини любви; свободолобивую, «игровую», чувственно-интеллектуальную эпоху 1960-х, зарождающееся чувство Изабель и Мэтью...

Используя прием условно мотивированного звука, режиссер рассчитывает на своего рода «интерактивность» зрителя – прежде всего в плане готовности, открытости его сознания для восприятия полисемантики создаваемого образа. В авторском кино, где большее значение имеет интеллектуальная составляющая, эта зрительская аудитория существенно уменьшается в количественном отношении: интертекстуальность фильмов того же Бертолуччи требует значительной эрудиции в области не только истории киноискусства, но и литературы, мировых религий, социальной политики, психоанализа и т.д. Безусловно, такой эрудированный зритель имеет возможность получить более сильное впечатление при восприятии эпизода с условно мотивированным звуком. В то же время, и в киножанрах, рассчитанных на массового зрителя, прием условно мотивированного звука также может существенно обогатить аудиовизуальное решение киноэпизода, что не останется незамеченным и неоцененным зрителем. Звуковые проявления персонажа – например, напевание им мелодии, знакомой зрителю, а в особенности мелодии знаковой или даже культовой для определенной части аудитории – как бы сближает персонажа и зрителя, позволяя последнему ощутить героя как равного себе. Так, например, в сериале «Семнадцать мгновений весны» (реж. Т. Лиознова, 1973) есть эпизод, в котором Штирлиц, уединившись в своем коттедже, отмечает 23 февраля – праздник Красной Армии. Он садится у камина, вытаскивает

Е.А. Русинова *Условно мотивированная музыка
в структуре полисемантического кинообраза*

из золы горячую печеную картошку и, налив рюмку водки, напевает «про себя» русскую народную песню «Ой, ты, степь широкая». Это как бы «пение» (которое он как бы начинает дважды, желая вернее попасть в ноты) проявляется в кадре лишь задумчивым выражением лица и раскачиванием головы в такт музыки, за кадром же голос звучит в полную силу, поддержанный все более нарастающим в силе звучания аккомпанементом русской гармонии. В этот момент таинственный резидент Штирлиц становится не просто полковником Исаевым, а своим, *настоящим* Максим Максимычем (это имя вызывает в памяти и образ из романа Михаила Лермонтова «Герой нашего времени»), а мощь звучания русской гармонии метафорически выражает духовную силу русского народа, воюющего с фашизмом.

Таким образом, прием условно мотивированной музыки, и шире – звука, позволяет выполнить сразу несколько художественных задач при разработке аудиовизуального решения эпизода фильма: обогатить смысловое значение изображения в кадре (вплоть до метафоризации и символизации звуковой семантики); «приблизить» персонажа к зрителю, тем самым усилив эффект зрительской эмпатии; передать некий интеллектуальный режиссерский «меседж» (в том числе с использованием интертекстуальных связей элементов аудиовизуальной структуры эпизода); выразить важные концепты авторской эстетики. При этом условно мотивированный звук может найти применение в киноэпизодах, рассчитанных на восприятие самой разной аудитории – от массового зрителя, интеллектуальной элиты до представителей определенных социальных сообществ или субкультур (например, рок-культуры), тем самым усилив эмоционально-интеллектуальное воздействие на зрителя.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Иди и смотри (1985, реж. Э. Климов, СССР), игр.
2. Мечтатели / The Dreamers (2003, реж. Б. Бертолуччи, Великобритания, Франция, Италия), игр.
3. Пианист / The Pianist (2002, реж. Р. Полански, Польша, Франция, Великобритания, Германия), игр.
4. Семнадцать мгновений весны (1973, реж. Т. Лиознова, СССР), игр., сериал
5. Судьба человека (1959, реж. С. Бондарчук, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – Москва: Издательство «Прогресс», 1968.
2. Клер Р. Искусство звука // Сеанс. 2009. №37-38.
3. Крганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. – Москва: Искусство, 1964.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
5. Лисса З. Эстетика киномузыки. – Москва: Издательство «Музыка», 1970.
6. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – Москва: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2000.
7. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. – New York, 1994.

REFERENCES

1. Balash, B. *Kino. Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva* [The formation and essence of the new art], Moscow, Progress, 1968.
2. Kler, R. *Iskusstvo zvuka* [The art of sound] // Seance. 2009. №37-38.
3. Korganov, T.I., Frolov, I.D. *Kino i muzyka: Muzyka v dramaturgii fil'ma* [Cinema and Music: Music in the Film Dramaturgy], Moscow, Iskusstvo, 1964.
4. Krakauer, Z. *Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality], Moscow, Iskusstvo, 1974.
5. Lissa, Z. *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of the Film Music], Moscow, Muzyika, 1970.
6. Ejzenshtejn S.M. *Montazh* [Montage], Moscow, Muzej kino; Jeizenshtejn-centr, 2000.
7. Chion, M. *Audio-Vision: Sound on Screen* [Audio-Vision: Sound on Screen]. New York, 1994.

А.И. Карлявина

аспирантка исторического факультета, кафедры истории России XX-XXI вв.

МГУ имени М.В.Ломоносова

effy754@gmail.com

АНТИРЕЛИГИОЗНЫЙ КИНЕФАТОГРАФ В СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЕ 1920-х ГОДОВ

В данной статье исследуется роль советских документальных и игровых фильмов в антирелигиозной пропаганде большевиков в первое послереволюционное десятилетие. Антирелигиозный кинематограф был важной частью советской антирелигиозной пропаганды на заре ее появления. Кино было наиболее понятным и наглядным видом массового искусства. Большевики мастерски использовали антирелигиозный кинематограф в целях антирелигиозной пропаганды. В статье рассматриваются основные сюжеты антирелигиозных фильмов, а также культурные мотивы, которые послужили их основой.

Ключевые слова: антирелигиозная пропаганда, антирелигиозный кинематограф, РПЦ, религия, пропаганда, кинематограф

The role of the soviet documentary and playing movies during the first ten years after the revolution is researched in this article. In early 1920-s anti-religious movies were the important part of soviet anti-religious propaganda. Cinema was the most clear and illustrative form of art. The anti-religious movies was masterfully used by bol'sheviks in anti-religious propaganda. The subjects of the anti-religious movies and cultural motives for them are referred in the article.

Keywords: anti-religious propaganda, anti-religious movies, Russian Orthodox Church, religion, propaganda, cinema

В статье речь пойдет об игровых и документальных фильмах как средствах антирелигиозной пропаганды большевиков. Роль антирелигиозных кинолент в пропаганде большевиков в советский и постсоветский периоды рассматривалась лишь эпизодически, в рамках более глобальных и фундаментальных исследований, посвященных истории кинематографа [Гак, 1972; Ермаш, 1979; Зоркая, 2014; Искусство миллионов..., 1958; История Советского кино..., 1969, Том 1; История становления..., 1986; Попцова, 2016; Рябчикова, 2014; Фомин, Гращенкова, 2016]. Сами по себе антирелигиозные фильмы как отдельный культурно-исторический феномен, в котором советскими пропагандистами гипертрофировались и конструировались новые образы служителей культа, выгодные для нового советско-большевистского политического дискурса, не рассматривались в исторической литературе. В статье будут рассмотрены и проанализированы основные типы антирелигиозных фильмов 1920-х годов (документальные и игровые) с точки зрения укрепления старых и стереотипичных образов духовенства большинства религиозных организаций, существовавших в тот период в Советской России. Также в статье будут рассмотрены предпосылки формирования образа священнослужителя в дореволюционной крестьянской среде, которые могли повлиять на ту роль священнослужителей, которая им отводилась в антирелигиозных фильмах.

Целью данной статьи является выявление роли советских документальных и игровых фильмов в антирелигиозной пропаганде большевиков в первое послереволюционное десятилетие.

В качестве источников в статье использованы кинематографические материалы из сети интернет, сборники документов [Декреты Советской власти..., 1973, Том 4.; Кино – и фотодокументы..., 1958; Пропаганда и агитация..., 1941], а также описания сюжетов не сохранившихся лент, представленные в советских киножурналах 1920-х годов [Киножурнал № (1-12), 1925 г.; Кинонеделя № (1-47), 1922.; Киноправда № (1-12), 1926 г.; Совкиножурнал № (1-12), 1929].

С первых дней своего прихода к власти большевики оказались поистине в чрезвычайно трудном положении – враждебном окружении. Они взяли власть от имени рабочего класса, а между тем рабочие составляли не менее 10% российского населения. Подавляющее большинство российского населения (около 85%) составляло крестьянство [Хоффманн, 2018, с. 17]. Партия большевиков, которая находилась в авангарде пролетариата и должна была повести народ России к светлому будущему, после октябрьского переворота нашла себя в плотном окружении враждебных элементов. В числе этих элементов оказались: прочие политические партии, социалистические и несоциалистические, зажиточное крестьянство, «бывшие люди» – дворяне, помещики, казаки, духовенство, офицеры, юнкера, купцы, предприниматели. На помощь из-за границы рассчитывать не приходилось. Таким образом, большевики очутились в «капиталистическом окружении».

Для того чтобы выиграть Гражданскую войну и одержать победу над всеми внутренними и внешними врагами советской власти, потребовалось привлечь на свою сторону крупные людские ресурсы, чтобы затем мобилизовать их на дело строительства нового светлого будущего. Чтобы достичь данной цели, потребовались серьезные усилия, среди которых оказалась и антирелигиозная пропаганда, которая пронизывала все сферы общественной жизни. Роль антирелигиозного кинематографа в этих процессах была существенной.

Сразу же после революции в Петрограде, Москве и в Украине появляются кинокомитеты, подчиняющиеся Всероссийскому фото-кино отделу Наркомпроса [Декреты Советской власти..., 1973, Том 4., с. 18]. Они и стали идеологическими проводниками политики Советской власти. Вся дальнейшая история советского кинематографа – неотвратимое движение от свободного, предпринимательского к государственному, централизованному, к превращению в послушное идеологическое и пропагандистское орудие Советской власти и коммунистической партии. Кино важно для советской пропаганды – самое доступное массам во всех отношениях (распространённость кинотеатров в городах, дешевизна билетов, выразительный язык пластики, не требующий от зрителей грамотности).

Однако стоит сказать, что большевики отнюдь не были новаторами в использовании кинематографа для пропаганды политических идей и создания необходимого общественного настроения. В период Первой Мировой войны в России военной пропагандой в тылу и на фронте занимался Скобелевский комитет, который был тесно связан с царским правительством. Царь даровал комитету исключительное право киносъёмки на фронте для создания патриотических художественных и документальных фильмов. Фильмы Скобелевского комитета показывались по всей стране, а с 1916 года и на фронте, при помощи автомобилей, оборудованных генераторами, проекторами и выдвижными экранами [Хоффманн, 2018, с. 253]. Большевики в определенной степени использовали опыт Скобелевского комитета.

Антирелигиозные фильмы первого десятилетия Советской власти весьма разнообразны по сюжету, хронометражу и игровым формам. Среди обширного числа киноработ, многие из которых не сохранились до нашего времени, можно выделить следующие блоки фильмов: документально-агитационные фильмы и игровые. Игровые же в свою очередь можно разделить по тематике.

Документально-агитационные фильмы антирелигиозного содержания были призваны осветить с верной точки зрения антицерковные акции большевиков. Особое место среди первых пропагандистских кампаний заняла акция по «вскрытию мощей». От начала и до конца кампании её освещала советская и партийная пресса, со смакованием рассказывая о выявленных в ходе «мощной эпопеи» «мошеннических проделках и фальсификации церковниками нетленных мощей» [Филиппов, 2012, с. 118].

Именно в рамках кампании по вскрытию мощей в 1919 году стали выходить короткометражные ленты, посвященные вскрытию мощей Тихона Задонского и Сергия Радонежского – наиболее почитаемых святых в России. Кампания по вскрытию мощей имела огромный резонанс по всей стране, она имела свой эффект в антицерковной агитации.

Мощи – это останки святых, то есть тех, кого прославил Бог после их земной кончины. До революции мощи находились практически в каждом крупном российском храме, поэтому эту акцию по вскрытию мощей можно было рассматривать как одно из первых официальных вероломных проникновений новой власти в сакральные места православной церкви.

Руководитель партии большевиков В. Ленин высоко оценил антирелигиозное значение этих фильмов, поэтому тогда же он написал поручение своему секретарю: «Надо проследить и проверить, чтобы поскорее показали это кино по всей России» [Ленин, 1970, Том. 50, с. 279].

Управляющий делами Совнаркома В.Д. Бонч-Бруевич вспоминал, что Ленин говорил: «Показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря, – этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц» [Воспоминания о Ленине, 1955, с. 122].

На заре советского кинематографа сложилась традиция демонстрировать агитационные фильмы в кинотеатрах перед началом сеанса. Вскрытия мощей Сергия Радонежского и Тихона Задонского показывались в качестве агиток в поддержку «мощейной кампании» в 1919 году перед кинопоказами в крупных кинотеатрах.

Съемки вскрытия мощей Сергия Радонежского были единственной совместной работой классиков раннего советского кино Льва Кулешева и Дзиги Вертова [История советского кино, 1969, Том 1, с. 30]. Этот документальный фильм вошел в историю мирового кинематографа.

Кампания по вскрытию мощей не встретила организованного сопротивления со стороны верующих, но уже к началу 1922 года практически сошла на нет. Однако отдельные эпизоды имели место быть, например, вскрытие мощей Св. Анны Кашинской (1927 год), которые также были запечатлены на плёнку.

Игровые же киноленты в свою очередь можно разделить по тематике: фильмы, разоблачающие чудеса церковников, фильмы об антисоветской работе церковников после Гражданской войны, фильмы об общинах раскольников, фильмы о деятельности католического духовенства, фильмы о реакционной роли мусульманского духовенства и фильмы о роли религии в быту.

Для того чтобы понять, какой образ церкви и церковнослужителей сформировался благодаря антирелигиозным фильмам, мы рассмотрим основные антицерковные киноработы той эпохи.

К лентам о разоблачении чудес можно отнести хрестоматийную работу «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» (реж. Н. Преображенский, А. Аркатов). Лента вышла на широкий экран в ноябре 1918 года. Фильм был снят и выпущен к первой годовщине революции. Лента сохранилась не полностью. Сюжет заимствован из одноименной басни Демьяна Бедного: поп Панкрат получает в окормление бедный приход. Для того чтобы хоть как-то обогатиться, он решается на обман: покупает на базаре старую икону, закапывает её в землю и распускает слух о вещем сне тётки Домны. В присутствии прихожан икону выкапывают из земли, затем ее объявляют чудотворной, и за счёт соседних приходов резко увеличивается наплыв верующих, а, следовательно, и средств, в приход попа Панкрата. Однако возрастающее благосостояние Панкрата не даёт покоя его конкуренту – священнику из прихода, откуда бегут прихожане к чудотворной иконе, открытой Панкратом. Режиссер картины Н. Преображенский – председатель Московского кинокомитета – сам сыграл главную роль попа Панкрата. Данная лента разоблачала алчность священников – поп Панкрат готов пойти на фальсификацию чудотворности иконы, лишь бы извлечь прибыль.

Крайне популярной была тема об антисоветской работе церковников. В качестве примера приведем фильм Я. Посельского «Бедняку впрок – кулаку в бок (Защита крестьянина)», 1924 года выпуска. Картина сохранилась до сегодняшнего дня. Действие картины разворачивается в начале 1920-х годов. Крестьяне одной из деревень под влиянием кулацкой агитации отказываются страховать скот и постройки. Их переубеждает приехавший в село демобилизованный красноармеец Иван Лопатин. Тогда кулак по совету попа поджигает двор Лопатина. Пожар уничтожает

половину села, а поп, поссорившись с кулаком, сообщает крестьянам имя поджигателя. Кулака арестовывают, а крестьяне получают страховку. Фильм заканчивается документальными кадрами выступления М.И.Калинина перед рабочими. «Защита крестьянина» показывает деревенского приходского священника как непримиримого врага Советской власти, готового пойти на сговор с классовым врагом крестьянина и на его же предательство в собственных интересах.

Интересно отметить, что в то время снимались картины, которые рассказывали не только об антисоветской работе клириков Русской Православной Церкви, хотя их, конечно, было большинство, в силу того, что РПЦ обладала до революции самой многочисленной паствой. В середине и конце 20-х создавались фильмы, которые повествовали о разрушительной и разлагающей деятельности раскольников, католиков, мусульман.

К фильмам о религиозных метаниях раскольников можно отнести картину Александра Разумного «Бедствующий остров», поставленную по мотивам одноименного рассказа В. Иванова. Фильм не сохранился до наших дней. Картина показывала, как под влиянием проникающих известий о советской действительности происходит распад общины раскольников, обосновавших скит в глубине тайги ещё в XVII веке. Подросток Гавриил из общины раскольников, которые освоили таежный земельный надел еще в далекие царские времена, покидает старообрядческий скит и отправляется в город. Гавриил был поражен новой светлой советской жизнью, и по возвращению в общину он рассказывает сверстникам о необычной городской жизни при советской власти. В ските между молодежью и старцами начинается классическое противостояние отцов и детей. Жизни начальника районной милиции, прибывшего в скит вместе с Гавриилом, стала угрожать опасность от старейшин общин, которые видели в нём, как в представителе государственной власти, угрозу существованию скита. С помощью Гавриила ему удалось, в конце концов, избежать опасности. После освобождения начальник милиции и Гавриил бегут из скита, после чего молодежь стала смело покидать общину. В показанной в фильме борьбе отцов и детей можно видеть не только традиционный конфликт между поколениями, но и противостояние старого и нового мира, и это противостояние окрашено в религиозные тона.

К фильмам о католиках можно отнести знаменитую работу режиссера Владимира Гардина по сценарию Льва Никулина «Крест и маузер» (1925). Картина сохранилась не полностью. Сюжет фильма крайне запутан и витиеват. Действие фильма начинается ещё до революции. В приюте католического монастыря одного из западных городков России у сиротки Юльки рождается от ксендза Иеронима сын. Ребенка тайно от матери убивают, а его труп подкидывают в еврейский квартал. Черносотенцы распространяют слух о том, что убийство совершено евреями в ритуальных целях. Начинается погром. Официальные власти города поддерживают черносотенца. Узнав о смерти сына, Юлька не переносит случившегося и умирает, успев рассказать своей сестре Марийке о своей связи с ксендзом. Пройдут годы, Советская власть придет в этот городок. Завербованный иностранной разведкой ксендз Иероним до поры до времени еще будет читать проповеди и укрывать группу шпионов во главе с викарием Шуром. Но однажды он встретит случайно Марийку, она его, конечно, узнает и потребует от него публичного раскаяния. Эта киноработа имеет все типичные черты антирелигиозного фильма, но с той оговоркой, что католиков в России было не столь уж и много, из-за чего многие зрители просто не понимали некоторых деталей, связанных с жизнью католических клириков, поэтому есть основания предполагать, что эта картина в первую очередь может рассматриваться как игровая, а не как антирелигиозная.

Об угнетении религиозными фанатиками кавказских народов рассказывает фильм режиссера Аббаса Мирза Шариф-заде «Во имя бога» («Шахсей-Вахсей») (1925), посвященный пагубному влиянию религиозного фанатизма. Фильм не сохранился до сегодняшнего дня. Действие происходило в Азербайджане в годы, непосредственно предшествовавшие Октябрьской революции. Безгранично верил в Аллаха бедняк крестьянин Кули. Терпеливо переносил он эксплуатацию беков и ханов. Казалось ему, что жизнь не может быть иной. В деревню приехал брат Кули – рабочий нефтяных промыслов, подпольщик Джафар, который повёл революционную агитацию среди молодежи.

На одной из сходов присутствовал и Кули. Смелые и убедительные речи брата заронили в нем сомнения в правильности существующих порядков. Чтобы разобраться в нахлынувших чувствах, он направился к мулле. Используя фанатическую веру Кули в Аллаха, мулла ловко выведал у него имена участников подпольного собрания. Волна арестов прокатилась по деревне. Не было дома, где не оплакивали бы разлуку с братом, мужем, сыном. Среди арестованных оказался и Кули. В картине делается явный акцент на политическую неблагонадёжность и откровенную враждебность мусульманских клириков.

Итак, мы видим, что антирелигиозные ленты, создававшиеся в первое послереволюционное десятилетие, были направлены не только против РПЦ, но также и против других конфессий. Это свидетельствовало о том, что партия большевиков ставила своей целью искоренение всех без исключения религиозных культов и институтов в России.

Интересную лауну представляют и фильмы, которые повествуют о быте дореволюционной России, но с советской точки зрения. И в этих фильмах есть место не только традиционному угнетению трудящихся, но и отрицательному герою – приходскому священнику. По мнению руководителей большевиков, священнослужители входили в число самых злейших врагов Советской власти. О разрушительной роли духовенства в деревенском быту рассказывает фильм «Доля ты русская, долюшка женская» (1922) режиссера Бориса Светлова. Картина не сохранилась до сегодняшнего дня. Сюжет фильма раскрывает злободневную феминистскую тему эпохи – бесправие женщин при старом режиме. Простая крестьянская девушка Мариша на одной из деревенских ярмарок влюбляется в первого красавца деревни Якова. О любовной связи молодых людей пошли пошлые слухи по деревне, которые дошли до суровых консервативных мужчин из семейства Мариши – её отца Егора и брата Владимира, которые и в более мирные времена не упускали случая поколотить Маришу. Будучи не в силах более терпеть упрёки и побои по поводу своей любви к Якову, Мариша с трудом уговаривает последнего заключить брак с ней. Однако придя в церковь, молодые люди сталкиваются с отпором чопорного священника отца Мефодия, который наотрез отказался венчать согрешившую девушку без родительского благословения. Вскоре ветреный Яков бросает Маришу, уезжает в город на заработки, а девушка обнаруживает свою беременность. Трагичный финал истории очевиден – порицаемая окружающим её обществом Мариша, едва родив ребёнка, в минуту опасности открытия своей тайны топит малыша, а затем кончает жизнь самоубийством [Кинонеделя, 1922, № 10, с. 15]. Закостенелость и безразличие отца Мефодия становится одной из причин трагической финальной развязки.

Итак, мы рассмотрели несколько антирелигиозных киноработ, созданных в первое послереволюционное десятилетие. И среди них безусловное большинство посвящено именно приходским деревенским клирикам РПЦ. Изображаются они как алчные, политически неблагонадёжные, продажные, лицемерные и безразличные к судьбам прихожан люди, которые, как кажется, вовсе далеки от евангельских идеалов. Именно этот образ священника будет культивироваться и активно распространяться большевистскими антирелигиозными и пропагандистами не только в кино, но и в прессе, и литературе, в работах художников – в плакатах и в карикатурах и пр. Стоит отметить, что этот стереотип не возник в одночасье из воздуха, а явился результатом переворота в сознании русского крестьянства и вышедшего из него рабочего класса. Переворот этот связан с Первой русской революцией 1905 – 1907 гг.

В жизни русской деревни священник вплоть до начала XX века занимал едва ли не самое значительное место. Центром деревенской жизни был приход – религиозная община верующих. Священник в приходской иерархии занимал высокое место, это был первый земский человек среди приходской общины. Духовный сан и нравственное влияние на приход, который состоял из неграмотных крестьян, давали ему весомый голос в общественных делах. Но стоит отметить, что для крестьянства вера стала не основой мировоззрения, а лишь частью сельского быта: священник выступал как исполнитель треб, без которых был немислим бытовой деревенский уклад, и как государственный чиновник, который выдавал положенные справки.

Однако не всё было столь просто. Жизнь деревенского священника была сурова: помимо церковных служб, исполнения таинств и обрядов, клирики должны были постоянно думать о своём собственном пропитании – священник всегда жил за счёт пожертвований своего прихода за требы.

С человеческой точки зрения положение священника было высоким и доходным. Духовенство в восприятии современников оказалось, как бы чуждо всем слоям общества: по своему статусу оно приближалось к буржуазии, но по материальному положению полностью зависело от крестьянства. Материальное обеспечение духовенства зависело во многом от личных качеств священнослужителя и от местных традиций, поэтому оно было очень нестабильным.

Часто разногласия между клиром и приходом возникали по земельному вопросу. Крестьяне обвиняли своего священника в вымогательстве, когда их переставала устраивать плата за требы. Крестьяне, рабочие-отходники, почувствовавшие дух свободы, стали хуже относиться к своим священникам, старались им платить за требы как можно меньше, что не могло не сказаться на материальном положении клириков. Дело было в том, что плата за требы не была обязательной. Это были добровольные пожертвования прихожан, однако, они составляли основной доход клириков.

В начале XX века под воздействием агитаторов отношение к духовенству становится откровенно враждебным [Белоногова, 2010, с. 144]. Крестьяне начали уменьшать плату за требы, ссылаясь на бедность. В духовную консисторию регулярно поступали жалобы на приходских деревенских священников за грубость и пьянство, но чаще всего это бывали ложные доносы [там же, с. 144]. Происходило активное «расцерковление» народа. Епископ Иннокентий Беляев писал о современном ему приходе: «Случайное собрание лиц около своего храма. Сам же храм стал территориальной единицей без всякого влияния на жизнь общества» [Отзывы епархиальных..., 2004, Том 2, с. 446]. Пастыри больше не имели влияния на паству, а Церковь превратилась в придаток государства, призванный выполнять его земные задачи.

После Первой русской революции и сопутствовавшей ей активной индустриализации и урбанизации в городской среде сформировался новый, пусть немногочисленный, но политически активный рабочий класс. Сложившийся в городах пролетариат по большей части был безбожен, причиной этому был изменившийся уклад, революционная агитация и неготовность духовенства работать с новым социальным слоем. В деревне же религия была лишь формальной стороной крестьянского быта, которая сводилась к обрядоверию, за которым скрывалось глубокое непонимание православного вероучения, а, следовательно, и роли священника в этом вероучении.

Итак, мы видим, что нелюбимый образ клирика Русской Православной Церкви сложился ещё до Революции в рабоче-крестьянской среде, а большевистские агитаторы успешно использовали его как один из центральных в своей антирелигиозной пропаганде в кинематографии.

Большевики активно использовали антирелигиозные фильмы в антицерковной пропаганде и агитации. Советская власть воспринимала большинство религиозных конфессий, существовавших на тот момент в Советской России, в качестве оппозиции установившейся диктатуре рабочего класса. Именно поэтому Советская власть не жалела средств на пропаганду антирелигиозных идей среди населения, считая это одной из наиболее важных задач текущего момента. Вплоть до начала форсированной коллективизации создаются и активно распространяются антирелигиозные фильмы, критикующие большинство действовавших тогда религиозных организаций. В этих антирелигиозных фильмах акцент делался на закостенелой и контрреволюционной роли служителей культа, создавая тем самым в массовом сознании необходимый власти непопулярный образ духовенства.

ИСТОЧНИКИ

1. Воспоминания о Ленине. – Москва: «Госполитиздат», 1955.
2. Декреты Советской власти. – Москва: «Госполитиздат», 1973. Том 4.
3. Кино - и фотодокументы по истории Великого Октября. 1917-1920. – Москва: «Издательство Академии Наук СССР», 1958.
4. Киножурнал. № (1-12), Москва, 1925.
5. Кинонеделя. № (1-47), Москва, 1922.
6. Киноправда. № (1-12), Москва 1926.
7. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. – Москва: «Издательство политической литературы», 1970, Том. 50.
8. Отзывы епархиальных архиереев по вопросу о церковной реформе. – Москва: «Издательство Крутицкого патриаршего подворья», 2004. Том 2.
9. Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП (б). 1900-1939. – Москва: издательство [б. и], 1941.
10. Совкиножурнал. № (1-12), Москва, 1929.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоголова Ю.И. Приходское духовенство и крестьянский мир в начале XX века (по материалам Московской епархии). – Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), 2010.
2. Гак А.М. Деятельность Ленина и коммунистической партии по созданию советской кинематографии (1917-1924). – Москва: [б.и], 1972.
3. Ермаш Ф.Т. Экран революции. – Москва, Политиздат, 1979.
4. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. – Москва: Белый город, 2014.
5. Искусство миллионов. Советское кино. 1917-1957. – Москва: Искусство, 1958.
6. История Советского кино. 1917-1931. – Москва: Искусство, 1969. Том 1.
7. История становления советского кино. – Москва: [б.и], 1986.
8. Попцова Л.Г. Из истории советского кино 1920- 1930-х годов // Герценка. Вятские записки (научно-популярный альманах), 2016, вып. 30. – С. 135-142.
9. Рябчикова Н.С. Первые годы советского кино и проблемы историографии // Всероссийский научный журнал: Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2014, № 9. - С. 173-175.
10. Филиппов Б.А. Очерки по истории России. XX век. – Москва: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), 2012.
11. Фомин В., Граценкова И. История Российского кинематографа (1896-1940). – Москва: Канон+РООИ «Реабилитация», 2016.
12. Хоффманн Д.Л. Возращивание масс. Модерное государство и советский социализм. 1914-1939 / пер. с англ. А. Терещенко. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.

SOURCES

1. *Dectety sovietskoy vlasti* [Decrees of soviet government]. Moscow, 1973, Vol. VI
2. *Kino – i photodokumenty po istorii Velikogo Otyabrya* [Cinema and photo documents of history of Great October]. Moscow, 1958.
3. *Kinonedelya* № (1-47) [Cinema week], Moscow, 1922.
4. *Kinopravda* № (1-12) [Cinema truth], Moscow, 1926.
5. *Kinozhurnal* № (1-12) [Cinema magazine], Moscow, 1925.
6. Lelin V.I. *Polnoye sobranie sochinenii* [Complete works], Moscow, 1970. Vol. 50
7. *Otzyvy eparhial'nyh arhierееv po voprosu o tserkovnoi reforme* [Comments of diocesans about a reform in the church]. Moscow, 2004, Vol, 2
8. *Propaganda i agitatsiya v resheniyah i dokumentah VKP (b). 1900-1939* [Propaganda and agitation in documents and resolutions VKP (b) 1900-1939]. Moscow, 1941
9. *Sovkinozhurnal* № (1-12) [Soviet cinema magazine]. Moscow, 1929.
10. *Vospominaniya o Lenine* [Memories about Lenin]. Moscow, 1955.

A.I. Karliavina *Anti-religious movies
in soviet propaganda in 1920-s*

REFERENCES

1. Belonogova Y.I. *Prihodskoe duhovenstvo i kestyansky mir v nachale XX veka (po materialam Moscovskoy eparhii)* [Parish clergy and peasant's world at the beginning of the XX century (on the materials of the Moscow diocese)]. Moscow, Izdatel'stvo pravoslavnogo sviatotikhonovskogo universiteta (PSTGU), 2010.
2. Ermash F.T. *Ekran revoliutsii* [Revolution's screen]. Moscow, Politizdat, 1979.
3. Gak A.M. *Deyatil'nost' Lenina i kommunisticheskoy partii po sozdaniu sovetskoy kinenatographii* [Works of Lenin and communist party on making soviet cinema]. Moscow, 1972.
4. Hoffman D.L. *Vzratchivanie mass. Modernoe gosudarstvo i sovietski sotsializm. 1914-1939* [Cultivating the masses. Modern state practices and soviet socialism, 1914-1939]. Moscow, Novoye literaturnoye obozrenie, 2018.
5. *Iskusstvo millionov. Sovetskoe kino. 1917-1957* [Art of millions. Soviet cinema. 1917-1957]. Moscow, Iskusstvo, 1958.
6. *Istotiya sovetskogo kino. 1917-1931* [History of soviet cinema. 1917-1931]. Moscow, Iskusstvo, 1969, Vol. 1.
7. *Istotiya stanovleniya sovetskogo kino* [History of developing of soviet cinema]. Moscow, 1986.
8. Philippov B.A. *Ocherki po istorii Rosii. XX vek* [Essays on Russian's history XX century]. Moscow, Izdatel'stvo pravoslavnogo sviatotikhonovskogo universiteta (PSTGU), 2012.
9. Phomin V, Gratchencova I, *Istotiya sovetskogo kinematographa (1896-1940)* [History of soviet cinema (1896-1940)]. Moscow, Kanon+ "ROOI "Reabilitacija", 2016.
10. Poptsova L.G *Iz istotii sovetskogo kino 1920-1930-s godov* [From the history of soviet cinema of 1920-1930]. In *Gerzenka. Byatskie zapisi (nauchno-populiarne al'manah)* [Gerzenka], vol. 30, Kirov, 2016. Pp. 135-142.
11. Riabchikova N.S. *Pervye gody sovetskogo kino i problemy isriographii* [First years of soviet cinema and problems of the historiography]. In *Vserossiisky nauchyi zhurnal: Gumatitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i oboesvennye nauki* [Russian science journal], № 9, 2014.
12. Zorkaya N.M. *Istotiya otechesvennogo kino. XX vek* [History of domestic cinema. XX century], Moscow, Belyi gorod, 2014.

С.А. Филиппов

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник факультета журналистики МГУ имени М.В.Ломоносова

s_a_filippov@mail.ru

КОГДА КИНО СТАЛО ЗВУКОВЫМ?

В первой из серии статей о датировке технических переходов в кино обсуждается их общая методология и переход на звук. В киноведении нет единой системы критериев таких датировок, а из имеющихся вариантов наиболее показательным представляется переход через середину, когда новому состоянию начинают отвечать большинство фильмов и кинотеатров. Тем самым, в случае кино технические переходы обычно распадаются на два – переход кинопроизводства и переход кинопоказа. В соответствии со статистикой, собранной на IMDb, переход мирового кинопроизводства на звук произошёл в 1930, американского – годом раньше. По имеющимся статистическим данным, переход североамериканского кинопоказа состоялся в 1931, европейского и мирового в целом – в 1932, дальневосточного – в 1933, латиноамериканского – в 1935. Таким образом, кино по-настоящему стало звуковым только в тридцатые годы.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, звуковая революция, историческая кинотеатральная статистика, историческая статистика кинопроизводства

In the first paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, a general methodology and transition to sound are discussed. In film studies, there is no system of criteria for such dating, and of the available options, the most indicative seems the transition through the middle, when most films and movie theaters begin to conform with a new state. Thus, in the case of cinema, technical transitions usually fall into two: the transition of film production and the transition of film exhibition. On the assumption of the statistics collected on IMDb, the transition of world film production to sound occurred in 1930, the American one was a year earlier. According to available statistics, the transition of the North American film screening took place in 1931, European and the world-wide in 1932, the Far-Eastern in 1933, Latin American in 1935. Thus, the cinema really went to sound only in the thirties.

Keywords: film studies, film history, cinematics, sound revolution, historical film exhibition statistics, historical film production statistics

Если бы зритель, впавший в летаргию на самом обыкновенном киносеансе в 1919 году, проснулся век спустя на столь же обыкновенном киносеансе (допустим, что ему повезло уснуть в одном из немногих кинозалов, сохранивших и сохранивших своё предназначение за столетие), он бы сразу заметил несколько кардинальных отличий. Фильм из негого обратился в звуковой, из чёрно-белого – в цветной, а формат кадра вместо обычного (1,33:1) стал широкоэкранным (2,39:1). Кроме того – хотя наш зритель и не смог бы этого узнать, не заходя в аппаратную, – фильм теперь никак не связан с аналоговой плёнкой (которая, собственно, “a film” и есть), и теперь закодирован последовательностью нулей и единиц.

Конечно, есть и другие отличия: радикально изменилась эстетика, резко возросло техническое качество, да и фильм, на котором наш зритель проснулся сегодня, вполне мог оказаться рельефным. Но если изменения эстетики и качества были плавными и многоступенчатыми, то остальные перечисленные изменения никаких промежуточных положений не имеют: фильм либо немой, либо звуковой; изображение либо цветное, либо нет; экран либо обычного формата, либо какого-то другого и т.д. Поэтому вполне возможно рассматривать внедрение каждого из них как революцию: переход на звук, переход на цвет, переход на широкий экран, переход на цифру¹. Переход на стереоизображение, хотя и намечавшийся дважды (в 1952 и 2009 годах – мы подробно

© Филиппов С.А., 2019

¹ Помимо этого, был ещё и переход со звука, идущего только из-за экрана, к звуку, приходящему со всех сторон. Но наш сонный зритель не мог бы его оценить, да и эстетических последствий от этого перехода было не так уж много. Так что не станем посвящать ему отдельную работу и просто ограничимся упоминанием его существования.

рассматривали оба случая в работе [Филиппов, 2012]), так и не произошёл, поэтому в этой и следующих статьях ограничимся изучением четырёх перечисленных революций.

Однако у революции обыкновенно бывает дата. Тем более, что мы только что противопоставили медленные эволюционные изменения сравнительно быстрым революционным. И очевидно, что принципы датировки разных революций должны быть одинаковыми. А вот с этим в четырёх названных случаях никакого однообразия нет.

«Звуковая эра в истории кинематографа традиционно начинается в 1927 – в год “Певца джаза” и звуковой революции» [Katz, 2001, p. 1278] – так начинается статья «звук» в самой, пожалуй, авторитетной киноэнциклопедии Эфраима Катца, и таково, действительно, традиционное общепринятое представление. Логично было бы предположить, что цветная эра должна начаться, например, в 1933 – в год «Кукарачи», первого фильма в полноценной цветной системе. Но, однако, Катц просто описывает историю цвета в кино [ibid., p. 278-279], никаких революционных дат особо не выделяя – что тоже вполне соответствует общепринятой традиции. Аналогичным образом он подходит и к широкоэкранному процессу [ibid., p. 1460-1461], хотя другие авторы зачастую связывают широкоэкранную революцию с 1953 годом – годом «Тоги». Что касается цифровой революции, традиция её датировки пока ещё не сложилась.

Понятно, что ситуация с цветом сильно отличается от положения дел со звуком, поскольку переход на цвет растянулся на десятилетия, тогда как переход на звук был быстрым (с широким экраном история совсем уж запутанная, как мы увидим в третьей статье нашего цикла). Быстрым, но всё же не мгновенным, и уж по крайней мере, не уложившимся в один год. Поэтому говорить о 1927, когда среди американских фильмов было выпущено всего лишь 3% звуковых, как о годе звуковой революции, несколько странно. А как ещё можно датировать переход на звук?

Поскольку – как мы только что в очередной раз убедились – переход любого сложного явления из одного состояния в качественно иное редко бывает мгновенным, ответ на вопрос, когда именно он произошёл, неизбежно связан с определёнными методологическими затруднениями. Проще всего их разрешить, вообще отказавшись от конкретного ответа, и вместо одной даты говорить о более или менее длительном периоде перехода. Так было бы корректно, но, к сожалению, неточно и неудобно. Поэтому остаётся выбрать определённую дату, соответствующую одному из событий в процессе перехода:

- a) момент начала процесса, когда появились первые признаки нового состояния;
- b) некоторый момент в середине процесса, соответствующий определённому критерию, признаваемому важным;
- c) момент окончания процесса, когда не осталось признаков старого состояния.

Поскольку человечество любит торжественные юбилеи исторических событий и иерархии первых–последних, то варианты c) и особенно a) выглядят наиболее естественными. Но их проблема прежде всего в том, что у процесса перехода может и не быть сколько-нибудь выраженного начала и конца.

Например, в случае цвета никакого окончания перехода на него вообще нет, поскольку чёрно-белые фильмы продолжают сниматься до сих пор, хотя и редко. У этого процесса толком нет даже и чёткого начала, поскольку цветовые эксперименты начались в кино ещё в XIX веке, а затем цветные технологии постоянно развивались, покуда к концу 1950-х годов не достигли уровня, который показался бы приемлемым нам и сейчас. Так что ничего удивительного, что цветовая революция не имеет в киноведении традиционной датировки (в следующей статье мы посмотрим, можно ли с этим что-нибудь сделать).

Однако и с интересующим нас сейчас звуковым переходом ситуация хотя и лучше, но немногим. Здесь есть хотя бы окончание, так как в середине 1930-х годов профессиональное производство немых игровых фильмов полностью и навсегда прекратилось². Но выраженного начала нет и здесь,

² Фильмы без диалога, но с музыкой («Бал» Этторе Сколы, «Юха» Аки Каурисмяки или «Артист» Мишеля Хазанавичуса) – не исключения, поскольку музыка является неотъемлемой и неизменяемой их частью, и, таким образом, они оказываются звуковыми.

поскольку первые звуковые эксперименты в кино проводились ещё до общепринятой даты рождения кинематографа, а приемлемого уровня звуковая технология достигла уже в 1910-е годы, что мы обсуждали в другом месте [Филиппов, 2006, с. 39-40].

Просто по каким-то причинам, которые заслуживают подробнейшего рассмотрения, но тоже не здесь, в конце 1920-х годов звуковые фильмы стали сниматься намного чаще, и за несколько лет они полностью вытеснили немые. Этот процесс резкого перехода, по всей видимости, начался после успеха фильма «Певец джаза», поэтому день его премьеры, 6 октября 1927 года, и стали считать днём прихода звука в кино. В результате и сам этот фильм зачастую называют первым звуковым фильмом, хотя в действительности он не был ни первым звуковым фильмом, ни даже первым звуковым фильмом представившей его компании Warner Bros.

И это очень показательно: имеется длительный, занявший четыре десятилетия процесс со сравнительно быстрой лавинообразной финальной фазой, внутри которого не так просто выявить какой-либо несомненный переходный момент. Поэтому ретроспективно выделяется фильм, вероятно, послуживший катализатором быстрой фазы, а затем, по склонности человечества к юбилеям, иерархиям и первенствам, этот фильм совершенно безосновательно начинает считаться первым. То есть, по сути дела, здесь фактически используемый критерий б) выдаётся за критерий а), применять который в данном случае нет никаких исторических причин.

То, что критерий а) здесь употребляется чисто психологически, тогда как на деле здесь имеет место критерий б), заставляет присмотреться к последнему повнимательнее. Вариант «Певца джаза» – то есть некоей знаменательной даты в середине процесса, для этого критерия далеко не единственный и, по сути дела, не самый адекватный.

Более показательным для него будет какая-либо статистическая величина. Знаменательная дата может быть субъективной, или её может не оказаться вообще, а статистика существует всегда, и она объективна. И здесь наиболее естественный вариант – *переход через середину*, то есть такая ситуация, когда большинство представителей рассматриваемого явления начинает соответствовать не прежнему состоянию, а новому. Критерий середины важен не только своей самоочевидностью и удобством, но и, прежде всего тем, что он во многом задаёт норму: более распространённое состояние явления обычно воспринимается как более нормальное.

И это не какая-то абстрактная норма, а норма, прямо формирующая значение. В теории коммуникации со времён Романа Jakobson [Jakobson, 1985 (1932)] известно, что маркированный элемент более значим, чем немаркированный. А поскольку элемент несёт тем больше информации, чем меньше вероятность (и, стало быть, частота) его появления, неудивительно, что «семантическая немаркированность и высокая частота использования обычно совпадают» [Фэнк-Оцлон, 2002, с. 15]. Более частый элемент используется как бы по умолчанию и своим появлением дополнительной информации не несёт, тогда как более редкий элемент создаёт новое значение уже одним фактом своего появления.

Таким образом, переход через середину переворачивает доску, меняет немаркированный и маркированный элементы местами. Поэтому – равно как и в силу названных выше проблем с другими существующими критериями – именно этим критерием мы и воспользуемся как в данной статье, так и на протяжении всего цикла.

* * *

Когда говорят о кино, обычно имеется в виду совокупность фильмов, когда-либо произведённых. Однако каждый такой говорящий формирует своё представление о кино в целом, исходя из совокупности только тех фильмов, которые он видел сам. Фильм – это не то, что было снято (сам по себе он до недавнего времени был просто десятком жестяных коробок с целлулоидом, а сейчас это вообще нули и единицы), это то, что было увидено зрителями. Поэтому кинопоказ не менее важен, чем кинопроизводство, а в некоторых отношениях он даже и важнее (показательно, что датой звуковой революции считается день премьерного показа «Певца джаза», а не день окончания его производства; так же датируется и рождение кино).

Поэтому когда речь идёт о датировке какого-либо явления, затрагивающего кинематографию в целом, нужно говорить не только – и, возможно даже, – не столько о том, когда оно случилось в кинопроизводстве, но и о том, когда это произошло в кинопоказе. Таким образом, наш критерий перехода через середину во всех случаях (кроме перехода на цвет, никаких изменений в кинопоказе не потребовавший) распадается на два: *переход в производстве и переход в показе*. В случае звука это, соответственно, будет время, когда большинство произведённых фильмов стало звуковыми, и время, когда большинство кинозалов было переоборудовано на звук³.

Если говорить о родине как звукозаписи вообще (Эдисон), звукозрительной записи (Эдисон же), так и начала звуковой революции в кино, то американская статистика переоснащения кинотеатров (в те однозальные времена это то же самое, что и кинозалов) достаточно надёжна, обширна и разнообразна. В графическом виде она представлена на *рис. 1*, исходные данные для которой взяты из справочника [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 51]. Как видим, звуковой переход американского кинопоказа через середину произошёл только в 1931 году – через четыре года после «года звуковой революции».

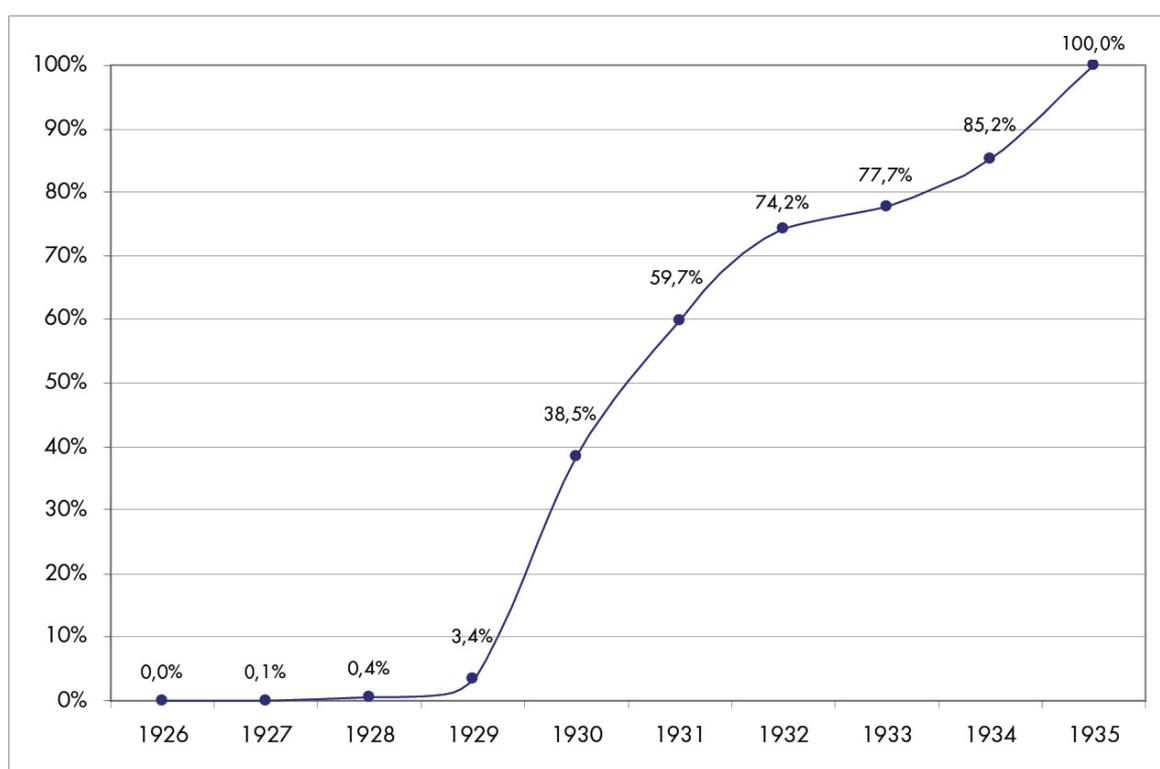


Рис. 1.
Динамика перехода американских кинотеатров на звуковой показ.

По всему миру собрать столь же точные и, главное, единообразные данные затруднительно. А точность тех цифр, которые удаётся обнаружить, может быть не очень велика, поскольку они составлялись одними бюрократическими организациями (чаще всего министерством торговли США) по данным других – понятно, что ни одна из них не была особо заинтересована в правильности приводимых данных. Тем не менее, то, что есть, кажется почти достаточным для наших нужд, несмотря даже на то, что агрегированных данных хватает только для сводки, но не для графика (*Таблица 1*)⁴.

³ Строго говоря, лучше говорить о большинстве *действовавших* кинозалов, а не обо всех существовавших, но такую статистику можно собрать лишь об очень немногих странах. А говоря ещё строже, идеальным вариантом было бы даже не большинство действовавших кинозалов, а большинство реальных *кинопросмотров*, но такой статистики не существует в принципе.

⁴ Данные за 1930 и 1931 взяты из работы [North and Golden, 1932, p. 448] и дополнены данными по США из [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 51], данные за 1932 – из [Progress... 1933, p. 497].

Конечно, смущает снижение доли звуковых театров в Латинской Америке в 1932 по сравнению с предыдущим

год	Европа	Африка и Бл. Восток	Дальний Восток	Латинская Америка	Канада	ВСЕГО	без Европы и Сев. Ам.
1930	18,3%	6,3%	22,5%	11,3%	40,9%	26,1%	15,9%
1931	35,2%	16,5%	35,5%	33,5%	63,6%	43,8%	33,2%
1932	58,2%	54,8%	43,6%	33,0%	70,6%	63,5%	39,0%

Таблица 1.

Доля звуковых кинотеатров в разных регионах.

Итак, европейский кинопоказ перешёл на звук годом позже американского, в 1932 году, и тогда же это произошло в мире в целом. Причём персентаж звуковых кинозалов в мире был даже выше, чем в Европе – что, очевидно, объясняется (если цифры верные) стремительным ростом доли звуковых кинотеатров в Северной Америке, составлявшей примерно треть мирового кинопоказа, и, видимо, перекрывавшим отставание той части мира, которая лежит вне евроамериканской цивилизации. На Дальнем Востоке в 1932 до середины не доставало 314 кинозалов и для преодоления барьера уже в следующем году с лихвой хватило звуковых кинотеатров, открывшихся в одних лишь лидерах региона – Австралии и Японии⁵. Кстати, сама Австралия перешла на звук в 1932⁶, а Япония – весной 1935⁷. Латинская Америка перешла через середину несколько позже Дальнего Востока: в 1934 там было ещё 40,4%⁸ звуковых кинотеатров, и только в 1935 их стало 53,8%⁹.

Сложнее всего понять ситуацию в Советском Союзе, где не было коммерческого кинопоказа, и, соответственно, не было ни государственных (налоговое ведомство), ни общественных (профессиональные ассоциации) организаций, стремившихся к сколько-нибудь адекватному учёту. В сочетании с характерной для коммунистов гигантоманией это приводило к тому, что в счёт кинотеатров шли все способные что-нибудь показывать киноустановки – включая и клубные. Поэтому количество кинозалов в советской статистике оказывалось сопоставимым с общемировым: 30, а то и 40 тысяч «кинотеатров» в одном только Советском Союзе при примерно 60 тысячах в остальном мире – то есть 33-40% от всех. Это при населении, составлявшем около 8% от всемирного, и паре процентов от мирового производства игровых фильмов (да ещё и крайне ограниченном киноимпорте). Оценки количества полноценных кинотеатров расходятся в несколько раз, тогда как оценки числа звуковых установок в середине тридцатых, напротив, довольно стабильны (около двух тысяч), хотя, казалось бы, им следовало быстро расти. При этом какая-то часть звуковых установок должна была находиться в клубах и потому не идти в общий подсчёт, но какая именно – неизвестно. В общем, выяснить год перехода советского профессионального кинопоказа на звук едва ли возможно.

И хотя, как уже говорилось, кинопроизводство обычно вызывает интерес больший, чем годом. Судя по исходным цифрам, это получилось потому, что за год число немых кинотеатров росло быстрее звуковых. Поскольку трудно себе представить, что в регионе в 1932 году открылось почти шестьсот *новых* немых кинозалов, естественнее всего предположить, что в предыдущей статистике учитывались только действующие кинотеатры, тогда как в следующей – все.

⁵ По сопоставлению данных [The 1933 Film Daily..., 1933, pp. 978, 1003] с [The 1932 Film Daily..., 1932, pp. 1012, 1038].

⁶ 42,3% звуковых кинотеатров в 1931 и 55,0% – в 1932 (по данным из [The 1931 Film Daily..., 1931, p. 1008] и [The 1932 Film Daily..., 1932, p. 1012] соответственно).

⁷ 45,3% в конце 1933 и около 50% в апреле 1935 (по данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, p. 1063] и [The 1936 Film Daily..., 1936, p. 1190] соответственно).

⁸ По данным из The Film Daily, 1934, Jul. 30, p. 1 (211).

⁹ По данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, pp. 1034, 1038, 1039, 1041, 1043, 1046, 1047, 1059, 1063, 1065, 1068, 1069, 1072, 1082].

Интересна динамика крупнейшего представителя региона – Бразилии. Если в 1932, как мы видели, треть латиноамериканских кинотеатров были звуковыми, то в Бразилии – только девятая часть (11,6% по данным из [The 1932 Film Daily... 1932, p. 1015]). В следующем году – одна пятая (20,6% по данным из [The 1933 Film Daily..., 1933, p. 980]). В 1934 кинопоказ страны приблизился к середине, опережая регион на шесть процентных пунктов (46,7% по данным из [The 1934 Film Daily..., 1934, p. 1015]), а в следующем году он достиг уровня в две трети (66,7% по данным из [The 1935 Film Daily..., 1935, p. 1039]), до которого Латинская Америка в целом добралась только год спустя (66,2% по данным из [The 1936 Film Daily..., 1936, p. 866]).

кинопоказ, найти статистику производства звуковых и немых фильмов значительно труднее, чем статистику переоборудования кинотеатров. По крайней мере, никаких сколько-нибудь агрегированных данных обнаружить не удаётся. Но, к счастью, у нас есть огромная база данных по фильмам, которая очень пригодится и сейчас, и в остальных статьях цикла, – IMDb.

Правда, поскольку эта база неполная (во всяком случае, недостаточно полная по отношению к середине XX века и весьма неполная по отношению к первой его половине), то возникает естественный вопрос о репрезентативности. А так как база формируется энтузиастами, понятно, что она заполняется не случайным образом, и первыми в неё попадают фильмы, вызывавшие или вызывающие больший интерес, и таким образом, понятно, что звуковой фильм имеет заметно больше шансов попасть в неё, чем современный ему немой. Поэтому в том, что касается давних времён, выборка с IMDb неизбежно оказывается смещённой, причём чем меньше выборка, тем больше она смещена.

Тем не менее, при сколько-нибудь разумном объёме выборки IMDb отнюдь не факт, что она более смещённая, чем те же данные о кинотеатрах, которые составляли либо ленивые западные бюрократы, мало заинтересованные в точности, либо очень активные советские бюрократы, весьма заинтересованные в завышении чисел. Абсолютно точные сведения нам не получить в любом случае, но при осторожном обращении с цифрами можно надеяться на достаточно релевантный результат.

В данном исследовании использовался расширенный поиск `imdb10` по годам (поля Release Date) отдельно по немым и по звуковым фильмам (галочки, соответственно, `silent` и `mono` в меню Sound Mix) продолжительностью только от 40 минут (поля Runtime), чтобы отсеять короткометражки. Результаты для США (United States в меню Countries) представлены на рис. 2. Как видим, американское кинопроизводство уверенно перешагнуло середину уже в 1929 году – когда, как мы знаем, на звук было переоборудовано всего лишь три с половиной процента кинотеатров в стране.

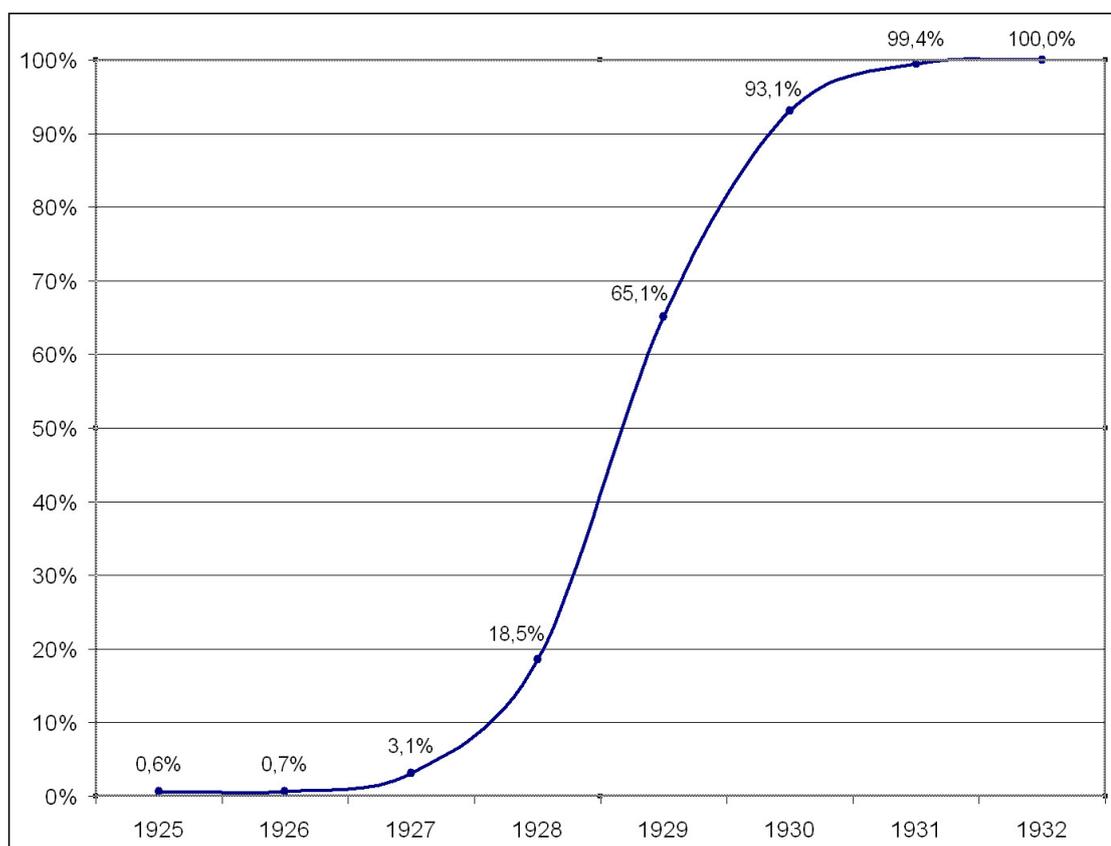


Рис. 2.
Динамика перехода американского кинопроизводства на звук.

¹⁰ <https://www.imdb.com/search/title/> (дата обращения 14.10.2018).

Несмотря на это, данные по Америке выглядят достаточно надёжными в силу большого объёма выборки, поскольку в ней количество выпущенных фильмов довольно близко к официальным данным об американском кинопроизводстве по годам [The 1945 Film Daily..., 1945, p. 45]: от двух третей от общего числа в 1927 году до 107% в 1932. Почему количество американских фильмов в этом году (равно как и в 1931) на IMDb превышает официальную статистику, не вполне понятно. Документальные фильмы не покрывают разницу в силу своей малочисленности¹¹, так что остаётся предполагать различия в определении границы полнометражных фильмов. Вообще говоря, традиционно считается, что feature – это больше 3000 футов [Katz, 2008, p. 443], то есть тридцать три с половиной минуты в звуковом формате, что даже меньше нашего критерия 40+, но нельзя исключать, что в справочнике исходили из ещё более долгого критерия. Так или иначе, на недостаточную репрезентативность по США выборка IMDb пожаловаться не может.

Другое дело с миром в целом, где фильмов в базе представлено явно маловато. В 1925 больше трёх четвертей всех фильмов в базе составляют американские, затем эта доля постепенно снижается до сорока с лишним процентов. Поэтому общемировой график (тёмная линия на рис. 3) не имеет смысла как резко смещённый в американскую сторону, но график мирового производства, за исключением США (светлая линия на рис. 3), уже можно обсуждать. В соответствии с ним, переход через середину произошёл в 1930 (когда только 18% неамериканских кинотеатров были переоборудованы на звук), хотя здесь остаются уже обсуждавшиеся сомнения по поводу репрезентативности. С другой стороны, даже если в более адекватной выборке проценты бы и снизились, включение в неё США подняло бы их обратно – так что датировка мирового перехода на звук тридцатым годом выглядит достаточно правдоподобной. В то же время, эти же сомнения, равно как и недостаточный объём выборки, не позволяют обсуждать региональные переходы на звук.

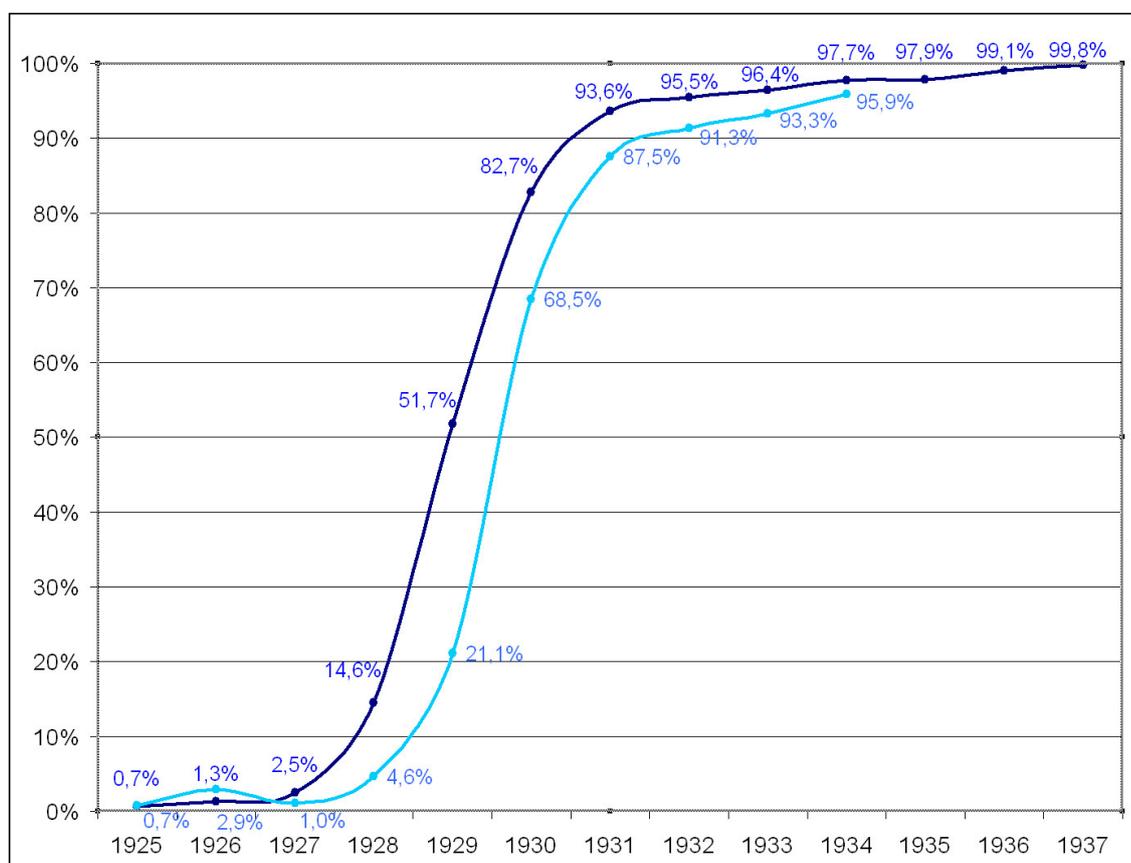


Рис. 3.

Динамика перехода мирового (по имеющимся нерепрезентативным данным – тёмная линия) и неамериканского (светлая линия) кинопроизводства на звук.

¹¹ В 1932 это только 11 фильмов из «лишних» 35, в 1931 – 10 из 32.

* * *

Итак, мы рассмотрели разные критерии датировки длительных технических изменений и пришли к заключению, что наиболее показательным является переход через середину. В случае большинства кинематографических изменений вообще и звуковой революции в частности этот переход разделяется на переход кинопроизводства и переход кинопоказа.

В соответствии с ним, переход на звук американского кинематографа произошёл в 1929 по производству и двумя годами позже по показу. В мире в целом это случилось со сдвигом в год: в 1930 по производству и спустя два года по показу (но, конечно, в отдельных регионах процесс происходил ещё дальше). При желании иметь какую-то одну усреднённую дату, можно назвать 1931 год. В любом случае, говорить о конце двадцатых как о звуковой эпохе едва ли имеет смысл.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Артист / *The Artist* (2011, реж. Мишель Хазанавичус, Франция, Бельгия, США), игр.
2. Бал / *Le Bal* (1983, реж. Этторе Скола, Франция, Италия, Алжир), игр.
3. Кукарача / *La Cucaracha* (1934, реж. Ллойд Корриган, США), игр.
4. Певец джаза / *The Jazz Singer* (1927, реж. Алан Кросланд, США), игр.
5. Тога (Плащаница; Багряница) / *The Robe* (1953, реж. Генри Костер, США), игр.
6. Юха / *Juha* (1999, реж. Аки Каурисмяки, Финляндия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. North, C.J. and Golden N.D. *The European Film Market – Then And Now* // “*Journal of the S.M.P.E.*”, vol. XVIII, No. 4 (April 1932). Pp. 442-451.
2. *Progress in the Motion Picture Industry* // “*Journal of the S.M.P.E.*”, vol. XX, No. 6 (June 1933). Pp. 459-499.
3. *The 1931 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1931.
4. *The 1932 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1932.
5. *The 1933 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1933.
6. *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1934.
7. *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1935.
8. *The 1936 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1936.
9. *The 1945 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1945.

ЛИТЕРАТУРА

1. Филиппов С. 11 важнейших событий в истории кинотехники с точки зрения их влияния на кинэстетику // *Киноведческие записки*, вып. 78 (2006). С. 21-48.
2. Филиппов С.А. Прошлое и будущее стереокино // *Теория художественной культуры*. Вып. 14, 2012. С. 321-339.
3. Фэнк-Оцлон Г. Осведомленность, поток информации и лингвистическая форма. – Казань: Отечество, 2002.
4. Якобсон Р. О структуре русского глагола (1932) // Якобсон Р. *Избранные работы*. – Москва: Прогресс, 1985. – С. 210-221.
5. Katz E. *The Film Encyclopedia*. 4th ed. (revised by Fred Klein and Dean Nolen). – New York: HarperResource, 2008.

SOURCES

1. North, C.J. and Golden N.D. *The European Film Market – Then And Now*. In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XVIII, No. 4 (April 1932). Pp. 442-451.
2. *Progress in the Motion Picture Industry*. In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XX, No. 6 (June 1933). Pp. 459-499.
3. *The 1931 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1931.
4. *The 1932 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1932.
5. *The 1933 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1933.
6. *The 1934 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1934.

7. *The 1935 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1935.
8. *The 1936 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1936.
9. *The 1945 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. S.l.: The Film Daily, 1945.

REFERENCES

1. Fenk-Oczlon G. *Familiarity, Information Flow, and Linguistic Form*. In: *Frequency and the Emergence of Linguistic Structure*. Amst., John Benjamins, 2001. Pp.431-448.
2. Filippov S. *11 vazhneyshikh sobytiy v istorii kinotekhniki s točki zreniya ikh vliyaniya na kinestetiku* [11 major events in the film technology concerning their influence on film aesthetics]. In: *Kinovedcheskie zapiski*, 78 (2006). Pp. 21-48.
3. Filippov S.A. *Proshloye I buduscye stereokino* [The Past and the Future of 3-D Cinema]. In: *Teoriya khudozhestvennoy kultury*, 14 (2012). Pp. 321-339.
4. Jakobson, R. (1932) *The Structure of the Russian Verb*. In: Jakobson, Roman. *Russian and Slavic Grammar. Studies 1931-1981*. B., N.Y. Amst.: Mouton, 1984. Pp. 1-14.
5. Katz E. *The Film Encyclopedia*. 4th ed. (revised by Fred Klein and Dean Nolen). New York, HarperResource, 2008.

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-3-114-129

Я.А. Пархоменко

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии

ivanna2001@yandex.ru

И.В. Кононов

аспирант кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии,

преподаватель Московской Международной Киношколы Киноколледж №40

i.v.obukhov@gmail.com

ЧЕГО БОИТСЯ УОЛТЕР УАЙТ? ДРАМАТИЧЕСКИЕ КОНФЛИКТЫ И МОТИВАЦИИ В СЕРИАЛЕ «ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»

Статья посвящена проблеме организации центрального конфликта в сюжете с ярко выраженной психологической трансформацией главного персонажа. В процессе анализа структуры телесериала «Во все тяжкие» выявляется механика формирования, развития и разрешения центрального конфликта в контексте психоаналитического дискурса. Деконструкция экранных событий с учетом выявленных коннотаций позволяет определить многоуровневую повествовательную структуру сериала и драматургические способы развития экранного действия, проанализировать мотивационные основания поступков главных действующих персонажей, что дает возможность сформировать сюжетную модель психологического триллера и определить главные тематические поля этого жанра. Предлагаемый метод анализа главного конфликта способствует дальнейшей разработке категориального аппарата жанра и может служить тестовым инструментом на стадии девелопмента экранного продукта. Конвергенция практик и теорий значимых ученых в области психологии и социологии, таких, например, как З. Фрейд, А. Адлер, Э. Эриксон, Э. Берн, и основополагающих принципов теории кинодраматургии раскрывает новые способы моделирования сюжета, формируя конструктивный инструментарий кинодраматурга.

Ключевые слова: конфликт, сериал, триллер, нарратив, дискурс, экранный продукт, герой, деконструкция, психоанализ, идентичность, комплекс неполноценности

The article focuses on the problem of the series' central conflict with severely pronounced psychological transformation of the main character. The analysis of the "Breaking Bad" reveals the inner works of the main conflict's formation, development and resolution in the context of psychoanalytic discussion. The deconstruction of the screen events, with due regard to the discovered connotations, makes it possible to identify the multi-layered narrative structure of the series and the dramatical methods of the screen action and to analyse the motivations behind the main characters' actions, which in turn allows to establish the narrative model of the psychological thriller and determine the thematic boundaries of the genre. The proposed model of the main conflict's analysis contributes to the further development of the categorical apparatus of the genre and may serve as a testing tool of the screen product's development stage. The convergence of the theories and the practices of the important scientists in the field of psychology, such as Freud, Z., Adler, A., Erickson, E., Bern, E. and the fundamental principles of the drama theory reveals new plot modeling methods, thus forming the dramatist's set of constructive tools.

Keywords: conflict, series, thriller, narrative, discourse, screen product, hero, deconstruction, psychoanalysis, identity, inferiority complex

Взаимный интерес киноведения и психологических дисциплин, наблюдаемый сегодня, привел к тому, что зачастую исследователи используют кинопроизведения жанра триллер в качестве иллюстративного материала в процессе изучения психологических аспектов личности, отраженных в художественных образах, в свою очередь кинодраматурги опираются на достижения психологов, психотерапевтов, психоаналитиков.

© Пархоменко Я.А., Кононов И.В., 2019

В сюжете триллера основные события, называемые поворотными точками, зачастую представляются результатом преодоления главным героем границы между его внутренним миром и социальной средой, что формирует особый строй художественной действительности. Специфика этого жанра, в особенности такого его поджанра как «психологический триллер», предполагает особую траекторию внутриличностной трансформации героя, что дает возможность рассматривать комплекс драматургических конфликтов того или иного кинофильма или сериала с позиций психоаналитического дискурса. В данной статье анализируется драматическая структура и совокупность центральных конфликтов на материале телесериала *Breaking Bad* (на отечественном телевидении – «Во все тяжкие»).

Автором идеи сериала «Во все тяжкие» является американский сценарист Винс Гиллиган. Сериал выходил в период с 20 января 2008 года по 29 сентября 2013 года, завоевал статус культового и получил ряд самых престижных наград, таких как премии «Эмми», «Золотой глобус», премии Пибоди, «Спутник», BAFTA и др.

Основная задача данной статьи состоит в выявлении многоуровневой структуры сюжета, определении специфики формирования, развития и разрешения главного конфликта, а также воссоздании мотивационных и поведенческих моделей главного героя и его взаимоотношений с социальной средой, что позволяет определить тематические и художественно-содержательные границы жанра триллер.

Анамнез и метаморфоза.

Мотивационная модель главного героя (ГГ) Уолтера Уайта, на первый взгляд, довольно проста: интеллигентный пятидесятилетний мужчина оказывается в сложной жизненной ситуации, требующей срочного решения финансовых проблем его семьи. Однако пристальный анализ внутреннего мира ГГ позволяет выявить значительно более сложную и противоречивую картину его взаимоотношений с другими персонажами. В экспозиции сериала задаются социальные и психологические условия возникновения главного конфликта. Уолтер Уайт, среднестатистический семейный американец, жена которого беременна, а подросток-сын – инвалид детства. Много лет назад он имел отношение к громкому научному открытию. Но сейчас герой преподает химию в обычной школе и подрабатывает на автомойке. Прошлые научные заслуги Уайта не повысили его положения в обществе и не принесли финансового успеха, таким образом, с самого начала истории зритель понимает, что профессиональный социальный статус героя не соответствует его интеллектуальному потенциалу.

Скайлер, жена героя, относится к мужу как ребенку, который не в состоянии принять на себя ответственность за себя и за свою семью. Хамоватый муж сестры Скайлер, Хэнк Шрейдер, относится к Уайту как к младшему брату, недюжинный ум которого скорее признак ущербности и повод для опеки, чем достоинство. Уайт не соответствует представлениям Хэнка о мужественности. Мари, жена Хэнка, также убеждена в превосходстве своего мужа над мужем сестры. Отчетливо семейные взаимоотношения обнаруживаются, когда пятидесятилетний юбилей Уайта превращается в гомерическое шоу для друзей Хэнка.

«Ближний круг» Уайта предстает отнюдь не «тихой гаванью», где он может проявить свои способности, поскольку со стороны родных и близких Уайт встречает ироничное, а порой презрительное отношение к себе. Вследствие чего личное пространство героя ограничено салоном автомобиля. Подчинение Уайта требованиям и представлениям его семьи, смирение с доминированием Хэнка, приводит к тому, что единственный сын Уайта, Уолтер-младший относится к дяде Хэнку, сотруднику отдела по борьбе с наркотиками, с большим уважением и пиететом, чем к родному отцу. За Хэнком стоит сила государственного правопорядка, именно он может защитить семью в случае необходимости. Образ Уолтера Уайта зиждется на униженности и недооцененности его семейного и социального статуса.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*
Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Далее вскрывается следующий уровень внутреннего конфликта ГГ: несоответствие гендерной функции отцовства адекватному уровню социальной репрезентации. С точки зрения транзактного анализа эго-состояние Родителя в психике Уайта постоянно атакуется эго-состоянием Ребенка. Иначе говоря, динамический образ героя обнаруживает признаки спорадической возрастной регрессии.

Возрастной рубеж – серьезное основание для осмысления прожитого. «Многое, слишком многое – жизнь, которая могла бы быть прожита иначе, – остается лежать в чуланах, покрытых пылью воспоминаний, порою даже оказываясь раскаленными углями под серым пеплом», – пишет К.-Г. Юнг в работе «Жизненный рубеж» [Юнг, 1930, с. 107]. Сразу после юбилея Уайт узнает о том, что у него рак легких. Это известие становится событием, которое делит жизнь Уайта на «до» и «после», «начинается закат. Он представляет собой инверсию всех ценностей и идеалов утра» [там же, с. 109]. Трагическое известие вызывает потребность в осмыслении того, что было в прошлом, и того, что делать дальше.

На спецоперации по захвату изготовителей наркотиков Уайт встречает бывшего ученика, Джесси Пинкмана. Эта встреча провоцирует метаморфозу в сознании отчаявшегося учителя – герой принимает парадоксальное решение начать производство высококачественного наркотика в компании с Пинкманом. Но ситуация оборачивается катастрофой: Уайт, спасая свою жизнь, совершает двойное убийство при попытке продать наркотик. Он не готов к подобному повороту, бросает преступный бизнес и, уступая напору родных, приступает к лечению.

Таким образом, в экспозиционной части сериала задаются условия развития противоречивого и неоднородного внутреннего конфликта главного персонажа в нескольких плоскостях, соотносимых с четырьмя уровнями идентичности¹ на фоне кризиса середины жизни:

1. Уровень подростковой идентичности: неготовность принять ответственность за себя и свою семью.
2. Уровень семейной идентичности: потребность в семье как основе идентификации, но исключающей свободу принятия решений.
3. Уровень гендерной идентичности: несоответствие формального отцовского статуса уровню семейной репрезентации.
4. Уровень профессиональной идентичности: социальный статус не соответствует интеллектуальному потенциалу.
5. Уровень нормативного конфликта середины жизни.

Итак, главный конфликт сериала «Во все тяжкие» строится как сложный многоуровневый внутренний конфликт главного героя, Уолтера Уайта, который провоцирует героя к принятию деструктивного решения в отношении собственной жизни и к выбору асоциального образа действия.

Сюжетные повороты как точки психологического перехода.

Для понимания образа героя с точки зрения его психологических и психических трудностей и противоречий важно проанализировать сюжетные повороты, где происходит «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 1998, с. 225].

Первым таким «переходом», когда в герое деформируются границы «внутреннего мира», оказывается встреча с Джесси Пинкманом. До этой встречи Уайт предстает слабовольным интеллигентом с высокими моральными устоями. С позиции фрейдистской концепции образ

¹ Идентичность понимается в определении Э. Эриксона: «...с точки зрения психологии формирование идентичности предполагает процесс одновременного отражения и наблюдения, процесс, протекающий на всех уровнях психической деятельности, посредством которого индивид оценивает себя с точки зрения того, как другие, по его мнению, оценивают его в сравнении с собой и в рамках значимой для них типологии; в то же время он оценивает их суждения о нем с точки зрения того, как он воспринимает себя в сравнении с ними и с типами, значимыми для него». Далее Эриксон замечает, что процесс идет неосознанно, за исключением случаев, когда внешние или «внутренние» условия обостряют осознание [Эриксон, 1996, с.16-17].

Уайта характеризуется жесткой подавленностью его подсознательного «Оно» со стороны «Супер-Эго» [Фрейд, 1990, с. 425-439], дисбалансом и блокировкой неразрешенных противоречий. Либи́до Уайта находится в подавленном состоянии, его «стремление к удовольствию» [там же, с. 382-424] пассивно.

Узнав свой диагноз, герой необратимо меняет свою жизнь, в силу неразрешенного подросткового конфликта он выбирает преступный путь. Склонность Уайта к самоанализу и угроза смерти подводят его к необходимости переосмысления личностных проблем. Внутренний «ребенок» не уступает своих позиций «взрослому», так как пубертатная инициация героем не была пройдена². Как следствие, вместо ожидаемой и адекватной рефлексии в подсознании героя актуализируется потребность в агрессивном подростковом асоциальном самоутверждении. Экранное выражение этой потребности реализуется в просьбе Уайта, обращенной к Хэнку, взять его на операцию захвата нарколаборатории.

Вторая точка «перехода» героя к новому этапу самоманифестации раскрывается в сюжете достаточно сложно, что определяет необходимость последовательной драматургической реконструкции. Ответ Уайта Пинкману: «Я проснулся» (1;1;36:54)³ означает, что в глубинах подсознания Уайта проснулось «Оно». Несмотря на зрелый возраст героя, его подростковое «Оно» со всеми свойственными этой возрастной группе страхами и смутно осознаваемыми потребностями начинает проявляться в ряде агрессивных действий в отношении случайных людей («наезд» Уайта в магазине на огромного парня, смеющегося над сыном-инвалидом (1;1;38:09 – 39:35)) или страстный секс с женой (1;1;56:33 – 57:12). «Оно», «Ид», жизненная энергия, толкаемая инстинктивным чувством самосохранения, вырывается из подсознания героя наружу. Обнаруживается стремление к удовольствиям, а вместе с ними приходит осознание, что настоящее удовольствие состоит в осуществлении противозаконных действий (1;7;3:17 – 3:44), тем самым в образе Уайта отражаются стереотипные механизмы бессознательной попытки разрешения внутреннего конфликта уровня подростковой идентичности. К.-Г. Юнг указывает, что женщины в возрасте около сорока лет (Скайлер сорок три года), а мужчины в возрасте от сорока пяти до пятидесяти лет как бы меняются ролями. Женщины становятся более мужественными, а мужчины более женственными. Причина подобных изменений кроется в том, что «мужчина расходует свой большой запас мужской субстанции, и у него остается лишь небольшая сумма женской, которой он и начинает пользоваться. И наоборот, женщина теперь пускает в ход не использованный ею ранее запас мужественности» [Юнг, 2017, с. 109]. Это происходит потому, что зачастую индивид оказывается неподготовленным к естественным возрастным психологическим трансформациям и оценивает свой новый статус с позиций предыдущей, «молодой» жизни. Для этого жизненного этапа норма заключается в осознании своей полезности, адекватной значимости в социальных процессах, сосредоточенности на эффективном взаимодействии с подрастающим поколением. Однако если личность определяется подростковыми мотивациями, то к возрасту Уайта соответствующие социальные ориентиры становятся несущественными, иллюзорными, а психологическая перспектива как бы развернута назад, в прошлое. Неосознанно Уайт стремится вернуться в беззаботное и безответственное «детство», а Скайлер, также неосознанно, это стремление поддерживает. Взрослый, образованный, умеющий логически мыслить мужчина превращается в подростка, демонстрируя психологическую фиксацию на прегенетальной стадии развития [Фрейд, 1990].

² «Я знаю одного набожного мужчину, возглавлявшего церковный приход. Примерно в сорок лет эта набожность переросла у него в несносную моральную и религиозную нетерпимость. При этом характер его становился все более невыносимым. В конце концов, он стал мало чем отличаться от угрюмо глядящей церковной колонны. Так он прожил до пятидесяти пяти лет, пока однажды он вдруг не привстал среди ночи с постели и не сказал жене: «Теперь я все понял. Я подлинный негодяй». Это озарение не осталось без практических последствий. Последние годы жизни он провел в свое удовольствие, истратив при этом большую часть своего состояния. Очевидно, не так уж несимпатичен этот человек, способный на обе крайности!» [Юнг, 2017, с. 108]

³ Здесь и далее ссылка на фрагмент сериала «Во все тяжкие»: первая цифра до точки с запятой указывает «сезон», вторая цифра до следующей точки с запятой указывает номер серии в «сезоне», последующие цифры указывают минуты и секунды хронометража цитируемого фрагмента.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

В этой связи стоит рассмотреть взаимодействие персонажей «Уайт» и «Скайлер» с позиций трансактного анализа Э. Берна [Берн, 2016]. Скайлер вступает в диалог с Уолтером (Э. Берн использует термин «стимул»⁴), как правило, с позиции «Родителя», Уайт отвечает с позиции «Ребенка» [там же, с. 25-29]. Такое позиционирование позволяет Уайту получить преимущество в общении с женой, смысл которого заключается в сохранении в неприкосновенности своего внутреннего мира, инфантильного по своей природе. С другой стороны, Уайт пытается снять с себя ответственность за нереализованный потенциал. Контакт между супругами превращается в игру. Привычка вести диалог с несвойственных зрелым людям позиций превратилась в образ жизни и является отражением фиксации Уайта на подростковых проблемах. Используя терминологию Э. Берна, можно сказать, что в личности Уайта доминирует область сознания «приспособившийся Ребенок», который, моделирует свое поведение под влиянием Родителя, однако дистанцирование Родителя⁵ не означает, что это автоматически приводит подобную личность к освоению функций Взрослого или Родителя: скорее, он станет «естественным Ребенком». «Естественный Ребенок выражается спонтанно – в творчестве или бунте» [там же, с. 23].

Означенная модель взаимоотношений Уайта с женой прямо указывает на неразрешенный внутренний подростковый конфликт, в норме разрешающийся в процессе своевременного взаимодействия с родителями. В случае с Уайтом очевидна, с одной стороны, привязанность к матери, из-под опеки которой он не смог выйти в соответствующем нормальном развитии возрасте, а с другой стороны, не менее очевиден недостаток влияния отца на становление подростка в пубертатном возрасте. Совокупность подобных психологических обстоятельств героя предопределяет фиксацию в его образе латентного неразрешенного подросткового конфликта. В результате этого неразрешенного конфликта в Уолтере Уайте сформировался комплекс неполноценности, который проявляется в повышенном интересе к сложным научным темам в ущерб гармоничному развитию всех сторон собственной личности. Индивид совершает некоторое действие для того, чтобы компенсировать апперцептивно осознаваемую ущербность, а не для реального разрешения проблемы. Таким образом, поведенческая модель героя раскрывается как замкнутый круг однотипных действий, направленных на компенсацию комплекса неполноценности. Чтобы комплекс неполноценности обратился в разрешаемый внутренний конфликт и стал мотивом для осознанного действия, необходимо разрушить механизм компенсаций. Фактором, повлиявшим на компенсаторные процессы, оказывается пробудившееся «Оно» в психике героя, и, как следствие, «естественный Ребенок» поднимает бунт, провоцируя развитие иницирующего события.

Выстраивается последовательность драматического действия, основанная на психологических проблемах образа персонажа: подростковый по своему содержанию внутренний конфликт, «замаскированный» комплексом неполноценности, обостряется нормативным кризисом второй половины жизни, запускается инстинктом самосохранения пробудившегося «Оно» в подсознании Уайта. Полемика, на которой происходит разрешение подросткового конфликта, является взаимодействием Уайта с Джесси Пинкманом. Пробудившаяся «животная часть», часть сознания, «Оно», ищет спасения и удовольствий, а на пути к удовольствиям стоит неразрешенный подростковый конфликт, не преодоленные в свое время психологические табу.

⁴ Э. Берн выявил, что человек в возрасте старше шести лет может вступать во взаимодействие с другим индивидуумом на одном из трех уровней сознания: Родителя, Взрослого или Ребенка, в зависимости от ситуации и особенностей развития личности, степени близости и сложившихся отношений между людьми. Уровень Взрослого предполагает адекватное восприятие действительности. Уровень Родителя соответствует модели поведения, свойственной родителям – либо «Делай, как я сказал», либо «Делай не так, как я, а так, как я говорю». На уровне Ребенка проявляется поведение, видоизменяющееся под влиянием Родителей (например, угодливо), либо в творчестве или бунте. Берн утверждает, что все три уровня сознания – модели поведения, свойственны абсолютно всем индивидуумам, включая умственно отсталых. Эти модели поведения в гармоничном взаимодействии призваны обеспечить наиболее оптимальное функционирование личности, ее выживание. По активности или преобладанию одного из уровней можно судить о психологических проблемах индивидуума.

⁵ Имеется в виду прекращение влияния.

Это обстоятельство побуждает Уайта (после случайной встречи во время разгрома метлаборатории) обратиться к Пинкману в поисках «проводника» в мир кажущимися невинными удовольствиями, которые сулят много «легких» денег. Между учителем (Уайтом) и бывшим нерадивым учеником (Пинкманом) устанавливаются новые взаимоотношения: учитель предлагает равноправное партнерство в преступном бизнесе. Глубинная потребность в разрешении подросткового конфликта Уайта определяет уровень дискурса между персонажами. Пинкман ожидает наставлений в родительском тоне, но Уайт строит свою стратегию общения, опираясь на «Детское состояние эго» [там же, с. 22], требует «впустить в игру». Пинкману это партнерство не нужно, поэтому Уайт прибегает к шантажу (1;1; 27:12 – 30:13).

Несмотря на то, что Уайт восхищает Пинкмана своими знаниями, дерзостью и талантом (1;1;42:55 – 43:26), Пинкман принимает наставничество Уайта не сразу. Пинкман «застрял» в проблемах идентичности пубертатного возраста. Для того чтобы разрешить этот свой конфликт и войти в «нормальный» социум, Пинкману также нужен Наставник. Родной отец отворачивается от Джесси, друзья и поделельники не соответствуют его интуитивным представлениям о том, каким должен быть Наставник, поэтому Пинкман приходит к Уайту с предложением «поговорить, устроить разбор полетов» (1;4;35:55 – 38:37). Очевидно, Уайт нужен Пинкману.

Так между Уайтом и Пинкманом устанавливается новый характер взаимодействия. Именно поэтому Наставником становится Уайт, для которого это совершенно новый опыт, поскольку в отношении родного сына данная функция не была реализована. Такое спонтанное наставничество повторно выталкивает Уайта за пределы его привычного мироощущения.

Это и есть точка второго перехода. Особенность этого перехода заключается в том, что позиция наставника становится для неокрепшего почти подросткового подсознания Уайта ловушкой, во многом способствовавшей превращению его комплекса неполноценности в комплекс превосходства.

Цели Уайта и Пинкмана тождественны и онтологически актуальны – пройти подростковую инициацию. После встречи оба персонажа начинают свой путь к новому состоянию сознания, которое определяется новым социальным статусом. В сознании Пинкмана доминирует подростковое «Оно», а сознание Уайта пребывает в состоянии доминирующего «Супер-Эго». Доминанты в сознании персонажей диаметрально противоположны: Джесси необходимо пробудить дремлющее «Супер-Эго», Уолтеру важно реабилитировать подавленное «Оно», по условиям художественного мира произведения они идеально подходят друг другу в качестве напарников. Только с помощью друг друга герои могут разрешить свои внутриличностные конфликты. Возникает микросоциум: «для того чтобы общество могло быть, нужно, по меньшей мере, двое людей и чтобы эти люди были бы связаны друг с другом связью взаимодействия» [Сорокин, 1994, с. 16]. Организация этого микросоциума соответствует социологическому канону, выведенному П. Сорокиным, удовлетворяя всем трем базовым условиям: «1) индивиды (по меньшей мере два); 2) их действия – акты; 3) проводники взаимодействия» [там же, с. 17].

Таким образом, героев объединяют не только общая цель, но также кооперативная деятельность, как самый мощный способ структурирования совместного континуума. Аксиологическое противостояние персонажей начинается с первой встречи и заканчивается гибелью Уайта. В течение всей истории взаимодействия персонажей, по мере их движения к резонансной точке инициации, меняются базовые основания мировоззрений персонажей, однако ни один из них не обретает способности принять ценности другого. Указанный ряд свойств партнерской пары Уайт – Пинкман обосновывает возникновение устойчивого микросоциума с внутренним непримиримым узлом противоречия, который обнаруживает себя в общем драматургическом контексте как ансамблевый Главный герой.

Обе «части» главного героя, и Уайт, и Пинкман, находятся в состоянии нормативного конфликта, описанного Э. Эриксоном [Эриксон, 2002].

Третья точка «перехода».

Уайту приходится быстро взрослеть: вторая и третья серии первого сезона отражают всего два дня жизни персонажей, и эти два дня наполнены напряженными размышлениями, содержание которых сводится к драматическому выбору, процессу преодоления Уайтом морального запрета на убийство. Тяжелые размышления Уайта сродни размышлениям Родиона Раскольникова: «Боже! ... да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп...» [Достоевский, 2014, с. 68]

Борьба внутри Уайта приобретает размах вопроса Раскольникова: «Тварь ли я дрожащая или право имею?» [там же, с. 463]. В обращении Уайта к головорезу Крэйзи Восемь – «Назови мне причину не убивать тебя» (1;3;28:00 – 28:20) – звучит страх перед нарушением моральных принципов, а не сострадание. Страх нарушить моральный запрет настолько силен, что один единственный, но критически важный контраргумент – «если я не убью его, то он убьет всю мою семью» – выглядит для Уайта неубедительно, пока не появляются веские доказательства намерений Крэйзи Восемь расправиться с Уайтом (1;3;35:53 – 37:12). Только прямая угроза заставляет Уайта нарушить моральный запрет, но все равно, он искренне и горько сожалеет, прося прощения у мертвого врага (1;7;39:50 – 40:10). Тем не менее, однажды нарушив моральный запрет, Уайт понимает, что он «право имеет».

Изменения, произошедшие с Уайтом, не позволяют ему вернуться к обычному образу жизни, его сознание необратимо изменилось. Нарушение морального запрета Уайтом, подобно его раку, пустило метастазы вседозволенности в сознании и способствовало разрешению его подросткового конфликта. Уайт перешагнул черту «взрослости» из страха перед смертью, но оправдываясь будущностью семьи. Он принял решение и выбрал порок.

Внутренний конфликт, вызревавший много лет, усиленный социальным пренебрежением, неизжитым подростковым комплексом, «мужским» давлением со стороны Хэнка, ограничением свободы в семье и «неудачей» в обретении «полноценного» наследника, получает возможность разрешения, потому что теперь Уайт знает ответ на вопрос Раскольникова: он «право имеет». Уайт не может принять помощь Шварцев, потому что к моменту предложения этой помощи он внутренне изменился, подростковый комплекс неполноценности компенсирован. Скрывавшийся за ним мировоззренческий конфликт получил перспективу разрешения. Открылась возможность разрешения основного внутреннего конфликта Уайта, который раскрывается на протяжении всего сериала, но обнаруживает себя только в последней серии последнего сезона.

Уайт изменился, но Скайлер и Хэнк не знают о «подвигах» Уайта, для них он все тот же интеллеktуал-подкаблучник. Перед Уайтом встает новая проблема: как вынудить Скайлер, которая поддерживает комплекс неполноценности Уайта, и Хэнка, по-прежнему воспринимающего Уайта как великовозрастного подростка, изменить отношение к себе? Встает вопрос разрешения конфликта уровня семейной идентичности.

Конфликт семейной идентичности.

Четвертая точка «перехода» героя из своего «внутреннего мира» во внешний художественный «мир» семьи приходится на эпизод «Семейный совет» (1;5; 28:30 – 39:02). На совете обсуждается вопрос необходимости лечения Уайта, Скайлер пытается оказать давление на Уайта «авторитетом» семьи. Уайт признается, что почти никогда не принимал самостоятельных решений, не высказывал собственного мнения (1;5;28:30 – 39:02). Это признание обнаруживает тот факт, что причина отказа от помощи Шварца кроется в страхе перед перспективой ограничения свободы выбора. К моменту семейного совета Уайт принимает решение «умереть в собственной постели», чтобы его все запомнили витальным, а не беспомощным инвалидом, страдающим от головокружений и тошноты (1;5;28:30 – 39:02).

Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov *What Walter White afraid?*
Structural features of the main conflict of the series "Breaking bad"

Уайт отказывается от лечения, демонстрируя позицию, противоположную позиции Скайлер, но на следующее утро объявляет свое новое решение – лечиться. Кажется, что на изменение решения Уайта повлиял сын Уолтер-младший, назвавший Уайта трусом (1;2;30:03), и Скайлер, с ее страхом остаться без мужа с маленьким ребенком. Истинное же содержание этого эпизода в том, что запускается процесс разрешения конфликта семейной идентичности.

Скайлер вынуждает Уайта действовать, продолжая относиться к Уайту как к ребенку. На этом фоне завязывается сложно структурированная сюжетная линия взаимоотношений Уайта и Скайлер, развернутая на разных поведенческих уровнях: от скрытого противоречия до открытого межличностного противодействия.

Уровень внутреннего конфликта Уайта в своем развитии приводит к запуску межличностного конфликта Скайлер – Уайт. Уайт вступает в противостояние со Скайлер, потому что обрел цель: свобода выбора для полной самореализации.

Главным «оружием» в борьбе со Скайлер за обретение семейной идентичности для Уайта становится ложь. Идентификационный сбой в отношении семьи происходит в результате детского переживания Уайта, связанного со смертью отца. Отец запомнился Уайту как беспомощный, лишавшийся рассудка больной человек, в то время как мать, стремясь оставить в памяти ребенка светлый образ отца, навязывала совершенно другие представления (4;10;24:15 – 28:53) (этим объясняется первоначальное решение не лечиться, озвученное в сцене с «говорящей» подушкой). Сочетание действительности, оставшееся в памяти ребенка, и вранья матери («ложь во спасение») повлияли на формирование его внутренней цели и модели поведения: оправданность вранья для создания «пристойной» картины мира, убежденность, что ложь всегда привлекательнее истины. Уайт чувствует себя ущербным, если происходят события, не укладывающиеся в заранее оговоренные рамки, если события в его восприятии нарушают норму, поэтому каждый раз компенсирует апперцептивную ущербность ложью.

Впервые ложь звучит из уст Уайта в самом начале первого эпизода первого сезона, в тизере, когда Уайт под звук сирен (как оказалось, пожарных машин, а не полиции), записывает видеобращение к семье, где уверяет, что все, что он делал, он делал для семьи. Это утверждение становится лейтмотивом линии отношений Уайт – Скайлер. Убитый Уайтом Крэйзи Восемь подсказал Уайту идею, моральное обоснование его «похода» за свободой: заработать деньги для семьи перед смертью (1;3;33:50). Эта идея становится оправдывающей мантрой для Уайта. Далее он врет жене, что покупал «травку» у Пинкмана (1;2;34:58 – 37:35), после покушения на Хэнка врёт Гусу о том, что возникли технические проблемы в производстве наркотика (3;8;34:43 – 36:03). «Прототип» Уайта – «Лжец» [Адлер, 1997]. Таким образом, комплекс неполноценности, заложенный матерью, Уайт может компенсировать только посредством лжи. Скайлер олицетворяет собой «Родительскую» (в значении Берна) позицию, призывающую к «правильности» и порядку, Уайт – бунтующую позицию «Ребенка», требующую свободы самовыражения, социального творчества. Невозможность для этой семейной пары выхода на уровень взаимодействия «Взрослый – Взрослый» заканчивается развалом семьи и личными трагедиями не только для участников противостояния, но и для их детей.

Развязка эпизода наступает, когда Уайт готовится к операции: на него начинает действовать наркоз, он выдает себя, проговариваясь о наличии у него нескольких телефонов (2;13;33:50). Доверие Скайлер окончательно исчезает, она уличает Уайта во лжи, семья Уайта разрушается (2;13;38:50).

Уайт-Лжец проиграл, но все еще неразрешенный конфликт семейной идентичности Уайта приводит к новому противостоянию между Скайлер и Уайтом-Хайзенбергом, диктатором. В завязке этого конфликта Скайлер вызывает полицию, чтобы выселить Уайта из их дома (3;3;7:30 – 16:00).

Пятым событием трансформации личности героя является сцена, в которой Уайт признается жене, что он лучший наркопроизводитель. Положение «лучшего варщика» обеспечивает Уайту

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

статус неприкосновенности в преступном мире, но окончательно выводит его за пределы законопослушного общества. Скайлер предлагает Уайту заняться отмыванием денег (3;11;37:50 – 38:44) и тоже выходит за границы легитимного социума. Постепенно позиция Уайта в «игре по Берну» со Скайлером меняется. Уайт пытается «перевести» Скайлер из положения «Родитель» в положение «Ребенок». «Я не в опасности, я сам опасность! Это я стучу в двери!» – заявляет Уайт жене, чем приводит ее в ужас (4;6;9:05 – 9:45). Скайлер пытается убежать, следовательно, она адекватно воспринимает действительность, демонстрирует позицию «Взрослый». Сам Уайт продолжает оставаться на позиции «Ребенок», требующей абсолютной свободы. Через «игру» Берна наглядно виден процесс перерастания комплекса неполноценности в комплекс превосходства.

Сцена признания Уайта в финальной серии, что все, что он совершил, он делал для себя, и ему это нравилось, является ключевой для понимания трансформации характера героя (5;16;33:25 – 34:17). Эта сцена свидетельствует о том, что Уайт разрешил для себя конфликт семейной идентичности, он выбрал свободу *от* семьи ради свободы *для* самоутверждения.

Конфликт «гендерной» идентичности.

Разрешение конфликта семейной идентичности тесно связано не только с конфликтом подростковой идентичности, но и с конфликтом «гендерной» идентичности, в свою очередь также переплетающейся с подростковым конфликтом. Поиск «гендерной» идентичности приводит к становлению и развитию еще одного межличностного конфликта: Хэнк – Уайт. Хэнк – полная противоположность Уайта, и внешне, физиономически, и внутренне, психологически. Правильность Хэнка, тот факт, что он представитель порядка (в смысле организованности) и «страж закона» (в смысле социального положения), становятся еще одной причиной перехода Уайта на «темную» сторону. Эта сюжетная линия выстраивается особым образом: Уайт много раз пытается спасти Хэнка, рискуя своей жизнью; оплачивает лечение и реабилитацию Хэнка; вместе с тем, периодически предает его, ведет за его спиной свою игру. В этой связке Хэнк выступает в качестве протагониста, он «двигает» эту сюжетную линию, а Уайт оказывает сопротивление. В отношениях с Хэнком Уайт движим желанием остаться в семье, защитить ее, но это желание находится в столкновении с потребностью индивидуации и мужского самоутверждения.

В конфликтной линии Хэнк – Уайт выделяется два этапа: скрытого противоборства и открытого противостояния. Скрытый этап начинается «заочно»: Хэнк смотрит запись камеры наблюдения, на которой Уайт и Пинкман воруют бочку с химикатом для производства наркотика (2;1;23:25 – 25:05). Этот этап можно назвать противоборством двух систем ценностей – правоохранительной системы в лице Хэнка и преступной вседозволенности в лице Уайта. Положение Уайта усложняется тем, что пытаясь самоутвердиться как мужчина (в социальном смысле) в пределах семьи, стать ее лидером, ему одновременно необходимо вести борьбу за независимость от семьи, сковывающей его свободу криминального «творчества».

В сцене «атаки» Уайта на Хэнка за влияние на Уолта-младшего на семейном торжестве (2;10;10:14 – 15:57) происходит «переход» границы внутреннего «мира» Уайта во внешний «мир». «Моя бутылка! Мой сын! Мой Дом!» – восклицает Уайт в кульминационном моменте эпизода. В этих словах обнажается «прорыв» меняющегося «мира» Уайта через границы статуйного неподвижного «социума» его семьи, с одной стороны, с другой стороны, зарождающийся комплекс превосходства Уайта. Хэнк действует с позиции «Родитель» в отношении Уайта и Уолтера-младшего, Уайт реагирует с позиции «Ребенок», его бунт бессмыслен и разрушителен, но это борьба за свое место в иерархии семейного социума и за право на родительское влияние на своего сына. Эту борьбу можно определить как первый этап в стремлении обрести адекватную гендерную идентичность.

Кульминационным моментом скрытого противостояния Хэнк – Уайт является сцена, в которой происходит еще одна заочная схватка между Хэнком и Уайтом, и Уайт убивает Гуса Фринга (4;13;37:51 – 38:19). В сцене, когда Уайт объявляет Скайлер, что он «выиграл» (4;13;47:30 – 48:19), происходит разрешение двух уровней конфликта: уровня «гендерной» идентичности и уровня конфликта семейной идентичности. Это не просто выигрыш в схватке с наркобароном, это внутренняя победа Уайта: он защитил свою семью, в первую очередь, Хэнка, и остался в своем «деле».

Противоборство обостряется после того, как Хэнк побывал на границе с Мексикой и на его глазах погибли его коллеги. После этого Хэнк стал одержим поиском Хайзенберга. Очевидно, что в психике Хэнка произошли серьезные изменения, которые неоднократно подчеркивают авторы: Хэнк утратил свою собственную социальную идентичность, в нем зародился комплекс неполноценности. Потребность Хэнка в компенсации своего комплекса неполноценности становится движущей силой в межличностном конфликте Хэнк – Уайт. Адекватная оценка действительности, позиция «Взрослый», которую Хэнк демонстрирует в эпизоде, когда Уолтера-младшего поймали при попытке купить пиво (1;5;20:58 – 24:51), меняется на позицию «Родитель».

Скрытое противоборство заканчивается, когда Хэнк находит книгу с автографом Беттикера в туалете Уайта и понимает, кем на самом деле является Уайт, «родственники» встречаются в гараже Хэнка (5;9;40:45 – 46:38), угрожают друг другу. Хэнк вступает в прямое столкновение с Уайтом. Уайт принимает вызов, происходит завязка открытого противостояния. Происходит еще одно событие «перехода» границы «миров» персонажей, и Хэнка, и Уайта.

Хэнк почувствовал страх, чувство, несовместимое с его социальным статусом борца со злом, представителя государственного правопорядка. После покушения и, особенно, после открытия Хэнка, что Хайзенберг это его свояк, член семьи, комплекс неполноценности перерастает в комплекс превосходства, происходит гиперкомпенсация. Авторы представляют параллельно психологические процессы, происходящие с персонажами Хэнка и Уайта. Хэнк стремительно утрачивает идентичность, Уайт обретает цельность. Оба персонажа, несмотря на различные «исходные позиции», погружаются в нормативный конфликт, описанный Э. Эриксоном как «близость против изоляции». И Хэнк, и Уайт демонстрируют «дистанцирование: готовность изолировать, а если необходимо – уничтожить те силы и тех людей, чье существование выглядит опасным для нас самих и чья «территория», кажется, захватывает пространство наших близких отношений. Развиваемые таким образом предрассудки (находящие применение и поддержку в политике и войнах) – просто более зрелые отростки на древе того слепого неприятия, которое во времена борьбы за идентичность резко и безжалостно разграничивает «свое» и «чужое». Опасность этой стадии заключается в том, что интимные, соперничающие и враждебные отношения человек испытывает к тем же самым людям» [Эриксон, 2002, с. 141]. Сталкиваются два комплекса превосходства: в случае Хэнка, комплекс усилен нормативным конфликтом утраты идентичности, в случае Уайта, комплекс усилен обретаемой цельностью.

Прямое вооруженное столкновение Хэнка и Уайта в пустыне становится кульминационной точкой конфликта между этими героями. Финал противостояния ироничен: Уайт много раз спасал Хэнка, но тот погибает именно по вине Уайта, пусть и невольной. Проиграли оба, семья разрушается, Уайту приходится бежать. Парадоксально, но аксиологически они оба выигрывают: в последние мгновения своей жизни Хэнк вновь обретает идентичность, его комплекс неполноценности разрешается, а Уайт становится знаменитостью, его портрет известен во всех штатах, о нем регулярно говорят по телевидению. Как говорил Хэнк Уолту-младшему, «плохих парней» знают все, а тех, кто их поймал, мало кто знает (3;8;33:05 – 34:20).

Следующий «слой» в разрешении уровня конфликта «гендерной» идентичности связан с противостоянием Уайт – Фринг. Между Уайтом и Густаво Фрингом состоялся прямой разговор о том, что значит быть мужчиной в семье (3;11;40:20 – 44:09). В этом диалоге Фринг выступает как наставник, помогает Уайту разобраться в себе в связи с кризисом «гендерной» идентичности,

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

наличие которого Фринг без труда разглядел у Уайта. Если в центре конфликта между Хэнком и Уайтом стоит Уолт-младший, то центром конфликта с Фрингом становится «названный» сын Уайта, Джесси Пинкман, второй персонаж ансамблевого главного героя произведения, и Хэнк как часть семьи Уайта.

И вновь, как и в случае разрешения уровня подросткового конфликта, «полем битвы» становятся отношения Уайт – Пинкман. Уайт не раз напрямую называет Пинкмана «сыном», в Пинкмане он видит продолжателя своего дела.

Борьба Уайта против Фринга за Пинкмана и Хэнка в разных ипостасях раскручивает пружину борьбы за «гендерную» идентичность. Поэтому развитие сюжета в противостоянии с Фрингом происходит в рамках означенных выше «переходов» вплоть до гибели Фринга от сделанной Уайтом бомбы.

Поражение свободы.

По мере приближения к развязке этой линии (Уайт – Фринг) меняются маркеры идентичности Уайта, он все меньше идентифицирует себя через привычный, «законопослушный» социум, его таланты – химика, лжеца, манипулятора людьми – рвутся к свободе. Уайт стремится создать свой собственный социум, чтобы в нем найти свое новое «лицо».

Уайт вынужден отказаться от всякой морали, в том числе и преступной, во главу угла становится принцип личной потребности, личного интереса, который важнее всякой морали. Талант Уайта проявляется не только в его узкой профессиональной сфере, химии, но и распространяется на поле социального взаимодействия. Уайт успешно формирует имидж криминального авторитета Хайзенберга, обретает известность как в криминальных кругах, так и в поле легального, но пока еще узкого социума – органах правопорядка: Хэнк начинает на него охоту.

Дальнейшее движение героя через лабиринты сознания в «царство ночи», в глубины подсознания аллегорично выражены в новом месте работы, в пещере «Минотавра»-Фринга, в подземном бункере. Но преступная слава и деньги загоняют Уайта в капкан: он, фактически, становится заложником Фринга. Подземелье, в котором находится «суперлаба» оказывается Преисподней.

Чем громче слава Уайта-Хайзенберга, тем уже поле свободы для Уайта. С одной стороны, «давит» Хэнк, с другой – Фринг и мексиканские «наркобароны». Уайт медленно приходит к пониманию, что свободу надо искать не в реальном мире, а в собственном сознании.

Эпизод «Муха» (3;10) обнажает это прозрение. Покушение на Хэнка, а главное, обстоятельства, вскрывшиеся после покушения (анонимный звонок Хэнку, предупреждение о готовящемся нападении), открывают Уайту глаза – убийцами руководит Фринг (3;8;40:45 – 42:55), – заставляют Уайта задуматься над тем, что будет с ним дальше. Мифический «Ангел смерти», – муха, обнаруженная в подземной лаборатории, – погружают Уайта в размышления. Главный вопрос, который он пытается для себя разрешить, это определить момент, «точку невозврата», когда был компромисс между Признанием и Свободой. Потому что деньги и признание не дают свободы автоматически.

Происходит следующее пересечение границ внутреннего «мира» Уайта и внешнего художественного «мира» произведения.

Дж. Кэмпбелл утверждает, что для перехода в новое сознательное и бессознательное состояние необходим перенос основного внимания с внешнего мира на внутренний, на сложившееся еще в детстве бессознательное [Кэмпбелл, 1997, с. 64]. Именно в бессознательном находятся все потенциальные возможности жизни, прежде никак не реализованные. Это провоцирует начало движения к истинному личностному «Я», способному воспринимать и ассимилировать архетипические образы.

Стремление к свободе приводят Уайта к ряду столкновений с Гусом Фрингом. Разрушение лаборатории после убийства Фринга означает конец рабства и, одновременно, конец плена у Подсознания. В очищающем огне исчезают все следы прошлой жизни, обрываются все связи с «Минотавром». Уайт окончательно определяется, кто он: представитель картеля с опаской произносит имя «Хайзенберг».

Особенность этого перехода в том, что комплекс превосходства Уайта достигает границ сознания Уайта, психика уже не в состоянии справиться с ограничением в компенсации, состояние Уайта, вероятно, психоаналитики определили бы как психоз.

Мотивационная модель поступков главного персонажа. Страхи и потребности.

Намерение Уайта убить Пинкмана после того, как Пинкман дал Хэнку показания на Уайта, свидетельствует о том, что «Оно» Уайта подчинило его «Супер-Эго», мораль подчинена инстинктам. Это еще одно ключевое событие в эволюции персонажа, а точнее, в его нравственной деградации – нравственное «дно». Авторы подчеркивают изменение доминант в сознании героя тем, что он становится фактическим руководителем банды рецидивистов-фашистов, абсолютного зла.

На предательство Пинкмана подвигло осознание ужаса преступлений, совершаемых Уайтом, «Супер-Эго» Пинкмана взяло под контроль его «Ид». Позже расплатой за грехи для Джесси становится рабство у бандитов, сбежать не позволяет мораль, чувство ответственности за жизнь мальчика Брока.

Уайт оказывается в той реальности, которую создал сам, осознанно: он воплощение зла, он – преступник, известный на всю страну. Плата за признание и славу – утрата семьи. От него отказываются все: родной сын и «названный» (Пинкман), жена и Шварцы. Вновь происходит обязательное для мифа переодевание, герой выбирается из «волшебного леса». Уайт отказался от безвозмездной помощи друзей, прошел инициацию, избавился от нескольких уровней внутреннего конфликта, добился «славы», денег, освободился от оков семьи, избавился от унижения мужского достоинства. Можно начинать жить заново, но Уайт возвращается туда, где его все знают, где его боятся. Здесь важно определить мотивацию героя.

В пятой серии первого сезона Гретхен убеждает Уайта принять помощь, говорит, что часть их денег принадлежит Уайту (1;5;44:05 – 46:20). Уайт считает это подачкой, в кафе Уайт ссорится с Гретхен, обвиняет ее в том, что она и Элиот на его научной разработке делают миллионы (2;6;29:34 – 33:52). В эпизоде последней встречи с Элиотом и Гретхен Шварц (5;16; 8:00 – 16:38) Уайт принуждает бывших коллег принять его «грязные» деньги и обеспечить ими будущее своей семьи. Получается, что Уайту важно, чтобы деньги были заработаны им, а Шварцы, «добрые люди», были унижены, запуганы, подчинены воле Уайта. Опять возникает вопрос о глубинной мотивации персонажа.

Ключ к пониманию отношений со Шварцами лежит в шестом эпизоде пятого сезона, Уайт признается Пинкману: «Я с коллегами по аспирантуре создал бизнес... Потом кое-что случилось, не буду вдаваться в подробности, я по личным причинам покинул компанию... я слил мою долю, мой потенциал, за пять тысяч долларов... Я хочу построить империю» (5;6;28:10 – 32:02). В этих «личных причинах», в этом сожалении о дешево «слитом потенциале» кроется смысл всего происходящего с Уайтом. Реплика Джесси о том, что «метимперия не повод для гордости», не имеет никакого значения для Уайта, о чем и свидетельствует последняя встреча со Шварцами.

Шварцы воплощают все то, чего не получил Уайт: всемирную известность, славу ученого и деньги. Если бы Уайт принял предложение Элиота Шварца, он навсегда остался бы «вторым» в этом дуэте, его талант не смог бы раскрыться свободно, гениальность Уайта осталась бы в тени Шварца. Если бы Уайт принял предложение Гретхен Шварц, он признал бы свою слабость, неправоту, ошибку, обнажил бы истинный мотив своего ухода от Гретхен – несостоятельность «великого одиночки», который без волевого управления и власти Элиота ничего не значит. К моменту разговора с

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Элиотом на дне рождения, а чуть позже с Гретхен, Уайт уже знает свой ответ на вопрос Раскольникова. Проснувшийся животный инстинкт указал путь к удовольствию – это обретение неограниченной власти как вершины свободы и самореализации таланта. А настоящее удовольствие всегда порочно. В современном «цивилизованном» обществе неограниченная власть может быть только у преступника, у того, кто существует по ту сторону закона.

Таким образом, эпизод подчинения Шварцев воле Уайта (5;16;8:00 – 16:38) разрешается полным триумфом Уайта. Его преступная известность превзошла легитимную славу Элиота Шварца. Тем самым Уайт достигает цели – подчиняет своей воле бывшего друга и партнера. Комплекс неполноценности окончательно перерастает в комплекс превосходства. Разворачивается последнее сюжетное взаимодействие с законопослушным социумом, миром положительных героев, к которым относятся Шварцы. Уайт не только больше не зависит от их мнения и воли, он сам сформировал представление о себе и использовал его в своих целях.

«Настоящее удовольствие незаконно», «плохих парней знают лучше, чем тех, кто их поймал». Значит, истинная слава будет у того, кто хуже «плохих парней», а истинное наслаждение – в самовластной незаконной расправе с преступным миром, которая обнажает гипертрофированную самооценку для Уайта чувства полного превосходства над миром (5;16;37:15 – 50:45). Формальным оправданием для его Эго выступает стремление защитить свою семью (люди Джека угрожали Скайлер (5;15;15:36 – 18:01)) и отомстить за смерть Хэнка (Джек ослушался Уайта и убил Хэнка (5;13;32:52 – 5;14;19:19)). Расправа с бандой ставит точку в развитии ценностной парадигмы превосходства Уайта: больше нет ни одного достойного соперника.

Спасение Пинкмана из рабства, готовность сделать это ценой собственной жизни, еще одна, крайняя, форма компенсации комплекса превосходства (5;16;37:15 – 49:38). Пинкман будет жить по воле Уайта.

Освобождение Пинкмана, уничтожение банды Джека приводят Уайта к следующей точке перехода: Уайт перестает быть вторичным по отношению к социуму, субъектно-объектные отношения перевернулись на сто восемьдесят градусов. Свобода для Уайта оказывается свободой выбора идентичности, он тот, кто он есть, и социум подтверждает то, что Уайт хочет, чтобы было подтверждено.

Главный конфликт. Инобытие.

Содержание главного конфликта сериала: безграничная свобода таланта (гения) против нравственных и этических норм общества, как законопослушной его части, так и преступной. Развитие всех уровней главного конфликта происходит в результате «перехода» внутреннего «мира» героя во внешний художественный «мир» экранного произведения. Каждый «переход» создает сюжетное событие,двигающее историю. Связь сюжетных линий разбираемого экранного произведения опирается на внутренний конфликт героя.

Вместо интеграции в социум и избавления от зависимостей апперцептивно воспринимаемых ущербностей происходит перерастание комплекса социальной неполноценности, через гиперкомпенсацию, в комплекс социального превосходства, к формированию авторитарной личности, диктатору. Внутри сознания Уайта был скрыт диктатор, но внешние обстоятельства не позволяли Уайту выпустить этого диктатора наружу. Внутренняя гиперболизированная потребность власти и мирового признания для реализации своего таланта, превращения таланта в гениальность в начале истории вошли в острое противостояние с реальным социальным статусом Уайта, ограничивающим его свободу, вызвали жажду реванша.

В ходе разрешения внутреннего конфликта «психика» персонажа меняется под воздействием личных представлений о себе, со всеми вытекающими внутренними требованиями к своему социальному статусу и реальному месту в социуме. Инаковость обуславливает уровень достатка, место в социальной иерархии. Уайт создает свое Иное Бытие. Существование Уайта меняется, вместе с ним меняется его акт-существования. Этот сложный процесс изменения можно определить рядом тезисов Э. Левинаса:

1. «Существовать в мире – значит действовать, и притом так, что объект нашего действия есть, в конечном счете, наше существование» [Левинас, 1998, с. 56]. Уайт меняет способ действия по отношению к вышеупомянутому объекту действия, поэтому логично, что «существование» меняется.

2. «...свобода от анонимного акта-существования становится в существующем прикованностью к себе, – прикованностью самоотождествления. ... Если отвлечься от всякой связи с будущим и прошлым, то субъект оказывается навязан самому себе, и притом в самой свободе своего настоящего» [Левинас, 1998, с. 63]. В конце экранного произведения Уайт теряет осознание себя в прошлом, отказывается от себя в будущем, он осознает себя только в бесконечно повторяющемся настоящем, в «бдении», когда «сон», «отдых» от постоянного «схватывания» себя в своем акте-существования невозможен, то есть, в вечности.

3. «Акт-существования можно охарактеризовать также через понятие вечности, ибо без существующего он не имеет точки отсчета. Вечный субъект – это *contradictio in adjectio*, ибо субъект уже есть некое начало. Вечный субъект не только не может ничего начать вне себя, он и в себе невозможен, ибо в качестве субъекта он должен быть началом и исключить вечность. Вечность неутолима, так как нет субъекта, который взял бы на себя ответственность за нее» [Левинас, 1998, с. 34]. В вечность, в покой, где отсутствует потребность индивидуации, уходит Уайт с блаженной улыбкой на устах.

Превращение Уайта из обычного, среднестатистического члена общества в «Иного», процесс его самоидентификации происходит в непрерывном столкновении персонажа с художественным «социумом» сериала.

Картина этого социума в сериале «Во все тяжкие» собирается из двух основных составляющих. Первая – изображение реально существующих социальных групп: семья, школа, государственные органы правопорядка, бандитские объединения, трудовые сообщества («фирмы»). Вторая возникает в ходе взаимодействия персонажей. Раскрытие внутреннего конфликта главного героя отражается на его социальной активности, формирует социальное явление, сюжет выстраивается как социальный акт. Это социальные явления, возникающие в ходе развития сюжета, вымышленные социальные явления. Возникает мифический тип поведения персонажей, обусловленный той или иной формой принуждения – мифический социальный факт [Дюркгейм, 1995, с. 12-18]. Образуется спираль: *становление внутреннего конфликта героя есть результат его социального бытия в рамках художественно осмысленных изображений реально существующих социальных явлений*. Развитие конфликта через точки взаимодействия внутреннего «мира» героя с внешним художественным «миром» приводит к столкновению социальных явлений, генерированию новых социальных фактов, в результате чего в пространстве произведения образуются новые группы социальных явлений – мифический «мир». Этот «мир» вымышленный, но онтологически уходит в реальные социальные явления. Изображенные реальные социальные явления и вымышленные социальные явления пересекаются во всех сюжетных точках всех нарративных линий: завязках, кульминациях, развязках, финалах.

Становление «Иного» в мифическом социуме сериала представляет собой «переозначивание» «Я-субъекта», обретение им объектности.

«Иным» персонаж Уайта становится по отношению к обществу, ко всем социальным стратам, а не только по отношению к себе самому. «Я» героя сериала в начале сюжета осознает себя таковым только через «Другого», то есть через персонификацию социальных групп, с которыми сталкивается. Но «Другой» определяет «Я», объективирует его, задает рамки, ограничивает свободу «Я». Преодолеть эти ограничения, значит отказаться от «Другого», или подчинить, подавить его, навязать свое субъективное, превратить его в объект. Комплекс превосходства Уайта избавляет его от зависимости самоидентификации в контексте «Другого». В конце сериала Уайт становится объектом для самого себя, тождественным самому себе, а значит, достигает онтологического одиночества, в котором кроется вся мощь индивидуалистского начала, весь ресурс творчества, абсолютная внеэтическая свобода.

Я.А. Пархоменко, И.В. Кононов *Чего боится Уолтер Уайт?*

Структурные особенности главного конфликта сериала «Во все тяжкие»

Содержание и разрешение основного внутреннего конфликта раскрывается через драматическое действие – этапы разрешения выявленных уровней внутреннего конфликта: каждый уровень, так или иначе, связан с тематическими полями *свободы и таланта*. Авторы экранного произведения задают два вектора темы свободы: свободы «От» и свободы «Для»: от родительской опеки, от давления внутри семьи, от мнения общества, от страха смерти; для обретения мужской идентичности, для раскрытия таланта, для влияния на общественное мнение, для обретения бессмертия через продолжателя дела – избранного талантливого наследника. «Закрывая гештальт» на каждом из уровней внутреннего конфликта, Уайт приближается к разрешению своего главного конфликта.

Развитие главного конфликта сериала «Во все тяжкие» раскрывается через соотнесение тематических полей свободы и таланта, противопоставленных тематическим полям *законности и морали*. Психологические личностные модели позволили создать сложную и противоречивую систему образов персонажей. Понимание эволюции характера главного героя стало возможным в результате деконструкции ключевых точек «перехода» границ внутреннего мира героя во внешний художественный мир, таким же образом выявляется алгоритм главного конфликта – через пересборку содержания нарратива на основе теорий и разработок из области психологических дисциплин. Фабула сериального продукта сконструирована в соответствии с положениями учений З.Фрейда, А.Адлера, К.-Г.Юнга, Э.Эриксона, Э.Берна, С.Карпмана.

Модель структурного разбора главного конфликта с применением психологических практик в контексте жанра триллер способствует дальнейшей разработке категориального аппарата жанра, может служить тестовым инструментом на стадии девелопмента сериального экранного продукта, позволяет верифицировать мотивы художественного социального действия персонажа и соотносить мифический нарратив произведения с современными научными представлениями о моделях поведения индивидуума.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Во все тяжкие / Breaking Bad (2008 – 2013, авт. Винс Гиллиган, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Дмитриева В. Психология кино: учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Государственный университет, [2017?]
2. Достоевский Ф. Преступление и наказание. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014.
3. Московская школа нового кино. Курсы: Психология для сценаристов и режиссеров; Психология кино. URL: <https://newcinemaschool.com/ru/predmety-i-kursy> (дата обращения: 13.12.2018)
4. Фомина В. Персонаж и характер: амбивалентность образа киногероя. URL: <http://conference-spbu.ru/en/conference/36/reports/5597> (дата обращения: 13.12.2018)
5. Шилова Т. «Дорога перемен». Трансактно-аналитическое исследование фильма URL: <http://www.transactional-analysis.ru/thinking/257-doroga> (дата обращения: 13.12.2018)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлер А. Наука жить. – Киев: Port-Royal, 1997.
2. Берна Э. Игры, в которые играют люди: психология человеческих отношений / Пер. с англ. А.И. Фет. – Sweden, Philosophical arkiv, 2016.
3. Бубер М. Диалог // Два образа веры. – Москва: Издательство АСТ, 1999.
4. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2015.
5. Деррида Ж. О грамматологии. – Москва: Издательство «Ad Marginem», 2000
6. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение. – Москва: Канон, 1995.
7. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.

Ia.A. Parkhomenko, I.V. Kononov *What Walter White afraid?*
Structural features of the main conflict of the series "Breaking bad"

8. Карпман С. Жизнь, свободная от игр. – Санкт-Петербург: Метанойя, 2016.
9. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. – Москва: Ваклер; Рефл-бук; АСТ, 1997.
10. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. – Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998.
11. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
12. Сорокин П.А. Общедоступный учебник социологии. Статьи разных лет. Ред. Л.А. Голосенка [и др.] / Ин-т социологии. – Москва: Наука, 1994.
13. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. – Москва: Просвещение, 1990.
14. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – Москва: Издательская группа «Прогресс», 1996.
15. Эриксон Э. Детство и общество. – Санкт-Петербург: Речь, 2002.
16. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. – Санкт-Петербург: «Питер», 1930.
17. Юнг К.-Г. Божественный ребенок / воспитание: Сб. – Москва: «О. АСТ-ЛТД», 1997.

SOURCES

1. Dmitrieva V. *Psihologiya kino: uchebno-metodicheskoe posobie* [Psychology of cinema: educational manual] Saint-Petersburg, Saint-Petersburg State University, [2017?]
2. Dostoevsky F. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and Punishment], Saint-Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2014.
3. Fomina V. *Personazh i karakter: ambivalentnost' obraza kinogeroya* [Character and nature: the ambivalence of the image of the movie hero], URL: <http://conference-spbu.ru/en/conference/36/reports/5597> (date of access: 13.12.2018)
4. Moskovskaya shkola novogo kino. Kursy: Psihologiya dlya scenaristov i rezhysserov; Psihologiya kino [Moscow School of New Cinema. Courses: Psychology for screenwriters and Directors; Psychology of cinema], URL: <https://newcinemaschool.com/ru/predmety-i-kursy> (date of access: 13.12.2018)
5. Shylova T. "Doroga peremen". *Transaktno-analiticheskoe issledovanie filma* ["The road of change". Transactional and analytical study of the film], URL: <http://www.transactional-analysis.ru/thinking/257-doroga> (date of access: 13.12.2018)

REFERENCES

1. Adler A. *Nauka zhyt'* [The Science of Living]. Kyev, Port-Royal, 1997.
2. Berne E. *Igry, v kotorye igrajut ljudi: psihologiya chelovecheskih otnoshenij* [Games people play : the psychology of human relationship], transl. Engl. by A.I.Fet. Sweden, Philosophical arkiv, 2016.
3. Buber M. *Dialog // Dva obraza very* [Dialogue // Two ways of faith (collection)]. Moscow, Publishing house ACT, 1999.
4. Vogler K. *Puteshestvie pisatelya. Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The Writer's Journey: Mythic Structure for writers]. Moscow, Alpina Non-fiction, 2015.
5. Derrida J. *O grammatologii* [Of Grammatology]. Moscow, Publishing house "Ad Marginem", 2000.
6. Durkheim E. *Sociologiya. Yejo predmet, metod, prednaznachenie* [Sociology. Its subject, method, purpose]. Moscow, Kanon, 1995.
7. Indick W. *Psihologiya dlya scenaristov. Postroenie konflikta v vashem suzhete* [Psychology for screenwriters. Building conflict in your script]. Moscow, Alpina Non-fiction, 2014.
8. Karpman S. *Zhyzn', svobodnaya ot igr* [A game free life]. Saint-Petersburg, Metanojya, 2016.
9. Campbell J. *Tysyachelikij geroj* [The hero with a thousand faces]. Moscow, Vakler; Refl-book; ACT, 1997.
10. Levinas E. *Vremya i drugoj. Gumanizm drugogo cheloverka* [The time and the other. Humanism of the other person]. Saint-Petersburg, Higher religious and philosophical school, 1998.
11. Lotman U. *Struktura hudozhestvennogo teksta // Lotman U.M. Ob iskusstve* [The structure of the artistic text. About art]. Saint-Petersburg, "Iskusstvo – SPb", 1998.
12. Sorokin P. *Obschedostupnyj uchebnik sociologii. Stat'i raznyh let* [Public textbook of sociology. Articles of different years], edit. by L.A. Glosenko [and other], Inst. of sociology. Moscow, Nauka, 1994.
13. Freud S. *Psihologiya bessoznatelnogo: sbornik proizvedenij* [Psychology of the unconscious: Collection of works]. Moscow, Prosveshenie, 1990.
14. Erikson E. *Identichnost': junost' i krizis* [Identity: Youth and Crisis]. Moscow, Publishing group "Progress", 1996.
15. Erikson E. *Detstvo i obschestvo* [Childhood and Society]. Saint-Petersburg, Rech', 2002.
16. Jung K.G. *Problemy dusy nashego vremeni* [Modern man in search of a soul]. Saint-Petersburg, "Piter", 2017.
17. Jung K.G. *Bozhestvennyj rebenok:/ vospitanie* [The divine child:/ education], Collec. Moscow, "O. ACT-LTD", 1997.

В.А. Колотаев

*доктор филологических наук,
 заведующий кафедрой кино и современного искусства,
 декан факультета истории искусства РГГУ*
vakolotaev@gmail.com

А.В. Марков

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

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИНОИСКУССТВА

Разработка понятия «киноидентичность» потребовала определенной интерпретации экранных искусств одновременно как медиума повествования и медиума опыта. Российские исследования киноидентичности исследуют специфику экранных искусств, указывая на такие ключевые принципы как нелинейность времени, повышенная выразительность детали, иллюзия свидетельства, перекомпоновка сюжета и перераспределение ответственности за него между героями, специфика режиссерского видения. Тем самым кино оказывается отнесено к современным искусствам, специфицирующим не только свои сюжеты, но и ту обстановку, в которой они могут состояться. В ходе развития исследований идентичности в отечественном киноведении были уточнены как некоторые эффекты экрана, так и соотношение между идеологией, развитием действия и композицией, включающей в себя экспрессивную сторону киноповествования. Сравнительный анализ публикаций по вопросу и скрытых дискуссий между подходами показывает, что исследование киноидентичности позволяет уточнить ряд категорий анализа фильма.

Ключевые слова: психология кино, идентичность, история российского кино, анализ фильма, киноидентичность

The development of the concept of «cinema identity» required a certain interpretation of screen arts at the same time as a medium of narration and a medium of experience. Russian film identity research explores specifics of screen art, pointing out such key principles as nonlinearity of time, increased expressiveness of detail, illusion of evidence, the re-arrangement of the plot, and the redistribution of responsibility for it between the characters, the specifics of the director's vision. Thus, the cinema is classified as a contemporary art, specifying not only its subjects, but also environmental and situative aspects. In the course of the development of identity research in Russian cinema science were clarified certain effects of the screen and the relationship between ideology, development of acts, and composition including expressive side of film narration. Comparative analysis of relevant publications and of accidental discussions of approaches proves that study of film works for better understanding of a number of categories of film analysis.

Keywords: psychology of cinema, identity, history of Russian cinema, film analysis, cinema identity

Современные исследования идентичности уже не могут обойти кинематограф, хотя что производит сам кинематограф в ответ на эти исследования – еще надо прояснить. Понятие идентичности применительно к кино, развитие С.С. Хоружим [Хоружий, 2001; Хоружий, 2001а], подразумевает стремление к Другому как природное стремление, позволяющее человеку открыть внутри себя область сомнения, которая рано или поздно может оказаться и областью задуманного в человеке. Так возможен переход от экзистенциального к религиозному опыту, но так как механизмы этого перехода не могут быть до конца формализованы, то кинематограф с его

визуализацией сценария и возможностью модифицировать сюжет в ходе самих актов визуализации оказывается для Хоружего потенциально более тонким аналитическим инструментом, чем литература с ее условностями и необходимой риторико-стилистической и социокультурной контекстуализацией, не всегда прозрачной. Хоружий ссылается как на достижения персоналистской философии XX века, так и на пример игры Жана Габена, в которой он видит устойчивое ядро идентичности, наподобие того, как «имя» понималось в русской идеалистической философии «имеславия», в отличие от игры Жана Пьера Лео, в которой идентичность всегда конструируется и обретает цельность только в момент отталкивания от Другого. Хоружий не проясняет природу этого момента, есть ли это момент переживания кинокадра или момент развертывания мысли, но только сравнивая игру Габена в фильме Р. Клемана «У стен Малапаги» (1949) с игрой Лео, указывает на тождество содержания и выражения в первом случае и постоянный поиск выражения лица и выражения глубинных запросов личности во втором, сопровождаемый постоянной тревогой, которую Хоружий отождествляет с идентичностью «шизоидного субъекта» по Делёзу и Гваттари.

Одним из итогов многолетних трудов Н.А. Хренова по изучению идентичности в культуре и искусстве стала коллективная монография «Кино и коллективная идентичность» [Кино и коллективная идентичность, 2013]. В этой монографии кино рассматривается как экранное искусство, способное формировать художественными средствами коллективную идентичность. Медиум экрана находится между архетипическими образами и пропагандистским нарративом, и равновесие архетипического и повествовательного (включая и различные приемы оживления повествования) и обеспечивало зрительский успех фильмов и влияние на строение общественного сознания, включая рутинизированные реакции на происходящее. Такие социальные представления советского человека, как структурообразующая роль вождя в государстве и обществе, как реализация сказочных мотивов в текущей социальной реальности и другие, не являлись прямым результатом социального опыта, но формировались экраном. Легкости восприятия этих представлений способствовал кризис старой дореволюционной идентичности, и такие картины Я. Протазанова, как «Пляска смерти» (1916) и «Сатана ликующий» (1917), дискредитировали модели модернистского (декадентского) восприятия реальности, требуя поиска новых консолидирующих схем и моделей поведения и восприятия «жизни» и «смерти». Сам экран выступает как консолидирующая инстанция, и перекодировки «жизни» как борьбы или принятия новой власти, а «смерти» как героической гибели или прощания с прошлым, обусловлены специфической поэтикой протекания экранного времени и постоянной репрезентацией новых ритуалов на экране.

М.И. Жабский [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 12-53] в этой монографии обратил внимание на то, что коллективную идентичность поддерживает не только само строение фильма, но и организация системы кинопроизводства, а В.С. Жидков [там же, с. 48-64] показал, что кино оказывается одной из подсистем советской социокультурной системы, воспроизводящей коллективную идентичность всеми доступными ей средствами.

На примере творчества С. Эйзенштейна [Хренов, 2006], вслед за Вяч.Вс. Ивановым [Иванов, 1998], доказавшем ключевую роль мифофольклорной образности в сюжетосложении и конструировании фильмов Эйзенштейна, Н.А. Хренов показал, что советский кинематограф сплавляет людей тем, что они оказываются не просто свидетелями и интерпретаторами ритуала, но участниками ритуала, и интерпретируют реальность изнутри ритуала. Восприятие реальности тоже тогда становится ритуализованным, в частности, культурный герой оказывается одновременно образцом жертвенности и основанием нового коллективного тела, образующегося после распада старого коллективного тела. Хотя литература и живопись тоже претендовали выразить идею жертвы как основания нового социального порядка, но там она давалась аналитически или эпидиктически (наглядно), здесь же сам медиум экрана показывает, где должна быть точка отсчета сборки нового общества, превращая эмпатию в принятие зрителями нового социально-политического проекта.

Выделяя ряд фильмов советского кино, воспроизводящих архетип героя-жертвы, такие как фильмы А. Довженко «Иван» (1932) и «Поэма о море» (1958), С. Эйзенштейна «Старое и

новое» (1934), И. Хейфица «Большая семья» (1954), Э. Климова «Прощание» (1981), Н.А. Хренов показал, как идея жертвы оказывается разрушительной для старого коллективного тела и культуuroобразующей для нового общества. Со ссылкой на теорию «лиминальной (пороговой) личности» В. Тёрнера Н.А. Хренов доказал, что герои фильмов М. Ромма «Ленин в Октябре» (1937), Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима» (1934), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская слобода» (1938) представляют собой воспроизведение экранными средствами мифофольклорных образов, с неперемными лубочными чертами, при этом вписанных в пантеон жертв и героев революции. Показателен здесь фильм А. Довженко «Щорс» (1939), в котором революция показана как развертывание эпического сюжета, а рефлексивность героя направлена не на ситуацию как таковую, а не уже вписанное в жанровую рамку эпоса ее протекание, герой мыслит изнутри жанра, идентифицируя себя с архетипическим «героем». Хренов говорит об окончательной сакрализации вождя в послевоенном кинематографе, например, в фильмах «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) М.Чиатурели, в которых мудрость, свет и человечность, приписанные Сталину, отождествляются как единый сюжетопорождающий механизм, который производит. в том числе все формы самоидентификации «подданных вождя».

Другой инструментарий изучения советского кино предлагают В.Е. Буденкова и Е.Н. Савельева [Буденкова, Савельева, 2017], настаивающие на том, что советский кинематограф отождествлял гражданскую и национально-культурную идентичность в рамках разделяемого коммуникативного пространства, и поэтому встреча с другими фильмами Я. Протазанова «Аэлита» (1924) и Г. Александрова «Цирк» (1936) укрепляла не только культурную, но и гражданскую идентичность, что и делало фильмы независимо от жанра частью политического проекта. Эти авторы предлагают метафору матрешки для лучшего понимания структуры советской идентичности. В процессе коммуникации с другими формируются слои «матрешки», такие базовые элементы идентичности, как социальная, гражданская, культурная, национальная, этнокультурная, религиозная, цивилизационная идентичности. В советском кино центром устойчивой связности конструкций идентичности, выступавших как эстетические слои экранного искусства, становилась гражданская идентичность. Именно она задавала эстетические, нарративные, ценностные и смысловые границы кино. «...Гражданская идентичность, соединившись с национально-культурной, образовали уникальную в своем роде целостность – идентичность советского человека» [Буденкова, Савельева, 2017, с. 115].

Употребляя термин В. Беньямина «аура», Н.А. Хренов говорит о кино оттепели как стремлении восстановить ауру революционных событий и проблематизацию того, что многие эти события привычно репрезентируются в легендарном или мифологическом ключе, а выработать альтернативу за короткое время киноискусство не может. Единственным способом работы с событиями оказывается романтизация революции и гражданской войны, подразумевающая и сомнение в правомочности такой романтизации, в том, что она может быть ключом к событиям: «...В оттепели возникают первые сомнения в том, а сопровождала ли революцию... легендарная аура и следует ли ее воспринимать в романтической ауре» [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 204]. Ряд исследователей указывают, при каких условиях кинематограф может быть не только инструментом репрезентации идентичности, но и инструментом познания таких репрезентаций. Так, Е.В. Сальникова на примере фильма В. Шукшина «Калина красная» (1974) показывает, что кризис идентичности в застойное время сопровождался сменой ролей, тогда как внутреннюю цельность помогала обрести только прозрачная среда коммуникации, отчасти просто сконструированная режиссером и не соответствующая социальной реальности застоя [Сальникова, 2007, с. 506-507].

Термин «киноидентичность» как специальный был введен в работах А.В. Севастеенко [Севастеенко, 2009]. Севастеенко исходит из того, что современный кинематограф представляет собой особую среду виртуального формирования идентичностей героев. Севастеенко утверждает, что зритель отождествляется не с характером героя как таковым, как при чтении художественной

литературы, и не проигрывает ситуацию, но с состоянием киногероя, из которого следует логика ситуации. Прожить всю эту логику зритель может, только пройдя через ряд последовательных идентификаций в виртуальном пространстве экрана, иначе говоря, через некоторую сериальность (в смысле Делёза) как модель развития. Например, социальная или профессиональная функция киногероя раскрывается постепенно в ходе повествования, даже если мы с самого начала знаем профессию и социальный статус героя. Поэтому в отличие от литературы, где мы сверяем поступки героя с предполагаемыми нами мотивациями, в кино мы видим, как сами мотивации оказываются лишь моментами сериального раскрытия героя.

Анализируя фильмы Агнешки Холланд «Полное затмение» (1995) и Божидара Николича «Темная сторона солнца» (1988), Севастеенко с опорой на идею «проективной идентификации» Мелани Кляйн исследует превращения самих героев как необходимые видеоизменения в ходе серии событий. Подход Кляйн был применен к российскому кинематографу В.А. Колотаевым, в частности, при анализе фильма В. Тодоровского «Мой сводный брат Франкенштейн».

К.Э. Разлогов [Разлогов, 2015] с опорой на социологическое понятие «текучей современности» З. Баумана утверждает, что идентичность в эпоху глобализации уже не может пониматься субстанциально, идентичность становится плавающей, а ее репрезентации превращают ее флуктуации в метаморфозы. Поэтому кинематограф как ресурс репрезентаций способен по-новому воссоздавать отношение между этнической, профессиональной, социальной идентичностями, усиливая моменты самоопределения и трансгрессии. Также появился целый ряд методологически значимых фундаментальных работ [Постникова, 2007; Ямпольский, 2014; Якобидзе-Гитман, 2015], в которых репрезентативные возможности кинематографа связываются с выстраиванием зрительской позиции, что выводит на проблемы идентификации зрителя или новых форм идентичности, произведенных экранными искусствами.

Психоаналитический подход к киноидентичности формулирует В.П. Руднев [Руднев, 2011], предлагая сравнительный анализ фильмов «Золотой век» Л. Бунюэля и «Город Зеро» К. Шахназарова с позиции идентичности «шизофренического мышления» героев. Анализ фильмов позволяет уточнить классификацию типов патологической идентичности, исходя из феноменологии расколотого сознания и способности экрана реконструировать начальные сбои мышления, начальные фрустрации или ошибки поведения, которые оказываются симптомами или триггерами расколотого сознания. Психоаналитические исследования успешно могут дополняться изучением политик памяти как соотносящихся не только с политиками идентичности, но и с господствующей киноидентичностью. Так, В.О. Чистякова [Чистякова 2012], с опорой на труды Яна и Алейды Ассманов, применила термин «медиатизация» (опосредование памяти, отбор тех фактов для репрезентации, которые лучше запоминаются) для интерпретации военных фильмов за целый век российского кинематографа, показав, как отобранные факты и узнаваемые репрезентации делают идентичность зрителей узнаваемой для них самих.

Понятие визуального канона советской культуры, выраженного в кинематографе и формирующего норму идентичности, ввела Т.Ю. Дашкова [Дашкова, 2013]. Согласно Дашковой, советский кинематограф создал альтернативу глянцевого образу женственности, а именно, женский образ, служащий предметом инвестиций (в психоаналитическом смысле) централизованной власти. В частности, исследовательница обратила внимание на то, что в фильмах «большого стиля» героини не меняются или почти не меняются, поэтому набор сюжетных ходов и социальных ролей оказывается предельно суженным, меняться должны только внешние обстоятельства и вызовы, тогда как реакция героя должна быть непосредственной и при этом оцениваться по идеологической шкале. Таким образом, мы можем говорить об идентификации в рамках канона, в том числе и представлений об идентичности, экранный медиум формирует и знание героя, и отождествляющегося с ним зрителя о себе, которое и признается нормативным. Только распад знаковой системы, в которой были известны и сценарии участия в государственных ритуалах (например, когда и сколько раз прославлять вождя), привел к появлению неоднозначности –

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в исследованиях киноискусства*

в таких фильмах, как «Дело было в Пенькове», «Чистое небо», «Еще раз про любовь», «Неотправленное письмо», при всем следовании сложившейся эстетике сюжета и жанра, можно увидеть и неучтенные смыслы, появляющиеся на месте провисаний в идентификации.

Аналитика сетевых взаимодействий как основания конструирования идентичностей, позволяющая указать на границы идентификации героя, разработана И.М. Каспэ [Каспэ, 2017] с опорой на реляционную социологию Харрисона Уайта [White, 2008]. В этой аналитике требуется знание механизмов переключения, которые и позволяют взаимодействовать агентам с разными системами ценностей. Кроме механизма переключения, инстанция контроля подрывается средовой организацией шумов, и являющейся пространством свободного действия героев, выхода из-под контроля. Таким образом, согласно Каспэ, киноаналитика должна включать в себя исследование агентности власти и пространства шумов и переключений, понимая всякий раз знаково-символическое выражение данных явлений. Большой стиль советского кинематографа, пишет Каспэ, основан на отсутствии шумов как дополнительных источников семиозиса, так что герой не может переключиться из одного статуса в другой, но может только аффективно подчеркивать свой статус, если хочет сохранить свою идентичность. Тогда как распад большого стиля сопровождается нарастанием шума, горизонтальных отношений, что и приводит к торжеству плавающей идентичности у героев фильмов эпохи застоя, при удержании многих ценностных рядов старого кинематографа. В конце концов, в позднесоветских фильмах «ролевая вненаходимость» полностью вытесняет прежнюю ролевую определенность. Впрочем, уже в фильмах большого стиля, как «Весна» (1947) Г. Александрова, подразумевалась вариативность идентичностей в рамках комедийного двойничества, но комедийные принципы были подчинены норме идеализации. Поэтому только дополнение комедийного начала мелодраматическим и смогло создать сложного героя советского кинематографа.

М.И. Жабский и К.А. Тарасов отсчитывают изобретение в отечественном кинематографе привлекательных моделей национальной идентичности с фильма «Понизовая вольница» (1908). Они связывают появление героя из низов на экране с заинтересованностью массового зрителя в формировании такого образа героя [Жабский, Тарасов, 2014, с. 198] и указывают, что революционная идеология затронула этот образ, лишив его четких контуров, сделав его одновременно идеализированным и эмпирическим [там же, с. 201-206]. А.И. Антонов и О.Л. Лебедь, указывая на значение категорий семьи и брака для идентификации современного российского зрителя, пытаются квалифицировать популярные российские фильмы как «просемейные» и «антисемейные». По мнению этих авторов, вторые, показывающие невозможность преодоления кризисов в семейной жизни, заходящие в тупик отношения, деструкцию социальных связей внутри семьи, преобладают, что свидетельствует о недостатке репрезентации групповых идеалов и слабой связи современного российского популярного кино с традициями семейного нарратива, несмотря на внешнее подражание приемам и стилистике советского драматического кино [Кино и коллективная идентичность, 2013, с. 210-277].

А.В. Доброницкая [Доброницкая, 2016] рассматривает отношение между этнической и национальной идентичностью в киноискусстве Японии. Согласно Доброницкой, творчество А. Куросавы может быть названо не только национальным, но и этническим, так как самурайские обычаи изображены не только в рамках национальных разделяемых представлений, но и в рамках воспроизводства этнических и религиозных традиций. Это воспроизводство проявляется как на сюжетном уровне, так и в принципах монтажа и поэтике кадра. Т.А. Михайлова считает, что в фильме А. Федорченко «Овсянки» (2010), выстраивающем модель этнокультурной идентичности финно-угров, присутствует та экранная инерция, которая привносит централизаторский (колониизационный) смысл [Михайлова, 2013, с. 233].

Вопросу о вкладе авторского кино в становление идентичности в масштабах той или иной страны посвящен целый ряд работ. Х. Айман показывает, что в сирийском авторском кино концепт идентичности носит формативный характер и предшествует становлению жанров и

авторских стратегий [Айман, 2014]. Е.Н. Шаройко, обращаясь к современному белорусскому кинематографу, считает, что упущения в воспроизводстве белорусской этнокультурной идентичности связаны с недостаточной организацией кинопроизводства и отсутствием авторского кино [Шаройко, 2018]. Но есть и другие подходы к этой проблеме. А.-М. Плэмэдялэ [Плэмэдялэ, 2014] рассматривает постсоциалистическое киноискусство Румынии и Молдовы как манифестацию специфической восточноевропейской идентичности как места «этнического ренессанса» и особого диалога культур, открытого постмодернистской поэтике. В этом киноискусстве сочетаются протестные и ностальгические мотивы не как идеологические позиции, но как различные модели организации киносюжета, равно необходимые для культурного взаимодействия в этом регионе.

Формирование моделей региональной идентичности на примере Сибири посвящен ряд статей. Так, Е.Н. Савельева показывает, что уже кино оттепели создал образ Сибири как особого пространства, сочетающего мистические смыслы природной и духовной силы. Фильмы о Сибири несут в себе обязательный морально-этический компонент, как важнейший элемент идентичности героев. Анализируя фильмы, В. Шнейдерова «Золотое озеро» (1935), И. Анненского «Пятый океан» (1940), Ю. Егорова и Ю. Победоносцева «Случай в тайге» (1953), Савельева показывает, что в этих фильмах Сибирь уже представляется местом одновременно экспансии и духовного возрождения героя, справляющегося с собой, что предвосхитило идеи фильма В. Шукшина «Калина красная» (1974) [Савельева, 2015, с. 15]. Е.В. Головнева и И.А. Головнев останавливаются на специфике киноповествования, способность его соединять передачу действий героев (самоотверженность) и чувств (самоуважение) в рамках одного сюжетного поворота и достигать средствами экранного акцентирования мысли о «природной щедрости» сибиряков. Эти авторы также выстраивают линию от Анненского до Шукшина, но утверждают, что главным был не моральный пафос, а усиление медийных возможностей кино по созданию узнаваемого образа сибиряка, не сводящегося к прежде известным типам или характерам [Головнева, Головнев, 2015].

Г.И. Зверева [Зверева, 2018] на примере фильмов «Счастливые люди», «Я здесь живу», «Код города» показывает формирование региональной идентичности в документальном кино, в котором всегда даются признаки локальной общности, но при этом идентификация не сводима к опознанию или присвоению признаков такой общности.

О.Г. Кривилева [Кривилева, 2013] утверждает, что междисциплинарное изучение идентичности в социально-политических науках может быть удачно дополнено аналитикой фильмов с привлечением постмодернистских и постколониальных теорий. Такие концепты как номадизм, множественное единство или смещенная идентичность, лучше раскрываются в киноискусстве, которое может представить их и как факт реального социального взаимодействия, и как факт внутреннего сознания – только тогда мы поймем, как при недостаточной определенности и встроенности в сложнейшие социальные ситуации эти концепты работают.

Е.А. Богатырева [Богатырева, 2013] исследует проблему перехода от профессиональной идентификации ко множественным формам идентификации, как она отражена в современном немецком кино. Меняется как структура занятости, так и средства, которыми человек определяет себя в ходе множественных социальных взаимодействий. Профессиональной идентичности и ее формированию средствами кино посвящены и другие работы [Фрайфельд, 2016].

Е.Р. Ярская-Смирнова на примере фильма В. Тодоровского «Страна глухих» показала, как в фильме женская идентичность может быть не просто проекцией мужского взгляда, но формироваться фантазмами мужского бессознательного [Ярская-Смирнова, 2001]. В.А. Суковатая также говорит о постсоветском популярном кино как инструменте дискриминации по гендерному признаку из-за закрепления экранными средствами «невозможной близости» [Суковатая, 2012]. С опорой на аналитику тоталитарной эксплуатации сексуальности Вильгельма Райха и замечания Жижека о третьем участнике эротической встречи в «большом стиле», реконструирует, как именно идея классового борьбы первых лет советской власти сменилась культом личности. Оказывается, что здесь работала не только канализация сексуальной энергии, но и определенные нормализованные

стигматизации, такие как стерильность женщины в мужском коллективе (образ ударницы) и жертвенность мужчины, за которой стоит комплекс кастрации. Такая радикальная десексуализация культуры превращала Вождя в единственный медиум коммуникации между теми, кто жертвует собой. Вождь и есть тот, к кому только и могут обратиться перед смертью в условиях прерванных эротических коммуникаций. Суковатая также считает, что в фильмах вроде «Штрафбат» Э. Володарского или других фильмах новой мужской брутальности, кроме обращения к советской узнаваемой эстетике, есть и попытка осмыслить, как такой характер возможен, есть опыт вневходимости, хотя и недостаточно выраженный экранными средствами.

О том, как серийный принцип фильма, на примере «Профессия репортер» (1975) М. Антониони, создает сложную систему отождествления и разотождествления героев, писал О.Б. Заславский [Заславский, 2013]. А.В. Конева [Конева, 2017] исследует отражение идентичности во французском кинематографе с позиций парадигмальности, иначе говоря, специфики каждой эпохи в формировании стратегий идентификации. А.В. Конева утверждает, что во Франции несколько раз в XX веке менялась парадигма социального, и в частности, понятия цивилизация и вкус, оставаясь ключевыми для описаний коллективной идентичности, меняли свои значения, и кино оказывается тонким инструментом изучения таких перемен.

А.Н. Огарков и И.К. Романова [Огарков, Романова, 2007] утверждают, что проблемы современной гендерной идентичности лучше прочитываются средствами кино, чем средствами литературы, так как кино способно выражать содержание бессознательного и, значит, вести ту игру гендерными ролями, которая в литературе может быть выражена только намеками, специальными символами – но эти символы могут быть ложно истолкованы. Кинематографический гендер может быть переменчив, более того, переменчивы могут быть его параметры реализации или выявления, исходя из того, как именно фильмическое повествование развертывает структуры бессознательного.

Проблематика гендерной идентичности в кинематографе США рассмотрена в статье В.М. Халилова, указывающего на противоречия между стремлением репрезентировать ценности и достижения современного феминизма в различных его изводах и нарастающим неравенством, проблематизирующим разнообразие и инклюзивность. Положительная оценка разнообразия и расширения свобод не может сейчас оставаться беспроблемной, так как она накладывается, с одной стороны, на инерцию прежнего неравенства, на сложившиеся обычаи, в том числе обычаи невербальной репрезентации, а с другой стороны – на ограничения самих дискурсов, которые дифференцируют явления, но не способны концептуализировать осуществление действительных программ равенства. Так образуется новый зазор между коллективной и индивидуальной идентичностью, который невозможно преодолеть отдельными, даже самыми благими мерами и решениями, а требуется более систематическая работа [Халилов, 2016, с. 83-85].

Идеологизации идентичности в советские 1930-е годы посвящена работа Н.Ю. Спутницкой, которая на примере масштабирования фантастических героев рассматривает конструирование идентичности в условиях обострения политической борьбы и скрытого социального кризиса [Спутницкая, 2015, с. 83]. Опираясь на идею М.Б. Ямпольского о нарративной логике экранного повествования, она утверждает, что герои фильмов А.Л. Птушко (1900-1973) «Новый Гулливер» (1935) и «Золотой ключик» (1939) зависят от взрослого и от режима видения реципиента, что они не в состоянии преодолеть свою телесность и «войти в мир трансцендентального» [Спутницкая, 2015, с. 82]. Уже к концу 1930-х гг. революционная идея великого человека-творца вымывается и на ее месте оказывается маленький человек, нуждающийся в опеке наставника. Н.Ю. Спутницкая также рассматривала проблему идентичности с опорой на идеи Ю. Кристевой в российском кинематографе 2012 года, показывая, что проблемой оказывается идентичность женских образов, так как маркеров идентичности здесь всегда много: женщина существует и внутри бюрократических структур подчинения, и неформальных структур угнетения, и цельность идентичности можно обрести только парадоксальными средствами экранного экзистенциалистского абсурда [Спутницкая, 2012].

А.А. Дейнеко обращает внимание, что в отличие от американского кинематографа, в котором кульминационная речь протагониста находится ближе к финалу, в фильме А. Бортко «Тарас Бульба» вопреки и самому гоголевскому тексту она поставлена в начало, что превращает морально-политическое заявление в конструирование образа врага [Дейнеко, 2011, с. 86]. Опираясь на социологические теории Дж. Эванса и С. Холла о репрезентации социокультурных кодов, Дейнеко говорит, что в фильме происходит конструирование модели идентичности, состоящей из национальной, собственно русской идентичности, общеславянской и идентичности по православной вере [там же, с. 88]. Так исследование этнической и национальной идентичности замыкается опять на конструктивных моментах, определяемых не только свойствами экранного повествования, но и особенностями экранных репрезентаций как таковых.

Как мы видим, многочисленные работы отечественных и зарубежных авторов свидетельствуют об актуальности проблемы идентичности в киноискусстве. Практически все авторы рассматривают художественное пространство киноискусства как среду, в которой разворачивается драма поисков идентичности, то есть своего подлинного личностного начала, сердцевины «Я», самости. Такие исследователи, как Н.А. Хренов, К.Э. Разлогов, М.И. Жабский, В.С. Жидков, О.Л. Лебедь, А.И. Антонов, Е.В. Сальникова и другие, рассматривают идентичность киногероев в контексте борьбы различных ценностных установок культуры и идеологии. Киноискусство передает зрителям необходимые для поддержания социальных институтов модели идентичности, с которыми зрители отождествляются, примеряют на себя и используют в обычной жизни.

Сама идентичность не является статичным состоянием личности, она видоизменяется в зависимости от психического развития, подчиняясь определенным законам развития и общества, и личности. Однако мало кто из приведенных в данном обзоре авторов обратил внимания на стадийный характер идентичности, развивающейся в процессе развития характера киногероя через преодоления кризисных состояний. В процессе изучения обширного списка трудов по проблемам идентичности в киноискусстве обнаруживается парадоксальный факт: издано внушительное количество научных статей и монографий в той или иной степени раскрывающих феномен киноидентичности, но практически нет исследований, в которых рассматривается художественное пространство фильмов, моделирующее различные стадии развития идентичности героя.

С одной стороны, практически все исследователи киноискусства, опираясь на труды психологов, признают, что идентичность процессуальна, что в процессе развития личности и взаимодействия с другими субъектами, группами или социальными категориями идентичность может меняться, ее образ может пересоздаваться на иных основаниях, а в зависимости от стадии развития идентичности использоваться разные принципы самокатегоризации. С другой, – нет исследований, в основе которых предлагалось теоретическое осмысление, казалось бы, очевидного – стадийного характера развития идентичности киногероев. За редкими исключениями признается, что идентичность конструируется на основе механизма отождествления с воображаемым объектом (Ж. Лакан), или в процессе самокатегоризации (Г. Тэджфел, Дж. Тёрнер), или как набор сериально заданных последовательностей определенных масок и ролей (Ж. Делёз). Иногда также упоминаются переходные этапы развития идентичности (Э. Эриксон). Но при описании динамических изменений идентичности в художественном пространстве киноискусства почему-то забывается, что идентичности героев не просто существенно различаются, но и зависят от того, на какой стадии развития идентичности они находятся и что в этом содержится основа их различия. Достаточно подробно изучается в основном как бы универсальный комплекс одной-единственной идентичности, которую можно описать, не принимая во внимание ее динамическую природу. В работах по киноидентичности представлены взгляды на идентичность как на субстанциональное, раз и навсегда данное явление (феноменологический подход), или как на оформляющееся в процессе взаимодействия с другими состояние личности (конструктивистский подход). Однако полемики

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в исследованиях киноискусства*

вокруг этих вопросов или попыток описания закономерностей развития идентичности в художественном пространстве киноискусства до сих пор нет. Хотя практически все исследователи киноискусства знакомы с трудами социальных психологов, описывающих идентичность как стадийное, развивающееся по своим правилам явление психической жизни. Кроме того, большинство из них разделяют точку зрения структуралистов относительно моделирующей функции искусства. Однако нет осмысления того, что в пространстве фильма происходит моделирование разных состояний идентичности киногероя, разных стадий, и что в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности этот герой находится, и будут раскрываться его функции, строиться логика повествования.

Тогда как стадийная модель развития киноидентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина) позволяет рассматривать идентичность как динамическое, зависящее от исторического и культурного контекста состояние киногероев, отражающее процессы социальных и идеологических изменений. На стадии протоидентичности герой рассматривает свое состояние и состояние окружающего мира безоценочно, воспринимает реальность и себя в ней как единственно возможную и неизменную данность, состоящую из нерелефлексированного набора истин, по отношению к которым субъект протоидентичности не выражает никаких оценочных суждений: «так есть, значит, так надо, и это ни хорошо, ни плохо!». В художественном творчестве такое состояние соответствует синкретической природе мифа, в котором живут, по описанию антропологов, примитивные культуры и, по описанию социальных феноменологов школы А. Шюца, субъекты обыденной реальности. В киноискусстве это состояние идентичности героев, находящихся в статичном состоянии, в нулевой точке пути героя, до того, как, по В.Я. Проппу, осуществится выход на поиски, когда он отправится в путь или какое-либо событие выведет его из статичного состояния, пребывания в мире прописных истин. Так, например, героиня «Светлого пути» (1940) ни о чем не думает, живет в качестве прислуги до того, как в ее жизни не появляется прекрасный принц, молодой инженер из Москвы.

На стадии репродуктивной идентичности ситуация принципиально меняется: самокатегоризация, ответ на вопрос «кто я?» происходит по принципу принадлежности к определенной группе, границы которой непроницаемы, а маркер идентичности воспринимается как жизненно важная составляющая всего существования индивида. В художественном творчестве репродуктивная стадия идентичности соответствует фольклору, устному народному творчеству, когда коллективный гений производит тексты, собственно маркеры идентичности, отбираемые и используемые сообществом для одной только цели – поддерживать герметичность границ коллективной идентичности. Здесь еще нет автора, субъект творчества – народ, но и отборщик произведений также сообщество, которое либо использует текст для поддержания идентичности, либо созданное отбраковывается, просто оказывается неприемлемым для данной группы. В искусстве на стадии репродуктивной идентичности формируется некий канон. Именно он задает строго соблюдаемые правила создания, например, иконописного образа, которые потом закрепляются за региональной школой и ассоциируются либо с авторитетной фигурой, либо вообще воспринимаются как то, что дано свыше, как то, что невозможно изменить, не нарушив картину мироздания. Важно, по П.А. Флоренскому, очень четко повторять во вновь создаваемом то, что заложено предшественниками или дано божественным провидением. Канон на стадии репродуктивной идентичности – это устоявшийся и разделяемый всеми набор ценностей, обращенный в прошлое и сформированный в прошлом, по поводу которого невозможно рефлексировать. В искусстве репродуктивная идентичность проявляется в виде следования заповедям мастера, учителя, строгого соблюдения стилистических особенностей школы. Это воспроизводство сложившихся в прошлом канонических форм, изменение которых невозможно. Следование им – высшая доблесть, нарушение же воспринимается не просто как отступничество или своеволие, но и угроза если не мирозданию, то существованию сообщества. В киноискусстве такого рода идентичность проявляется в стремлении героя действовать так, чтобы вызвать

одобрение предков, тех, кто создавал канон, либо следовать правилам («понятиям») коллектива. Идентичность героя, а значит, и сама жизнь сохраняется и поддерживается только потому, что он следует правилам, передаваемым из уст в уста, доставшимся от прапрадедов, что он живет по понятиям, воспроизводит набор канонических форм поведения настоящего человека. На этой стадии сообщество остро нуждается в маркерах идентичности, которые поставляются кино. Так, в конце 1930-х годов начался, пожалуй, с фильма С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» процесс формирования исторической картины мира посредством киноискусства, где создавались канонические образы предков, укрепляющие репродуктивную идентичность. Однако в это же время развитие получает и другая тенденция, формирование продуктивной идентичности, ставшей основой советской культуры.

Если носитель репродуктивной идентичности снимает проблемы самоопределения за счет отождествления с ценностями прошлого, а в творчестве – это соответствие канону, то субъект продуктивной идентичности стремится соответствовать идеалу, который находится в будущем. Разумеется, идеал, или маркер идентичности, формируется сообществом, группой, но внутри группы уже есть лидер, с персоной которого ассоциируется то или иное направление, школа. На продуктивной стадии развития идентичности появляется автор, осуществляется переход от народного творчества к литературе, в искусстве обнаруживается стремление внести изменения в устоявшийся канон, создать новые стили. Границы идентичности уже не столь жестко фиксируют индивидуума в пределах своей группы: допускается переход из одного пространства в другое и взаимодействие не только со «своими», но и с «чужими», представителями сообщества конкурентов. Однако переход границ и внимательное изучение Другого направлено на усиление собственной идентичности, получающей в глазах сообщества еще большие преимущества. В отечественном киноискусстве 1930-х годов активно формируется продуктивная идентичность героев, чья деятельность направлена на достижение идеала, во имя которого совершаются боевые и трудовые подвиги. Внутри самого кинопроцесса распространение получают две противоборствующие тенденции. Первая – носитель продуктивной идентичности с присущими этой стадии чертами формирует и отстаивает свою субъективность, позицию автора, творца, человека, способного принимать ответственность за собственную жизнь на себя. Вторая тенденция, получившая статус доминирующей, это когда носитель продуктивной идентичности, устремленный к идеалу, обнаруживает неспособность брать ответственность на себя, например, героиня отказывается от авторства в пользу народа в фильме «Волга-Волга». Заданная в «Веселых ребятах» линия становления самостоятельной личности, субъекта творчества, в дальнейшем не получает развития, уступает место модели отношений с фигурой «волшебного помощника», выполняющего и инициаторные функции проводника из одного мира в другой, и бдительного наставника, владеющего не только абсолютной оптикой, способностью видеть все, но и, что главное, перехватывать и перенаправлять в нужное русло витальный импульс субъекта, становящегося автором собственной жизни. Эта модель соответствовала советской идеологии и начала прививаться в конце 1920-х годов. Уже в фильме В. Пудовкина «Мать» (1926) просматриваются черты перехода от модели революционного авангарда к соцреалистической модели доминирования партийной исторической парадигмы: история создается не народной стихией, а партией и ее лидером. Однако в фильме Я. Протазанова «Сорок первый» (1926) конструируется прототип личности с ампутированной субъектностью, замененной классовой революционной установкой, привносимой комиссаром. Идентичность героини формируется как идеальный образ, очищенный от человеческих чувств. Окончательно модель продуктивной идентичности с нейтрализованным потенциалом субъективности проявляется в таких фильмах, как «Чапаев» (1934), где комиссар «окультуривает» стихийного комдива, а без него тот попросту гибнет. Но в наиболее выраженном виде работа «волшебного помощника» по перехвату и нейтрализации энергии становящегося субъекта проявилась в фильме «Светлый путь» (1940), где парторг пропускает героиню в мир исполнения ее мечты. Руководство изменениями героини осуществляется представителем партии и с этим

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в исследованиях киноискусства*

связана основная проблема субъекта продуктивной идентичности в период развития отечественного киноискусства с 1930-х по 1950-х годов: главному герою не удается сформировать свою субъективность, она постоянно перехватывается парторгом. Кульминационной точкой развития этой линии развития отечественного киноискусства является фильм «Премия», когда парторг перехватывает инициативу бригадира и пересматривает всю систему фиктивного планирования, по сути, становясь единственным субъектом.

С середины 1950-х и по конец 1960-х годов осуществляется рефлексия отсутствия единственно правильной интерпретации реальности и происходит смещение точки субъектности к фигуре автора интерпретации. Молодые люди из «Карнавальная ночь» (1956) предлагают свой сценарий праздника, впрочем, одобряемую представителем власти. В фильме «Журналист» (1967) правильная модель письма побеждает неправильную. В кино оттепели развитие получает закадровый голос «автора», расставляющий акценты, представляющий правильную картину мира. Попытка в «Заставе Ильича» (1964) предложить молодому поколению шестидесятников модель горизонтального планирования продуктивной идентичности, опирающуюся на выстраивании связей со сверстниками, с друзьями, провалилась после разноса Хрущева. М.М. Хуциев был вынужден переделать фильм, изменив в нем ключевую сцену встречи главного героя с погибшим на фронте отцом. В «Заставе Ильича» отец предлагает сыну самому брать на себя ответственность, думать и принимать решение самостоятельно, открывая перспективы перехода к метапродуктивной идентичности. В переснятом фильме и вышедшем в прокат под названием «Мне двадцать лет» мертвый отец наделен чертами авторитетной персоны, владеющей истиной, он говорит сыну, как жить. Отец из «Заставы Ильича» приходит к сыну, который нуждается в его совете, но не может ему ничем помочь. Отец из «Мне двадцать лет» превращается в носителя истины, разумеется, официальной и одобряемой. Всплеск ленинской тематики в кино оттепели обнаруживает общую потребность в настоящем отце, так как прежний отец всех народов оказался фальшивым. Таким образом, возможный переход с продуктивной на метапродуктивную стадию развития идентичности в период оттепели не состоялся.

В период 1970–1980-х годов в центре внимания отечественного киноискусства оказывается ситуация потери субъектности героем и рефлексия невозможности проявления инициативы. Потеря героем субъектности связана с кризисом в построении продуктивной идентичности, когда носитель оказывается в таком социальном контексте, в котором прежняя система ценностей не находит искреннего принятия, сталкивается с непониманием. Так, в фильме С.А. Герасимова «Дочки-матери» (1974) идеальный продукт советской идеологии, главная героиня, вдруг обнаруживает некое беспокойство. Окруженная пустотой советского мифа, она задумывается о своих корнях; воспитанник детдома в поисках матери оказывается в чужой семье, за пределами понятного мира интерната, завода, заводского музея. В результате она демонстрирует не только совершеннейшую неписанность в иную среду, но и неудовлетворенность казенной биографией, но принимается за сочинение собственной истории, за процесс конструирования своей идентичности. Неудовлетворенность и тревога выталкивают ее на поиски родной матери. Героиня, проживая кризис, открывает перед собой невозможную перспективу создания метапродуктивной идентичности. Сейчас эта «невозможность» продолжает раскрываться в характерах героев современного российского кино.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Александр Невский (1938, реж. С. Эйзенштейн, Д. Васильев, СССР), игр.
2. Аэлита (1924, реж. Я. Протазанов, СССР), игр.
3. Веселые ребята (1934, реж. Г. Александров, СССР), игр.
4. Весна (1947, реж. Г. Александров, СССР), игр.
5. Возращение Максима (1937, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov *Variety of problematizing cinema identity
in Russian film studies*

6. Волга-Волга (1938, реж. Г. Александров, СССР), игр.
7. Выборгская слобода (1938, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
8. Город Зеро (1988, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
9. Дело было в Пенькове (1957, реж. С. Ростоцкий, СССР), игр.
10. Дочки-матери (1974, реж. С. Герасимов, СССР), игр.
11. Еще раз про любовь (1967, реж. Г. Натансон, СССР), игр.
12. Журналист (1967, реж. С. Герасимов, СССР), игр.
13. Застава Ильича (прокатная версия: Мне двадцать лет) (1964, реж. М. Хуциев СССР), игр.
14. Золотое озеро (1935, реж. В. Шнейдеров, СССР), игр.
15. Золотой век / L'âge d'or (1930, реж. Л. Бунюэль, Франция), игр.
16. Золотой ключик (1939, реж. А. Птушко, СССР), игр.
17. Иван (1932, реж. А. Довженко, СССР), игр.
18. Калина красная (1974, реж. В. Шукшин, СССР), игр.
19. Карнавальная ночь (1956, реж. Э. Рязанов, СССР), игр.
20. Клятва (1946, реж. М. Чиаурели, СССР), игр.
21. Код города (2014, коллективный проект, Россия), док.
22. Ленин в Октябре (1937, реж. М. Ромм, СССР), игр.
23. Мать (1926, реж. В. Пудовкин, СССР), игр.
24. Мой сводный брат Франкенштейн (2004, реж. В. Тодоровский, Россия), игр.
25. Неотправленное письмо (1959, реж. М. Калатозов, СССР), игр.
26. Новый Гулливер (1935, реж. А. Птушко, СССР), игр.
27. Овсянки (2010, реж. А. Федорченко, Россия), игр.
28. Падение Берлина (1949, реж. М. Чиаурели, СССР), игр.
29. Пляска смерти (1916, реж. Я. Протазанов, Российская Империя), игр.
30. Полное затмение / Total Eclipse (1995, реж. Агнешка Холланд, Франция-США-Италия), игр.
31. Понизовая вольница (1908, реж. В. Ромашков, Российская Империя), игр.
32. Поэма о море (1958, реж. А. Довженко, СССР), игр.
33. Премия (1974, реж. С. Микаэлян, СССР), игр.
34. Профессия: Репортер / Professione: Reporter (1975, реж. Микеланджело Антониони, Италия-Испания-Франция), игр.
35. Прощание (1981, реж. Э. Климов, СССР), игр.
36. Пятый океан (1940, реж. И. Анненский, СССР), игр. Светлый путь (1940, реж. Г. Александров, СССР), игр.
37. Сатана ликующий (1917, реж. Я. Протазанов, Российская Империя / Российская Республика), игр.
38. Сорок первый (1926, реж. Я. Протазанов, СССР), игр.
39. Случай в тайге (1953, реж. Ю. Егоров, Ю. Победоносцев, СССР), игр.
40. Старое и новое (1934, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
41. Страна глухих (1997, реж. В. Тодоровский, Россия), игр.
42. Счастливые люди (2010, реж. Д. Васюков, В. Герцог, Германия-Россия), сериал, док.
43. Тарас Бульба (2009, реж. В. Бортко, Россия-Украина-Польша), игр.
44. Темная сторона солнца / The Dark Side of the Sun (1988, Божидар Николитч, Югославия-США-Канада), игр.
45. У стен Малапаги / Le muga di Malapaga / Au-delà des grilles (1949, реж. Р. Клеман, Франция-Италия), игр.
46. Цирк (1936, реж. Г. Александров, СССР), игр.
47. Чапаев (1934, реж. Г. Васильев, С. Васильев, СССР), игр.
48. Чистое небо (1961, реж. Г. Чухрай, СССР), игр.
49. Штрафбат (2004, реж. Н. Досталь, Россия), сериал, игр.
50. Щорс (1939, реж. А. Довженко, СССР), игр.
51. Юность Максима (1934, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
52. Я здесь живу (2013, реж. А. Романов, Россия), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айман Х. «Идентичность» в анализе сирийского авторского кино // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. №. 6-2. С. 178-184.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в исследованиях киноискусства*

2. Богатырева Е.А. Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино // Международный журнал исследований культуры. 2013. №3(12). С. 63-67.
3. Буденкова В.Е., Савельева Е.Н. Образ Другого как отражение национально-культурной идентичности в советском и постсоветском кино // Вестник Томского государственного университета. Серия: История. 2017. № 45. С. 114–119.
4. Головнева Е.В., Головнев И.А. Образ Сибири в кинематографическом нарративе: конструктивистский подход // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. 2017. Т. 159. № 23 (1). С. 114-123.
5. Дашкова Т.Ю. Телесность – идеология – кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
6. Дейнеко А.А. (Над)Национальная славянская идентичность в российском кинематографе: механизмы формирования на примере киноленты «Тарас Бульба» // Социально-экономическое развитие России в современном мире. Сборник научных трудов. По материалам Международной научно-практической конференции «Социально-экономическое развитие России в современном мире», посвященной Дню народного единства (г. Смоленск 1-2 ноября 2011 г.) / под ред. А.В. Пецаницкого. – Смоленск: электронное издание, 2011. – С. 83-91.
7. Доброницкая А.В. Кино как средство конструирования этнической идентичности // Молодой ученый. 2016. №27. С. 803-805.
8. Жабский М.И., Тарасов К.А. Российское кино в поисках своей идентичности // Культурологические записки. – Москва: ГИИ, 2014. № 16. – С. 196-234.
9. Заславский О.Б. Деидентификация личности // Киноведческие записки, 2013, №102-103. С. 35-57.
10. Зверева Г.И. Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2018. №8-2 (41). С. 294-311.
11. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна. // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998. – С. 141-378.
12. Каспэ И.М. «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa) // Социологическое обозрение, 2017, Т. 16 № 3. С. 174-206.
13. Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. М.И. Жабского. – Москва: ВГИК, 2013.
14. Конева А.В. Идентификационные стратегии современного французского кино: толерантность, психологичность, вкус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017, №27. С. 229-242.
15. Конева А.В. Идентичность XXI в. в контексте популярной культуры (на материале фильма Т. Бертона «Алиса в стране чудес» // Вестник Томского государственного университета. 2012. №361. С. 45-50.
16. Кривилева О.Г. Поиск идентичности в европейском кино // Вестник Пермского университета. Серия: политология. 2013. №3(23). С. 158-168.
17. Михайлова Т.А. Дым Отечества: тело как территория, сексуальность как идентичность в фильме «Овсянки» // Уральский филологический вестник. 2013, №2. С. 227-236.
18. Огарков А.Н., Романова И.К. Превращенные формы желания в европейском кинематографе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2007. №. 1. С. 106-111.
19. Плэмэдял А.-М. Парадоксы идентичности в киноискусстве румынского ареала // Acta (Кишинёв). 2014. №2(23). С. 52-55.
20. Постникова Т.В. Антропология киноискусства: философский анализ проблемы репрезентации реальности. Дисс... к. филос. н. Москва, 2007 (МГУ имени М.В. Ломоносова).
21. Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 28-40.
22. Руднев В.П. Кино в парадигме шизофренической идентичности культуры XX века // Наука телевидения. 2011. №8. С. 222-232.
23. Савельева Е.Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. №4(20). С. 14-24.
24. Сальникова Е.В. Отечественное кино 1970-х: Между деревней и городом (Идентичность утраченная и обретаемая вновь) // Искусство и цивилизационная идентичность. – Москва: Наука, 2007. С. 505-533.
25. Севастеенко А.В. Феномен киноидентичности // Известия Уральского государственного университета. Сер. 3, Общественные науки. 2009. № 1/2 (64). С. 131-156.
26. Спутницкая Н.Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. №1. С. 73-83.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov *Variety of problematizing cinema identity
in Russian film studies*

27. Спутницкая Н.Ю. Путешествие в зазеркалье: языковые стратегии любви и смерти в фильмах 2012 года и проблема конструирования идентичности // Хроники кинопроцесса : фильмы 2012 года: сборник научных статей. Выпуск № 6. С. 145-160.
28. Суковатая В.А. От «Маскулинности травмы» – к «Маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. №5. С. 37-46.
29. Фрайфельд Е.Б. Кино как источник формирования профессиональной идентичности студентов // Материалы десятой международной научно-практической конференции «Профессиональное лингвообразование». Июль 2016 г. – Нижний Новгород: НИУ РАНХиГС, 2016. С. 306-312.
30. Халилов В.М. Гендерные репрезентации в кино США // США и Канада: Экономика, политика, культура. 2016. № 6 (558). С. 67-87.
31. Хоружий С.С. Азбука идентичности // Искусство кино. 2001. № 9. С. 78-82.
32. Хоружий С.С. Мытарства идентичностью // Искусство кино. 2001. № 10. С. 49-45 (а)
33. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. – Москва: Аграф, 2006
34. Чистякова В.О. Отечественное военное кино 1911-2011 годов: медиатизация памяти // Культурологический журнал. 2012. №3 (9). С. 3.
35. Шаройко Е.Н. Этнокультурная идентичность: к постановке проблемы белорусского игрового кино // Вестник Белорусского гос. ун-та культуры и искусств. 2018. № 1 (29). С. 35-41.
36. Якобидзе-Гитман А.С. Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
37. Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
38. Ярская-Смирнова Е.Р. Социологический анализ кинотекста // Ярская-Смирнова Е.Р. Одежда для Адама и Евы. Очерки гендерных исследований. – Москва: ИНИОН РАН, 2001.
39. White H. C. Identity and Control: How Social Formations Emerge. – Princeton: Princeton University Press, 2008.

REFERENCES

1. Aiman Kh. "Identichnost'" v analize siriiskogo avtorskogo kino ["Identity" in the analysis of Syrian auteur cinema]. In *Gumanitarnye, sotsial'no-ekonomicheskie i obshchestvennye nauki* [Humanitarian, socio-economic and social sciences]. 2014. №. 6-2. P. 178-184.
2. Bogatyreva E.A. *Istoricheskie peremeny i problema identichnosti: vzgliad sovremennogo kino* [Historical changes and the problem of identity: a view of today cinema]. In *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2013. №3(12). P. 63-67.
3. Budenkova V.E., Savel'eva E.N. *Obraz Drugogo kak otrazhenie natsional'no-kul'turnoi identichnosti v sovetskom i postsovetskom kino* [The Image of the Other as a Reflection of National-Cultural Identity in Soviet and Post-Soviet Cinema]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istorii* [Bulletin of Tomsk State University. Series: History]. 2017. № 45. P. 114-119.
4. Chistiakova V.O. *Otechestvennoe voennoe kino 1911-2011 godov: mediatizatsiia pamiati* [Russian war cinema of 1911-2011: memory mediation]. In *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of cultural studies]. 2012. №3 (9). P. 3.
5. Dashkova T.Iu. *Telesnost' - ideologiya - kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovetskaya povsednevnost'* [Physicality - ideology - cinema: The visual canon and Soviet everyday life]. Moscow, Novee literaturnoe obozrenie Publ., 2013.
6. Deineko A.A. *(Nad)Natsional'naia slavianskaia identichnost' v rossiiskom kinematografe: mekhanizmy formirovaniia na primere kinolenty "Taras Bul'ba"* [(Above) National Slavic identity in Russian cinema: mechanisms of formation on the example of the film "Taras Bulba"]. In *Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitiye Rossii v sovremennoy mire. Sbornik nauchnykh trudov. Po materialam Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Sotsial'no-ekonomicheskoe razvitiye Rossii v sovremennoy mire», posviashchennoi Dniu narodnogo edinstva (g. Smolensk 1-2 noiabria 2011 g.)* [Socio-economic development of Russia in the modern world. Collection of scientific papers. According to the materials of the International scientific-practical conference "Socio-economic development of Russia in the today world" dedicated to the Day of National Unity (Smolensk November 1-2, 2011)] Smolensk, 2011. P. 83-91.
7. Dobronitskaia A.V. *Kino kak sredstvo konstruirovaniia etnicheskoi identichnosti* [Cinema as a means of constructing ethnic identity]. In *Molodoi uchenyi* [Young scientist]. 2016. №27. P. 803-805.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в исследованиях киноискусства*

8. Fraifel'd E.B. *Kino kak istochnik formirovaniia professional'noi identichnosti studentov* [Cinema as a Source of Students' Professional Identity Formation]. In *Materialy desiatoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Professional'noe lingvooobrazovanie». Iiul' 2016 g* [Materials of the Tenth International Scientific and Practical Conference "Professional Linguistic Education". July 2016]. Nizhnii Novgorod: NIU RANKhiGS Publ., 2016. P. 306-312.
9. Golovneva E.V., Golovnev I.A. *Obraz Sibiri v kinematograficheskom narrative: konstruktivistskii podkhod* [The image of Siberia in a cinematic narrative: a constructivist approach]. In *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta* [Bulletin of the Ural Federal University]. Series. 1. 2017. Vol. 159. № 23 (1). P. 114-123.
10. Iakobidze-Gitman A.S. *Vosstanie fantazmov: Stalinskaia epokha v postsovetskom kino* [Rise of fantasies: the Stalin era in post-Soviet cinema]. Moscow, NLO Publ., 2015.
11. Iampolsky M.B. *Iazyk – telo – sluchai: Kinematograf i poiski smysla* [Language, body, and chance. Cinema and searches of the sense]. Moscow, NLO Publ., 2004.
12. Iarskaia-Smirnova E.R. *Sotsiologicheskii analiz kinoteksta* [Sociological analysis of cinema text]. *Odezhda dlia Adama i Evy. Ocherki gendernykh issledovaniia* [Garment for Adam and Eve: sketches of gender studies]. Moskva: INION RAN, 2001.
13. Ivanov Viach. Vs. *Eстетика Eizenshteina* [Aesthetics of Eisenstein]. In Ivanov Viach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 1. Znakovye sistemy. Kino. Poetika* [Selected works on semiotics and cultural history. T. 1. Sign systems. Cinema. Poetics.]. Moscow, Shkola «Iazyki russkoi kul'tury» Publ., 1998. P. 141-378.
14. Kaspe I.M. *"Ia est'!": pozdnesovetskoe kino cherez prizmu relatsionnoi sotsiologii Kharrisona Uaita (et vice versa)* ["I Am!": Late Soviet cinema through the prism of relational sociology by Harrison White (et vice versa)]. In *Sotsiologicheskoe obozrenie* [Russian Sociological Review], 2017, T. 16 № 3. P. 174–206.
15. Khalilov V.M. *Gendernye reprezentatsii v kino SShA* [Gender representations in the USA cinema]. *SShA i Kanada: Ekonomika, politika, kul'tura* [The USA and Canada. Economics, Politics, Culture]. 2016. № 6 (558). P. 67-87.
16. Khoruzhii S.S. *Azbuka identichnosti* [Alphabet of Identity]. In *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 2001. № 9. P. 78-82.
17. Khoruzhii S.S. *Mytarstva identichnost'iu* [Ordeals by identity]. In *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 2001. № 10. P. 49-45 (a) (in Russian)
18. Khrenov N.A. *Kino: rehabilitatsiia arkhетипической real'nosti* [Cinema: rehabilitation of archetypal reality]. Moscow: Agraf Publ., 2006.
19. Koneva A.V. *Identichnost' XXI v. v kontekste populiarnoi kul'tury (na materiale fil'ma T. Bertona "Alisa v strane chudes")* [The identity of the 21 century. in the context of popular culture (based on T. Burton's film "Alice in Wonderland")]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2012. №361. P. 45-50.
20. Koneva A.V. *Identifikatsionnye strategii sovremenного frantsuzskogo kino: tolerantnost', psikhologichnost', ukus* [Identification strategies of modern French cinema: tolerance, psychology, taste]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]. 2017, №27. P. 229-242.
21. Krivileva O.G. *Poisk identichnosti v evropeiskom kino* [The search for identity in European cinema]. In *Vestnik Permskogo universiteta. Serii: politologiia* [Bulletin of Perm University. Series: political science]. 2013. №3(23). P. 158-168.
22. Mikhailova T.A. *Dym Otechestva: telo kak territorii, seksual'nost' kak identichnost' v fil'me "Ovsianki"* [Smoke of the Fatherland: the body as a territory, sexuality as an identity in the film "Ovsianki"]. In *Ural'skii filologicheskii vestnik* [Ural Philological Bulletin]. 2013, №2. P. 227-236.
23. Ogarkov A.N., Romanova I.K. *Prevrashchennye formy zhelaniia v evropeiskom kinematografe* [Transformed forms of desire in European cinema]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Serii 6. Politologiia. Mezhdunarodnye otnosheniia* [Bulletin of St. Petersburg University. Series 6. Political science. International relations]. 2007. №. 1. P. 106-111.
24. Plemediale A.-M. *Paradoksy identichnosti v kinoiskusstve rumynskogo areala* [Paradoxes of identity in the cinema of the Romanian area]. In *Arta*. 2014. №2(23). P. 52-55.
25. Postnikova T.V. *Antropologiia kinoiskusstva: filosofskii analiz problemy reprezentatsii real'nosti* [Anthropology of cinema: a philosophical analysis of the problem of representing reality]. PhD Thesis (Moscow State U.). Moscow, 2007.
26. Razlogov K.E. *Metamorfozy identichnosti* [Metamorphoses of identity]. In *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy]. 2015. № 7. P. 28-40.
27. Rudnev V.P. *Kino v paradigme shizofrenicheskoi identichnosti kul'tury 20 veka* [Cinema in the paradigm of schizophrenic identity of the culture of the twentieth century]. In *Nauka televideniia* [TV studies]. 2011. №8. P. 222-232.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov *Variety of problematizing cinema identity
in Russian film studies*

28. Sal'nikova E.V. *Otechestvennoe kino 1970-kh: Mezhdru derevnei i gorodom (Identichnost' utrachennaia i obretaemaia vnov')* [Soviet cinema of the 1970s: Between a village and a city (Identity lost and regained)]. *Iskusstvo i tsivilizatsionnaia identichnost'* [Art and civilizational identity]. Moscow, Nauka, 2007. S. 505-533.
29. Savel'eva E.N. *Khudozhestvenno-obraznaia model' Sibiri i "sibirskaia identichnost'" v otechestvennom kino 20 v.* [Artistic-figurative model of Siberia and "Siberian identity" in the domestic cinema of the twentieth century]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]. 2015. №4(20). P. 14-24.
30. Sevasteenko A.V. *Fenomen kinoidentichnosti* [The phenomenon of film identity]. In *Izvestiia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 3, Obshchestvennye nauki* [Bulletin of the Ural State University. Series 3, Social Sciences]. 2009. № 1/2 (64). P. 131-156.
31. Sharoiiko E.N. *Etnokul'turnaia identichnost': k postanovke problemy belorusskogo igrovogo kino* [Ethnocultural identity: to the statement of the problem of Belarusian feature films]. In *Vestnik Belorusskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State. University of Culture and Arts]. 2018. № 1 (29). S. 35-41.
32. Sputnitskaia N.Iu. *Osobennosti masshtabirovaniia protagonista v fil'me A. Ptushko «Novyi Gulliver» i problema identichnosti v sovetskom detskom kino vtoroi poloviny 1930-kh gg.* [Features of scaling of the protagonist in the film A. Ptushko "New Gulliver" and the problem of identity in Soviet children's cinema of the second half of the 1930s]. In *Vestnik RGGU Seriiia «Filosofiiia. Sotsiologiiia. Iskusstvovedenie»* [RSUH Bulletin. Series Philosophy. Sociology. Art History]. 2015. №1. P. 73-83.
33. Sputnitskaia N.Iu. *Puteshestvie v zazerkal'e: iazykovye strategii liubvi i smerti v fil'makh 2012 goda i problema konstruirovaniia identichnosti* [Journey through the looking glass: language strategies of love and death in 2012 films and the problem of identity construction]. In *Khroniki kinoprotsessa: fil'my 2012 goda: sbornik nauchnykh statei* [Chronicles of the film process: 2012 films: a collection of scientific articles]. Vol. 6.. P. 145-160.
34. Sukovataia V.A. *Ot "Maskulinnosti travmy" – k "Maskulinnosti neuroza": gendernye politiki v sovetskoii i postsovetskoii massovoii kul'ture* [From Masculinity of Injury to Masculinity of Neurosis: Gender Policies in Soviet and Post-Soviet Popular Culture]. In *Labirint: zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniia* [Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Research]. 2012. №5. P. 37-46.
35. White H. C. *Identity and Control: How Social Formations Emerge*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
36. Zaslavskii O.B. *Deidentifikatsiia lichnosti* [De-identified personality]. In *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema studies notes], 2013, №102-103. P. 35-57.
37. Zhabskii M.I., Tarasov K.A. *Rossiiskoe kino v poiskakh svoei identichnosti* [Russian cinema in search of its identity]. In *Kul'turologicheskie zapiski* [Cultural studies notes]. Moscow, GII Publ., 2014. № 16. P. 196-234.
38. Zhabsky M.I. (ed.) *Kino i kollektivnaia identichnost'* [Cinema and collective identity]. Moscow, VGIK Publ., 2013.
39. Zvereva G.I. *Proizvodstvo lokal'noi prostranstvennoi identichnosti v rossiiskom dokumental'nom kino 2000-kh godov* [Production of local spatial identity in Russian documentary films of the 2000s]. In *Vestnik RGGU. Seriiia: Istoriia. Filologiiia. Kul'turologiia. Vostokovedenie* [RSUH Bulletin. Series: History. Philology. Culturology. Oriental studies]. 2018. №8-2 (41). P. 294-311.

Д.Н. Ветров

*аспирант Института кино и телевидения (ГИТР),
 преподаватель кафедры коммуникационных технологий
 Института международных отношений и социально-политических наук
 Московского государственного лингвистического университета*
vetrov.interprete@mail.ru

ТЕЛО ФЭШН-МОДЕЛИ КАК СИМУЛЯКР В КОНТЕКСТЕ ФИЛЬМА «НЕОНОВЫЙ ДЕМОН»

В статье рассматривается феномен дегуманизации женского тела на стадии вырождения образа тела в статус симулякра. Используя работу камеры, систематически отклоняющуюся от традиционных конвенций киноповествования, Николас В. Рефн создает фильмическое пространство, обрамленное нарративом о мире моды, в которое помещает персонаж условной фэшн-модели, чье тело, при вхождении в порядок символического обмена, подвергается дегуманизирующей объективации за счет растворения в медиальности. Иными словами, в качестве гипотезы выдвигается предположение, что главная героиня картины не может восприниматься иначе как симулякр или эйдолон фэшн-модели, ввиду отсутствия её условно реального референта. В подтверждение данной гипотезы приводятся примеры мирового кинематографа и соответствующие культурологические исследования, в которых женское тело, выступая объектом скопофилии *rag excellence*, неизменно оказывается дегуманизировано и объективировано культурными инструментами визуального.

Ключевые слова: восьмерка, дегуманизация, зеркало, неатрибуированная точка зрения, медиум, медиа, симулякр, фильм-головоломка

The article aims at analysing the dehumanization of a woman's body by reducing it to a simulacrum order. Through the unconventional camera work, Nicolas W. Refn creates a filmic reality, engaged in fashion business narrative, in which is placed a fashion model whose body, by being involved in the order of symbolic exchange, is subject to a dehumanizing objectivizing through its dissolving in mediality. Postulated is thus that the main character cannot be perceived as but simulacrum in view of the referent's absence. To back the suggestion, provided are films and literary works, including those in cultural studies, referring precedents and various examples of narratives in which a woman's body is dehumanized through cultural conventions of the visual.

Keywords: dehumanization, media, mind-game film, mirror, non-assigned POV, reverse angle shot, simulacrum

Уже в первой сцене мы сталкиваемся с проблемой неатрибуированной точки зрения. Мы видим кадры общего и крупного плана тела позирующей Джесси (Эль Фаннинг). Смена кадра дает нам крупный план лица снимающего её Дина. Из работы отъезжающей камеры становится очевидно, что фотограф находится на значительном расстоянии от снимаемой им сцены, учитывая короткофокусный объектив его фотокамеры, который в случае реальной съемки обеспечивал бы с позиции Дина настолько широкий угол поля зрения, что на снимке неизбежно отражалась бы вся бутафория фотосессии, делая её бессмысленной с точки зрения портфолио. Между тем, мы прекрасно видим само портфолио, которое Джесси позднее демонстрирует модельному агенту: те снимки явно сделаны через объектив иного типа, или же с иной точки съемки.

Ямпольский, говоря о зеркальной структуре фильмического пространства, актуализированного в монтажной фигуре «восьмерки» (*reverse angle shot*) указывает на семиотическую конвенцию киноязыка, согласно которой за крупным планом лица закреплена функция смотрения: «С точки

зрения наличия единого субъекта зрения, крупный план лица практически редко бывает мотивирован. Поэтому подлинное распространение он получает именно тогда, когда за ним кодифицируется функция зрения, то есть в момент становления зеркальной структуры пространства» [Ямпольский, 1982, с. 145].

Это замечание заставляет обратить внимание сразу на две проблемы скопического режима кинотекста «Неонового демона»: 1) Рефн обнажает метафору зеркальности приема «восьмерки», снимая диалоги при помощи зеркал. Таким образом идентификация зрителя не закрепляется ни за одним из персонажей, и как следствие – 2) возникает вопрос об упомянутом «единстве» субъекта зрения (в ряде случаев вопрос, «кто это видит?» в диегезисе картины остается без ответа). Мы имеем дело с очевидно одним объектом скопофилии (модель Джесси), но со множеством не всегда атрибуированных точек зрения.

Приведенную выше сцену фотосессии можно описать с точки зрения феномена, который Жижек называет «местом невозможной субъективности»: «В середине длинного эпизода, однозначно маркированного как субъективный (то есть “Дин смотрит через объектив на Джесси” – прим. автора), зритель внезапно вынужден признать, что в данном пространстве диегетической реальности не может быть субъекта, находящегося в точке, из которой снят эпизод»; таким образом, конструируется место невозможной субъективности, придающей объективности оттенок невыразимого, чудовищного зла» [Жижек, 2014, с. 134-135]. Это ощущение зла, впрочем, не сразу прочитывается в данном эпизоде (скорее напротив, зрительский шок от крупного плана окровавленной Джесси, который к тому же почти сразу нивелируется при обнажении реквизита фотосессии, не оставляет места для саспенса и тревоги), в отличие от приемов Хичкока, о которых пишет Жижек; однако игнорировать странную (неатрибуированную) субъективность точек зрения по ходу картины становится все сложнее.

Так, в микросцене в номере мотеля, где в первое утро после фотосессии Джесси собирается в агентство, статичная камера дает нам единый кадр блуждающей по номеру Джесси, то возникающей в зеркале, то исчезающей из него. В финальной фазе кадра камера внезапно начинает медленно, угрожающе, словно создавая саспенс, наезжать на точку в центре композиции, где зритель не способен выделить сколько-нибудь значимой вещи, которая бы оправдала подобную работу камеры (наезд на случайную точку, ничем не маркированную, помимо самого факта наезда).

В последующей сцене встречи с Дином, во время диалога, когда фотограф спрашивает про судьбу своих фото (“did they say anything about my pictures?”), его взгляд направлен немного вверх, в пространство явно выше, чем точка, где по логике должны быть глаза Джесси (в ситуационном кадре, на общем плане диалога мы видим, что Джесси в кадре находится почти на голову ниже Дина, и по её среднему плану в восьмерке как раз видна «нормальная» устремленность глаз вверх, к глазам Дина)¹.

Наконец, ключевым явлением в кинотексте является некое «шоу», в котором Джесси сперва выступает субъектом зрелища, а затем его участником. Примечательно, что зрителю, несмотря на говорящее за себя явление (шоу – «показ, демонстрация»), оно практически остается недоступным. В первом случае, из того, что удастся различить на экране в жестком мерцании стробоскопа: лишь парящее в воздухе скованное бондажом тело акробата и реакции персонажей, данных крупными и средними планами; и реакции эти (раскрытые от удивления рот и глаза, сменяющиеся улыбкой и восторженным полусмехом) явно не соответствуют тем фрагментам шоу, что доступны зрителю. Диегезис сцены оказывается явно шире, чем ее визуализация. Создается ощущение, что кинотекст оперирует скопическим режимом, выделяющим два пласта визуального: что зритель видит, и что ему видеть не дозволено.

Томас Эльзессер, говоря о фильмах-головоломках², пишет, что «в них (по крайней мере в их

¹ Примечательно, что после произнесенной реплики, взгляд Дина едва заметно, за долю секунды до смены кадра, соскальзывает вправо вниз, где и должна быть Джесси по отношению к нему.

² Mind-game film, явление, которое сам Эльзессер концептуализирует в одноименной работе, посвященной целому пласту фильмов-головоломок (см. [Elsaesser, 2009, p. 13-41]). Исследователь открывает статью со ссылкой на оригинальный

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

ключевых эпизодах) референциальные визуальные образы не “обрамляются” конструкциями, отражающими какую-либо точку зрения. <...> Можно приписать им “призрачный” или “потусторонний” характер – но не в том смысле, будто они предлагают субъективную перспективу или предполагают присутствие потустороннего. Скорее, их “призрачность” связана с тем, что само кино обладает неким разумом, который находится вне или сверх (нарратива или персонажей, автора или зрителя) и избегает любого фиксированного позиционирования...» [Эльзессер, Хагенер, 2016, с. 308]. По словам Эльзессера, фильмы такого рода транслируют кризис наших представлений об идентичности. «Ментальные и концептуальные образы в этих фильмах вынуждены считаться с принципами классического формирования идентичности, в рамках которой мы убеждаемся в том, кто мы есть через память, восприятие и телесную самоданность. При несрабатывании этих показателей или временном их отказе в результате психологической травмы, потери памяти или перегрузки органов восприятия ставится под сомнение идея унифицированного, самотождественного и рационально действующего индивидуума, сложившаяся и считающаяся незыблемой в гуманистической философии» [там же, с. 309].

В таком случае, сам кинотекст дает нам повод, учитывая упомянутую гетерогенность скопического режима, рассматривать его с точки зрения дегуманизации в контексте проблемы видения и медиальной репрезентации, в качестве гипотезы постулируя предположение, что Джесси является не чем иным, как симулякром, эйдолоном (фэшн-модели) без реального референта (или, – что то же самое – становится симулякром в результате утраты самотождественности). На Джесси устремлены взоры, но для зрителя остается загадкой, что именно каждый актант в диегезисе картины видит, глядя на неё.

Ранние приметы дегуманизирующего взгляда на (преимущественно) женское тело³ – можно обнаружить в «Проекте Аркад» Вальтера Беньямина, в главе, где автор рассматривает феномен моды: «Фрагментированное восприятие женских прелестей, столь излюбленное барочной поэзией, где каждая часть тела воспевается отдельным тропом, втайне воспекает тело неживое. [Вербальное] дробление женской красоты на образующие её целое части напоминает расчленение, а постоянные сравнения [глаз, кожи, шеи, рук, и т.д.] с неорганическими материалами: алебастром, снегом, драгоценными камнями, – служат той же цели уподобления чему-то мертвому» [Benjamin, 1999, p. 79] (вспомним, как велеречивый кутюрье Робер Сарно (Алессандро Нивола) называет Джесси «бриллиантом в море стекла»).

Цитируя комментарий Беньямина в своей книге о поэзии модерна, Виктория Базен добавляет, что «поэзия сопричастна фетишистскому разъятию тела на части таким образом, что даже любовная лирика <...> играет на дегуманизацию женщины» [Bazin, 2010, p. 82-83]⁴.

В главе «Тело, или кладбище знаков» Бодрийяр аналогичным образом указывает на перверсивную эротико-культурную функцию подчеркнуто выделенных одеждой или макияжем частей женского тела: «накрашенные губы не говорят, не едят, их не целуют, они объективированы как драгоценность» [Бодрийяр, 2000, с. 196] (отсюда невозможность для Джесси вступить в сексуальные отношения ни с Дином, ни с Руби; благодаря отрицанию имманентной эротической телесности, тело становится знаком – без плана содержания, – участвующим в символическом обмене). Только в нашем случае радикальной объективации тела служит не просто маркированность вычурной косметикой и нарядами, но сама медиальность, которая поглощает, похищает у Джесси её идентичность.

Рассмотрим в этой связи проблему интермедиальности (работу вторичных медиа внутри фильма), выраженной в наличии фотографий и зеркал, изобилие которых на первый взгляд кажется логически продиктованным самим повествованием о мире моды, но впоследствии оказывается маркером удвоения и нарушения самоидентичности.

прием Ларса фон Триера, названный Lookey: визуальный маркер, который не вписывается в логику нормального нарратива и призван заставить зрителя интерпретировать увиденное.

³ Про перцепцию мужского тела в контексте моды см. [Гиллиган, 2018-2019, с. 113-138].

⁴ “Poetry itself is implicated in the fetishistic isolation of anatomical parts suggesting that even the love lyric, that seemingly timeless and transcendent expression of human desire is ... engaged in dehumanizing woman”.

В работе «Зеркала» Умберто Эко, пытаясь разобраться, является ли зеркальный образ (mirror image) знаком отражаемого объекта в том смысле, что он замещает его (по аналогии с классическим примером antecedenta *дыма*, являющегося индексальным знаком консеквента *огня*), приходит к выводу, что зеркало не удовлетворяет критериям знака (см. 7.10 Why mirrors do not produce signs), продиктованным семиологией: во-первых, чтобы antecedent стал знаком консеквента, antecedent должен быть доступен (present and perceptible), тогда как консеквент обычно отсутствует (в понимании стойков отсутствие консеквента необходимо, ибо если дым и огонь видны интерпретатору одновременно, то дым уже не выступает как знак огня); во-вторых, antecedent может возникать (may be produced), даже если консеквент вообще не существует (does not subsist) [Есо, 1986, р. 214], как в случае порождения симулякров⁵. Учёный делает вывод, что, если зеркальный образ дан в присутствии референта, который не может отсутствовать (a referent which cannot be absent), либо пребывать в другом времени/месте (remote consequents), он не может быть семиотическим объектом [ibid., р. 216].

Однако, во-первых, в нашем случае, в ряде сцен Джесси доступна зрительскому взору только в рамке зеркала. Можно сказать, что ее образ регулярно скользит между данным непосредственно и опосредованно, и почти никогда мы не видим ее одновременно в зеркале и вне его (например, в уже упомянутой сцене мотеля, где она блуждает, то появляясь в отражении, то сходя с него; в сцене, где она подделывает подпись родителей; в сцене в туалете клуба в начале фильма, разговаривая с Джиджи – она постоянно скользит по границе зеркальной рамки; и наконец в ключевом эпизоде «инициации», во время участия в шоу, когда отражение, к видимому удивлению Джесси, обретает собственную жизнь, и становится уже невозможно понять, кто является объектом и субъектом восприятия).

Во-вторых, Ю.И. Левин, полемизируя с Эко, приводит немало случаев, когда зеркало является семиотическим объектом в ряде нарративов [Левин, 1988, с. 8]. Функционирование медиума в рамках художественного текста (медиум внутри медиума) может отклоняться от его «нормального» функционирования, сообразно замыслу автора⁶.

Что же касается медиума фотографии, в частности, снимков из модельного портфолио Джесси, которые доступны зрителю в сцене в агентстве, если рассматривать бартовскую индексальность фотографии, выраженную в формуле «это было» (that-has-been/ça-a-été), то фотография, как и зеркало, – в контексте фильма – служит не реально функционирующим медиумом, а скорее – не более, чем предметом обихода.

Иными словами, наличие в диегезисе фотографий с изображением (бутафорского тела) Джесси парадоксальным образом вовсе не свидетельствует о том, что ее тело (по Барту) «было здесь», но напротив: ее фотографии, как и многочисленные зеркальные отражения – суть единственные гаранты ее существования, и вне фотографий и зеркальных образов она не существует как референт.

Таким образом, создается впечатление, что медиа (фотографии или зеркала) вызывают (тело) Джесси к реальности (неслучайно, например, в первой фотосессии с Дином её тело бесследно пропадает, как только съемка завершена, оставляя на кресле лишь кровь – которая ей не принадлежит, – и снова появляется в кадре уже будучи продублированным в зеркале). Прецеденты подобного функционирования визуального медиума как средства, с помощью которого можно воплотить (вызвать из небытия) невоплощенный объект, восходят к экспериментам Мельеса, которые описывает в своей статье Люси Фишер: разбирая короткометражные работы «Фотограф-

⁵ В этом отношении можно провести аналогию с использованием зеркал в таких шедеврах, как «Головокружение» Хичкока, где героиня Ким Новак становится зеркальным двойником себя самой, что ведет её к гибели; и «Таксист» Скорсезе, где герой Де Ниро выбывает из зеркального пространства в финале картины, что служит едва уловимым маркером ирреальности концовки. В нашем же случае, симулятивный характер персонажа Эль Фаннинг также непосредственно маркирован медиумом зеркала и отчасти фотографии.

⁶ Как например знаменитое зеркало в «Менинах» Веласкеса, чья «светлая глубина», по замечанию Фуко, «отражает не то, что видимо», хотя, руководствуясь определенной традицией, можно было ожидать, что в нем произойдет удвоение пространства картины (См. [Фуко, 1994, с. 45]); или фотографии в «Фотоувеличении» Антониони, содержание которых меняется в зависимости от состояния смотрящего.

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

спиритуалист» (“A Spiritualist Photographer”⁷) и «Красный призрак» (“The Red Spectre”), она делает вывод о том, что акт съемки (the photographic act) рассматривается как разновидность *эвокации* (*conjuring* – что можно также перевести как «иллюзионистский трюк, в ходе которого что-то материализуется из пустоты») [Fischer, 1979, p. 38]. В качестве визуализации способности проектора буквально порождать человеческие (преимущественно женские) тела Фишер приводит другой мельесовский фильм «Волшебный фонарь», в котором из разломанного кинопроектора выпрыгивают живые танцовщицы, а в завершении статьи оставляет цитату Бергмана, где режиссер вспоминает, как в детстве воображал себя иллюзионистом, вызывающим из ниоткуда образ молодой женщины, с помощью подаренного ему проектора с девятью футами фильма [ibid., p. 39].

Отсылки к концепции нарушения целостности тела (и его зеркального образа), о которых писал Беньямин, можно найти в черновом сценарии, в котором содержатся сцены, не вошедшие в фильм: в сцене 19 Джесси видит сон, в котором некое женское тело дано в виде последовательности кадров отделенных друг от друга частей (*odd angles of seemingly dismembered portions of a woman's beautiful body*) [Whoa is (not) me, n.d., p. 14]. Мотив визуального расчленения снова нагнетается в сцене 35 черновика: зеркальные поверхности створок двери лифта «разрывают отражение Джесси надвое» (*Jesse's smiling reflection is torn in two as the elevator doors part ways*) [ibid., p. 21-22]. С позиции структурного психоанализа эти не вошедшие в финальную версию сцены нарушения воображаемой цельности (само тело условно живой Джесси, впрочем, подверглось расчленению в кульминации картины) отсылают к лакановскому понятию *дробного тела* (*fragmented body, corps morcelé*). Так, в докладе «Стадия зеркала, как образующая функцию Я», Лакан указывает, что дробное тело у пациентов/анализантов регулярно напоминает о себе в сновидениях, являясь в виде разъятых частей тела [Lacan, 2007, p. 78].

Поскольку дробное тело неразрывно связано с телом воображаемым на стадии зеркала⁸, Джесси переживает регресс от регистра символического до регистра воображаемого, чем наконец объясняется внезапно ярко выраженный нарциссизм (проявляющийся именно с момента участия в шоу, и до кульминационного эпизода в особняке).

Говоря об определенных типах культуры, которые «ориентированы на удержание воображаемого и симулятивного» [от перехода в регистр символического], Ямпольский пишет о противоестественной задержке символического на стадии воображаемого: насильственном удерживании воображаемого, порождении двойников без символической надстройки, что ведет к тиражированию симулякров: «Нарциссическая неразличимость ... возникает в качестве реакции на угрозу Другого, угрозу различия. Двойник – это лишь видимость Другого. ... Нарциссическое удвоение, в конце концов, вызывает агрессию по отношению к двойнику, к любой форме тождества, хоть в какой-то мере чреватой различием. Как заметил Ги Розолато, “результатом этого нарциссического столкновения является жертвоприношение, уничтожение двойника или того, что его порождает, во имя идеального образа ... ”» [Ямпольский, 2010, с. 75-76].

Нарциссизм Джесси – есть зеркальное (медиальное) удвоение Я без образования Другого. Таким образом, разрушение Другого возвращает Джесси на нестабильную стадию зеркала, с последующей дробностью тела: что актуализировано в её расчленении (вновь зрителю почти недоступен акт расчленения, мы видим лишь недвусмысленные жестокие намеки на сам факт). Зеркальный двойник, похищая образ Джесси во втором эпизоде «шоу», обретает жизнь в «зазеркалье», делая Джесси пустой оболочкой.

Недаром после участия в шоу она объясняет Дину: «Я не хочу быть как они. Они хотят быть мной» (“they want to be me”, а вовсе не “like me” – «подобными мне», ибо здесь Джесси выступает не как реальный референт, а как концепт, образ, эйдолон).

⁷ Так у Фишер. Существуют и другие переводы оригинального названия *Le portrait spirituel*, 1903.

⁸ Вопрос о том, предшествует ли оно стадии зеркала или непосредственно следует за ней – предмет полемики, которая для нас несущественна. См. [Gallop, 1987, Pp. 79-80].

D.N. Vetrov *A fashion model's body as reducible to simulacrum*
in "The Neon Demon" film

Таким образом, картина Рефна, визуализируя симулятивный характер героини, транслирует тенденцию к дегуманизации, выраженной в нарушении самоидентифицируемости объекта скопофилии, и в тиражировании её образов посредством визуальных медиа, в современной культуре. Медиальность способствует радикальной объективации тела, оторванного от его имманентности. Метафора Рефна призвана указать на дегуманизирующий характер символического обмена на примере индустрии моды, хотя эта сфера выбрана, на наш взгляд, в силу концентрации в ней атрибутов скопофилии, в то время как сама дегуманизирующая объективация распространяется на всю культуру в целом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Неоновый демон / The Neon Demon (2016, реж. Н.В. Рефн, Дания/Франция/США/Великобритания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Whoa is (not) me*. Neon Demon, The (2016) Draft 11.1.14 (2014) [Электронный ресурс] // *Whoa is (not) me*. Scripts & Books : сайт. – URL: http://www.whoaisnotme.net/scripts/TND_2014_UD.pdf (дата обращения: 22.08.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр, Жан*. Символический обмен и смерть. – Москва: Добросвет, 2000.
2. *Гиллиган, Сара*. Фрагментирование черного мужского тела: маскулинность, мода и влечение // Теория моды. Одежда. Тело. – Москва: Новое литературное обозрение. – Вып. 50: зима 2018-2019. – С.113-138.
3. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // Ю.И. Левин. Труды по знаковым системам XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту: ТГУ, 1988. – С. 8.
4. *Жижек С.* Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / предисл. А. Павлова; пер. с англ. – Екатеринбург: Гонзо, 2014.
5. *Фуко, Мишель*. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Вступительная статья Н.С. Автономовой. – Санкт-Петербург: А-сэд, 1994.
6. *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. С.Афонина и др. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2016.
7. *Ямпольский М.* Кино тотальное и монтажное // Искусство кино, 1982, №7. – С. 145.
8. *Ямпольский М.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010.
9. *Bazin, Victoria*. Marianne Moore and the Cultures of Modernity. – Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2010.
10. *Benjamin, Walter*. The Arcades Project / trans. by *Howard Eiland* and *Kevin McLaughlin*; prep. on the basis of the German volume ed. by *Rolf Tiedemann*. – Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1999.
11. *Eco, Umberto*. Semiotics and the Philosophy of Language. General editor *Thomas A. Sebeok*. – Indiana University Press. Bloomington. 1986.
12. *Elsaesser T.* The mind-game film // *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* / ed. By *W. Buckland*. – Malden (MA), Oxford: Blackwell, 2009. – P. 13-41.
13. *Fischer, Lucy*. The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies // *Film Quarterly*, 1979, Vol. 33, №1. P. 38.
14. *Gallop, Jane*. Reading Lacan. – Cornell University Press, 1987.
15. *Lacan, Jacques*. Ecrits: the first complete edition in English / trans. by *B. Fink, H. Fink* and *R. Grigg*. – New York, London: W. W. Norton & Company, 2007.

SOURCES

1. *Whoa is (not) me*. Neon Demon, The (2016) Draft 11.1.14 (2014) [Электронный ресурс] // *Whoa is (not) me*. Scripts & Books : сайт. – URL: http://www.whoaisnotme.net/scripts/TND_2014_UD.pdf (дата обращения: 22.08.2019).

REFERENCES

1. Baudrillard, Jean. *Simvolicheskie obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Moscow, Dobrosvet, 2000. P. 196.
2. Bazin, Victoria. *Marianne Moore and the Cultures of Modernity*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2010.

Д.Н. Ветров *Тело фэшн-модели как симулякр
в контексте фильма «Неоновый Демон»*

3. Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin; prep. on the basis of the German volume ed. by Rolf Tiedemann. Cambridge, Mass., Belknap Press, 1999.
4. Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. General editor Thomas A. Sebeok. Bloomington, Indiana University Press, 1986.
5. Elsaesser T. *The mind-game film*. In *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. By W. Buckland. Malden (MA), Oxford, Blackwell, 2009.
6. Elsaesser T., Hagener M. *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Film Theory: An Introduction through the Senses]. Saint Petersburg, Seans, 2016.
7. Fischer, Lucy. *The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies*. In *Film Quarterly*. 1979, Vol. 33, №1. Pp. 38-39.
8. Foucault, Michel. *Slova i veshi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of things: An Archaeology of the Human Sciences]. Saint Petersburg, A-cad, 1994.
9. Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca (NY), Cornell University Press, 1987.
10. Gilligan, Sarah. *Fragmentirovaniye chiornogo muzhskogo tela: masculinnost', moda e vlecheniye* [Fragmenting the Black Male Body: Will Smith, Masculinity, Clothing, and Desire]. In *Teoriya mody* [Fashion theory], 2018-2019, Vol.50. Pp. 113-138.
11. Lacan, Jacques. *Ecrits: the first complete edition in English*. Trans. by B. Fink, H. Fink and R. Grigg. New York, London, W. W. Norton & Company, 2007.
12. Levin Y. *Zerkalo kak potentsialnyi semioticheskii obyekt* [Mirror as a potentially semiotical object]. In *Sign Systems Studies*, 1988, №22. Pp. 6-24.
13. Yampolski M. *Kino total'noye e montajnoye* [Total cinema versus cinema of editing]. In *Iskusstvo kino*, 1982, №7. Pp. 130-146.
14. Yampolski M. *Skvoz' tuskloye steklo: 20 glav o neopredelionnosti* [Through a Glass, Darkly: 20 Chapters on Uncertainty]. Moscow, Novoe Literaturnoye Obozreniye [New Literary Review], 2010.
15. Zizek S. *Kinogid izvrashentsa: Kino, filisofiya, ideologiya: sbornik esse* [The Pervert's Guide to Cinema: Film, Philosophy, Ideology: Essays]. Ekaterinburg, Gonzo, 2014.

SUMMARY

ГЕНЕРАТИВНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ И ГЕНЕРАТИВНОЕ ИСКУССТВО: НЕПРЕДСКАЗУЕМОСТЬ И НЕПАРТИЦИПАЦИЯ В ПОСТМИЛЛЕНИАРИЗМЕ КАК ПОСТПОСТМОДЕРНЕ

УДК 7.01

Автор: *Загурская Наталья Витальевна*, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теоретической и практической философии имени профессора И.Б. Шада философского факультета Харьковского Национального университета имени В. Н. Каразина (61077, Украина, Харьков, пл. Свободы 6, к. 293), e-mail: zagurskaya@karazin.ua

ORCID ID: 0000-0001-5142-8064

Аннотация: В данной статье исследуются пересечения генеративной антропологии и генеративного искусства в контексте постпостмодерна и, в частности, постмиллениализма. Такое ключевое понятие генеративной антропологии как аттрактивный объект предлагается для утверждения, эффектом которого является рассмотрение постмиллениализма как объектно-ориентированной онтологии. В обоих случаях аттрактивный объект представляется деконструктивно, что приводит к тому, что он становится непредсказуемым, и в связи с этим субъект не участвует в оригинальном событии, таком как генеративный художественный перформанс. Таким образом, любовь в антропологическом смысле преобладает над сексуальностью с resentimentом, имманентно ей присущим, которая, следовательно, позволяет преодолеть как современную жестокость, так и постмодерную виктимность. В этом отношении алгоритмизованная простота и минималистичность генеративного искусства обнаруживают себя в генеративной антропологии, возвращаясь к своему истоку.

Ключевые слова: генеративная антропология, аттрактивный объект, генеративное искусство, непредсказуемость, непартиципация, перформатизм, минималистичность

GENERATIVE ANTHROPOLOGY AND GENERATIVE ART: UNPREDICTABILITY AND UNPARTICIPATION IN THE POST-MILLENNIARISM AS POST-POSTMODERN

UDC 7.01

Author: *Zahurska Nataliia Vitalevna*, Doctor of Science (Philosophy), Assistance Professor, Professor of the Theoretical and Practical Philosophy Department named after the professor J.B. Schad of School of Philosophy at the V.N. Karazin Kharkiv National University (room 293, 6 Svobody sq., V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv, 61077, Ukraine), e-mail: zagurskaya@karazin.ua

ORCID ID: 0000-0001-5142-8064

Summary: In this article traversals of generative anthropology and generative art are researched in the context of post-postmodern, and, in particular, post-millennialism. The crucial notion of generative anthropology as an attractive object suggested the approval that effected in post-millennialism being regarded an object-oriented ontology. In both cases an attractive object is deconstructively performed, which causes it to become unpredictable and in relation with this a subject unparticipates in original event such as a generative art performance. Thus, love in anthropological sense prevails over sexuality with resentment that is immanently inherent to it and which, therefore, allows it to overcome modern cruelty as well as postmodern victimity. In this regard, generative art's algorithmized simplicity and minimalicity reveal themselves in generative anthropology by returning to their origin.

Keywords: generative anthropology, attractive object, generative art, unpredictability, unparticipation, performatism, minimalicity

КНИГА ПРОРОКА ИЕЗЕКИИЛЯ В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ ФРЕСОК ЦЕРКВИ СВ. МАРИИ И СВ. КЛИМЕНТА В ШВАРЦРЕЙНДОРФЕ

УДК 7.033.4(430)+7.04+726.5

Автор: *Хрипкова Елена Авенцировна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: elenasamary@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

Аннотация: Статья посвящена иконографической программе декорации церкви св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, построенной в середине XII столетия и сохранившей уникальный живописный ансамбль романской эпохи. В данной работе автор анализирует иконографическую программу нижней церкви, акцентируя внимание на различии в порядке изложения сцен в тексте пророка Иезекииля и в репрезентации этого текста в программе храма. Схема, полученная в результате анализа, показывает, что композиция ветхозаветных сцен в своде нижней церкви подчинена спиралеобразному движению, которое прослеживается как в средокрестии, вокруг центрального октагона, так и в компартиментах к нему примыкающих. Сопоставление текста источника с изобразительным рядом позволяет уточнить схему развития программы. Программа церкви в Шварцрейндорфе является важным памятником романской настенной живописи Германии, и ее исследование позволяет расширить и углубить наше понимание визуального языка западноевропейского средневекового искусства в целом.

Ключевые слова: церковь св. Марии и св. Климента в Шварцрейндорфе, Арнольд фон Вид, иконографическая программа, Книга Пророка Иезекииля, стенопись

THE BOOK OF THE PROPHET EZECHIEL IN THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF FRESCO CYCLE IN THE CHURCH OF ST. MARY AND ST. CLEMENT IN SCHWARZRHEINDORF

UDC 7.033.4(430)+7.04+726.5

Author: *Khripkova Elena Avenirovna*, Ph.d. in Art Studies, associate professor, Chair of the theory and history of art, Russian State University for the Humanities (6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: elenasamary@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

Summary: This article is devoted to the study of the iconographic program of the wall-paintings decoration of the church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhreindorf, built in the middle of the XII century. In this paper, the author analyzes the iconographic program of the lower church, emphasizing the difference in the order of representation of scenes in the text of the prophet Ezekiel and in the program of the temple. The scheme obtained as a result of the analysis shows that the composition of the Old Testament scenes in the vault of the lower church is subordinated to the spiral movement, which can be traced both in the center of the cross, around the central octagon, and in the compartments adjacent to it. The comparison of the source text with images series allows us to correct the scheme for the development of the program. The program of the church in Schwarzhreindorf is an important monument of the Romanesque wall-paintings of Germany.

Keywords: church of St. Mary and St. Clement in Schwarzhreindorf, Arnold von Wied, iconographic program, Book of the Prophet Ezechiel, wall-paintings decoration

КОМПЛЕКС БАЯЗИДА II В ЭДИРНЕ: В ОЖИДАНИИ «БОЛЬШОГО СТИЛЯ» ОСМАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

УДК 7.033.39

Автор: *Конonenko Евгений Иванович*, кандидат искусствоведения, зав. Сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (125009 Москва, Козицкий пер., д. 5), e-mail: J_kononenko@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

Аннотация: В историографии османского зодчества памятники рубежа XV–XVI вв. уже определялись как «прелюдия к большому стилю», однако смысл этого термина не был раскрыт, а внимание исследователей оказалось сосредоточено на мечети Баязидие в Стамбуле (1500–1506). Между тем более ранний (1484–1488) госпитальный комплекс Баязида II возле фракийского города Эдирне демонстрирует закрепление ряда программных новаций, достигнутых в стамбульских памятниках, и распространение столичных приемов планировки и архитектурной композиции в провинцию. Именно этот памятник, до сих пор не анализировавшийся в отечественной литературе, более чем на четверть века предопределил композицию зданий, строившихся под патронатом султанов, и во многом обусловил образ «большой османской мечети», развитый Синаном в середине XVI в.

Ключевые слова: «большой стиль», османская архитектура, куллие, Баязид II, Эдирне, архитектурная композиция, «большая османская мечеть»

COMPLEX OF BAYAZID II IN EDIRNE: WAITING FOR THE “GREAT STYLE” OF OTTOMAN ARCHITECTURE

UDC 7.033.39

Author: *Kononenko Evgenii Ivanovich*, PhD in Art Studies, Head of Department of Asian and African Art of the State Institute of Art Studies (5 Kozitsky pereulok, Moscow, Russia, 125000), e-mail: J_kononenko@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0003-4579-8653

Summary: The monuments of the turn of the 15th–16th centuries are already defined in the historiography of Ottoman architecture as “prelude to grand manner”, however, the meaning of this term was not disclosed, and the attention of researchers turned to be concentrated on the Bayazidiye Mosque in Istanbul (1500–1506). Meanwhile, the earlier (1484–1488) hospital complex of Bayazid II near the Thracian town of Edirne demonstrates the consolidation of a number of program innovations achieved in Istanbul monuments and the dissemination of metropolitan planning techniques and architectural composition to the provinces. It is this monument, which has not yet been analyzed in the domestic literature, for more than a quarter of a century predetermined the composition of buildings erected under the sultan’s patronage and largely determined the image of the “Great Ottoman mosque” developed by Sinan in the middle of the 16th century.

Keywords: “great style”, Ottoman architecture, kulliye, Bayazid II, Edirne, architectural composition, “Great Ottoman Mosque”

ЖАН-ПЬЕР МАРИЭТТ. ЗНАТОК ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ XVIII ВЕКА

УДК 7.072

Автор: *Агрatina Елена Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии и балетоведения ФГБОУ ВО «Московская государственная академия хореографии» (119146, г. Москва, ул. 2-я Фрунзенская, д. 5), e-mail: agratina_elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9842-0967

Аннотация: Сообщество любителей и знатоков искусства играло немалую роль в культурной жизни Европы XVIII столетия. Знатки не только поддерживали отношения с художниками и были способны тонко оценивать их творения, но и составляли ценные коллекции произведений, писали и публиковали сочинения по теории и истории искусства, закладывая основы методологии искусствоведческой науки. Одной из весьма значимых фигур в среде знатоков был, без сомнения, Пьер-Жан Мариэтт (1695-1774), гравёр и автор многих сочинений. В статье впервые на русском языке рассматривается личность и излагается творческая биография этого выдающегося знатока. На примере фигуры Мариэтта показано, какую роль в развитии теории искусства и укреплении международных культурных связей могла играть личность просвещенного «любителя изящных искусств» в XVIII столетии.

Ключевые слова: искусство XVIII века, история науки, художественная критика, теория искусства, Пьер-Жан Мариэтт

PIERRE-JEAN MARIETTE. THE CONNOISSEUR AND ART PATRON IN THE 18TH-CENTURY EUROPEAN ARTISTIC MILIEU

UDC 7.072

Author: *Agratina Elena Evgen'evna*, Ph.D in Art Studies, Associate Professor (Ballet Theory and History Department) in the Moscow State Ballet Academy (2nd Frunzenskaya Street, 5, Moscow, Russia, 119146), e-mail: agratina_elena@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9842-0967

Summary: The community of connoisseurs and art patrons played an important role in the 18th-century European culture. The connoisseurs kept in personal contact with artists and were able to appreciate their work acutely. Also, the connoisseurs were engaged in collecting precious pieces of fine art, wrote, and published treatises on history and theory of art making progress in methods of art investigation. One of the most considerable persons among connoisseurs no doubt was Pierre-Jean Mariette (1695-1774), an engraver and a prolific writer on fine art. The article examines his life, activities, and personality for the first time in Russian. The case of Mariette exemplifies how an 18th-century connoisseur of fine art could promote art theory and contribute to the strengthening of international cultural relations.

Keywords: the 18th-century art, history of science, art criticism, art theory, Pierre-Jean Mariette

НЕПРЕРЫВНОСТЬ И РАЗРЫВ ТРАДИЦИИ В ЭСТОНСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

УДК 7.036(4)

Автор: *Батыршина Ольга Фаридтовна*, магистр искусствоведения, лектор-экскурсовод в ИП «Сквозь районы Берлина», (10243, Берлин, Ам Постбанхоф, 23), e-mail: olga.batyreshina.de@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2338-6228

Аннотация: Статья даёт общее представление об эволюции эстонской живописи на протяжении XX в. Раскрыта роль основателя национальной эстонской школы живописи Й. Кёлера и его младших современников К. Рауда и А. Лайкмаа,

последовательно прививших художественное образование на территории Эстонии. Предпринят анализ становления эстонской живописной традиции, её связи с ведущими тенденциями живописи и рисунка Франции и Германии. Описано становление Таллинна центром обучения прикладным художественным техникам, а Тарту – центром фундаментальной теоретической подготовки в живописи и искусствознании. Статья анализирует разрыв преемственности, случившийся около 1950-х годов, и восстановление характерного эстонского почерка в течение второй половины XX века.

Статья раскрывает основные тезисы устного доклада «Непрерывность и разрыв традиции в эстонской живописи XX в», прозвучавшего на форуме «Научная весна-2018», Москва, апрель 2018 г.

Ключевые слова: живопись, эстония, модерн, авангард, экспрессионизм, кубизм, школа, преемственность, XX век

CONTINUITY AND DIVIDE IN THE 20-TH CENTURY ESTONIAN PAINTING

UDC 7.036(4)

Author: *Batyrshina Olga Faridtovna*, Master in Art Studies, Lecturer and tour guide, Walking Through Berlin (23 Am Postbahnhof, Berlin, 10243), e-mail: olga.batyrshina.de@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2338-6228

Summary: An article provides insight into the main features of the Estonian 20-th century painting growth. The mention of the role of A. Laikmaa and K. Raud as the chairmen of national painting school is revealed. Sustainability of Tartu as of the center for essential art education is shown as well as for Tallinn where primarily applied art techniques were sustained.

The reported study was funded by RFBR according to the research project №18-312-00017. The article elaborates the key elements of the report submitted on “The Science Spring-2018” Forum, Moscow, April 2018th.

Keywords: painting, Estonia, modernism, avant-garde, cubism, baltic, XX century

АПОЛОГИЯ СВОБОДЫ В ПЕРЕПИСКЕ ХУДОЖНИКОВ С ЖУРНАЛОМ «А-Я»

УДК 7.011.3

Автор: *Житенев Александр Анатольевич*, доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX-XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета (394042, Воронеж, Пл. Ленина, 10), e-mail: superbia@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

Аннотация: Начало XXI века совпало с введением в научный оборот новых фактов, связанных с историей советского нонконформизма. Двухтомная переписка художников с журналом «А-Я», увидевшая свет в 2019 году, – важный документ эпохи, позволяющий не только уточнить историю первого журнала о «другом искусстве», но и яснее описать его эстетическую программу. Задача статьи – охарактеризовать систему ценностей, которая была выработана в дискуссии художников и положена в основу редакционной политики «А-Я». В статье на основании большого корпуса текстов охарактеризован круг ассоциаций, закреплённых за понятиями «свободы», «эмиграции», «самореализации» и др. Как было выявлено в статье, особое значение в этом ряду имеет интерпретация категории «новое». Вопреки традициям модернизма и авангарда новизна на рубеже 1970-1980-х гг. не рассматривается как важнейшее качество художественного произведения, прямо определяющее степень его ценности. Новизна идеи и новизна техники одинаково вторичны в ситуации, когда художественная культура развивается сразу во многих направлениях. Переписка вокруг «А-Я» позволяет прямо связать эстетический плюрализм журнала с отказом от привычной для эстетической теории XX абсолютизации новизны, с выработкой «апофатического» отношения к искусству.

Ключевые слова: неофициальное искусство, художественный журнал, эстетические ценности, новизна, журнал «А-Я»

APOLOGY OF FREEDOM IN THE CORRESPONDENCE OF ARTISTS WITH THE “A-Ya” MAGAZINE

UDC 7.011.3

Author: *Zhitenev Alexander Anatolievich*, Dr. Habil. in philology, associate professor, Department of Russian Literature of XX–XXI Centuries, Theory of Literature and Folklore, Voronezh State University (10, Lenin Square, Voronezh, Russia, 394042), e-mail: superbia@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6365-4138

Summary: The beginning of the 21st century coincided with the introduction of new facts related to the history of Soviet nonconformism into the scholarly discourse. The two-volume correspondence of artists with the “A-Ya” magazine published in 2019 is an important document of the era that allows not only to clarify the history of the first magazine about the “other art”

but also describe its aesthetic agenda more clearly. The aim of the article is to characterise the system of values that was developed in the artists' discussion and forms the basis of the editorial policy of the "А-Я" magazine. Using a large body of texts as a starting point, the article describes the range of associations codified in the concepts of "freedom", "emigration", "self-realisation", etc. As was found in the article, the interpretation of the category "new" is of particular importance in this chain of concepts. Contrary to the traditions of modernism and avant-garde, novelty, at the turn of the 1970s-1980s, is not viewed as the most important quality of a work of art that directly determines the degree of its value. The novelty of an idea and the novelty of a technique are equally derivative in a situation where artistic culture is developing in many directions at once. The correspondence associated with the "А-Я" magazine allows us to establish a direct link between the aesthetic pluralism of the magazine and the rejection of the absolutisation of novelty common to the aesthetic theory of the 20th century, with the development of an "apophatic" attitude to art.

Keywords: unofficial art, art magazine, aesthetic values, newness, "А-Я" magazine

УСЛОВНО МОТИВИРОВАННАЯ МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ПОЛИСЕМАНТИЧЕСКОГО КИНООБРАЗА

УДК 791.43.01

Автор: *Русинова Елена Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по международным связям и научной работе, заведующий кафедрой звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3), e-mail: vgik.science@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2270-7758

Аннотация: Музыка фильма как важнейший элемент не только фонограммы фильма, но и его аудиовизуальной структуры и эстетической формы является актуальным предметом современных междисциплинарных исследований. В статье рассматриваются важные аспекты синхронического и диахронического взаимодействий мотивированной и немотивированной музыки фильма. Исходя из установленных параметров этих отношений, вводится понятие условно мотивированной музыки, и шире – условно мотивированного звука. Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. На основе анализа нескольких репрезентативных примеров из отечественного и зарубежного кинематографа представлены способы создания полисемантического кинообраза, а также систематизированы художественные задачи, которые могут быть решены путем применения этого приема в звуковом решении фильма.

Ключевые слова: музыка фильма, звуковое решение фильма, условно мотивированный звук фильма, кинообраз, авторское кино

CONDITIONALLY MOTIVATED MUSIC IN THE STRUCTURE OF A POLISEMANTIC FILM IMAGE

UDC 791.43.01

Author: *Rusinova Elena Anatolyevna*, PhD in Art Studies, Associate professor, Vice-Rector for International Relations and Scientific Work, Head of the Department of Film Sound Direction of the All-Russian State Institute of Cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Peack St., Moscow, Russia, 129226), e-mail: vgik.science@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2270-7758

Summary: The film music as an essential element of not only the soundtrack of the film, but also its audio-visual structure is a current subject of modern interdisciplinary research. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. The article discusses the important aspects of synchronic and diachronic interactions of motivated and unmotivated film music. Based on the established parameters of these relations, the concept of conditionally motivated music is introduced, and more broadly, conditionally motivated sound. Conditionally motivated sound not only helps in creating a polysemantic artistic image in the film, as if "pushing" the scope of the plot motivation, but it can also say a lot about director aesthetics, especially when it comes to author's cinema. Based on the analysis of some representative examples from domestic and foreign cinema, ways of creating a polysemantic film image are presented, and artistic tasks that can be solved by applying this technique in the film's sound solution are systematized.

Keywords: film music, film sound solution, conditionally motivated film sound, film image, author cinema

АНТИРЕЛИГИОЗНЫЙ КИНЕФАТОГРАФ В СОВЕТСКОЙ ПРОПАГАНДЕ 1920-Х ГОДОВ

УДК 791.43.05:008

Автор: *Карлявина Анна Ивановна*, аспирантка исторического факультета, кафедры истории России XX-XXI вв., Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, (119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, д. 1), e-mail: effy754@gmail.com

ORCID ID 0000-0002-4417-3160

Аннотация: В данной статье исследуется роль советских документальных и игровых фильмов в антирелигиозной пропаганде большевиков в первое послереволюционное десятилетие. Антирелигиозный кинематограф был важной частью советской антирелигиозной пропаганды на заре ее появления. Кино было наиболее понятным и наглядным видом массового искусства. Большевики мастерски использовали антирелигиозный кинематограф в целях антирелигиозной пропаганды. В статье рассматриваются основные сюжеты антирелигиозных фильмов, а также культурные мотивы, которые послужили их основой.

Ключевые слова: антирелигиозная пропаганда, антирелигиозный кинематограф, РПЦ, религия, пропаганда, кинематограф

ANTI-RELIGIOUS MOVIES IN SOVIET PROPAGANDA IN 1920-S

UDC 791.43.05:008

Author: *Karliavina Anna Ivanovna*, graduate student of historical faculty of Lomonosov Moscow State University (1, Leninskie gory, Moscow, Russia, 119991) e-mail: effy754@gmail.com

ORCID ID 0000-0002-4417-3160

Summary: The role of the soviet documentary and playing movies during the first ten years after the revolution is researched in this article. In early 1920-s anti-religious movies were the important part of soviet anti-religious propaganda. Cinema was the most clear and illustrative form of art. The anti-religious movies were masterfully used by bol'sheviki in anti-religious propaganda. The subjects of the anti-religious movies and cultural motives for them are referred in the article.

Keywords: anti-religious propaganda, anti-religious movies, Russian Orthodox Church, religion, propaganda, cinema

КОГДА КИНО СТАЛО ЗВУКОВЫМ?

УДК 791.43.01+791.44

Автор: *Филлипов Сергей Александрович*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник факультета журналистики Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова (125009, Москва, улица Моховая, дом 9, стр.1), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Аннотация: В первой из серии статей о датировке технических переходов в кино обсуждается их общая методология и переход на звук. В киноведении нет единой системы критериев таких датировок, а из имеющихся вариантов наиболее показательным представляется переход через середину, когда новому состоянию начинают отвечать большинство фильмов и кинотеатров. Тем самым, в случае кино технические переходы обычно распадаются на два – переход кинопроизводства и переход кинопоказа. В соответствии со статистикой, собранной на IMDb, переход мирового кинопроизводства на звук произошёл в 1930, американского – годом раньше. По имеющимся статистическим данным, переход североамериканского кинопоказа состоялся в 1931, европейского и мирового в целом – в 1932, дальневосточного – в 1933, латиноамериканского – в 1935. Таким образом, кино по-настоящему стало звуковым только в тридцатые годы.

Ключевые слова: история кино, синематрика, звуковая революция, историческая кинотеатральная статистика, историческая статистика кинопроизводства

WHEN DID THE CINEMA GO SOUND?

UDC 791.43.01+791.44

Author: *Filippov Sergei Alexandrovich*, Ph.D. in Art Studies, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (9 Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Summary: In the first paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, a general methodology and transition to sound are discussed. In film studies, there is no system of criteria for such dating, and of the available options,

the most indicative seems the transition through the middle, when most films and movie theaters begin to conform with a new state. Thus, in the case of cinema, technical transitions usually fall into two: the transition of film production and the transition of film exhibition. On the assumption of the statistics collected on IMDB, the transition of world film production to sound occurred in 1930, the American one was a year earlier. According to available statistics, the transition of the North American film screening took place in 1931, European and the world-wide in 1932, the Far-Eastern in 1933, Latin American in 1935. Thus, the cinema really went to sound only in the thirties.

Keywords: film studies, film history, cinematics, sound revolution, historical film exhibition statistics, historical film production statistics

ЧЕГО БОИТСЯ УОЛТЕР УАЙТ? ДРАМАТИЧЕСКИЕ КОНФЛИКТЫ И МОТИВАЦИИ В СЕРИАЛЕ «ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ»

УДК 791.43-2

Автор-1: *Пархоменко Яна Александровна*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии (127521, Российская Федерация, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2), e-mail: ivanna2001@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1916-3593

Автор-2: *Кононов Игорь Викторович*, аспирант кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии (127521, Российская Федерация, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2), преподаватель Московской Международной Киношколы Киноколледж №40 (115419, Российская Федерация, Москва, ул. Шаболовка, д.44), e-mail: i.v.obukhov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8678-4381

Аннотация: Статья посвящена проблеме организации центрального конфликта в сюжете с ярко выраженной психологической трансформацией главного персонажа. В процессе анализа структуры телесериала «Во все тяжкие» выявляется механика формирования, развития и разрешения центрального конфликта в контексте психоаналитического дискурса. Деконструкция экранных событий с учетом выявленных коннотаций позволяет определить многоуровневую повествовательную структуру сериала и драматургические способы развития экранного действия, проанализировать мотивационные основания поступков главных действующих персонажей, что дает возможность сформировать сюжетную модель психологического триллера и определить главные тематические поля этого жанра. Предлагаемый метод анализа главного конфликта способствует дальнейшей разработке категориального аппарата жанра и может служить тестовым инструментом на стадии девелопмента экранного продукта. Конвергенция практик и теорий значимых ученых в области психологии и социологии, таких, например, как З. Фрейд, А. Адлер, Э. Эриксон, Э. Берн, и основополагающих принципов теории кинодраматургии раскрывает новые способы моделирования сюжета, формируя конструктивный инструментарий кинодраматурга.

Ключевые слова: конфликт, сериал, триллер, нарратив, дискурс, экранный продукт, герой, деконструкция, психоанализ, идентичность, комплекс неполноценности

WHAT WAS WALTER WHITE AFRAID OF? DRAMA CONFLICT AND MOTIVATIONS OF THE “BREAKING BAD” SERIES

UDC 791.43-2

Author-1: *Parkhomenko Iana Aleksandrovna*, Ph. D. in Art Studies, Professor of the Department of Screen Arts, Academy of Media Industry (105, bldg.2 Oktyabrskaya str., Moscow, Russia, 1275210), e-mail: ivanna2001@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1916-3593

Author-2: *Kononov Igor Viktorovich*, post-graduate student of the Department of Screen Arts, Academy of Media Industry (105, bldg.2 Oktyabrskaya str., Moscow, Russia, 1275210), teacher of the Moscow International Film School Film College №40 (44, Schabolovka str., Moscow, Russia, 115419), e-mail: i.v.obukhov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8678-4381

Summary: The article focuses on the problem of the series' central conflict with severely pronounced psychological transformation of the main character. The analysis of the “Breaking Bad” reveals the inner works of the main conflict's formation, development and resolution in the context of psychoanalytic discussion. The deconstruction of the screen events, with due regard to the discovered connotations, makes it possible to identify the multi-layered narrative structure of the series and the dramatical methods of the screen action and to analyse the motivations behind the main characters' actions, which in turn allows to establish

the narrative model of the psychological thriller and determine the thematic boundaries of the genre. The proposed model of the main conflict's analysis contributes to the further development of the categorical apparatus of the genre and may serve as a testing tool of the screen product's development stage. The convergence of the theories and the practices of the important scientists in the field of psychology, such as Freud, Z., Adler, A., Erickson, E., Bern, E. and the fundamental principles of the drama theory reveals new plot modeling methods, thus forming the dramatist's set of constructive tools.

Keywords: conflict, series, thriller, narrative, discourse, screen product, hero, deconstruction, psychoanalysis, identity, inferiority complex

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ КИНОИСКУССТВА

УДК 791.43.01

Автор-1: *Колотаев Владимир Алексеевич*, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Автор-2: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (125993, Москва, Миусская площадь, 6), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Разработка понятия «киноидентичность» потребовала определенной интерпретации экранных искусств одновременно как медиума повествования и медиума опыта. Российские исследования киноидентичности исследуют специфику экранных искусств, указывая на такие ключевые принципы как нелинейность времени, повышенная выразительность детали, иллюзия свидетельства, перекомпоновка сюжета и перераспределение ответственности за него между героями, специфика режиссерского видения. Тем самым кино оказывается отнесено к современным искусствам, специфицирующим не только свои сюжеты, но и ту обстановку, в которой они могут состояться. В ходе развития исследований идентичности в отечественном киноведении были уточнены как некоторые эффекты экрана, так и соотношение между идеологией, развитием действия и композицией, включающей в себя экспрессивную сторону киноповествования. Сравнительный анализ публикаций по вопросу и скрытых дискуссий между подходами показывает, что исследование киноидентичности позволяет уточнить ряд категорий анализа фильма.

Ключевые слова: психология кино, идентичность, история российского кино, анализ фильма, киноидентичность

VARIETY OF PROBLEMATIZING CINEMA IDENTITY IN RUSSIAN FILM STUDIES

UDC 791.43.01

Author-1: *Kolotaev Vladimir Alekseevich*, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Author-2: *Markov Alexander Viktorovich*, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Summary: The development of the concept of «cinema identity» required a certain interpretation of screen arts at the same time as a medium of narration and a medium of experience. Russian film identity research explores specifics of screen art, pointing out such key principles as nonlinearity of time, increased expressiveness of detail, illusion of evidence, the re-arrangement of the plot, and the redistribution of responsibility for it between the characters, the specifics of the director's vision. Thus, the cinema is classified as a contemporary art, specifying not only its subjects, but also environmental and situative aspects. In the course of the development of identity research in Russian cinema science were clarified certain effects of the screen and the relationship between ideology, development of acts, and composition including expressive side of film narration. Comparative analysis of relevant publications and of accidental discussions of approaches proves that study of film works for better understanding of a number of categories of film analysis.

Keywords: psychology of cinema, identity, history of Russian cinema, film analysis, cinema identity

SUMMARY

ТЕЛО ФЭШН-МОДЕЛИ КАК СИМУЛЯКР В КОНТЕКСТЕ ФИЛЬМА «НЕОНОВЫЙ ДЕМОН»

УДК 791.43.04

Автор: *Ветров Дмитрий Николаевич*, аспирант Института кино и телевидения (ГИТР) (123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а), преподаватель кафедры коммуникационных технологий Института международных отношений и социально-политических наук Московского государственного лингвистического университета (119034, Москва, улица Остоженка, 38), e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5008-559X

Аннотация: В статье рассматривается феномен дегуманизации женского тела на стадии вырождения образа тела в статус симулякра. Используя работу камеры, систематически отклоняющуюся от традиционных конвенций киноповествования, Николас В. Рефн создает фильмическое пространство, обрамленное нарративом о мире моды, в которое помещает персонаж условной фэшн-модели, чье тело, при вхождении в порядок символического обмена, подвергается дегуманизирующей объективации за счет растворения в медиальности. Иными словами, в качестве гипотезы выдвигается предположение, что главная героиня картины не может восприниматься иначе как симулякр или эйдолон фэшн-модели, ввиду отсутствия её условно реального референта. В подтверждение данной гипотезы приводятся примеры мирового кинематографа и соответствующие культурологические исследования, в которых женское тело, выступая объектом скопофилии *par excellence*, неизменно оказывается дегуманизировано и объективировано культурными инструментами визуального.

Ключевые слова: восьмерка, дегуманизация, зеркало, неатрибуированная точка зрения, медиум, медиа, симулякр, фильм-головоломка

A FASHION MODEL'S BODY AS REDUCIBLE TO SIMULACRUM IN "THE NEON DEMON" FILM

UDC 791.43.04

Author: *Vetrov Dmitrii Nikolaevich*, postgraduate student at GITR Film & Television school (32a, Horoshevskoe sh., Moscow, Russia, 123007), lecturer at Department of Communications Technology, Institute of International Relations and Social and Political Sciences, Moscow State University of Linguistics (38 Ostojenka st., Moscow, Russia, 119034), e-mail: vetrov.interprete@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5008-559X

Summary: The article aims at analysing the dehumanization of a woman's body by reducing it to a simulacrum order. Through the unconventional camera work, Nicolas W. Refn creates a filmic reality, engaged in fashion business narrative, in which is placed a fashion model whose body, by being involved in the order of symbolic exchange, is subject to a dehumanizing objectivizing through its dissolving in mediality. Postulated is thus that the main character cannot be perceived as but simulacrum in view of the referent's absence. To back the suggestion, provided are films and literary works, including those in cultural studies, referring precedents and various examples of narratives in which a woman's body is dehumanized through cultural conventions of the visual.

Keywords: dehumanization, media, mind-game film, mirror, non-assigned POV, reverse angle shot, simulacrum

