

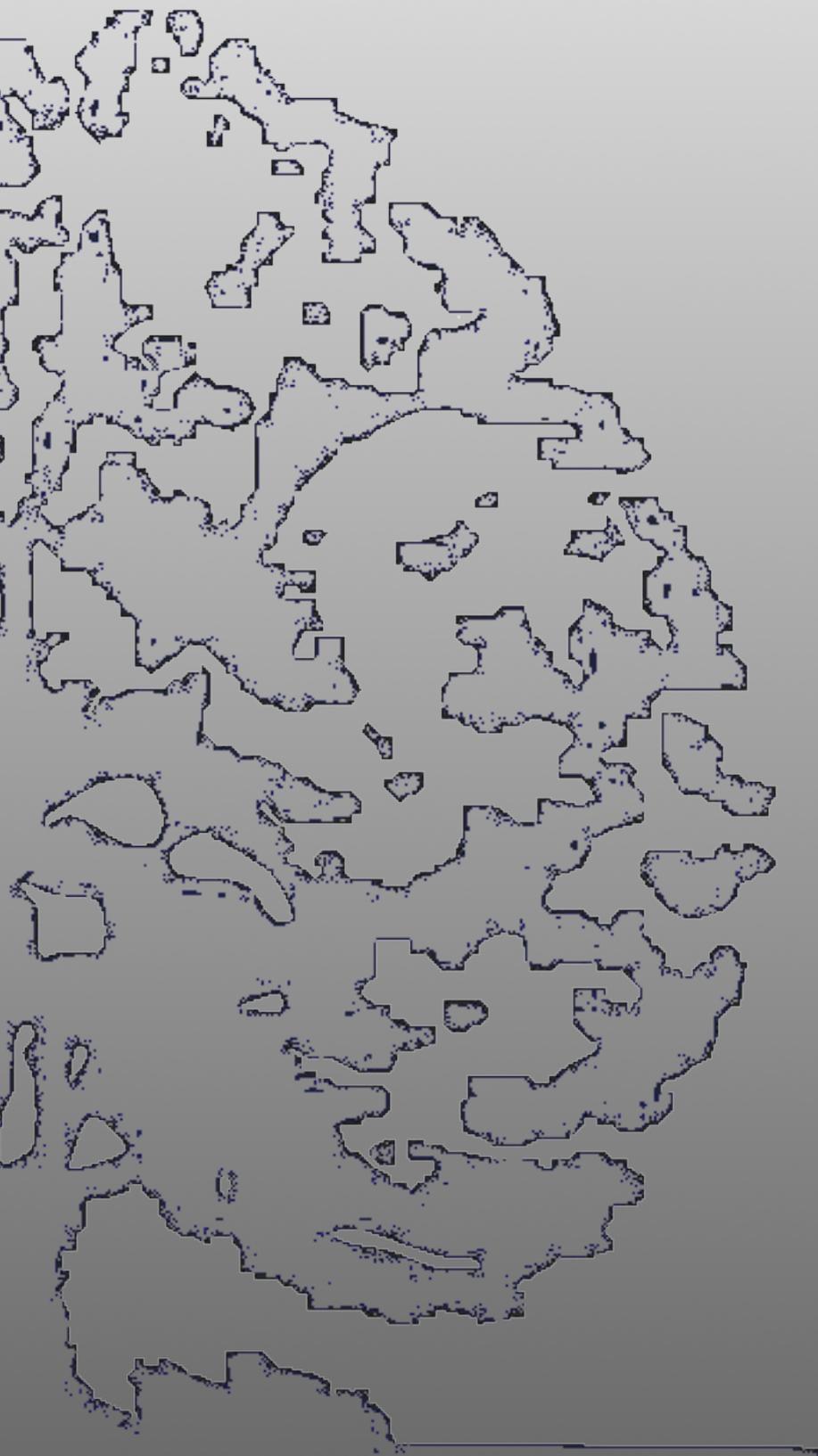
# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

*Двенадцатый год издания / 12th Year of publication*



**№45 (1-2022)**  
январь-март / January-March

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

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

*Члены совета*

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

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

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

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

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

**Зверева Галина Ивановна**, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

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

**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).

**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).

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

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

**Урзова 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*

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

*Члены редакционной коллегии*

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

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

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

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

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

**ART & CULT**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
 научный электронный журнал  
 АРТИКУЛЬТ

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, Мнусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

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

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

## EDITORIAL COUNCIL

### *President*

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

### *Members of the council*

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

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

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

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

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

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

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

**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).

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

**Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna**, PhD Université 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 the 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, Head of the Department of theory and history of 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, associate Professor).

**ART & CULT**  
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ

научный электронный журнал

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

Certificate of registration Эл No ФC77-45872

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](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Russian State University for the Humanities, 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *А.С. Якобидзе-Гитман* Почему Ленин был готов слушать каждый день «Аппассионату» Бетховена

## ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 18 *В.В. Сазонов* Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике раннего творчества В.Э. Горевского

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 25 *А.А. Агеев, Д.О. Мартынова* Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века
- 34 *С.С. Лушкин* Персональный сторителлинг в автобиографических комиксах: формы репрезентации

## КИНО

- 42 *М.В. Черкашина* Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место» и его экранизация братьями Коэн
- 52 *В.С. Соболева* Тема одиночества в творчестве Софии Копполы
- 68 *В.А. Колотаев* Драматургический конфликт: внутреннее противоречие как проекция действия в игровом кино

## ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 75 *А.В. Марков* К теории темных медиа

- 85 SUMMARY

## CONTENTS

## THEORY OF ART

- 6 *A.S. Jakobidze-Gitman* Why was Vladimir Lenin always happy to listen to Beethoven's Appassionata?

## HISTORY OF ART

- 18 *V.V. Sazonov* The unity of monumental sculpture and the environment in the monument  
"To the First Builders of Komsomolsk-on-Amur": on the issue of the problems  
of V.E. Gorevoy's early work

## VISUAL ARTS

- 25 *A.A. Ageev, D.O. Martynova* Audiovisual analysis of insanity and liminality in video art  
of the second half of the XXth century
- 34 *S.S. Lushkin* Personal storytelling in autobiographical comics: forms of representation

## CINEMA

- 42 *M.V. Cherkashina* Cormac McCarthy's novel "No country for old men" and its screen adaptation  
by the Coen brothers
- 52 *V.S. Soboleva* The theme of loneliness in Sofia Coppola's oeuvre
- 68 *V.A. Kolotaev* Dramatic conflict: internal contradiction as a projection of action in feature films

## METHODOLOGY

- 75 *A.V. Markov* To the theory of dark media

- 85 SUMMARY

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.01  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

**Александр Сергеевич Якобидзе-Гитман**  
*Alexander Sergeevich Jakobidze-Gitman*

кандидат искусствоведения,  
координатор образовательной программы в сфере искусств,  
*PhD in film studies, curriculum manager,*  
Университет Виттен/Хердеке (Германия)  
*Witten/Herdecke university (Germany)*  
[Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)

## ПОЧЕМУ ЛЕНИН БЫЛ ГОТОВ СЛУШАТЬ КАЖДЫЙ ДЕНЬ «АППАССИОНАТУ» БЕТХОВЕНА WHY WAS VLADIMIR LENIN ALWAYS HAPPY TO LISTEN TO BEETHOVEN'S APPASSIONATA?

В статье анализируется рассказ Максима Горького о посещении В.И. Лениным в 1920 г. домашнего концерта и его экранизация режиссёром Ю. Вышинским 1963 года. Автор задаётся вопросом о возможных причинах особого пристрастия вождя к «Аппассионате» Бетховена (сонате фа минор оп. 57). Основной предмет исследования – двойственность отношения Ленина к этой сонате для фортепиано: с одной стороны, он «готов слушать её каждый день», с другой, она вызывает в нём слишком человеческие эмоции, которые мешают его деятельности революционного вождя. В статье прослеживаются возможные источники, которые могли повлиять на восприятие Лениным музыки Бетховена, и сопоставляются некоторые структурные элементы «Аппассионаты» с ленинской диалектикой «стихийности-сознательности».

**Ключевые слова:** Максим Горький, музыка и литература, музыка и политика, лениниана, десталинизация, диалектика стихийности-сознательности, марксистско-ленинская эстетика, культ личности

**Для цитирования:** Якобидзе-Гитман А.С. Почему Ленин был готов слушать каждый день «Аппассионату» Бетховена // Артикульт. 2022. №1(45). С. 6-17. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

The article analyses Maxim Gorky's account of Vladimir Lenin's visit to a home concert in 1920 and its screen adaptation by director Yuri Vyshinsky (1963). The author questions the possible reasons for the Soviet leader's particular predilection for Beethoven's *Appassionata* (piano sonata op. 57). The main subject of the study is Lenin's ambivalent attitude towards this piano sonata: on the one hand, he is ready to listen to it every day; on the other hand, it evokes in him too human emotions that hamper his activities as a revolutionary leader. The article traces possible sources that may have influenced Lenin's perception of Beethoven's music and compares some structural elements of the *Appassionata* with the dialectic of spontaneity and consciousness from Lenin's revolutionary theory.

**Keywords:** Maxim Gorky, music and literature, music and politics, Leninism, de-Stalinization, the dialectic of "spontaneity-consciousness", Marxist-Leninist aesthetics, the personality cult

**For citation:** Jakobidze-Gitman A.S. "Why was Vladimir Lenin Always Happy to Listen to Beethoven's *Appassionata*?" *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 6-17. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

Живописцы Гитлер, Черчилль и Эйзенхауер, поэты Сталин, Муссолини, Мао Цзе-Дун и Саддам Хуссейн – складывается впечатление, что в XX веке любовь политиков, революционеров и военачальников к мусическим искусствам не знает территориальных и культурных границ. Мнимые или действительные успехи диктаторов в искусствах использовались для их прижизненного возвеличивания, а после их смерти становились объектами научных исследований. В величественной галерее кровавых любимцев муз Владимир Ленин обращает на себя внимание отсутствием серьезного интереса к каким-либо искусствам. Лидер большевиков не пробовал сам свои силы в сфере Прекрасного и не выказывал себя большим его знатоком. Даже тот якобы «огромный интерес», который Ленин проявлял как политик к кинематографу [Луначарский, 1924, с. 9], не шёл дальше лаконичных декларативных заявлений. Анатолий Луначарский пытался обратить этот изъян в добродетель: «У Ленина было очень мало времени в течение его жизни сколько-нибудь пристально заняться искусством, ... и так как ему всегда был чужд и ненавистен дилетантизм, то он не любил высказываться об искусстве» [там же, с. 5]. Однако потребность показать восприимчивость вождя к искусствам оказалась слишком велика. Центральную роль здесь сыграл не кинематограф, а музыка.

© Якобидзе-Гитман А.С., 2022

В своём очерке «Ленин» (1924) Максим Горький упоминает следующий эпизод:

«Как-то вечером, в Москве, на квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаея Добровейн, сказал:

– Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать её каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди.

*И, прищурясь, усмехаясь, он прибавил невесело:*

– Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя – руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-м, – должность адски трудная» [Горький, 1952, с. 39-40].

Помимо многочисленных переизданий всего очерка в монументальных антологиях и собраниях сочинений, фрагмент про «Аппассионату» (по сути – самостоятельный мини-рассказ) цитировался отдельно в самых различных советских публикациях бесчисленное количество раз. Причины столь безудержного тиражирования лежат на поверхности: экземплифицирующий характер рассказа, иллюстрирующий тонкую восприимчивость вождя к высокому искусству и способность на основе художественно-эстетических впечатлений делать «глубокие философские выводы». В первую очередь, мини-рассказ отлично иллюстрировал эпитет «самый человечный человек», которым Владимир Маяковский наделил вождя в поэме «Владимир Ильич Ленин», опубликованной в том же 1924 году.

Однако каких-либо документов, подтверждающих хотя бы факт посещения Лениным домашнего концерта у сестры писателя, не говоря уже о приводимых Горьким словах вождя, не существует. В музыкальных кругах широко распространено представление, что Ильич на самом деле больше любил «Патетическую», поскольку её особенно эффектно исполняла его подруга Инесса Арманд – пианистка-любительница<sup>1</sup>. Ссылаются и на слова Добровейна, который много лет спустя в эмиграции якобы «утверждал, в тот знаменательный вечер играл он вовсе не „Аппассионату“, а „Лунную“...» [Видре, 2005, с. 277-278]. Мы имеем дело не с историческим событием, а с апокрифом, или скорее даже с анекдотом в исконном значении этого слова – как занимательной (и не обязательно смешной) истории об известных людях<sup>2</sup>. Мини-рассказ Горького имеет явное сходство с бесчисленными нарративами советской ленинианы о любви вождя к детям, его отзывчивости в общении с ходоками, рвении на субботниках и т.д., которые давно стали объектами насмешек.

Анекдоты о знаменитых композиторах и реакции исторических фигур на их произведения с недавних пор стали пользоваться вниманием музыковедов. Основания для пересмотра отношения к ним сформулировал ещё в 1980-е годы Карл Дальхауз, обратив внимание на следующий парадокс. С одной стороны, развитие научного жизнеописания композиторов было во многом мотивировано потребностью опровергнуть и дискредитировать практику цитирования анекдотов о них в качестве дополнения к исполнению их сочинений. Несмотря на все успехи науки в дискредитации анекдотов,

<sup>1</sup> «Его любовница Инесса Арманд была хорошей пианисткой... чаще всего она играла ему сонаты Бетховена – среди них «Патетическую», «Лунную», «Аппассионату». Из них особенно захватывала Ленина «Патетическая», о которой он говорил, что может слушать ее «десять, двадцать, сорок раз...» [Волков, 2018, с. 211-226].

<sup>2</sup> «Анекдот по точному смыслу слова значит «неизданное» (греч. *Ανέκδοτον*), – замечает Михаил Петровский. – Первые следы употребления этого слова, как термина, мы находим в Византии. «Тайная История» византийского историка VI в. Прокопия, содержащая ряд интимных рассказов о царствовании Юстиниана, вскоре стала известна под названием «анекдотов» (*Ανέκδοτα*). Это применение термина к историческому рассказу, передающему какую-нибудь интимную страницу биографии исторического лица, яркий эпизод, острое изречение и т. п., стало традиционным и сохранилось до сей поры. Мемуарная литература дает обычно особенно богатый анекдотический материал такого рода. Редкий историк не пользуется анекдотами, как иллюстрациями для своих характеристик» [Петровский, 1925, с. 51].

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день  
«Аппассионату» Бетховена*

последние доказывали снова и снова свою пригодность в качестве иллюстраций «духа» того или иного музыкального произведения или особенностей личности композитора. Научная биография хотя бы в силу своих жанровых особенностей не может выдерживать конкуренции с анекдотом в области популяризации музыки. Поэтому Дальхауз предложил анализировать музыкально-исторические анекдоты как нарративы, оставляя за скобками вопрос об их исторической достоверности, и поставить вопрос о том, какие именно особенности музыкальных произведений или личности композиторов они могут иллюстрировать, на каких основаниях и какими средствами [Dahlhaus, 2001, pp. 27-29]. Именно в таком ключе в данной статье и рассматривается анекдот про Ленина и Аппассионату – несмотря на то, что он не выдерживает даже самой снисходительной источниковедческой критики. Согласно тезису настоящей статьи, выбор Горьким «Аппассионаты» на роль одной из любимейших композиций Ленина оказался весьма точным. Как я постараюсь показать, в структурных особенностях этого произведения Бетховена можно найти аналогии, с одной стороны, с описанным в очерке Горького внутренним конфликтом вождя, а с другой стороны, с ленинской теорией диалектики «стихийности и сознательности».

В первом разделе статьи выявляются сходства в культурах личности Владимира Ильича Ленина и Людвиг ван Бетховена. Затем разбирается фильм Юрия Вышинского «Аппассионата» и предлагается объяснение, почему фрагмент из очерка Горького был экранизирован именно в эпоху оттепели. В третьем разделе выдвигается предположение о том, что на действительное (или измышленное писателем) восприятие Лениным сонаты могли повлиять взгляды Льва Толстого на воздействие музыки Бетховена, известные по его повести «Крейцера соната». Наконец, в заключительном разделе диалектическая теория Ленина из работы «Что делать?» сопоставляется с так называемой «диалектикой музыкального мышления», которую находили в сонатной форме Бетховена музыковеды марксистского толка.

### **Ленин и Бетховен как страдающие бунтари и самоуглубленные мыслители**

Симптоматично, что Карл Дальхауз высказал вышеприведённые мысли об исторических анекдотах в книге о Бетховене, композиторе, о котором ещё при жизни стало ходить множество анекдотов, ставших составными части культа его личности. Образ Бетховена был настолько востребован в литературе, публицистике, изобразительных и экранных искусствах, что уже к его столетнему юбилею вышла первая научная монография, посвящённая не его жизни и творчеству, а образу в культуре<sup>3</sup>. Культ личности третьего венского классика был создан ещё при его жизни. Основную лепту в него внесли писатели-романтики, и в первую очередь – Э.Т.А. Гофман, представивший композитора в главе из «Крейслерианы» титаном и мучеником, своими нечеловеческим страданиями искупляющим грехи человечества<sup>4</sup>. Пятая симфония, рецензия на которую и была первоначальным вариантом текста Гофмана, повсеместно воспринимается как символизация сверхчеловеческих страданий и следующей за ними неслыханной победы [Taguskin, 2006, pp. 662-674]. Особую роль в героизации композитора играла, разумеется, его глухота.

Романтический культ Бетховена оказался поразительно созвучен героическому самоописанию социалистической революции, о чём свидетельствуют, например, многочисленные печатные высказывания А. В. Луначарского. Первый нарком просвещения рисует нам венского классика в рамках тоталитаристского дискурса как «вождя», которого «мы питаем нашими страданиями», вследствие чего он становится «важнейши[м] орган[ом] развивающегося, расцветающего коллектива» [Луначарский, 1972, с. 13]. Герой Бетховена, «которого вы чувствуете во всяком его

<sup>3</sup> Schmitz A. Das romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik. Berlin: Dümmler, 1927.

<sup>4</sup> «Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, но не ту муку [в оригинале – «Schmerz», «боль»] бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, – *продолжаем мы жить* и становимся восторженными духовидцами» [Гофман, 1991, с. 57] (курсив мой – А.Я.Г.).

произведении, до отчаяния борется со всевозможными врагами извне и внутри» [там же, с. 14]. Пусть эта сентенция Луначарского и выдаёт его крайне ограниченное знакомство с наследием композитора, в следующей за ней фразе нарком как будто описывает финал «Аппассионаты»: «Но в конце концов [герой] побеждает, побеждает иногда трагически, – через собственную индивидуальную гибель... но всегда побеждает» [там же].

По словам Марины Раку, образы Бетховена и Ленина начинают мифологически уподобляться уже при жизни последнего. «В чертах этого музыкального “отца” и “вождя”, чья “проповедь” скоро “начнет реять над головами миллионных масс”, находя “отклик в рабоче-крестьянских сердцах”, заметно сходство с отеческим обликом “вождя мирового пролетариата» [Раку, 2014, с. 217]. Особенно любопытно и то, что это сопоставление «символически получает благословение самого вождя <...> В ноябре 1918 года Наркомпрос организует первый в Москве государственный квартет, которому присваивается имя В.И. Ленина. Зимой 1919 года руководитель квартета скрипач Л.М. Цейтлин, встретив Ленина на одном из митингов, сообщает ему о наименовании квартета. В ответ он слышит совет присвоить коллективу имя Бетховена» [там же, с. 218].

Кажущуюся несопоставимость исторического контекста большевистская риторика в лице Луначарского обходит со свойственной ей «диалектической» изворотливостью: «Пролетарская юность ближе к буржуазной юности, чем к буржуазной дряхлости. Вот почему Бетховен, который выражает эту буржуазную юность, нам близок» [Луначарский, 1972, с. 23]. В результате Бетховену присваивается «роль “Ленина вчера”, еще до того, как в роли “Ленина сегодня” утвердился Сталин»<sup>5</sup> [Раку, 2014, с. 219].

Указание М. Раку на сходную функцию, которую выполняют в советской мифологии Бетховен и Сталин, не является всего лишь остроумным сопоставлением. Обратим внимание на ещё одно сходство Бетховена и Ленина – двойственность их натур: в советских массмедиа оба представлялись как страдающие бунтари, неукротимые борцы, и в то же время самоуглублённые мыслители. Однако если конкретизировать исторические периоды, то мы увидим, что подобный образ Ленина получает распространение лишь в период оттепели. Именно тогда становится важным показать Ленина глубокомысленным интровертом, то есть наделять его характеристикой, прежде зарезервированной за экранным Сталиным. В этом отношении оказывается чрезвычайно показательной экранизация горьковской байки режиссёром Юрием Вышинским, вышедшая в 1963 г., художественно-эстетические качества которой можно в лучшем случае охарактеризовать как посредственные. До сих пор Ильич предстал на экране сверхкипучим деятелем и... шутком. По наблюдению Евгения Марголита, в кинолениниане второй половины 1930-х «эксцентризм Ленина уравновесился монументальностью Сталина. А эта модель, между прочим, была весьма характерна для государственного эпоса второй половины 1930-х гг., особенно для первых историко-биографических фильмов, где у центрального персонажа зачастую имелся его смеховой эксцентрический двойник. <...> На долю Ленина теперь выпадала, по существу, именно роль комического двойника...» [Марголит, 2017].

Хрущёвская десталинизация породила потребность в ревизии экранного образа Ленина. Любовь же к «Аппассионате» давала возможность показать его другую ипостась, Ленина – интроверта, переживающего титаническую борьбу в глубинах своего внутреннего мира. Несмотря на низкую оценку Марголитом фильма «Аппассионата», он намечает траекторию кинематографа второй половины 1960-х гг., где «на месте вождя-трибуна появился мыслитель, которого полное понимание сути происходящих – и грядущих – событий обрекало на одиночество»<sup>6</sup>. Оттепельный Ленин не столько выступил антитезой экранному Сталину, сколько апроприировал его функции. Характерным является пролог к фильму Вышинского: молчаливый Ильич с глубокомысленным прищуром едет в автомобиле через метель по пустынной сумеречной Москве, а его напряжённая

<sup>5</sup> «Сталин – это Ленин сегодня» – статья-панегирик Анастаса Микояна 1939 г., опубликованная в газете «Правда» по случаю празднования 60-летия генсека.

<sup>6</sup> Там же.

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день  
«Аппассионату» Бетховена*

мыслительная деятельность иллюстрируется суровым пунктирным ритмом экспозиции «Аппассионаты». Это незамысловатое кинематографическое решение предписанной партией драматургической задачи имеет поразительное сходство со вступительной частью киноленты Михаила Чиаурели «Клятва», в которой Сталин с таким же глубокомысленным молчанием переживает в одиночестве известие о смерти Ленина, шествуя по безлюдной заснеженной аллее (только вместо Бетховена звучит «Патетическая симфония» Чайковского) (рис. 1-2).



Рис. 1.

Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.

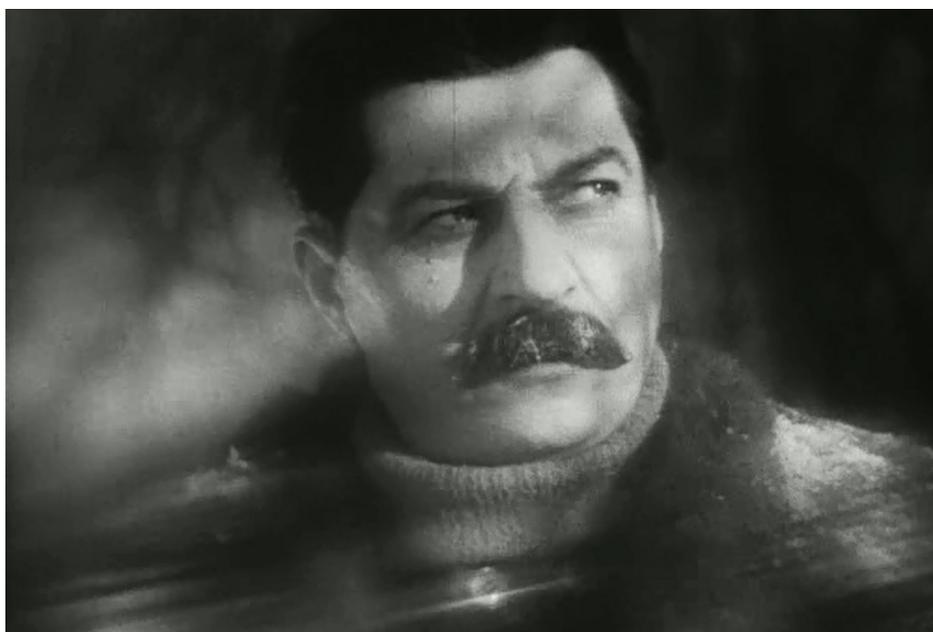


Рис. 2.

Кадр из к/ф «Клятва» (1946), к/ст. «Мосфильм», реж. М. Чиаурели.

Фильм «Аппассионата» даёт ещё одну подсказку для понимания особой любви Ильича к бетховенскому опусу 57. В начале домашнего концерта пианист исполняет «Революционный этюд» Фредерика Шопена, который оставляет вождя революции не вполне удовлетворённым. Ленин деликатно намекает на то, что исполнению пианистом этюда Шопена не доставало эмоциональной наполненности. Перед нами приём, типичный для драматургии социалистического реализма: партийный лидер даёт совет специалисту, в профессии которого мало смыслит, в результате чего

тот преображается и исполняет свою работу гораздо лучше прежнего (рис. 3). Однако в свете виртуозного блеска, суровой героики и бурного темперамента, с которыми этюд только что был исполнен на экране пианистом Рудольфом Керером (исполнителем роли Добровейна), критика Ильичём его исполнения выглядит неубедительной и нелепой. У зрителя остаётся впечатление, что на самом деле Ленину не очень понравился сам «Революционный этюд» Фредерика Шопена, что тем более странно ввиду того, что это произведение было воспето ещё Луначарским как созвучное идеалам социалистической революции [Луначарский, 1910, с. 48-49]. И дело явно не в персоне композитора, ведь Шопен в популярных нарративах также фигурирует как бунтарь и одновременно самоуглублённый (со)страдающий мыслитель.



Рис. 3.

Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.

### **Амбивалентность воздействия музыки Бетховена**

Если сделать сопоставительный обзор *рецепции* Шопена и в литературе, и в массовой культуре, мы увидим важное отличие от рецепции Бетховена и Ленина. Хотя все три персонажа вызывали как одобрение, так и порицание, мы практически не найдём упоминания Шопена как возбудителя агрессивных эмоций, а тем более призывов к насилию (из отрицательных аффектов ему вменяли скорее угнетение). И здесь нельзя не вспомнить о другом популярном сочинении – «Крейцеровой сонате» (№9) для скрипки и фортепиано (ор. 47 ля минор), законченной Бетховеном на два года раньше «Аппассионаты». В одноименной повести Льва Толстого она также имеет экзemplифицирующий характер, иллюстрируя весьма амбивалентный эффект музыки, лишённой прикладных функций. Толстой полемически обрушивается на апологетику «абсолютной музыки» романтиками вообще и культ личности Бетховена в частности:

«Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он [Позднышев]. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день  
«Аппассионату» Бетховена*

меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, *непосредственно переносит* меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто *писал музыку*. Я *сливаюсь* с ним душой и вместе с ним переносюсь из одного *состояния в другое*, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – *Бетховен*, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – *это состояние* привело его к известным поступкам, и потому для него это *состояние имело смысл*, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, *не кончает*. Ну, *марш* воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка *дошла*; *сыграли плясовую*, я проплясал, музыка *дошла*; ну, пропели мессу, я *причастился*, *тоже музыка дошла*, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом *раздражении*, – *нет*. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует» [Толстой, 1984, с. 155].

Согласно толстовской теории заражения, воздействие музыки Бетховена заключается прежде всего в усилении индивидуальных и социально детерминированных склонностей слушателей. Она облагораживает, только если в слушателе уже культивировано благородство. Но что, если он склонен к похоти, агрессии или насилию?

Крайне маловероятно, что Ленин или Горький читали научные и эстетические книги о творчестве венского классика, но в том, что они хорошо знали рецепцию Бетховена «зеркалом русской революции», сомневаться не приходится. От меломана Горького вряд ли укрылось, что девятая соната Бетховена для скрипки и фортепиано чрезвычайно хорошо подходила для той функции, которую она выполняла в повести Толстого: бурный драматический характер первой части с её резкими контрастами, светло-мечтательная, изящная, местами игривая и даже кокетливая вторая часть, и неукротимое финальное рондо в ритме тарантеллы создавали эффектный фон для психологического исследования роковых страстей, скрывающихся за личиной хороших манер и светских приличий.

Для очерка о только что почившем вожде Горькому требовалась совсем другая музыка: суровая, героическая, ассоциирующаяся с титанической волей к борьбе. Среди практически всех сонат Бетховена, не только для скрипки или виолончели, но и для сольного фортепиано, теснее всех связаны с этой образной сферой именно «Аппассионата» и «Лунная» (последняя также звучит в фильме Вышинского, но за кадром – в финальной сцене возвращения вождя в Кремль). Можно ли предположить, что Горький подпал под влияние идеи Толстого об амбивалентном воздействии бетховенской музыки и допускал, что Ильич вдохновлялся с помощью «Аппассионаты» на насилие, террор, репрессии? Против этого, на первый взгляд, говорят вложенные писателем в уста вождя слова о том, что после такой музыки ему хочется делать «милые глупости». Насилие здесь предстаёт не тем, что внушает музыка, а как противопоставляемый ей категорический императив, который ленинское «сверх-я» мобилизует нечеловеческим усилием воли. Косвенно это как будто бы подтверждает и высказывание Исаяи Добровейна (известное, впрочем, из столь сомнительных источников, как слова его 98-летней вдовы в пересказе Соломона Волкова), что Ленин считал это занятие «непроизводительной тратой энергии». Волков сопровождает эти слова собственным утверждением, что «Ленин фанатично пытался устранить из своей жизни всё, что могло бы помешать ему в деятельности политического лидера» [Волков, 2018, с. 211-226], в том числе эмоциональное воздействие (классической) музыки.

Однако имеются и противоположные (пусть и косвенные) свидетельства того, что Ленин умел черпать вдохновение в музыке Бетховена и для руководящей работы. Речь идёт о воспоминаниях начальника Особого отдела ВЧК М.С. Кедрова, товарища Ленина по эмиграции, который был пианистом-любителем и на швейцарских собраниях РСДРП играл по просьбе лидера большевиков

бетховенскую музыку<sup>7</sup>. «Присланный в 1918 году на север России для предотвращения контрреволюционного мятежа и отличившийся в своей “профилактической” работе такой жестокостью, что был даже отозван в Москву для выяснения обстоятельств, [Кедров] именно по этому поводу оказывается на приеме у Ленина. Разговор, в результате которого чекист получил “индულгенцию” и возможность вернуться обратно для продолжения своей деятельности, завершается вопросом Ленина: “А вы продолжаете заниматься музыкой?”» – и пожеланием вождя снова послушать игру рафинированного садиста [Раку, 2014, с. 218].

#### Диалектика «стихийности-сознательности»

Теперь, чтобы дать эмпирическую базу этим спекулятивным рассуждениям, сопоставим ленинские слова из горьковского апокрифа с началом бетховенской сонаты. Из фразы Ильича следует, что музыка его настраивает на сострадательно-сентиментальный лад, недопустимый в текущей политической обстановке, и что «сверх-я» вождя повелевает ему усмирить этот душевный порыв. Но достаточно прослушать внимательно первые несколько тактов «Аппассионаты», чтобы убедиться в том, что всё не так однозначно: в музыке словно бы чередуются призывы «гладить» и «бить по головкам» (рис. 4-5).

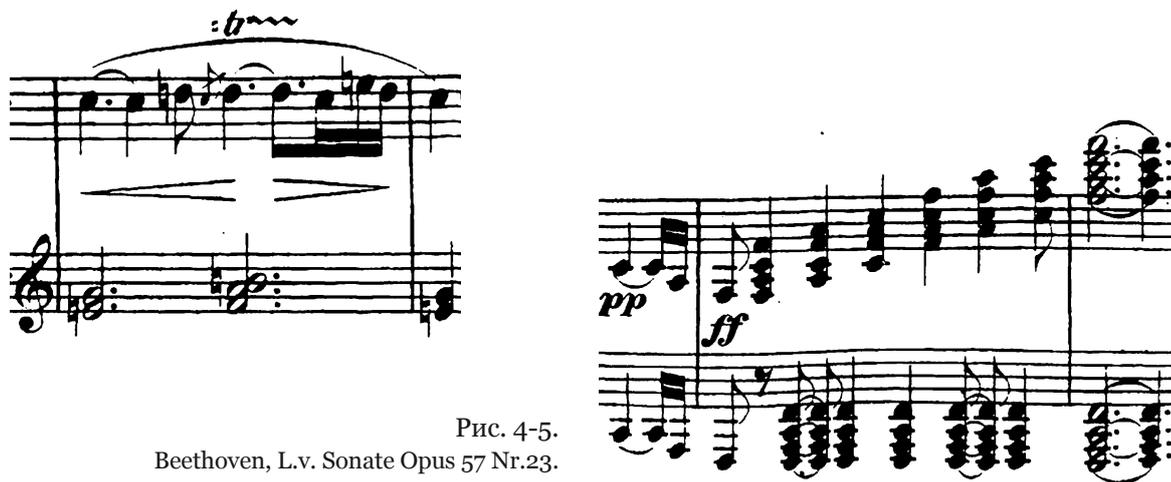


Рис. 4-5.  
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.

А в побочной партии финала особый музыкальный жест настойчиво повторяющихся терций с пунктирным ритмом словно символизируют вмешательство «сверх-я», которое сдерживает бурные страсти, не давая им выйти из берегов (рис. 6).



Рис. 6.  
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.

Мы видим, сколь проблематичным оказывается разделить проходящее извне и мобилизуемое изнутри; иными словами, граница между субъективным и объективным оказывается некоторым образом *снята*.

<sup>7</sup> Воспоминания напечатаны в «Известиях Архангельского губернского комитета Р.К.П. [(6)]» от 23 апреля 1920 г. под заголовком «Ленин и Бетховен».

А.С. Якобидзе-Гитман *Почему Ленин был готов слушать каждый день  
«Аппассионату» Бетховена*

Обнаруживаемая здесь родственность бетховенской музыкальной формы гегелевской диалектике была замечена исследователями уже давно. В числе других этому феномену посвящена монография Теодора В. Адорно (оставшаяся, впрочем, неоконченной)<sup>8</sup>. Основания для подобных рассуждений можно видеть в интересе композитора к философии (в молодости он посещал лекции в Венском университете, а в его библиотеке было обнаружено большое количество философских книг с «пометками гения»); впрочем, камнем преткновения остаётся факт полного игнорирования друг друга Гегелем и Бетховеном (родившимися в один год) [Dahlhaus, 1983, s. 341].

Тем не менее, уже ранняя рецепция бетховенских сочинений тем же Гофманом закладывает основания для поисков родственных связей: «Простая, но плодотворная, удобная для разнообразнейших контрапунктических оборотов, сокращений и т. д. певучая тема лежит в основании каждой фразы, а все остальные побочные темы и фигуры находятся в близком родстве с главной идеей, так что с помощью всех инструментов все стремится и приводится к высшему единству» [Гофман, 1991, с. 58]. Эту технику проще всего проиллюстрировать на примере экспозиции первой части «Аппассионаты». Согласно канону сонатной формы, основные две темы, называемые главной и побочной партиями, должны между собой максимально контрастировать. И, например, в «Аппассионате» они такими поначалу и являются слушателю. Однако внимательное наблюдение открывает нам, что они имеют общий структурный мотив, иными словами – в своей *сущности* оказываются идентичны (рис. 7).



Рис. 7.  
Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.

Любопытно, что «Лунная» соната, близкая «Аппассионате» по характеру, не использует этот формообразующий принцип.

Но если параллели с диалектикой Гегеля даже таких авторов, как Адорно, вызвали у оппонентов упреки в надуманности<sup>9</sup>, то как следует относиться к попытке идейного сближения Бетховена с теориями Ленина? Ведь серьёзно рассуждать о диалектике в связи с Лениным сегодня, пожалуй, не менее трудно, чем о его любви к музыке или детям. Применение же этого термина к музыке Бетховену было давно дискредитировано многочисленными высказываниями

<sup>8</sup> Adorno T. W. Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Herausgegeben von Ralf Tiedemann. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

<sup>9</sup> См. например критику авторитетного музыковеда и пианиста Чарльза Розена: Rosen C. Should We Adore Adorno? // The New York Review of Books, October 24, 2002. [Электронный ресурс] URL: <https://www.nybooks.com/articles/2002/10/24/should-we-adore-adorno/>

подобного рода: «Почти в каждой строчке бетховенской музыки заложена идея борьбы и диалектического перехода от тьмы к свету» [Должанский, 1938, с. 2] (цит. по: [Раку, 2014, с. 250]).

И тем не менее, под конец своего обзора я позволю себе сопоставить «Аппассионату» с диалектикой стихийности/сознательности, впервые сформулированной в манифесте «Что делать?» (1903). Здесь Ленин в свойственной ему вульгарной манере заимствует у Гегеля идею поиска сходной сущности у несходных явлений:

«У “экономистов” и современных террористов есть один общий корень: это именно то преклонение перед стихийностью... На первый взгляд, наше утверждение может показаться парадоксом: до такой степени велика, по-видимому, разница между людьми, подчеркивающими “серую текущую борьбу”, – и людьми, зовущими к наиболее самоотверженной борьбе отдельных лиц. Но это не парадокс. “Экономисты” и террористы преклоняются перед разными полюсами стихийного течения: “экономисты” – перед стихийностью “чисто рабочего движения”, террористы – перед стихийностью самого горячего возмущения интеллигентов, не умеющих или не имеющих возможности связать революционную работу в одно целое с рабочим движением. Кто изверился или никогда не верил в эту возможность, тому действительно трудно найти иной выход своему возмущенному чувству и своей революционной энергии, кроме террора» [Ленин, 1963, с. 75].

Провозгласив первостепенной задачей социалдемократической партии борьбу со стихийностью, он при этом имел в виду, что стихийность надо не уничтожить, а – в гегельянской терминологии – «снять» (*aufheben*), – то есть освободить от незрелых и неэффективных внешних проявлений иррационального протеста и оставить лишь как внутреннюю движущую силу для планомерной и тщательной подготовки к революции.

Бетховен часто представляется в массовой культуре как ярко выраженная стихийная личность: всклокоченная шевелюра, бешеный взгляд, вызывающее поведение (отказ снимать шляпу перед королевской семьёй)<sup>10</sup>, ну и, конечно, вспышки неукротимого «холерического» темперамента, которыми полны его сочинения. Но, в отличие от композиторов-романтиков вроде Роберта Шумана, стихийность Бетховена неукротима только на первый взгляд. Все буйные порывы у него подчиняются строгой архитектонике формы, настолько чёткой, что музыкальные мотивы воспринимаются звучащими строительными блоками, а целая музыкальная форма – как произведение аудиоархитектуры. Более того, мотивы, оказываясь в различных комбинациях, как бы указывают (или «ссылаются») друг на друга, благодаря чему создается эффект автореференции, и даже самые стихийные вспышки ярости приобретают высокую степень рефлексии. И в этом можно усмотреть некоторый аналог ленинской «сознательности».

### Заключение

Благодаря очерку Максима Горького «Аппассионата» стала одним из элементов культа личности вождя мирового пролетариата. Крошечный вставной рассказ Горького о прослушивании Лениным «Аппассионаты» обладает силой правдоподобия вне зависимости от своего соответствия или несоответствия реальным историческим фактам. В нём речь идёт не просто о способности жестокого диктатора на тёплые человеческие чувства, а даётся гораздо более глубокая и многомерная характеристика лидера большевиков. Эффект достоверности несомненно уменьшился бы, если бы на месте «Аппассионаты» оказалась какая-то другая популярная соната Бетховена, а тем более музыка других композиторов, которую согласно свидетельствам современников любил слушать Ленин. Оснований для проведения параллелей между реакцией Ленина на это музыкальное произведение и его политической деятельностью можно найти не меньше, чем, например, между юношеской поэзией семинариста Сосо Джугашвили и некоторыми особенностями правления «отца народов» товарища Сталина [Добренко, 2017, с. 61-129].

<sup>10</sup> Этот необычайно популярный апокриф известен благодаря письмам Беттины фон Арним, познакомившей Бетховена с Гёте на курорте в Теплице. См.: Arnim B. von. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Frankfurt am Main: Insel, 1984. Kap. 34.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Видре К.* Наш друг Федор Паторжинский // Нева. 2005. №5. С. 274-279.
2. *Волков С.* Большой театр. Культура и политика. Новая история. – Москва: АСТ, 2018.
3. *Горький М.* Собрание сочинений в тридцати томах. Том 17: Рассказы, очерки, воспоминания (1924-1936). – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1952.
4. *Гофман Э.Т.А.* Крейсleriана. Из «Фантазий в манере Калло» // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т.1. – Москва: Художественная литература, 1991.
5. *Добровейн М.А.* На рубеже двух эпох: Автобиографические записки. – Москва: Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, 2001.
6. [*Должанский А.Н.*] К концерту 22 марта 1938 г. Дом Коммунистического Воспитания Молодежи Куйбышевского района. Лекция-концерт Бетховен (1770 – 1827). Лектор – А.Н. Должанский. – Ленинград, 1938. – С. 2.
7. *Дрейден С. Д.* Ленин слушает Бетховена. – Москва: Советский композитор, 1975.
8. Из истории советской бетховенианы / Ред.-сост. *Н.Л. Фишман.* – Москва: Советский композитор, 1972.
9. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. Т.6: Январь ~ Август 1902. – Москва: Государственное Издательство политической литературы, 1963.
10. *Луначарский А.В.* Ленин и искусство. (Воспоминания) // «Художник и зритель». 1924. № 2–3. С. 5-10.
11. *Луначарский А.В.* Статьи о Бетховене // Из истории советской бетховенианы / Ред.-сост. *Н.Л. Фишман.* – Москва: Советский композитор, 1972. – С. 11-30.
12. *Луначарский А.В.* Культурное значение музыки Шопена (К 100-летию юбилею) // «Наша заря». 1910. №3, март. С. 43-51.
13. *Толстой Л.Н.* Крейцера соната // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений в 12 тт. – Москва: Художественная литература, 1984. Т. 11. – С. 97-173.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Марголит Е.* Ленин. Спасибо, что живой // Блог журнала «Сеанс». 15 марта 2017. [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/blog/leniniana-2/> (Дата обращения: 01.02. 2022).
2. *Петровский М.* Анекдот // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. *Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского.* Т. 1. – Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – С. 51-52.
3. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2014.
4. *Dahlhaus C.* *Hegel und die Musik seiner Zeit // Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels.* Hrsg. O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (Hegel-Studien. Beiheft 22), Bonn 1983, S. 333-350.
5. *Dahlhaus C.* 19. Jahrhundert. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik. Herausgegeben von Hermann Danuser // *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften Bd. 6.* – Laaber: Laaber, 2001.
6. *Dobrenko E.* Stalin's Writing: From the Romantic Poetry of the Future to the Socialist Realist Prose of the Past // *Tyrants Writing Poetry / Ed. K. Kaminskij and A. Koschorke.* – Budapest–New York: Central European University Press, 2017. – Pp. 61-129.
7. *Taruskin R.* Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Oxford History of Western Music, Vol. II. – Oxford: Oxford University Press, 2006.

#### SOURCES

1. Dobrovejn M.A. *Na rubezhe dvuh epoch: Avtobiograficheskie zapiski* [On the turn of two eras: Autobiographical notes]. Moscow, Rossijskij NII kul'turnogo i prirodnogo nasledija im. D.S. Lihacheva, 2001. (in Russ.)
2. [Dolzanskij A.N.] K koncertu 22 marta 1938 g. Dom Kommunisticheskogo Vospitanija Molodezhi Kujbyshevskogo rajona. Lekcija-koncert Bethoven (1770-1827). Lektor – A.N. Dolzanskij. – L., 1938. p. 2. (in Russ.)
3. Drejden S. D. *Lenin slushaet Bethovena* [Lenin listens to Beethoven]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1975. (in Russ.)
4. Gor'kij M. *Sobranie sochinenij v tridcati tomah* [Complete works in 30 volumes]. Vol. 17: Rasskazy, ocherki, vospominanija (1924-1936). Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1952. (in Russ.)
5. Hofmann E.T.A. "Krejsleriana. Iz "Fantazij v manere Kallo"" [Kreislerian. From "Fantasy in the manner of Callot"]. Hofmann E.T.A. *Sobranie sochinenij v 6 tt.* [Collected works in 6 vols.]. Vol 1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1991. (in Russ.)
6. *Iz istorii sovetskoj bethoveniany* [From the history of Beethoven reception in the Soviet Union]. Red.-sost. N.L. Fishman. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1972. (in Russ.)
7. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenij* [Complete works in 30 volumes]. Vol. 6: January – August 1902. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1963. (in Russ.)
8. Lunacharskij A.V. "Kul'turnoe znachenie muzyki Shopena (K 100-letnemu jubileju)" [The cultural significance of Chopin's music]. *Nasha zarja* [Our dawn]. #3 (march 1910), pp. 43–51. (in Russ.)
9. Lunacharskij A.V. "Lenin i iskusstvo. (Vospominanija)" [Lenin and art. (Memories)]. *Hudozhnik i zritel'* [Artist and viewer]. #2–3 (1924), pp. 5–10. (in Russ.)
10. Lunacharskij A.V. "Stat'i o Bethovene" [Articles on Beethoven]. *Iz istorii sovetskoj bethoveniany* [From the history of Soviet Beethoveniana]. Red.-sost. N.L. Fishman. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1972. Pp. 11-30. (in Russ.)
11. Tolstoj L.N. "Krejcerova sonata" [The Kreutzer sonata]. Tolstoj L.N. *Sobranie sochinenij v 12 tt.* [Collected works in 12 vols.]. Vol. 11, Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1984. Pp. 97-173. (in Russ.)

A.S. Jakobidze-Gitman *Why was Vladimir Lenin always happy to listen to Beethoven's Appassionata?*

12. Vidre K. "Nash drug Fedor Patorzhinskij" [Our friend Feodor Patorzhinsky]. *Neva*. #5 (2005), pp. 274-279. (in Russ.)
13. Volkov S. *Bol'shoj teatr. Kul'tura i politika. Novaja istorija* [Bolshoy theater. Culture and politics. New history]. Moscow, AST, 2018. (in Russ.)

**REFERENCES**

1. Dahlhaus C. *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert (Hegel-Studien. Beiheft 22). Bonn, 1983, S. 333-350.
2. Dahlhaus C. "19. Jahrhundert. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik." Hrsg. Hermann Danuser. *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften Bd. 6*. Laaber, Laaber, 2001.
3. Dobrenko E. "Stalin's Writing: From the Romantic Poetry of the Future to the Socialist Realist Prose of the Past." *Tyrants Writing Poetry*. Ed. K. Kaminskij and A. Koschorke. Budapest–New York, Central European University Press, 2017. Pp. 61-129.
4. Margolit E. "Lenin. Spasibo, chto zhivoj" [Lenin. Thank you for being alive]. *Blog zhurnala "Seans"* [Seance magazine blog], 15 marta 2017. URL: <http://seance.ru/blog/leniniana-2/> (Accessed: 01.02. 2022). (in Russ.)
5. Petrovskij M. "Anekdot" [Anecdote]. *Literaturnaja enciklopedija: Slovar' literaturnyh terminov* [Literary encyclopedia: Dictionary of literary terms], 2 vol. Ed. N. Brodsky, A. Lavretsky, Je. Lunin, V. L'vov-Rogachevsky, M. Rozanov, V. Cheshihin-Vetrinsky. T. 1. Moscow; Leningrad, Izd-vo L. D. Frenkel'. 1925, pp. 51-52. (in Russ.)
6. Raku M. *Muzykal'naja klassika v mifotvorecheste sovetskoj epohi* [Musical classics in Soviet mythology]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. (in Russ.)
7. Taruskin R. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *Oxford History of Western Music*, Vol. II. Oxford, Oxford University Press, 2006.

**СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ**

- Рис. 1. Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.
- Рис. 2. Кадр из к/ф «Клятва» (1946), к/ст. «Мосфильм», реж. М. Чиаурели.
- Рис. 3. Кадр из к/ф «Аппассионата» (1963), к/ст. «Мосфильм», реж. Юрий Вышинский.
- Рис. 4. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.  
Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. С. 131.
- Рис. 5. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.  
Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. С. 131.
- Рис. 6. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.  
Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten: herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. С. 155.
- Рис. 7. Beethoven, L.v. Sonate Opus 57 Nr.23.  
Источник: Beethoven, L.v. Klavier-Sonaten : herausgegeben von B.A.Wallner. München-Duisburg: G. Henle-Verlag, 1953. С. 131, С. 140.

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.071.1+725.94  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

*Вадим Владимирович Сазонов*  
*Vadim Vladimirovich Sazonov*

*скульптор, член Союза художников России, аспирант,*  
*sculptor, Union of Artists of Russia, postgraduate student*

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена*  
*A.I. Herzen Russian State Pedagogical University*

[sazonovadim2805@mail.ru](mailto:sazonovadim2805@mail.ru)

## ЕДИНСТВО МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ И СРЕДЫ В ПАМЯТНИКЕ «ПЕРВОСТРОИТЕЛЯМ КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ»: К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА В.Э. ГОРЕВОГО

### THE UNITY OF MONUMENTAL SCULPTURE AND THE ENVIRONMENT IN THE MONUMENT "TO THE FIRST BUILDERS OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR": TO THE QUESTION OF THE PROBLEMS OF THE EARLY WORK OF V.E. GOREVOY

В статье рассматривается проблема синтеза скульптуры с природным и архитектурным пространствами. Обращается внимание на особенности восприятия человеком этого культурного феномена. Уже в 1960 гг. значительным был интерес к эффекту от включения окружающего ландшафта в образную структуру архитектурно-скульптурного ансамбля. Автор выявляет, как формировался творческий метод В.Э. Горевоего, одного из крупнейших скульпторов Ленинграда-Петербурга последних пятидесяти лет, на фоне мощного подъёма монументальной пластики и мемориальной архитектуры. Его раннее творчество отразило в себе художественные проблемы эпохи в истории советского монументального искусства. Скульптор оказался вовлечённым в процесс решения сложных творческих задач, главным образом – задачи создания средствами скульптуры особой среды, воздействующей на эмоции и патриотические чувства зрителя.

**Ключевые слова:** скульптура, синтез искусств, городская среда, средовое пространство, В.Э. Горевоей, монументальная скульптура, архитектурно-скульптурный ансамбль, М.К. Аникушин

**Для цитирования:** Сазонов В.В. Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике раннего творчества В.Э. Горевоего // Артикульт. 2022. №1(45). С. 18-24. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

The article deals with the problem of synthesis of sculpture with natural and architectural spaces. Attention is drawn to the peculiarities of human perception of this cultural phenomenon. Already in the 1960s, there was considerable interest in the effect of including the surrounding landscape in the figurative structure of an architectural and sculptural ensemble. The author reveals how the creative method of V.E. Gorevoy, one of the largest sculptors of Leningrad-St. Petersburg over the past fifty years, was formed against the background of a powerful rise in monumental sculpture and memorial architecture. His early work reflected the artistic problems of the era in the history of Soviet monumental art. The sculptor was involved in the process of solving complex creative tasks, mainly the task of creating a special environment by means of sculpture that affects the emotions and patriotic feelings of the viewer.

**Keywords:** sculpture, synthesis of arts, urban environment, environmental space, V.E. Gorevoy, monumental sculpture, architectural and sculptural ensemble, M.K. Anikushin

**For citation:** Sazonov V.V. "The unity of monumental sculpture and the environment in the monument "To the First Builders of Komsomolsk-on-Amur": on the issue of the problems of V.E. Gorevoy's early work." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 18-24. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

Творческий метод В.Э. Горевоего, одного из крупнейших скульпторов Ленинграда-Петербурга последних пятидесяти лет, формировался на фоне мощного подъёма монументальной пластики и мемориальной архитектуры. 1960–1970-е гг. знаменованы зарождением новых формальных решений в области взаимодействия пространственных искусств. В этот период сложилась идея о том, что скульптура не только украшает городское пространство, но также насыщает его «культурными смыслами» [Базазьянц, 1983, с. 23]. Успехи советских мастеров в выработке художественных средств создания среды, способной воздействовать на патриотические чувства зрителя и внушать ему глубокие общественные идеи, были осмыслены как одно из главных открытий современного отечественного искусства и как одна из возможностей его прогрессивного развития [Герчук, 1980, с. 148-149; Светлов, 1980, с. 171].

V.V. Sazonov *The unity of monumental sculpture and the environment in the monument  
“To the First Builders of Komsomolsk-on-Amur”*: on the issue of the problems...

Имея в виду то значение, которым Горевой обладал как создатель ряда крупных городских памятников, а также как преподаватель скульптуры в институте им. И.Е. Репина, представляется актуальным рассмотреть его ранние произведения в контексте данной проблемы специально.

Принцип отбора материала обусловлен общностью рассматриваемых памятников, которые были созданы скульпторами одной художественной школы. Преемственность сохраняется десятилетиями, задачи и цели, стоящие перед мастерами, практически не меняются. Основным для исследования выбран памятник «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре». Его контекстуализация объясняется рядом художественных черт, делающим его примером итога развития мемориала как жанра (данный процесс будет рассмотрен ниже).

Методология исследования имеет комплексный характер. В работе использованы не только методы формально-стилистического анализа, но и сравнительно-исторический метод исследования. Статья построена на применении инструментария междисциплинарного подхода, при котором искусствоведческие методы анализа, изложенные выше, сочетаются с методиками историко-культурных и социальных исследований. Собственно формально-стилистический анализ не может служить единственным методом при исследовании по причине значительной вовлеченности памятников в единое городское пространство и влечение их в историческую канву. Урбанистический дискурс расширяет тезаурус и инструментарий основного метода.

Как отмечается, новый подход к трактовке монументальной скульптуры в пространстве начал складываться в конце 1940-х. Послевоенные десятилетия ставили перед мастерами искусства задачу создания воинских мемориалов, памятников жертвам фашизма, городских Парков Победы. Сооружавшиеся сначала преимущественно за рубежом и в союзных республиках, на местах военных концлагерей, в последующем мемориалы возводились в городах РСФСР. 1960–70-е гг. стали временем наиболее интенсивного строительства и окончательного формирования мемориала как особого жанра.

О том, насколько значительным был интерес к эффекту от включения окружающего ландшафта в образную структуру архитектурно-скульптурного ансамбля, свидетельствует, например, сложившаяся в 1960-е гг. тенденция мастеров-станковистов. Именно в этот период отмечается начало опытов в станковой пластике, ведущих к созданию иллюзии, наполненной определённым настроением атмосферы, как бы охватывающей скульптурный образ [Василевская, 2021]. Влияние «средообразующих» решений при проектировке мемориальных комплексов испытали на себе традиционные жанры городской скульптуры.

Как писал В.С. Турчин в 1982 г., «Типы мемориальных композиций, сложившихся в целом за чертой городской организации, ныне внедряются в урбанистическую структуру» [Турчин, 1982, с. 143]. Одним из таких ансамблей, предназначенных для города, стал «Монумент героическим защитникам Ленинграда», который в отношении поставленной нами задачи особенно интересен тем, что с его постройкой связаны первый опыт Горезова в монументальной пластике. Завершив обучение в Институте им. И.Е. Репина в 1970 г., молодой скульптор со своим товарищем С.А. Кубасовым примкнул к мастерской своего учителя М.К. Аникушина. В первой половине 1970-х, когда Аникушин в команде с архитекторами С.Б. Сперанским и В.А. Каменским работали над созданием мемориала, Кубасов и Горезова приняли участие в лепке моделей скульптурных композиций.

Окружение, состоящее из многоэтажных домов и автомобильных трасс, обусловило некоторые специфические особенности «Монумента героическим защитникам Ленинграда», в частности, расположение зала памяти не на возвышении кургана или в обозримой перспективе дороги, а в углублении, внутри кольца стены. Отвечает традиции продольно-симметричное построение с постепенным переходом от открытого пространства к замкнутому; в характере жанра – вытянутая в глубину площадка с обелиском и лестничными маршами, которая, согласно своему значению в ансамбле, получила название «вестибюль» [Базазьянц, 1983, с. 135].

В.В. Сазонов *Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике...*

Одним из оригинальных аспектов замысла авторов монумента является решение скульптурных групп, образующих своеобразные кулисы для парадного входа. Путь от начала площадки к центральному залу фланкирован гранитными парапетами с поднятыми на них скульптурными группами. Здесь Аникушин решил изобразить фронтовиков, ополченцев, работников тыла, ребёнка, женщину, которая провожает своего сына, – всего 24 фигуры. Характерно, что создатели ленинградского монумента предпочли для его скульптуры относительно небольшой масштаб. Расчёт высоты фигур и парапетов отвечали цели команды Аникушина, Сперанского и Каменского приблизить скульптурные композиции к зрителю. Для Аникушина было важно, чтобы «фигуры не пугали своей величиной», но, наоборот, вызывали в зрителе чувство сопереживания, удерживали его внимание [Михайлова, Журавлёва, 1983, с. 112-115].

Безусловно, огромную роль в концепции входной площадки «Монумента героическим защитникам» играют расположение скульптурных групп относительно друг друга и расчёт величины оставленных между ними промежутков. Все шесть композиций составляют ансамбль. В каждой ощущается развитие общей темы. Усиление или ослабление динамики, сочетание силуэтов отдельных фигур со слитными силуэтами групп, а также с промежутками пустоты, передаёт пульсацию сложного художественного образа, повествующего о судьбе целого народа, о сложной гамме чувств, с которым связана память о войне. Стремление создать условие для восприятия протяженного во времени действия, как очевидно, в частности, было связано у авторов «Монумента» с решением проблемы относительно небольшого размера отведённого для площади участка.

Всё это даёт нам представление о так называемой «режиссуре» пространственного решения, которой характеризуются проекты масштабных архитектурно-скульптурных ансамблей [Добровольский, 1977, с. 13] и которая заставляет при восприятии «Монумента героическим защитникам» говорить о созвучии скульптуры и пространства, подобном симфонии [Михайлова, Журавлёва, 1983, с. 120].

С рассмотренным памятником перекликается мемориал «Партизанская слава», который был также одним из ранних работ В.Э. Горевского в соавторстве со скульпторами В.И. Бажиновым, С.А. Кубасовым, В.И. Неймарком и архитектором В.Б. Бухаевым. Он был открыт в 1975 году в Лужском районе Ленинградской области. Композиционные и пространственные решения развиваются по тем же схемам, что и в «Монументе героическим защитникам». Этим же коллективом молодых скульпторов (скульпторы В.Э. Горевой и С.А. Кубасов, архитектор В.Б. Бухаев) на несколько лет позже был создан памятник Феликсу Эдмундовичу Дзержинскому в Ленинграде на улице Воинова. Он входит в ряд многочисленных монументальных портретов авторства В.Э. Горевского. Данный памятник также подчиняется уже разработанным в предыдущих произведениях правилам включения фигуры и архитектурных элементов в окружающую среду.

Через несколько лет после открытия мемориала на площади Победы, Горевой и Кубасов получили заказ на выполнение памятника «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре». Кроме них в авторский коллектив вошёл скульптор Н.М. Атаев, ещё один ученик и сотрудник Аникушина. Архитектурной частью проекта руководили Н.А. Соколов, Е.И. Русаков, А.В. Гутков.

Монумент, который должен был увековечить память об основании Комсомольска-на-Амуре, имел важное общегосударственное значение. Начало строительства города в 1932 г. было вызвано необходимостью развития оборонной промышленности в Дальневосточном крае. Здесь для укрепления базы Тихоокеанского флота планировалось создать судостроительный завод. Правительство СССР полагало его «важнейшей крепостью социалистической индустриализации Дальнего Востока и крупнейшим фактором усиления обороноспособности страны и пролетарской диктатуры» [Акт закладки Амурского судостроительного завода. 23 февраля 1932 г.].

История первых жителей Комсомольска-на-Амуре до сих пор привлекает внимание как один из героических эпизодов истории страны. Завод должен был располагаться вдали от больших городов с развитой инфраструктурой. «Начинать строительство пришлось с нуля, на голом месте <...> в первый же день началось сооружение временного жилья. Ими стали землянки, брезентовые

палатки, плетённые из кустарника бараки, шалаши, и скоро появился целый “копай-город”. Дорог не было, постройка шалашей производилась путем подноски всего материала с реки и из леса вручную» [История строительства Комсомольска-на-Амуре, Библиотека Комсомольца: 2013-2022].

Через 6 лет после основания города на экраны вышел фильм «Комсомолец». В нём изображались суровые условия, в которых налаживали свой быт переселенцы, жизненные драмы, в которых героев толкало к отчаянию, разладу с близкими. Однако над всем этим доминировало объединяющее большинство людей приподнятое настроение, энтузиазм, воля к преодолению трудностей, романтические мечты о новом обществе.

Этот образ должен был послужить темой для Горевго, Кубасова и Атаева. Памятник решён в виде группы из пяти фигур. Герои композиции показаны в движении. Их шествие развивается вдоль линии постамента, имеющего вытянутую по ширине форму. Здесь изображён человек, который как бы зовёт за собой товарищей. Он идёт, неся на плече полевой циркуль, оборачивается назад и поднимает руку. Другой, идущий впереди всех, наоборот, замедляет ход. Ещё не завершив шаг, он останавливается. Его слегка выдвинутая вперёд рука говорит о какой-то мысли. Рядом с вожатым показаны молодая женщина и юноша. В центре группы виден военный в форменной одежде – гимнастёрке, брюках и фуражке. На ходу он набрасывает на плечо шинель и отводит взгляд в сторону, как будто стремясь охватить даль амурского берега.

Очевидно, для того, чтобы раскрыть тему быта переселенцев, скульпторы ввели в композицию группы изображение груды перевязанных верёвками кулей, гитары, лопат. Характерна некоторая принуждённость в показе этих предметов. Их расположение не мотивировано сюжетом: герои не несут с собой своих вещей, а идут мимо них. Противоречит мотиву шествия действие человека, который опёрся ногой о воткнутую в землю лопату.

Условность компоновки фигур и атрибутов напоминает характер постановочной композиции, традиционной в качестве задания в классе художественного института. В самом деле, в трактовке группы «Первостроителей» проявляется свойственное академической школе отношение к предмету изображения преимущественно как к композиции, обладающей своими формальными законами. В традиции школы Аникушина, Кубасов, Горева и Атаев демонстрируют пристальное внимание к ритму, эффектам от сопоставления скульптурных объёмов. Масса, образованная сложенными друг на друга свёртками, кулями, лопатами, как бы «прорастает» в массу шинели, отброшенной солдатом назад и задающей движение по восходящей диагонали. Это движение прерывается: между фигурой солдата и фигурами комсомольцев, идущих впереди него, оставлен промежуток. Кроме того, согласно закону композиции, оно встречает противодействие.

В контрасте с восходящей диагональю определено направление целого ряда элементов композиции: ему соответствует поднятая рука человека с циркулем, сам циркуль, выступающие из груды вещей древки лопат и гитарный гриф. Их заострённые формы сильно выступают за внешнюю границу силуэта фигур и привносят в композицию элемент некоторой абстракции. Вид на памятник справа выявляет особенно ясно рисунок «веерообразных» линий, которые создают в зрительском восприятии ассоциацию с образом поворачивающегося колеса или с силой стартующего тяжёлого локомотива. В угловатом, энергичном ритме линий ощутима также ассоциация со звуками. Осматривая памятник издали, можно вообразить, как доносятся голоса, бодрые, раскатистые, перебивающие друг друга и сливающиеся в общий гул.

Фигуры вожатого, женщины и землекопа образуют спаянную группу. В их поворотах, в направлении жестов заметны те же наклонные линии конструктивной основы композиции, но они даны чуть более сдержанно. В них чувствуется отзвук заданного первыми двумя фигурами бурного движения, которое теперь как бы замедляется и успокаивается. Сильный порыв сменяется выражением внешнего покоя, динамика, открытая вовне, постепенно переходит в динамику внутреннюю. Фигура вожатого не выражает активного действия, но выразительна своей скрытой силой. В образ этого героя авторы вложили всю суть романтической концепции памятника.

В.В. Сазонов *Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике...*

Здесь отброшены суетность и бытовизм. Перед нами зрелый красивый человек. Его куртка распахнута, ворот поднят, густые волосы треплет ветер. Уверенный спокойный жест, открытый взгляд героя дают почувствовать ясность устремлений, значительность исторического момента.

Решение группы памятника «Первостроителям» отталкивается от образца композиций «Солдаты» и «Лётчики и моряки» на входной лестнице «Монумента героическим защитникам Ленинграда». Сравнивая их, невозможно не отметить сходное отношение к ритму: рассчитанное на художественный эффект чередование пластических фигур и пустот между ними; подчеркнутое звучание конструктивных линий, которые вызывают ассоциацию с движением, содержащим развитие и кульминацию.

Сходство между произведением крупнейшего мастера монументальной скульптуры Ленинграда Аникушина и работой его учеников, впрочем, не сводится к подражанию. Ленинградский монумент и памятник в Комсомольске-на-Амуре имеют отношение к одной иконографии, которая в европейской монументальной скульптуре приобрела особую актуальность в послевоенное время. С ней связаны, например, памятник работы Ф. Кремера в Бухенвальде (1955-1957), композиция, созданная А. Маркисом для Маутхаузена (1964). Эти скульптурные группы, изображающие узников фашистских концлагерей, представляют собой особую художественную традицию. «Одним из отправных моментов» её эволюции считается композиция «Граждане Кале» О. Родена (1884-1888). Новаторство французского мастера в данном произведении видится в том, что он впервые продемонстрировал «в многофигурной композиции огромные возможности драматизации». В изображении группы персонажей он отказался от показа «внешней сюжетной связи» между ними, но сосредоточил внимание на их «внутренней психологической» общности. Для художников, работавших над созданием мемориалов войны, опыт Родена дал ключ к образному решению темы «народного сплочения, коллективной воли к освобождению» [Светлов, 1983, с. 130].

В связи со спором о современном характере социалистического реализма в начале 1960-х гг. к мастерам искусства было выдвинуто требование изображения «порыва масс», как темы, наиболее соответствующей смыслу программы Коммунистической партии Советского Союза [Рабинович, 1962]. В художественной практике эта идея обусловила развитие проблем монументальной скульптурной группы. Как можно видеть, памятник «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре» оказался в русле этой мощной традиции.

Оглядываясь на истоки иконографии, важно выявить новизну формальных решений, характеризующих этап второй половины XX в. Так, советским автором было отмечено, что «Граждане» Родена – «не монументальное произведение», множество аспектов образа придаёт композиции сходство с «шекспировскими драмами», но мешает «охватить её в целом» [Ромм, 1937, с. 44]. В этом отношении значительным завоеванием монументальной пластики XX в. представляется целостность образа, мгновенность воздействия на зрителя, эмоциональная выразительность, которая раскрывается лишь во взаимодействии скульптурного произведения с окружением [Светлов, 1983, с. 136-137; Полякова, 1982, с. 116-119].

Как показал анализ концепции «Монумента героическим защитникам Ленинграда», небольшой размер скульптур входной площадки и некоторая повествовательность в их трактовке, призванная задержать внимание зрителя, отражали решение проблемы ограниченного пространства городской площади. Условия, с которыми были связаны авторы памятника «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре», были иными. Проект подразумевал включение скульптурной группы в перспективу парковой аллеи и открытого пространства набережной. Постамент памятника решён в виде простого параллелепипеда, удлинённого в соответствии с композицией скульптурной группы. Своей длинной стороной он поставлен вдоль оси аллеи. Памятник занял место на верхней площадке набережной, от которой веером пущены три пологих лестничных марша. Изображённое в группе шествие обращено в сторону Парка первостроителей, а за ним открывается вид на Амур и его берега.

V.V. Sazonov *The unity of monumental sculpture and the environment in the monument  
“To the First Builders of Komsomolsk-on-Amur”*: on the issue of the problems...

Вспомним, какое настроение торжества и скорби имели в замысле создатели «Монумента героическим защитникам», и какими средствами они смогли его выразить: для мощения мемориала использована старая ленинградская брусчатка, бетонным стенам дан рельеф, напоминающий взломанный ладожский лёд, зал Памяти расположен в углублении, в котором от взгляда зрителя скрывается вид города и остаётся обозримым лишь небо. В проекте памятника Комсомольска-на-Амуре уже сам простор амурского берега создавал атмосферу. Не занятый городской застройкой, со своими сопками и низинами, он гармонировал с приподнятым, мечтательным настроением, которое выражал образ памятника. Здесь важно было достичь органической связи скульптуры с широким пространством.

Фигуры группы «Первостроителей» на четверть выше фигур входной лестницы «Монумента героическим защитникам» и более чем в полтора раза выше скульптурной композиции зала Памяти этого мемориала. Как было отмечено выше, в произведении молодых мастеров допущена иная, в сравнении с манерой учителя, мера условности. Ученики выявляют рисунок конструктивной основы группы более энергично. Подчёркнутая выразительность ритмического рисунка, как отмечалось выше, служила приёмом, способствующим созданию ясных ассоциаций в зрительском восприятии. Всё это позволяет нам видеть в данном случае описанный в теории искусства пример скульптурного монумента, чьё поле наиболее интенсивного воздействия на зрителя располагается не в непосредственной близости, а в значительном отдалении, и чья условность в передаче реальной действительности оправдывается ясной ассоциативностью формы, ёмкостью художественного образа [Добровольский, 1977, с. 12].

Как можно заключить из проведённого обзора, раннее творчество В.Э. Горегово отразило в себе художественные проблемы значительной эпохи в истории советского монументального искусства. Будучи участником коллектива скульпторов «Монумента героическим защитникам Ленинграда», он оказался вовлечённым в процесс решения сложных творческих задач, главным образом – задачи создания средствами скульптуры особой среды, воздействующей на эмоции и патриотические чувства зрителя.

Решение памятника «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре» свидетельствует об овладении учениками Аникушина приёмов многофигурной композиции. Это, главным образом, приём ритмического расположения пластических масс и пространственных промежутков в скульптурной группе, призванный пробудить в зрительном восприятии ассоциации с энергичным движением, звуками. Масштаб фигур, подчёркнутая угловатость пластического решения, выраженность конструктивной основы в композиции «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре» представляют собой средства, с помощью которых скульпторы смогли достичь выразительности монумента для обзора с дальнего расстояния, а также гармонии с тем романтически-приподнятым настроением, которое вызывает гористый ландшафт берега Амура.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Акт закладки Амурского судостроительного завода. 23 февраля 1932 г. // Первостроители Комсомольска-на-Амуре. История людей. История города: [Электронный ресурс]. URL: <https://pervostroiteli.ru/> (Дата обращения: 30.01.2022).
2. История строительства Комсомольска-на-Амуре // Библиотека Комсомольца: 2013-2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kmslib.ru/kraevedenie/istoriya-komsomolska-na-amure> (Дата обращения 31.01.2022).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Базазьянц С.Б.* Художник, пространство, среда: Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. – Москва: Сов. художник, 1983.
2. *Василевская Е. В.* Как пейзаж завоевал скульптуру. Объединение московских скульпторов // Портал московских скульпторов. 28 июля 2021: [Электронный ресурс]. URL: [https://oms.ru/kak-pejzazh-zavoelval-skulpturu#\\_ftn1](https://oms.ru/kak-pejzazh-zavoelval-skulpturu#_ftn1) (Дата обращения: 30.11.2021).
3. *Герчук Ю. Я.* Форма – пространство – экспрессия // Советская скульптура-78. – Москва: Советский художник, 1980.
4. *Добровольский А.* Пространственная среда скульптуры // Творчество. 1977. № 6.
5. *Михайлова Р.Ф., Журавлёва А.А.* Величие и подвигу человека. – Ленинград: Лениздат, 1983.

В.В. Сазонов *Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике...*

6. Полякова Н. И. Скульптура и пространство. – Москва: Советский художник, 1982.
7. Рабинович В. Стиль социалистического искусства // Искусство. 1962. №12. С. 26.
8. Ромм А.Г. Современная скульптура Запада. – Москва: Изогиз, 1937.
9. Светлов И. Некоторые проблемы монументально-декоративной скульптуры // Советская скульптура-78. – Москва: Советский художник, 1980. – С. 171.
10. Светлов И. Прогрессивный опыт монументализма // Советская скульптура'75. – Москва: Советский художник, 1983. – С. 130.
11. Турчин В.С. Монументы и города. – Москва: Сов. художник, 1982.

#### SOURCES

1. "Akt zakladki Amurskogo sudostroitel'nogo zavoda. 23 fevralya 1932 g." [The act of laying the Amur Shipbuilding Plant. February 23, 1932]. *Pervostroiteli Komsomol'ska-na-Amure. Istorija lyudej. Istorija goroda.* [The first builders of Komsomolsk-on-Amur. The history of people. History of the city.] URL: <https://pervostroiteli.ru/> (accessed: 30.01.2022). (in Russ.)
2. "Istorija stroitel'stva Komsomol'ska-na-Amure" [The history of the construction of Komsomolsk-on-Amur]. *Biblioteka Komsomol'ca* [Komsomolets Library]: 2013-2022. URL: <https://www.kmslib.ru/kraevedenie/istoriya-komsomolska-na-amure> (accessed: 31.01.2022). (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Bazaz'yan S.B. *Hudozhnik, prostranstvo, sreda: Monumentalnoe iskusstvo i ego rol' v formirovanii duhono.-materialnogo okruzheniya cheloveka* [Artist, space, environment: Monumental art and its role in the formation of a person's spiritual and material environment]. Moscow, Sov. hudozhnik, 1983. (in Russ.)
2. Dobrovolskiy A. "Prostranstvennaya sreda skul'ptury" [Spatial environment of sculpture]. *Tvorchestvo* [Creativity]. 1977. #6. (in Russ.)
3. Gerchuk Yu.Ya. "Forma – prostranstvo – ekspressiya" [Form - space – expression]. *Sovetskaya skul'ptura-78* [Soviet sculpture-78]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980. (in Russ.)
4. Mihajlova R.F., Zhuravlyova A.A. *Velichiyu i podvigu cheloveka* [The greatness and feat of man]. Leningrad, Lenizdat, 1983. (in Russ.)
5. Polyakova N.I. *Skul'ptura i prostranstvo* [Sculpture and space]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1982. (in Russ.)
6. Rabinovich V. "Stil' socialisticheskogo iskusstva" [The style of socialist art]. *Iskusstvo* [Art]. 1962. #12. P. 26. (in Russ.)
7. Romm A.G. *Sovremennaya skul'ptura Zapada* [Modern sculpture of the West]. Moscow, Izogiz, 1937. (in Russ.)
8. Svetlov I. "Nekotorye problemy monumental'no-dekorativnoj skul'ptury" [Some problems of monumental and decorative sculpture]. *Sovetskaya skul'ptura-78* [Soviet sculpture-78]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980. P. 171. (in Russ.)
9. Svetlov I. "Progressivnyj opyt monumentalizma" [Progressive experience of monumentalism]. *Sovetskaya skul'ptura'75* [Soviet sculpture'75]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1983. P. 130. (in Russ.)
10. Turchin V.S. *Monumenty i goroda* [Monuments and cities]. Moscow, Sov. hudozhnik, 1982. (in Russ.)
11. Vasilevskaya E.V. "Kak pejzazh zavoeval skul'pturu. Ob'edinenie moskovskih skul'ptorov" [How landscape conquered sculpture. Association of Moscow sculptors]. *Portal moskovskih skul'ptorov* [Portal of Moscow sculptors]. 28 iyulya 2021. URL: [https://oms.ru/kak-pejzazh-zavoeval-skulpturu#\\_ftn1](https://oms.ru/kak-pejzazh-zavoeval-skulpturu#_ftn1) (accessed: 30.11. 2021). (in Russ.)

*Дарья Олеговна Мартынова*

*Daria Olegovna Martynova*

ассистент, Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета

assistant, Institute of History at the Saint-Petersburg State University

[d.martynova@spbu.ru](mailto:d.martynova@spbu.ru)

*Арсений Артёмович Агеев*

*Arseniy Artyomovich Ageev*

студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина

student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg Academy of Arts

[seniasenias12@yandex.ru](mailto:seniasenias12@yandex.ru)

## АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БЕЗУМИЯ И ЛИМИНАЛЬНОСТИ В ВИДЕОАРТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

### AUDIOVISUAL ANALYSIS OF INSANITY AND LIMINALITY IN VIDEO ART OF THE SECOND HALF OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY

Настоящая статья посвящена анализу способов аудиовизуальной репрезентации безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века. Затрагиваются проблемы воплощения конструктов безумия и нормальности, репрезентации психологических травм, эффекта остраненности в искусстве видео на примере творчества Сэм-Тейлор Вуд, Тины Кин, Брюса Наумана и Билла Виолы. Авторы анализируют попытки художников с помощью видеоарта заставить зрителя пережить опыт ментального расстройтва. В итоге авторы приходят к выводу, что решающую роль в этом процессе занял сам художник и его тело, использование «автопортретной» точки съёмки для раскрытия упрощённых внутри инсценировок ярких психических состояний, балансирующих на грани нормального и ненормального, а зачастую заигрывающих с устоявшимися представлениями о норме.

**Ключевые слова:** лиминальность в искусстве, видеоарт, репрезентация психопатологии в искусстве, медицинские портреты, пограничность в искусстве, театр абсурда

**Для цитирования:** Агеев А.А., Мартынова Д.О. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // Артикульт. 2022. №1(45). С. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

This article is devoted to the analysis of ways of audiovisual representation of insanity and liminality in video art of the second half of the twentieth century. The problems of the embodiment of the constructs of insanity and normality, the representation of psychological trauma, the effect of detachment in the art of video on the example of the work of Sam-Taylor Wood, Tina Keane, Bruce Nauman and Bill Viola are touched upon. The authors analyze the attempts of artists using video art to make the viewer experience a mental disorder. As a result, the authors come to the conclusion that the decisive role in this process was taken by the artist himself and his body, the use of a “self-portrait” shooting point to reveal simplified inside dramatizations of vivid mental states, balancing on the verge of normal and abnormal, and often flirting with established ideas about the norm.

**Keywords:** liminality in art, video art, representation of psychopathology in art, medical portraits, borderline in art, theater of the absurd

**For citation:** Ageev A.A., Martynova D.O. “Audiovisual analysis of insanity and liminality in video art of the second half of the XX<sup>th</sup> century.” *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 25-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

В 1970–1980-е гг. искусство видео стало выражать не только провокативные, художественно-эстетические концепции, ориентированные на манифестацию, актуализацию и проблематизацию нового медиума, но затрагивало и общечеловеческие проблемы в связи с развитием второй волны феминизма и движения психиатрии: речь идет о попытке *аудиовизуального анализа безумия и лиминальности*. Теперь не возможности телевидения и телевизора становились ключевыми для исследования и визуализации в видеоарте, а репрезентация человека методами телевидения, взаимодействие человека с телевизором и новые визуальные приемы. В связи с этим целью настоящей статьи является анализ репрезентативных примеров экспрессивных возможностей аудиовизуализации безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века.

Конечно, не только видеохудожники пытались проанализировать такой конструкт как безумие во второй половине XX века. Актуализация визуальной фиксации ментальной патологии началась

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

с появлением такого медиума, как фотография во второй половине XIX века. Однако если в 1850-е гг. целью фотографии была «объективная» фиксация «симптомов» безумия [Daston, Galison, 2007, p. 36-37], то во второй половине XX века благодаря движению антипсихиатрии, фотографы все чаще стали задумываться об амбивалентности таких маркеров, как «норма» и «патология».

Ролан Барт считал, что эмоциональный эффект от встречи человека с собственной фотографией (то есть с визуализацией самого себя механическими средствами) общество старалось игнорировать во второй половине XX века [Barthes, 1982, p. 13]. Из этой проблемы появилось визуальное противопоставление собственного «я» ложному и опосредованному «я» в фотографии, а впоследствии и в видео. Этот уничижительный взгляд на фотографическое самопознание (который также граничит с ностальгией) ограничивает возможности фотографического конструирования идентичности. Как итог, появилась определенная проблема творческого использования конструкта «безумия» в фотографии в качестве инструмента преобразующего самосозидания: популярнее становятся жанры модной и документальной фотографии. Подобное явление удивительно, ведь развитие художественной фотографии в XX веке было напрямую связано с сюрреализмом, представители которого старались обнажить бессознательное, безумное и трансгрессивное (показательно, что на Международной выставке сюрреализма 1938 года наравне с произведениями лидеров движения экспонировались куклы из коллекции психиатра Гастона Фердьера [Cabañas, 2018, p. 40]) [Hutchison, 2003]. Достаточно вспомнить фотоколлаж «Феномен экстаза» 1933 года Сальвадора Дали и Брассая, в котором сюрреалисты использовали метод синоптических психиатрических таблиц, чтобы продемонстрировать генезис и развитие лиминального экстатического состояния.

Стоит также отметить, что, зарабатывая на жизнь коммерческими фотографиями, еще один представитель сюрреализма Ман Рэй отдавал предпочтение ее эстетическим возможностям, проводя фотоанализ обнаженного тела и отдельно его частей (можно вспомнить знаменитые «Пальцы» Ман Рэя). Опираясь на лиминальность райографий, Ман Рэй создал и первые свои видеоработы, в которых позволял по-новому взглянуть на повседневность. Так, например, разбросав соль по пленке, которая при показе проявлялась как мерцающая линия, он свел на нет репрезентативный характер фильмов.

Определенный «подрыв» «нормальности» повседневности происходил и в видеоработах 1920-х годов («городские симфонии»). В качестве примеров подобных видеоработ можно назвать «Манхэттен» Пола Стрэнда и Чарльза Шилера (1921) и «Берлин, симфония большого города» Вальтера Руттмана (1927). Исследователи склонны считать, что неслышимый звук, визуализированный в этих лентах, создает «визуальный шум» с помощью высоких скоростей и размытых движений, что, в свою очередь, позволяет воспринимать движения как сами звуки [Schwartz, 2018]. В озвучивании неслышимого фильма Стрэнда, Шилера и Руттмана создают плавный обмен чувствами, который обращается к меняющимся эстетическим функциям звука как мультисенсорного феномена в современности (они управляют звуковыми элементами города: звуками поездов, свистков и т.д.). Подобные эксперименты с нерепрезентативными формами были вызовом не только для кино, но и для зрителя, который должен был в отличающихся амбивалентностью кадрах угадывать происходящее и считывать аудиовизуальный посыл.

Подобную аудиовизуальную лиминальность впоследствии отразил в своей анимационной аллегории 1952 года «Соседи» канадский кинорежиссёр-мультипликатор Норман Макларен. Посредством съемки Макларен показывает границу между соседскими домами и, соответственно, соседями (границу обозначает желтый цветок, который постепенно становится своеобразным «триггером»). Каждый взгляд за границу или пересечение этой границы становятся веской причиной для столкновения и конфликта соседей. В конечном итоге, невидимый разделитель материализуется в виде забора, который окончательно вовлекает двух соседей в конфликт и импровизированное столкновение. Понятие «границы» здесь материализуется, а ощущение пограничности, «ненормальности» происходящего достигается посредством аудиовизуализации.

Однако, несмотря на подобные попытки отражения безумия и лиминальности как в фотографии, так и в зарождающемся видеоарте, трансгрессивную линию сюрреалистов возродила фотограф Диана Арбус, чье творчество становится ярким примером нового осмысления идентичности. Арбус с помощью документальной фотографии старалась продемонстрировать нормальность как репрессивное и условное явление [Arbus, 2003, p. 115]. Все ее творчество (как и ее жизнь) было нацелено на демонстрацию того, как меняется представление о социальных и эстетических нормах, на анализ нормы и патологии, этики и морали, кто может считаться аутсайдером, а кто нет (забегая вперед, можно сказать, что в какой-то степени все – аутсайдеры).

Арбус волнуют не только ее модели, но и зрители ее фотографий, а точнее – их реакция на «странное». Тем самым она поднимает *вопросы о зоне комфорта*, страха перед всем необычным, страха показаться «ненормальным». Изучая быстротечность моды, возраста (старость как форма аутсайдерства) и социального статуса, она демонстрирует, что именно странности и отличия делают человека особенным и запоминающимся, при этом активно вмешиваясь в образ модели, заставляя ее врасплох, чтобы достичь подлинности, раскрытия специфики ее личности.

В итоге она пыталась показать, что любая норма может стать чем-то иным, «ненормальным», карикатурным и в какой-то степени странным, смешным. Эти яркие черты ее фотопортретов особенно проявляются в фотоснимке «Близнецы» 1967 года, ставшим прообразом для девочек-близнецов из фильма Стэнли Кубрика «Сияние». Прямой взгляд в камеру, сдержанная поза девочек свидетельствуют о том, что Арбус просила их позировать. Подобная утрированность образов должна была вывести их из поля нормы, в котором создавался снимок.

Всем этим чертам, поискам в раскрытии ненормальности повседневности Диана Арбус подводит итог в серии снимков «Без названия» 1970–1971 годов, выполненных в психиатрической лечебнице перед ее самоубийством [Arbus, Yolanda, 1995, p. 9]. Эта серия вызвала большие споры, которые сближают снимки с фотографиями пациентов врачей XIX века: пациенты не могли дать свое согласие на свою съемку, поэтому Арбус выполняла снимки без него, нарушая этические правила [Arbus, 2003, p. 213]. В этой серии она показывает реальность по ту сторону нормальности. Примечательно, что это групповые снимки пациентов, которые веселятся и наслаждаются своей «ненормальной» жизнью. В этой серии Арбус наделяет психически больных людей естественностью, так как они (в большинстве снимков) не позируют ей. Тем самым, мир по ту сторону нормальности оказывается самым нормальным из всех миров, заснятых Дианой Арбус.

Аналогом тому, что в фотографии делала Диана Арбус, были видеоработы Тины Кин. В период с 1986 по 1988 год она создает различные вариации итерации под названием «Выцветшие обои». Первоначально Кин задумывала эту работу как инсталляцию, что и осуществила в лондонской галерее Серпентайн в 1986 году [Keane, 1988]. После этого события в 1987 году была выпущена версия произведения только для видео. В итоге в галерее Клоур в 1987 году Кин объединила свое живое выступление с заранее снятым видео и записанной звуковой дорожкой, создав полумерсивную мультимедийную работу [Finbow, 2016; Reynolds, 2015].

Все действие длилось сорок минут и включало синхронный показ нескольких видеопроекций. Работа была основана на новелле Шарлотты Перкинс Гилман «Желтые обои» 1890 года, а также книге Марион Милнер 1950 года «О невозможности рисовать» и была посвящена изучению природы женских идентичности, творчества, безумия и репрезентации.

В зале галереи разместили скамью напротив четырех небольших видеомониторов. Сидя на скамье, Кин наблюдала за видеопроекциями женских лиц и рук на фоне желтых обоев с рисунком. Постепенно изображения начинали деформироваться и хаотично изменяться: происходили искажения, расфокусировки, лица были либо перевернуты, либо размыты, либо наслаивались друг на друга. Появление каждого нового изображения сопровождалось наложенными кадрами того, как женские руки рвали и снимали обои, то есть происходил символический акт: женщина стремилась освободить себя от проецирования на нее навязанных образов.

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

Аудиовизуализация должна была заставить зрителя пережить опыт, описанный в «Желтых обоях» Гилман: сенсорная перегрузка травмировала посетителя, имитируя потерю идентичности и борьбу за возвращение себя. В то время как кадры с отслаивающимися обоями и текстом, воспроизводимые поверх звуковой дорожки, напрямую связаны с историей, медленные, минимальные движения Кин представляли собой нечто совершенно иное. Это проявило чувство творческого паралича в натиске изображений женщин, циркулирующих по видео.

Сэм Тейлор-Вуд, представительница молодых британских художников, получившая известность в 1990-х годах благодаря своим фильмам, фотографиям и видео, продолжает развивать линию, намеченную Тиной Кин в «Выцветших обоях», в «Истории» 1997 года (Тейлор-Вуд также обращается к социокультурному, сконструированному конструкту болезни истерия, сквозь призму которого можно вычлени ряд проблем, связанных не только с кинесикой, но и с идентификацией чувств и эмоций отдельного индивида другими). Часто она представляет небольшие моменты человеческой драмы, которые функционируют как портреты отдельных личностей, страдающих от страстей и навязчивых идей. Художница считала, что одна и та же комната является местом для многочисленных переживаний (очередная интертекстуальная ссылка к «Желтым обоям»). В основном она концентрировалась на различиях между внешним поведением и внутренним чувством себя. Одной из таких работ и является видеоперформанс «Истерия», в которой она исследует понятие женской истерии [Taylor-Wood, 2017; Dea, 2014]. В восьмиминутном ролике приближенное женское лицо на нейтральном фоне снято в разных эмоциональных состояниях: плачущим или смеющимся. Кадры представлены в замедленном темпе и без звука, усиливая путаницу между этими различными эмоциями.

Такое необычное решение позволило Тэйлор-Вуд создать у зрителя амбивалентные чувства по поводу увиденного: зритель привык, что в кино крупные планы позволяют проникнуть ему в характер героя, создают ощущения близости с персонажем, когда как в работе Тэйлор-Вуд эмоции женщины трудно различить, зритель не может понять, что испытывает героиня. Это вызывает проблемы идентификации, что создает чувство отчужденности и отстраненности, при этом провоцируя эмоциональную вовлеченность, с целью понять, что происходит с представленным персонажем.

Тэйлор-Вуд обратилась к визуально устоявшемуся образу репрессивной болезни: истерии, ассоциирующейся с феминностью (в целом перформеры были увлечены репрезентациями истерии в 1990-е годы [Braun, 2021, p. 105-110]). Как социокультурный феномен, эта болезнь закрепились во второй половине XIX века благодаря визуальным средствам. Ее основными чертами были высокая чувствительность и резкая смена настроения, что и демонстрирует Вуд. Она старается показать, как интерпретации при неизвестном контексте провоцируют появление разных мнений, что связано с вопросами субъективности.

Это состояние преднамеренного отстранения характеризуется заложенным двойным смыслом: приближение отражает сознательное состояние субъекта, в то время как неконтролируемые эмоции представляют собой реестр его или ее подсознательных фантазий.

Несмотря на все эти попытки отразить психическое состояние в аудиовизуальных произведениях, стоит отметить, что ни Диана Арбус, ни Тина Кин, ни Сэм Тейлор-Вуд не задавались вопросом о причинах появления нарушений психики, анализируя отдельных индивидов или массово снимая людей, нарушая их личные границы, задаваясь целью повлиять на общество в целом. Скрытые механизмы зарождения патологии остаются нераскрытыми, в «расфокусе». Интерьеры, которые социально и политически ограничивают «пациентов» (которые могут как действительно быть больными, так и притворяться или получить не соответствующий диагноз), не попадают в поле зрения художниц.

Другой кейс исследования лиминальности и различных состояний аффекта представляют собой видеоработы Билла Виолы. Начиная с ранних видео, художник концентрируется на выявлении трансцендентного опыта внутри человеческой психики. Здесь он во многом действует схожим с

Тейлор-Вуд методом: крупный план эмоционального жеста, данный вне интерьера и контекста, делает зрителя свидетелем и соучастником странного и острающего действия. Так акценты расставлены в работе «Мягкий свет» 1977 года [Viola, 1984]: эксперименты с монтажом крупными планами (внутри некоторых сцен возникает искаженное лицо художника) делают работу сложной для восприятия со зрительской позиции (как и в случае с «Истерией» Тейлор-Вуд), так как в повествовательном кино крупные планы обычно заставляют зрителя чувствовать близость с персонажем, а противоречивая работа Виолы, наоборот, вызывает амбивалентные чувства: от отождествления до отчуждения, от эмоциональной вовлеченности до отстраненности. Исследуя возможности медиа, видеохудожник наблюдает за собой с разных точек зрения: в проекте «Обратное телевидение» он устанавливает камеру вопреки привычной точке съемки, и автопортретирует реальность. Виола сокращает до минимума визуальный ряд, поднимая напряжение за счёт выявления странного жеста. Так, герой-художник всматривается в своё отражение в каплях воды в видео «Миграция» 1976 года: навязчивый бытовой образ и медленное приближение плана превращают визуальное эссе в абсурдистскую метафору лиминальности, обнажающую пограничное состояние психики.

В коротких ранних видеозарисовках Виолы немаловажную роль играет эстетика постмодернистского театра: в миграции срабатывает эффект отчуждения – одна из концепций «Эпического театра» Б. Брехта, заключающаяся в представлении хорошо знакомых явлений с неожиданной стороны. Таким образом, Билл Виола преодолевает стереотипность восприятия какого-либо повседневного события или действия, лишая его всего. Это, в свою очередь, производит определенный «дискурсивный перелом»: кажущееся знакомым и простым действие начинает вызывать удивление и любопытство.

Отсутствие очевидной нарративной конструкции и предыстории, открытая концовка превращают видеоработы Виолы в абсурдистский монолог, сосредоточенный на деконструкции привычного (его герои зачастую сидят за рабочим столом или перед телевизором, принимают пищу, спят) в форме внимательного онтологического размышления о границах человеческой психики и полной изоляции, невозможности диалога. Здесь демонстрация того, что находится вне нормы, становится рычагом освобождения от программного мышления. Как пишет сам Виола, зритель «изначально запрограммирован к готовому переживанию, тщательно разработанному и структурированному самим языком, поэтому, когда он сталкивается с непривычным подходом, это ошеломляет его, смущает и вызывает раздражение, местами даже злит, подтверждая несостоятельность самой программы» [Viola, 1984, p. 38].

Например, медитативная съёмка работы большого завода в видео «Гимн» 1983 года [London, 1987, p. 51] происходит под звуки замедленного детского крика: привычные человеческие жесты деконструируются, и внутри «одомашненной» реальности (чайник с чашками, свежий хлеб) врывается аудиовизуальное свидетельство экзистенциального ужаса, стоящего за рутинными и повседневными действиями (капли крови, выходящие в траве змеи, маленькая девочка в белом платье посреди пустынной железнодорожной станции).

На первый взгляд, схожими эстетическими стратегиями действует хоррор-индустрия: антитеза привычного и страшного, внезапное появление пугающего внутри типического (и чем привычней интерьер, тем страшнее элемент ужасного в нём). Однако, когда в 1970–1980-е гг. за видеокамерой оказывается художник, он меняет точку зрения на устоявшиеся механизмы создания «ужасного». Он не просто показывает безумие как нечто «страшное», а **анализирует его партиципаторные возможности**: разворачивает камеру в сторону от интересного и интригующего жеста на окружающую реальность и самого себя в ней. Тогда «ужасное» обретает беккетовскую драматичность: одиночество и дистанция оказываются уже не частью жизни героев кинокартины, а частью реальности, задокументированной как место, где страх разлит в воздухе, пока мы, зрители, смотрим на загорелые торсы на пляже («Гимн») или вглядываемся в телеэкран («Обратное телевидение»).

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века*

В этом и заключается разница между использованием конструкта и приемов «ужасного» в видеоарте и хоррор-фильмах. Так, массовые хоррор-кинокартины 1970-х годов, как, например, «Техасская резня бензопилой» (1974) Тоуба Хупера или же «Хэллоуин» (1978) Джона Карпентера, не акцентируют внимание на проблематике нормального/ненормального, а концентрируются на том, чтобы напугать, вызвать в зрителе готовый аффект-штамп, универсальный для любого человека (персонажи-трикстеры, шаблоны, монтажные эффекты или приемы из слэшеров). Задача режиссёра в таких условиях сформировать идеальный для коллективного переживания опыт столкновения со страшным, для чего используется универсальный инструментарий: скримеры, герои с очевидной негативной, пугающей характеристикой, опытом или прошлым, соответствующий визуальный ряд. Ненормальное работает в этих фильмах как прямое ужасное, противопоставленное реальности, а не анализируемое с позиции психологии как очевидная часть этой реальности.

Художник видеоарта использует обратную стратегию: он формирует индивидуальный зрительский опыт, направленный на психологическую установку «всматривания», концентрации. И таким образом он раскрывает ужасное в экзистенциальном ключе как разрушенную границу между зрителем и чем-то страшным. Здесь показ безумия и лиминальных состояний при помощи разнообразных специфических монтажных приёмов и отсутствия интерактивного драматического нарратива – ключевой механизм воздействия на зрителя, полностью деконструирующий концепт нормы.

Связь с беккетовской эстетикой можно обнаружить и у другого видеоартиста, работающего в рамках исследования психики с помощью перформанса и видео, американского художника Брюса Наумана. Одна из его работ напрямую отсылает к произведениям драматурга: «Beckett Walk» (один из романов Беккета называется «Watt») 1968 года. В этом визуальном эссе, которое сначала кажется ироническим выпадом в сторону зрительских ожиданий, возникает ключевой мотив театра абсурда: попытка очутиться по ту сторону смысла, на развалинах культуры и ассоциативности. Простой жест, похожий на один из жестов, положенных в хореографическую основу беккетовской постановки «Квадрат» [Lerm Hayes, 2003, p. 49], вытесняет в зрителе потребность отыскивать культурное обоснование и скрытый замысел, работает как очередной рычаг по установке острающего аффекта, уравнивающего в правах странное и привычное (зритель, соглашающийся на протяжении часа наблюдать за тем, как художник медленно ступает по комнате, словно только приучая себя ходить, даёт абсурду место в своей жизни). Безумие здесь проявляется как выход из пространства повседневных кодов и конвенций, но, в то же самое время, базируется на самых простых и до нелепости однозначных жестах. Ключевой стратегией становится изъятие авторского дискурса: «видеохудожник намеренно препятствует установке взаимодействия между показываемым и зрителем» [Деникин, 2011, с. 4].

Подобный же эффект остранения, отталкивания Брюс Науман использует в еще одной видеоработе – «Пытка клоуна» 1987 года [McCarthy, 2018]. Здесь Науман транслирует психическое отклонение через призму популярной хоррор-культуры, используя трикстерный персонаж, у многих ассоциирующийся с чем-то отталкивающим (в самом названии заложена определенная двойственность: персонаж клоуна, который должен вызывать смех, превращается в мучителя для зрителя).

В этой четырехканальной видеоинсталляции (состоит из четырех мониторов и двух проекций, длится 60 минут) через призму амбивалентного персонажа Науман исследует поэтику замешательства, скуки, фобий, социокультурных конструктов, активно влияющих на человеческую повседневную жизнь. Кроме того, в этих работах Наумана также рассматриваются темы беспокойства и неудач. Работа поделена на четыре заикленных эпизода: «Нет, нет, нет, нет», «Клоун с золотой рыбкой», «Клоун с ведром воды» и одна из самых драматичных частей, кульминация всей работы: «Pete and Repeat», где клоун в ужасе от детской песенки.

Одновременное повторение, цикличность, повторяемость коротких реплик создают почти физически ощущаемую сенсорную перегрузку. И исполнитель (клоун), и зритель увязли в бесконечном цикле, а сама сатира превращается в хоррор. Науман демонстрирует «комедию пыток», однако героя, личность этой комедии зритель не увидит: как не ясна персоналия представленного героя, так и не совсем ясно, каким пыткам подвергается клоун, и пытки ли это, а не фарс. В этом и заключается ирония Наумана, потому что единственный, кто действительно страдает по итогу – зритель. Обилие экранов, громкие и раздражающие звуки заставляют зрителя чувствовать себя дискомфортно, видеопроекция становится «причиной помрачения чувств и местом, где понимание попадает в блокаду» [Андреева, 2004, с. 274].

Вместе со стремительным развитием технологий в 1990-е годы сменяется и центральная эстетическая парадигма видеоарта, возникает так называемый «кинематографический сдвиг» [Першеева, 2020, с. 46]. Особенно ярко его можно проследить на примере поздних работ Виолы, где происходит своего рода эстетизация аффекта и экзотического жеста, выявленного уже не из действительности и массовой культуры, а из традиций европейской классической живописи. Художника интересует не пугающая амбивалентность, а красота крайнего и доведённого до абсурда переживания (плач, испуг, изумление). Виола всё так же старается «включить» зрителя в наблюдение психического состояния, но окончательный отказ от монтажа и работа с темпоральной основой видео (замедление) даёт зрителю уже не остраивающий, а вовлекающий эффект, выстроенный вокруг категории «возвышенного» и дающий художнику возможность «определить свое отношение к множеству различных сфер, включая природу, религию, сексуальность и идентичность» [Rina, 2013].

Наблюдая за «Квнтетом изумлённых», лишённым всяческого нарратива многофигурным спектаклем, где главная роль отведена мимике, зритель мгновенно считывает «высокую» эстетику и входит в чистое созерцание, получая «опыт тщательно прожитого мгновения» [Першеева, 2021]. В результате анализ в этой работе уступает место эстетизации жеста как такового. При этом остаётся свойственная ранним работам Виолы неоднозначность, лиминальное состояние, граничащее между «внутренним и внешним миром, ясностью и неясность, порядком и хаосом, сенсорными чувствами и визуальностью, телесностью и нематериальностью» [Zeitlin, 1996, p. 16].

Таким образом, с появлением видеоарта в 1970–1980 годы в культурном пространстве изменяется парадигма нормального: художники через гаптическую эстетику, разнообразные телесные практики и последовательное аудиовизуальное экспонирование безумия и лиминальности видоизменили классическую зрительскую норму, заставили человека оторваться от заслоняющего интерактивного TV-экрана и вступить в сложную абсурдистскую игру с действительностью. Развиваясь параллельно с идеями театра абсурда С. Беккета и эпического театра Б. Брехта, а также с первыми перформативными практиками, видеоарт последовательно деконструировал зрительские стратегии, работая с массовой культурой в установленных поп-артом рамках, где видеохудожники вовлечены в пародирование критических понятий абстракции [Krauss, 1976, p. 19]. Решающую роль в этом процессе занял сам художник и его тело, использование «автопортретной» точки съёмки для раскрытия упрощённых внутри инсценировок ярких психических состояний, балансирующих на грани нормального и ненормального, а зачастую заигрывающих с устоявшимися представлениями о норме.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Arbus D., Yolanda C.* Diane Arbus: Untitled. – New York: Aperture, 1995.
2. *Arbus D.* Diane Arbus: Revelations. – New York: Random House, 2003.
3. *Keane T.* Faded Wallpaper // LUX. 1988. [Электронный ресурс]. URL: <https://lux.org.uk/work/faded-wallpaper> (дата обращения: 12.03.2022).
4. *Taylor-Wood S.* Hysteria // Web-site of Sam Taylor-Johnson. 2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://samtaylor-johnson.com/moving-image/art/hysteria-1997> (дата обращения: 26.02.2022).
5. *Viola B.* Video as art // Journal of Film and Video. 1984. Vol. 36 № 1. – P. 36–41.

А.А. Агеев, Д.О. Мартынова *Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности  
в видеоарте второй половины XX века*

**ЛИТЕРАТУРА**

1. *Андреева Е.Ю.* Все и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2004.
2. *Деникин А.А.* «Новая нарративность» и дизъюнктивное повествование в видеоарте 1970-х - 1980-х гг. // *Артикульт.* 2011. 2(2). С. 84-91.
3. *Першеева А.Д.* Видеоарт. Монтаж зрителя. — Москва: РИПОЛ Классик, 2020.
4. *Першеева А.Д.* Тот самый момент. Билл Виола и кайротический логос // *Искусство кино.* 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://kinoart.ru/texts/tot-samyu-moment-bill-viola-i-kayroticheskiy-logos> (дата доступа: 20.02.2022).
5. *Barthes R.* Camera Lucida: Reflections on Photography. — New York: Hill and Wang, 1982.
6. *Braun J.* Hysterical Methodologies in the Arts: Rising in Revolt. — London: Palgrave Macmillan, 2021.
7. *Cabañas K.M.* Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art. — Chicago: University of Chicago Press, 2018.
8. *Daston L, Gallison P.* Objectivity. — New York: ZoneBooks, 2007.
9. *Dea K.* Sam Taylor-Johnson/Samantha Taylor-Wood // *Widewalls.* 2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.widewalls.ch/artists/sam-taylor-johnson> (дата обращения: 01.02.2022).
10. *Finbow A.* Tina Keane born 1948 Faded Wallpaper 1986 // *Tate.* 2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper> (дата обращения: 01.02.2022).
11. *Hutchison Sh.* Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes // *Symploke.* 2003. Vol. 11. № 1/2. P. 212-226.
12. *Krauss R.* Video. The Aesthetics of Narcissism // *October.* 1976. Vol. 1. P. 50-64.
13. *London B.* Bill Viola: installations and videotapes. — New York: The Museum of Modern Art, 1987.
14. *Lerm Hayes C.-M.* Nauman... Beckett... Beckett. Nauman: The Necessity of Working in an Interdisciplinary Way // *Circa.* 2003. № 104. P. 47-50.
15. *McCarthy P.* On the art of Bruce Nauman. Clown Torture Torture Clown // *ArtForum.* 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76749> (дата обращения: 01.02.2022).
16. *Reynolds L.* A collective response: Feminism, film, performance and Greenham Common // *The Moving Image Review and Art Journal.* 2015. № 4 (1-2). P. 90-101.
17. *Rina A.* Bill Viola and the Sublime // *Tate Research Publication.* 2013. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (дата обращения: 03.04.2022).
18. *Rowley C.* Bill Viola and Liminality. — Johannesburg: University of Johannesburg, 2014.
19. *Schwartz D.* Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov // *Music, Sound, and the Moving Image.* 2018. Vol. 12. № 1. P. 1-31.
20. *Taban C.* Samuel Beckett and/in Contemporary Art since the 1960s. — Toronto, The University of Toronto, 2013
21. *Zeitlin M.* Bill Viola: Buired Secrets. — Arizona: Arizona State University Art Museum, 1996.

**SOURCES**

1. Arbus D., Yolanda C. *Diane Arbus: Untitled.* New York, Aperture, 1995.
2. Arbus D. *Diane Arbus: Revelations.* New York, Random House, 2003.
3. Keane T. "Faded Wallpaper". *LUX.* 1988. URL: <https://lux.org.uk/work/faded-wallpaper> (Accessed: 12.03.2022).
4. Taylor-Wood S. "Hysteria". *Web-site of Sam Taylor-Johnson.* 2017. URL: <http://samtaylor-johnson.com/moving-image/art/hysteria-1997> (Accessed: 26.02.2022).
5. Viola B. "Video as art". *Journal of Film and Video.* 1984. Vol. 36 № 1. Pp. 36-41.

**REFERENCES**

1. *Andreeva E.Ju.* *Vse i ничто: Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny XX veka* [Everything and Nothing: Symbolic figures in the art of the second half of the XXth century]. Saint-Petersburg, Ivan Limbah Publishing House, 2004. (in Russ.)
2. *Barthes R.* *Camera Lucida: Reflections on Photography.* New York, Hill and Wang, 1982.
3. *Braun J.* *Hysterical Methodologies in the Arts: Rising in Revolt.* London, Palgrave Macmillan, 2021.
4. *Cabañas K.M.* *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art.* Chicago, University of Chicago Press, 2018.
5. *Daston L, Gallison P.* *Objectivity.* New York, ZoneBooks, 2007.
6. *Dea K.* "Sam Taylor-Johnson/Samantha Taylor-Wood". *Widewalls.* 2014. URL: <https://www.widewalls.ch/artists/sam-taylor-johnson> (Accessed: 01.02.2022).
7. *Denikin A.* "Novaja narrativnost' i dizjunktivnoe povestvovanie v videoarte 1970-80-h godov". [New Narrativity and Disjunctive Narration in Video Art of the 1970s-80s]. *Artikult.* 2011. #2. Pp. 84-91. (in Russ.)
8. *Finbow A.* "Tina Keane born 1948 Faded Wallpaper 1986". *Tate.* 2016. URL: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper> (Accessed: 10.03.2022).
9. *Hutchison Sh.* "Convulsive Beauty: Images of Hysteria and Transgressive Sexuality. Claude Cahun and Djuna Banes". *Symploke.* 2003. Vol. 11. # 1/2. Pp. 212-226.
10. *Krauss R.* "Video. The Aesthetics of Narcissism". *October.* 1976. Vol. 1. Pp. 50-64
11. *London B.* *Bill Viola: installations and videotapes.* New York, The Museum of Modern Art, 1987.

A.A. Ageev, D.O. Martynova *Audiovisual analysis of insanity and liminality  
in video art of the second half of the XX<sup>th</sup> century*

12. Lerm Hayes C.-M. "Nauman... Beckett... Beckett. Nauman: The Necessity of Working in an Interdisciplinary Way". *Circa*. 2003. #104. Pp. 47-50.
13. McCarthy P. "On the art of Bruce Nauman. Clown Torture Torture Clown". *ArtForum*. 2018. URL: <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76749> (Accessed: 01.02.2022).
14. Reynolds L. "A collective response: Feminism, film, performance and Greenham Common". *The Moving Image Review and Art Journal*. 2015. #4 (112). Pp. 90-101.
15. Rina A. "Bill Viola and the Sublime". *Tate Research Publication*. 2013. URL: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (Accessed: 01.02.2022).
16. Rowley C. *Bill Viola and Liminality*. Johannesburg, University of Johannesburg, 2014.
17. Schwartz D. "Sounding the Inaudible: Rethinking the Musical Analogy in the City Symphonies of Walter Ruttmann and Dziga Vertov". *Music, Sound, and the Moving Image*. 2018. Vol. 12. #1. Pp. 1-31.
18. Persheeva A. D. "Tot samyj moment. Bill Viola i kajroticheskij logos" [That's the moment. Bill Viola and the Kairotic Logos]. *Iskusstvo kino*. 2021. URL: <https://kinoart.ru/texts/tot-samyj-moment-bill-viola-i-kayroticheskij-logos> (Accessed: 01.02.2022). (in Russ.)
19. Persheeva A.D. *Videoart. Montazh zritelja* [Video art. Installation of the viewer]. Moscow, RIPOL Klassik, 2020. (in Russ.)
20. Taban C. *Samuel Beckett and/in Contemporary Art since the 1960s*. Toronto, The University of Toronto, 2013.
21. Zeitlin M. *Bill Viola: Buired Secrets*. Arizona Arizona State University Art Museum, 1996.

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.071.1+75.056  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

*Сергей Сергеевич Лушкин*  
*Sergei Sergeevich Lushkin*  
аспирант,  
PhD student,  
НИУ «Высшая школа экономики»  
HSE University  
slushkin@hse.ru

## ПЕРСОНАЛЬНЫЙ СТОРИТЕЛЛИНГ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ КОМИКСАХ: ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

### PERSONAL STORYTELLING IN AUTOBIOGRAPHICAL COMICS: FORMS OF REPRESENTATION

Статья посвящена проблеме идентичности в автобиографических комиксах. В последние годы авторы комиксов все чаще обращаются к теме поиска идентичности, выдвигая автобиографию на первый план. В исследовании предпринята попытка выделить наиболее характерные повествовательные стратегии в автобиографических комиксах, рассмотреть их в контексте нового исследовательского поля, в пространстве которого осуществляются авторские «эксперименты» в области персонального повествования. В фокусе внимания оказываются два основных метода создания автобиографического рассказа, применяемых в работе с комиксами. Один из которых является структурированным повествованием, а второй имеет более литературные отсылки и схож с литературной прозой. Сопоставление этих методов привело к вопросу об истинной идентичности автора в создаваемых им произведениях.

**Ключевые слова:** комикс, автобиография, нарратив, автофикция, репрезентация

**Для цитирования:** Лушкин С.С. Персональный сторителлинг в автобиографических комиксах: формы репрезентации // Артикульт. 2022. №1(45). С. 34-41. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

The article provides to the problem of identity in autobiographical comics. In the recent years authors of comics have been increasingly addressing the topic of identity search, putting autobiography in the foreground. This study attempts to identify the most distinctive narrative strategies in autobiographical comics and to contextualise them within a new research field, one in which the authors' "experiments" in personal narrative are realised. The focus is on the two main methods of autobiographical storytelling employed in the work of comics. One is structured narrative and the other has more literary references and is similar to literary prose. The comparison of these methods has led to the question of the true identity of the author in the works he creates.

**Keywords:** comics, autobiography, narrative, autofiction, representation

**For citation:** Lushkin S.S. "Personal storytelling in autobiographical comics: forms of representation." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 34-41. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

За последние сорок лет обращение к персональной истории стало одной из важных тем комиксов, чаще всего издающихся как авторские или независимые тексты. Эта эволюция свидетельствует об изменении статуса самого комикса и продолжающейся его легитимизации [Boltanski, 1975]. В течение длительного времени, находясь в блоках детской или развлекательной литературы (что уже противоречит идее того, что комикс – отдельное – девятое искусство), комиксы начали осваивать документальные жанры. Именно с момента, когда комиксы стали рассказывать о реальных исторических событиях или давали ответ на текущие политико-социальные события, они начали восприниматься всерьез. Об этом свидетельствует Пулитцеровская премия, присужденная в 1992 году комиксу «Маус: История выжившего», официальная нота протеста правительством Ирана по отношению к комиксу «Персеполис» [Delannoy, 2007, p. 9]. Если же говорить о повествовательных стратегиях в таких работах, то мы рассмотрим в этой статье проблему поиска идентичности в автобиографических комиксах. Стоит вспомнить слова французского художника, издателя и исследователя Жана-Кристофа Меню о саморепрезентации в комиксах: «Если я представляю себя, то из-под моего пера выходит не образ с реальными отношениями

© Лушкин С.С., 2022

со “мною”: чаще всего это символ, иератическое обобщение (даже на темпоральном уровне: это своего рода синтез разных возрастов, которые у меня были). <...> Обычно случается так, что появляется самовосприятие, которое позволяет продвигать повествование, не задавая вопроса о репрезентативности» [Menu, Rosset, 2009, p. 112].

По словам бельгийского исследователя Тьерри Гроенстина, различают два метода создания автобиографической истории. Первый из них представляет собой структурирование повествования [Groensteen, 2011, p. 112]. Это сложный процесс, включающий в себя как отбор сообщаемых эпизодов жизни, значение, придаваемое каждому из этих эпизодов, порядок их следования, так и места начала и конца отдельной истории, рассказанной в настоящем или прошедшем времени. Второй метод более литературный и похож на мемуары [ibid.]. В нем герой (он же автор) через повествовательное изложение выдвигает себя на первый план и, с одной стороны, через словесное описание представляет нам свою, пускай и субъективную, действительность, а с другой стороны, в дело вступает графическое выражение, которое выполняет те же функции. Перед нами амбивалентность повествовательной структуры. Из этого можно сделать заключение, что такое дуалистическое повествование от первого лица воспринимается через субъективность и объективность.

Критики отмечают, что происходит формирование автобиографического жанра, и эта тенденция становится все более доминирующей. Михаил Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» писал: «Совпадение героя и автора есть *contradictio in adjecto*, автор есть момент художественного целого и как таковой не может совпадать в этом целом с героем, другим моментом его. Персональное совпадение «в жизни» лица, о котором говорится, с лицом, которое говорит, не упраздняет различия этих моментов внутри художественного целого» [Бахтин, 2000, с. 171-172]. А автор комиксов Фабрис Нео утверждает: «Многие автобиографические повествования отныне кажутся уже не результатом единичного исследования, специфичного для каждого автора, вытекающего из его самого личного материала, а обновлением грамматики, созданной другими и – что еще хуже – “трюками”, возведенными в “коды”» [Neaud, Menu, 2007, p. 455]. Однако, несмотря на относительно обширный корпус работ, комиксисты, по сравнению с писателями, не так часто затрагивают личное / персональное в своем творчестве.

Чем же так привлекает проблема автофиксации? Во-первых, стоит отметить, что немалую роль сыграла популярность в литературной области. Также тема саморепрезентации становится преобладающей и в иных современных художественных практиках: от фотографий и инсталляций до перформансов и кинематографа. Еще одной причиной может послужить само желание авторов противопоставить свою работу – коммерческому и серийному производству: «Автобиография, – комментирует Биати Б., – в настоящее время обладает потенциалом стать следующей из угнетенных и культурно вытесненных, формируя право говорить как за индивида, так и за его пределами. Люди, находящиеся в бесправном положении – женщины, чернокожие, представители рабочего класса – более чем начали вписываться в культуру через автобиографию, через утверждение “персонального” голоса, который говорит за пределами себя» [Beaty, 2007, p. 143-144]. Представление об автобиографическом письме было переосмыслено в XX веке, в частности, благодаря работам Зигмунда Фрейда, который подверг радикальному изменению восприятие предмета – «я», когда был поставлен вопрос о влиянии бессознательного на личность, о способности переписывать и изобретать, о памяти, которая завершает, подавляет или даже организует те воспоминания о реальности.

Одним из первых исследователей, обратившихся к вопросу научного обоснования и изучения автобиографии, был Филипп Лежён в своей работе 1975 года «Автобиографический пакт». Для него автобиография является «ретроспективным прозаическим повествованием, которое <...> создает человек о своем собственном существовании, сосредотачиваясь на личной жизни» [Lejeune, 1975, p. 14]. Прошло сорок пять лет и определение Лежёна на сегодняшний день явно устарело, так как оно ограничивает автобиографию литературой, в то время как изобразительное искусство, кино и комиксы также внесли свой вклад в развитие этого жанра. Стоит заметить, что позднее

Лежён конкретизировал данное им определение, заявив, что автобиографическое выражение присутствует с 1970-х годов в комиксах, кино и изобразительном искусстве [Sans, 1998, p. 14].

Таким образом, пакт, предложенный Филиппом Лежёном, который во многом опирался на искренность автора во время писательского акта, был переосмыслен путем добавления понятия «точность высказывания». Если в автобиографии искренность является основополагающей интенцией, то только потому, что она стремится достичь истины, которая базируется на положении о том, что каждый человек обладает долей лжи, вымысла, способностью к фальсификации, хотя бы потому, что его память несовершенна, и включается работа воображения. Иными словами, абсолютная искренность в литературных текстах казалась недостижимой в XX веке, в то же время она оставалась глубоко желанной для писателя, поскольку правда о предмете, как это ни парадоксально, могла быть достигнута только путем прохождения через формы лжи и психологического катарсиса.

Первым условием для того, чтобы работа была маркирована как автобиографическая, является то, что человек, рассказывающий историю, должен быть реальным, а повествование должно быть ретроспективным. В отличие от дневника, автор не фиксирует мысли моментально, а переосмысляет свое прошлое и выбирает свои воспоминания. Но где уверенность в том, что автор с нами честен? Лежён вводит исследовательское поле понятия истины и реальности, и, действительно, первые автобиографии в литературе взяли на себя твердое обязательство соблюдать эти условия в своем повествовании. Например, в своей исповеди святой Августин должен был быть верен тому, что пережил, и, прежде всего, он не пытался ничего скрыть, так как его свидетельство было обращено к Богу. Жан-Жак Руссо, несмотря на то, что литературной критикой доказаны факты художественных преувеличений и сокрытия фактов, не занимался целенаправленным искажением реальности. Требование соответствия реальности является приоритетным для любого автора. Рассмотрим несколько примеров авторов, создавших свою автобиографию в комиксах: Льюис Тронхейм (Лоран Шабоси), Давид Б. (Пьер-Франсуа Бошар), Бенжамин (Чжан Бин). И это приводит нас к подтверждению второго условия. Оно заключается в том, что рассказчик и главный герой должны быть единым целым. Это приводит исключительно к субъективному взгляду, где автор рассказывает историю только со своей позиции, он является агентом фантузии. Этот тип повествования называется автодигетическим: автор, рассказчик и главный герой имеют одну и ту же идентичность.

Эти условия перекликаются с критериями, разработанными Фабрисом Нео для определения обоснованности автобиографического подхода. Первый критерий – отказаться буквально от переписывания прошлого. Его второй критерий соответствует стремлению к формальным инновациям и обязательным авторским комментариям. Форма должна быть незавершенной, поскольку предмет не предопределен [Neaud, Menu, 2007, p. 472]. Вернемся к работе Лежёна [Lejeune, 1975]. В ней он воспринимает правду как истинную (литературную) ценность. Правильнее будет сказать, что эта истина не объективная, а внутренняя, уступающая место понятию искренности. Идея о том, что язык является не просто инструментом общения, а выражением субъективной фиксации, имеет решающее значение в определении автобиографии. До тех пор, пока язык способен отражать мир, последний может сделать себя прозрачным. Эта концептуальная революция оказала весьма конкретное воздействие как на авторов, так и на критиков: она бросила вызов традиционной классификации и создала новые дефиниции. Так было в 1977 году с появлением «автофикции», приписываемой Сержу Дубровскому. Автофикция – смесь автобиографического материала и художественной литературы, таким образом, знаменует собой поворотный пункт. Она больше не стремится упорядочить жизнь, придать ей ретроспективный смысл, как это делала автобиография. Это место эстетических экспериментов, которое использует автобиографический материал. Важно помнить, что, помимо терминологической войны, «то, что называется повествовательной автобиографией или автофикцией, ничего не меняет до присущей ей выдумки. Единственная разница заключается в уровне сознания собеседников» [Gasparini, 2008, p. 168]. Как бы создавая новый термин, Дубровский пытается заполнить тем самым существующие лакуны в анализе работы Лежёна.

В то время как автобиографию критиковали за претензию на абсолютную истину, которая недостижима, автофикцию иногда объявляли «правдивой» из-за ее вымышленной природы [Blanckeman, 2007, p. 93-94]. Некоторые исследователи заходят так далеко, что утверждают, что эта неопределенность более утопична, чем автобиографический пакт, потому что автор не может сознательно рассказать о себе всю правду. По Фрейду, память фиксирует то, что является «безразличным», а не «значимым», и именно это закладывает автобиографическую истину, поскольку придает персональной литературе статус неизбежной фикции [Ouellette-Michalska, 2007, p. 39]. Исследователь автофикции Филипп Гаспарини разделяет автобиографии на автобиографический текст и автобиографический роман, куда он и помещает автофикцию. Это тот материал, который фиксирует естественную склонность личной истории автора к домыслу. Отдельные эпизоды могут драматизироваться, или к ним могут применяться иные повествовательные приемы, которые способны помочь читателю отождествлять себя с автором-рассказчиком, выступающим главным героем [Gasparini, 2009].

Автобиографии, выраженные посредством комикса или литературы, в общем-то, соответствуют аналогичным критериям, хотя в комиксах сценарий более односложен. Главное отличие заключается в визуальной составляющей. Сосуществование с изображением открывает возможности, которых нет у простого текста. Изображение может, например, контрастировать с тем, что написано в тексте. Рисовать себя – это тоже дополнительный риск. Автор представляет себя и свою окружение, что означает, что он не может оставаться анонимным. Потому читатель имеет дело с определенной референтностью. Подобное действие рассказчика может превратить автобиографическое «я» в имперсональное «он» / «она». Рассказчик смотрит на свои воспоминания как бы со стороны, что дает возможность представить себя как Другого [Martin, 2003, p. 34]. В комиксах функции сценариста и художника часто разделены, однако дублирование повествовательной функции создает своеобразный автобиографический режим. Таким образом, можно задать себе вопрос: можно ли доверить автобиографическое повествование, рассказанное писателем, кому-то другому, чтобы не утратить при этом аутентичность? [Baetens, 2004].

В комиксе Давида Б. «Священная болезнь» автор рассказывает историю своей семьи, уделяя особое внимание болезни брата – эпилепсии. Сложно назвать эту работу простым набором воспоминаний из жизни или приглашением к рефлексии. Автор придает форму страданиям и проявлениям болезни, что приводит к появлению в повествовании чудовищных и демонических фигур, что также свидетельствует о фантазиях автора в рамках документирования собственной жизни. Скрытый подтекст, используемый Давидом Б., поликодовый: псевдоним (раскрываемый его героем), мифологические персонажи, исторические аллюзии, игры с внешностью (например, на 28 странице 5 части) и так далее. Одним из лучших подходов в понимании такого типа автобиографий является концепция, разработанная Жаном-Матье Меоном. Она включает в себя использование автобиографического чтения определенных «текстов», которые, по-видимому, являются чистым вымыслом [Méon, 2017]. «Дневник» Фабриса Нео имеет иные автобиографические стратегии. На восьмистах страницах четырех томов автор раскрывает свои жизненные трудности и пытается (несмотря на присущую предвзятость) не исказить реальность фактов из биографии, имена и внешность героев. Преимущественно автобиографии в комиксах воплощены в тексте и рисунках одним автором или персонажем. Но есть и другие истории. Сценарист Харви Пекар на страницах журнала “American Splendor” проводил своего рода эксперимент, в котором у каждой его автобиографичной истории был свой иллюстратор. В таких случаях автография не может соблюдать законы жанра, а именно изображение играет главную роль в повествовании и помогает художнику репрезентировать автофикцию.

Подобную ситуацию встречаем в цикле о девочке Марзи, приключения которой воплощались на страницах журнала “Spirou” Марженой Сова (о детстве которой и идет речь) и сторонним автором – Сильвеном Савойей. Такие подходы открывают новые возможности для автобиографий в комиксах. Если популяризировать такой опыт, то стоит задуматься об изменении статуса автобиографии. Автобиографический аспект произведения мог бы касаться как формальных

аспектов, так и самого повествования. А если и дальше развивать эту тему, можно было бы даже представить себе нечто вроде «формальной или стилистической автобиографии», которая воссоздавала бы только рисунок, не зависимо от автобиографического текстового содержания. И здесь автобиография в комиксах, несомненно, далеко не исчерпала всех своих возможностей.

Такая совместная работа над автобиографией лишь одного из авторов является пограничным случаем «акториального» повествования. Такой нестандартный подход к авторству ставит под сомнение идею о том, что автобиография должна быть самостоятельным произведением одного автора. Позиция «единого автора» происходит из литературной области, где идея состоит в том, что подобная работа должна исходить от одного человека [Lafon, 2006, p. 283]. Однако, как уже было представлено выше, в комиксах есть немало исключений. В комиксе «Фотограф, например, по охваченному войной Афганистану с миссией “врачей без границ” Дидье Лефевра, Эмманюэля Гибера и Фредерика Лемерсье, по мнению исследователя Элизабет Эль Рефай, «повествовательный голос от первого лица должен быть голосом фотографа Лефевра, но в этом случае автор и рассказчик, безусловно, не могут рассматриваться как единое целое» [El Refaie, 2012, p. 54]. Обратимся к случаю еще более неоднозначному, хоть и имеющего одного автора. Риад Саттуф в своей работе «Араб будущего» стремится учесть свой опыт жизни в странах, где он провел свое детство. Его позиция – это позиция честного наблюдателя. Быть честным с читателями, по Лежёну, – хорошо, но необязательно. Согласно его точке зрения, «автобиография <...> предполагает идентичность имени между автором <...>, рассказчиком истории и персонажем, о котором мы говорим» [Lejeune, 1975, p. 23]. Для повествования он избирает метод, основанный на том факте, что он рассматривает реалии Ближнего Востока, порой представленные весьма абсурдно, но не документирует жестокость того или иного режима, при этом он не обманывает своего читателя, а лишь рассказывает то, что видел сам, будучи ребенком. Маленький Саттуф становится персонажем, становление которого происходит в кругу родителей и одноклассников, иных родственников и случайных знакомых. Таким образом, «Араб будущего» выполняет другое условие автобиографического повествования Лежёна: ретроспективную перспективу, принятую рассказчиком: «На уровне автобиографического повествования, обсуждаемого в комиксе, мы, таким образом, сталкиваемся с памятью в действии, которая, в некотором смысле, графически “цитирует” образы и ментальные представления строящегося “я”» [Marion, 2015, p. 108].

Таким образом, рисовать себя – значит отдаляться, потому что сходство между автором и персонажем все же является относительной. Однако графическая модальность не подразумевает искажения исторической реальности, не ставит под сомнение степень правдивости. Стоит обратить внимание на мнение самого Риادا Саттуфа, чтобы придать теме правдивости повествования еще более сакральный смысл. О личности автора известно не так много, но есть ряд фактов, упоминаемых в прессе и сети Интернет. Источником для них послужил сам Саттуф. Вот некоторые из них: его отец похитил своего брата и привез его обратно в Сирию, где брат позже присоединился к восстанию против режима Башара Асада; у его отца было мистическое прозрение во время совершения хаджа в Мекке; а потом он, вообще, совершил ужасное преступление против семьи. В личной беседе писателю Адаму Шатцу о реальности этих моментов Саттуф ответил: «Реальность менее соблазнительна, чем вы думаете» [Shatz, 2015].

Соотносимость, по Лежёну, можно определить в повествовании благодаря определенным фактам, рассказанным в сюжете или документальных изображениях. В комиксе можно найти связь с историческим контекстом и вовлеченностью отца Риادا – Абделя-Разака Саттуфа – в реалии описанных фактов. В ряде эпизодов, о которых сообщает Саттуф, отображаются символы геополитической истории 1980-х годов (его детства). Пропаганда на улицах Ливии и Сирии, демонстрирующая лица героев-диктаторов, телевизионные программы, демонстрирующие ритуалы политической власти, или школьные учебники с патриотическими, националистическими и антисемитскими посланиями. Напряженность, связанная с повседневностью жизни на Ближнем Востоке, проявляется в опыте персонажа и в формировании его идентичности. Обратим внимание,

что именно проявления такой «народной» культуры являются, прежде всего, поводом для обращения к детству и миру, который окружал автора. Иными словами, повествовательная память касается повествовательных или культурных произведений, имеющих референтный статус. Это и музыка Жоржа Брассенса, и выпуски “Paris Match” и “Приключений Тинтина”, обращение к таким популярным персонажам как Гольдорак и Безумный Макс. Мечта – другое измерение, которое определяет, пускай и иной, подход к реальности. Жан-Кристоф Меню говорит об этом так: «Мечта – автобиографична, но в то же время Мечта – это чистая материя вымысла. Таким образом, история сновидений в комиксах материализует парадокс вымышленности и автобиографии» [Menu, 2009, p. 87]. Именно с помощью таких моментов автор знакомит нас со своими тревогами, вызванными страхом перед авторитетом отца или давлением социальной системы на его личность. Так, в одном из снов Риад оказывается в самом разгаре боя быков (любимом зрелище его отца), от которого его спасает гигантская рука отца. Точно так же за несколько дней до обряда обрезания ему снится подобный сон, но на этот раз уже Гольдорак спасает его от быков. Другие представления о сне в этом комиксе способствуют возникновению суеверий, как это происходит со снами, рассказанными Абделем-Разаком и его матерью.

И здесь интересен пример Аскольда Акишина и его работы «Моя комикс-биография». Здесь мы сразу понимаем из названий «моя» и «биография», что перед нами автобиография в комиксах. Но это не столько история о том, как проходило условное взросление Акишина как личности, про его взаимоотношения с родственниками, это не дневник путешествия. С одной стороны, это биография Акишина как автора-художника, минимум личной жизни и максимум жизни творческой. В том числе компиляция уже опубликованных работ. Это документация (с весьма узнаваемыми персонажами) советской и российской комикс-индустрии. С другой стороны, некоторые жизненные ситуации, представленные в работе – фантазия автора. И это может свидетельствовать о двойственности повествования, что создает определенные сложности для определения степени достоверности.

Повествование об обыденном, в его автобиографической форме, участвует в определении идентичности через накопление фактов, что приводит к двусмысленности идентичности между единичным определением индивида и определением группы или социального класса. Именно эта двусмысленность идентичности кажется главной проблемой в повествовании. Это предполагает определенную легкость в изложении обычного факта и восстанавливает несоответствие между фактом, который подается как важный, и его краткой, иногда легкомысленной фигурацией. Это двойное и парадоксальное значение можно назвать одной из сильных сторон автофикционального письма: автор утверждает свою субъективность, освобожденную от объективных ограничений, раскрывая свой опыт в вымышленном «другом я», перформативной рекомпозиции своей собственной жизни. Самопознание происходит в аналогичном другом, а не в самом себе. Можно предположить, что этот вымышленный другой потенциально может быть «другим я» другого реального человека, например, читателя.

Таким образом, автобиографическая практика в комиксах, как показал анализируемый выше корпус работ, понимается как произведение саморепрезентации и конструирования субъекта. Автор маркирует свою идентичность именно через рисунок и визуальный нарратив, что помогает объективации всех точек зрения, связанных с его идентификацией. Фабрис Нео замечает, что автобиографическое «я» – это не определенная фигура, ограниченная графическими узорами или моральными позициями. Оно предстает неким существом, находящимся в процессе создания [Neaud, Menu, 2007, p. 454]. Выскажем предположение, что автобиография в комиксах позволяет признать не только репрезентативность, но и факт конструирования идентичности автора.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Baetens J. *Autobiographies et bandes dessinées* // Belphegor. vol. 4, n° 1. 2004. [Электронный ресурс] URL : [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr\\_cont.pdf;sequence=1](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf;sequence=1) (дата обращения: 02.06.2021).

С.С. Лушкин *Персональный сторителлинг в автобиографических комиксах:  
формы репрезентации*

2. Blanckeman B. L'épreuve du récit, ou le gain de soi // *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. – Québec: Nota Bene, 2007. P. 91-105.
3. Boltanski L. La constitution du champ de la bande dessinée // *Actes de la recherche en sciences sociales*. – Paris: Seuil, 1975. №4. P. 37-59.
4. Gasparini P. De quoi l'autofiction est-elle le nom? [Электронный ресурс] URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> (дата обращения: 02.06.2021).
5. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. – Paris: Seuil, 1975.
6. Marion P. L'Autobiographie comme agenda identitaire. L'Ascension du Haut Mal de David B. // *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*. – Genève: Georg Editeur, 2015. P. 107-117.
7. Méon J.-M. *Expérience autobiographique et bande dessinée de genre: le récit de soi en espaces contraints*. [Электронный ресурс] URL: [https://www.fabula.org/actualites/experience-autobiographique-et-bande-dessinee-de-genre-le-recit-de-soi-en-espaces-contraintsautour\\_79704.php](https://www.fabula.org/actualites/experience-autobiographique-et-bande-dessinee-de-genre-le-recit-de-soi-en-espaces-contraintsautour_79704.php) (дата обращения: 18.06.2021).
8. Neaud F., Menu J.-C. Autopsie de l'autobiographie // *L'Éprouvette*, n° 3. – Paris: L'Association, 2007. P. 450-472.
9. Shatz A. Drawing Blood. The Rise of Riad Sattouf's 'The Arab of the Future' // *The New Yorker*. 2015/10/19. [Электронный ресурс] URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/19/drawing-blood> (дата обращения: 19.06.2021).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.И. Автор и герой в эстетической деятельности // Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – С. 9-226.
2. Beaty B. *Unpopular culture: transforming the European comic book in the 1990s*. – Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2007.
3. Delannoy P. A. *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. – Paris: L'Harmattan, 2007.
4. El Refaie E. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. – Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
5. Gasparini P. *Autofiction, Une aventure du langage*. – Paris: Seuil, 2008.
6. Groensteen T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée, Vol. 2*. – Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
7. Lafon M., Peeters B. *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. – Paris: Flammarion, 2006.
8. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. – Paris: Seuil, 1975.
9. Martin A. *Une œuvre réfléchie: l'autoreprésentation dans l'œuvre d'Edmond Baudoin*. – Montréal: Université du Québec à Montréal, 2003.
10. Menu J.-C. *La Bande dessinée et son double*. – Paris: L'Association, 2009.
11. Menu J.-C., Rosset C. *Correspondance*. – Paris: L'Association, 2009.
12. Ouellette-Michalska M. *Autofiction et dévoilement de soi*. – Montréal: XYZ, 2007.
13. Sans J. [dir.]. *Sphère de l'intime: Le Printemps de Cahors, photographie & arts visuels*. – Arles: Actes Sud, 1998.

#### SOURCES

1. Baetens J. "Autobiographies et bandes dessinées". *Belphegor*. Vol. 4, #1. 2004. [Electronic resource] URL: [https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr\\_cont.pdf;sequence=1](https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.pdf;sequence=1) (access: 02.06.2021).
2. Blanckeman B. "L'épreuve du récit, ou le gain de soi". *Vies en récits: formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec, Nota Bene, 2007. Pp. 91-105.
3. Boltanski L. "La constitution du champ de la bande dessinée". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, Seuil, 1975. #4. Pp. 37-59.
4. Gasparini P. *De quoi l'autofiction est-elle le nom?* [Electronic resource] URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini> (access: 02.06.2021).
5. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
6. Marion P. "L'Autobiographie comme agenda identitaire. L'Ascension du Haut Mal de David B." *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*. Genève, Georg Editeur, 2015. Pp. 107-117.
7. Méon J.-M. *Expérience autobiographique et bande dessinée de genre: le récit de soi en espaces contraints*. [Electronic resource] URL: [https://www.fabula.org/actualites/experience-autobiographique-et-bande-dessinee-de-genre-le-recit-de-soi-en-espaces-contraintsautour\\_79704.php](https://www.fabula.org/actualites/experience-autobiographique-et-bande-dessinee-de-genre-le-recit-de-soi-en-espaces-contraintsautour_79704.php) (access: 18.06.2021).
8. Neaud F., Menu J.-C. "Autopsie de l'autobiographie". *L'Éprouvette*, #3. Paris, L'Association, 2007. Pp. 450-472.
9. Shatz A. "Drawing Blood. The Rise of Riad Sattouf's 'The Arab of the Future'". *The New Yorker*. 2015/10/19. [Electronic resource] URL : <http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/19/drawing-blood> (access: 19.06.2021).

#### REFERENCES

1. Bahtin M.I. "Avtor i geroj v esteticheskoj deyatel'nosti". [Author and Hero in Aesthetic Activity]. *Avtor i geroj: K filosofskim osnovam gumanitarnyh nauk* [Author and Hero: On the Philosophical Foundations of the Humanities]. St. Petersburg, Azbuka, 2000. Pp. 9-226. (in Russ.)
2. Beaty B. *Unpopular culture: transforming the European comic book in the 1990s*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2007.
3. Delannoy P.A. *La bande dessinée à l'épreuve du réel*. Paris, L'Harmattan, 2007.
4. El Refaie E. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson, University Press of Mississippi, 2012.
5. Gasparini P. *Autofiction, Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008.

S.S. Lushkin *Personal storytelling in autobiographical comics:  
forms of representation*

6. Groensteen T. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée, Vol. 2*. Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
7. Lafon M., Peeters B. *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*. Paris, Flammarion, 2006.
8. Lejeune P. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
9. Martin A. *Une œuvre réfléchie : l'autoreprésentation dans l'œuvre d'Edmond Baudoin*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.
10. Menu J.-C. *La Bande dessinée et son double*. Paris, L'Association, 2009.
11. Menu J.-C., Rosset C. *Corr&spondance*. Paris, L'Association, 2009.
12. Ouellette-Michalska M. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ, 2007.
13. Sans J. [dir.]. *Sphère de l'intime: Le Printemps de Cahors, photographie & arts visuels*. Arles, Actes Sud, 1998.

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 791.43-2  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

**Маргарита Вадимовна Черкашина**  
*Margarita Vadimovna Cherkashina*  
кандидат филологических наук, преподаватель,  
PhD in Philology, Lecturer,  
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ  
*The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration*  
[ma4cher@gmail.com](mailto:ma4cher@gmail.com)

## РОМАН КОРМАКА МАККАРТИ «СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ БРАТЬЯМИ КОЭН CORMAC MCCARTHEY'S NOVEL "NO COUNTRY FOR OLD MEN" AND ITS SCREEN ADAPTATION BY THE COEN BROTHERS

В 2007 году роман Маккарти стал основой первой экранизации в карьере братьев Коэн, до этого снимавших по собственным сценариям. В ней сокращенными оказываются ряд ключевых сцен романа, в частности те, где каждый из троих главных персонажей (в фильме акцент смещен на одного из них – стареющего шерифа Белла, не принимающего пугающий его новый мир с его тотальной аморальностью) имеет военное прошлое и проявляет себя как ницшеанский Сверхчеловек, вступающий в противоборство с другими. Белл из человека со здоровыми инстинктами становится старомодным рыцарем без страха и упрека, расчетливый киллер новой волны Чигур – чистым психопатом, а его жертва Мосс – просто человеком, переоценившим себя. Горькая ирония Маккарти, строящего повествование как «текст в тексте», оказывается претворенной Коэнами в их все же блистательной экранизации в своего рода гимн абсурду, который олицетворяет игра «съехавшего с катушек» киллера в орлянку со своими жертвами.

**Ключевые слова:** Кормак Маккарти, братья Коэн, экранизация, детектив, триллер, современный роман

**Для цитирования:** Черкашина М.В. Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место» и его экранизация братьями Коэн // Артикульт. 2022. №1(45). С. 42-51. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

In 2007, McCarthy's novel became the first experience of screen adaptation in the Coen brothers' career, who had previously developed their own scripts only. They cut several key scenes of the novel. For example, those when each of the three main characters having their military background manifests himself as a Nietzsche's Übermensch, ready to confrontate with others (the Coens made one of them be the protagonist, it's Sheriff Bell who does not accept the incomprehensible new world because of its total immorality). The person with healthy instincts, Bell had transformed by the Coens into a sort of a perfect knight, the new generation calculated killer Chigurh – in a total psycho, and his victim Moss – just in a man "who's been underestimated by others for so long that he's come to overestimate himself". McCarthy's bitter irony grows out of his novel structure (mise en abyme) mostly. At the same time the Coens movie brilliance is based on their canticle of Absurd, when the crazy killer flips a coin with his victims.

**Keywords:** Cormac McCarthy, the Coen brothers, screen adaptation, detective, thriller, modern novel

**For citation:** Cherkashina M.V. "Cormac McCarthy's novel "No country for old men" and its screen adaptation by the Coen brothers." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 42-51. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

Расхожим мнением является восприятие экранизации как заведомо более слабого произведения, чем текст, лежащий в ее основе. Это тем более актуально, когда речь идет об экранизациях произведений «современных классиков».

У классиков жанра детектива (Агаты Кристи и Артура Конан Дойла) интрига состояла в обнаружении не известного читателю преступника в процессе расследования, сам ход которого и представлял из себя нарратив. Кара преступника в том или ином виде подразумевалась априорно. Когда в «Убийстве Рождера Экройда» ближе к концу совершается открытие читателем того факта, что дневник доктора-рассказчика – это дневник убийцы, соблазняющего до сих пор сладкоречием и читателя, и Пуаро, сам этот новый подход к форме становится открытием: жанр детектива демонстрирует способность к метаморфозе.

Феномен экранизации с точки зрения эволюции жанра детектива представляет интерес, в первую очередь, именно с этой точки зрения. Любопытно рассмотреть на конкретном примере недавней экранизации недавнего романа, не открывают ли их экранизации чего-то о трансформации жанра самих литературных первоисточников, что сами первоисточники манифестируют не столь явно?

© Черкашина М.В., 2022

### Литературный первоисточник

Роман живого классика американской литературы, лауреата Национальной книжной и Пулитцеровской премий Кормака Маккарти «Старикам тут не место» (*No Country for Old Men*) написан в 2005 году на стыке жанров: детектива, триллера и нео-вестерна. Некоторые исследователи говорят о переосмыслении жанра вестерна у Маккарти [Каримова, 2014], другие предпочитают называть его романы анти-вестернами [Вихрова, 2021, с. 1396] или «жестокими притчами в оболочке вестерна» [Гончаров, 2015, с. 493]. С тем же основанием можно назвать роман «Старикам тут не место» и анти-детективом. Ведь прозрачность экспозиции стремительной завязки романа (мешки с бурным порошком в кузове пикапа в пустыне на границе США и Мексики, кейс с деньгами и трупы вокруг) и дальнейшего развития событий (тому, кто возьмет кейс, не поздоровится, это ясно как день) сводит интригу к нулю. Но удивительным образом эта прозрачность не сводит к нулю напряженный интерес читателя.

Все приемы, с помощью которых роману Маккарти удается неотрывно удерживать читательское внимание даже и при этом отсутствии детективной интриги, лежат не в сфере рассказываемого, но в сфере удивительной способности автора, действуя на поле старого доброго «большого романа», экспериментировать с его структурой и самим способом повествования. Нельзя сказать, чтобы каждый из этих экспериментов носил радикально новаторский характер, но будучи применено одновременно в тексте, объединяющем, как уже говорилось, особенности сразу нескольких жанров, это весьма точечное и продуманное экспериментирование создает ощутимый эффект органического не-нарратива, который, кажется, вовсе не исходит от автора. Как справедливо отмечает Е.А. Стеценко, рассматривающая творчество Маккарти в рамках концептов должного и сущего, его «письмо стремится быть динамичным – как динамично бытие, оно формирует его картину, и она хаотическая, ассонансная должному» [Стеценко, 2019, с. 72]. Добавим: не только должному, но и ожидаемому читателем.

Прежде всего читатель имеет дело с давно известным приемом *mise en abyme* (текст внутри текста). Оформленный курсивом внутренний монолог шерифа Белла о событиях 1980 года, ни к кому, кажется, не обращенный, не просто сопровождает криминальный сюжет, для изложения которого используется обычный шрифт, рамкой социально-философских рассуждений о стране и происходящем в ней, добре и зле в мире, природе человека и его связи со всем в мире, в том числе с богом. Будучи текстом иной модальности, этот внутренний монолог остраивает сам сюжет, дает читателю его «увидеть» как бы «объективным взором», а дополнительные отступления и флэшбеки делают и сам курсив шерифа не менее остраиваемым. В самом начале он вспоминает о своем присутствии на казни в газовой камере преступника, которого сам и арестовал:

«Говорят глаза окна души. Не понимаю что было в его глазах и вряд ли когда пойму. Но мир становится другим и глаза тоже, к тому все идет. Не думал что доживу до такого. Где-то там есть настоящий живой пророк разрушения и я не хочу столкнуться с ним. Знаю он действительно существует. Видел дело его рук. Ходил пред теми глазами однажды. И больше не желаю. И не желаю строить из себя героя и связываться с ним. Не потому что просто стар стал. Если бы так. Не скажу что эта работа мне очень уж по душе. Потому что я всегда знал что на ней нужно быть готовым в любой момент умереть. Во все времена так было. Ни славы тебе и ничего такого но ты ее делаешь эту работу. А если не готов, это поймут. И глазом не успеешь моргнуть как увидят. Думаю дело больше в том ради чего стараться. И ради чего ты должен рисковать своей жизнью. А у меня нет такой привычки. И теперь думаю может вообще никогда не появится» [Маккарти, 2009, с. 6].

Так тема смерти с самого начала становится внешней рамой всего рассказываемого о преступлениях и преступнике, которого шериф не сможет не только покарать, но и вообще поймать.

### Неоднозначность рассказчика и протагониста у Маккарти

Прием Маккарти с рассказчиком также примечателен. При всем драматизме нарратива Белла и очевидности высоких моральных принципов этого персонажа (он без всякого пафоса и фиги в кармане говорит, что просто испытывает ответственность за людей своего округа, из своих налогов платящих ему жалованье) четко слышна авторская ирония по отношению к нему и его «стариковскому» нарративу. Эту способность текста Маккарти к поразительному балансированию на грани трагедийного и безысходного с горчайшей, едва ощутимой иронией отмечает Е.А. Стеценко:

«В изображаемой Маккарти картине жизни с ее дробностью, иррациональностью и непредсказуемостью человек часто предстает как игрушка в руках рока, что неизбежно должно внести в сюжет элементы либо трагедии, либо мелодрамы. Это прекрасно осознается и автором, и героем...» [Стеценко, 2022, с. 231].

Протагонист у Маккарти, таким образом, сразу же проявляет себя как ложное alter ego автора. Это открытие поддержано и тем фактом, что читатель быстро обнаруживает, что в романе целых три центральных персонажа вместо одного. Первый (по порядку романских событий, но не появления на страницах романа) – сварщик и охотник-любитель Ллуэлин Мосс, ветеран Вьетнама. Это он, с любимой винтовкой выслеживая стадо антилоп, натолкнется в пустыне на место бойни наркоторговцев, прочтает следы, найдет одинокий труп с кейсом, набитым деньгами, не устоит перед соблазном и, взяв его, из свидетеля в один миг станет жертвой, по следам которой направится другой охотник. Впрочем, по иронии судьбы, роковым для Мосса станет не соблазн легкой наживы за счет плохих парней, и даже не его же собственное неуместное и нелепое милосердие (уже вернувшись домой к молодой жене, никем не увиденный, он неожиданно проснется ночью, встанет набрать воды и поедет обратно напоить последнего оставшегося в живых бандита и тогда-то и попадет под прицел), а вполне ожидаемое наличие наиважнейшего «маячка» в кейсе, из которого он не додумается переложить деньги. По нему его и выследят. Его преследователь станет вторым центральным персонажем – загадочным «призраком», не оставляющим свидетелей. О происхождении и бэкграунде киллера с необычным именем Антон Чигур и необычным оружием убийства читатель ничего не знает с начала до конца романа, лишь может догадаться из его разговора уже с его личным преследователем (которого тот, впрочем, убьет, как и многих других) об общем их прошлом в некоей «горячей точке». Наконец, резонер-шериф, ветеран второй мировой, Белл также прочтет все следы в пустыне, причем и следы охотника-Мосса, и охотящегося на него его преследователя Чигура, поймет все происшедшее и захочет спасти Мосса от его судьбы, пусть и против его воли.

Как видим, эти трое, чьи выдающиеся качества Маккарти явно демонстрирует читателю, как пишет Меган Макгилкрист [McGilchrist, 2010, p. 134], несмотря на их противостояние, не только имеют сходные черты успешных охотников, но и в процессе развития сюжета несколько раз меняются ролями преследуемого и преследователя, таким образом и являя картину мира по Маккарти.

На ницшеанский след у Маккарти указывает Е.А. Стеценко, анализируя образ судьи Холдена в другом романе Маккарти «Кровавый меридиан» (1985), также являющегося преследователем протагониста:

«...благодаря образу Холдена у Маккарти порочной оказывается не только человеческая цивилизация, но и культура, вернее, ее магистральная для западной ойкумены линия. Воззрения Холдена, типичного постмодернистского героя, являются доведенными до абсурда рационалистическими и позитивистскими идеями. Считая человека животным, но все же «венцом творения», он изучает природу исключительно в целях ее подчинения <...> Судью оскорбляет свобода птиц, которых он мечтает поместить в зоопарк. С его точки зрения, человек является рабом природы только до тех пор, пока им не будет изучена самая малая и ничтожная тварь,

после чего он станет настоящим властелином. Знания для Холдена – путь к власти <...> Вместе с тем, Холден понимает, что в мире есть множество непознанных вещей <...> Непознаваемость природы и ее полное безразличие по отношению к человеку освобождает его, по мнению Холдена, от всякой морали <...> В уста Холдена автор вкладывает ницшеанские идеи...» [Стеценко, 2002, с. 221].

Примечательно, что в финале «Кровавого меридиана» этот «Сверхчеловек» исполняет дикий танец на столе, обнаженный, как в день творения, не без авторской иронии отсылая замороженного ритуальным ужасом читателя к танцующему Заратустре Ницше.

### Распалась связь времен?

Название же романа Маккарти «Старикам тут не место» апеллирует к первой строке «Плавания в Византию» У.Б. Йейтса с его категориями «прошедшее, преходящее, приходящее» (what is past, or passing or to come – в финальной строке) на фоне воображаемой прекрасной вечности бессмертного искусства. Одновременно это и мысль, высказанная персонажем самого Маккарти, но – в еще одном его романе. Намек на появление сходного «искупительного мотива» в более раннем романе Маккарти «Кони, кони» (1992) отмечает журналист, преуспевший первым собрать и опубликовать наиболее полный материал об авторе, журналистов неизменно избегающем, Дон Вильямс [Williams, 2004]. Роман этот положил начало всеамериканской, а затем и всемирной славе автора, до этого «широко известного в узких кругах». В конце его романа устами автора озвучена наивная мысль главного героя о том, что вся жестокость этого мира и вся непрерывно проливаемая в нем кровь, возможно, окупается хотя бы нашей способностью видеть прекрасное, отличающей нас от других животных, борющихся за выживание друг с другом.

Таким образом, очевидный в монологах шерифа Белла вопрос болезненной смены поколений, прерывающей связи между ними и нормальный ход вещей в социуме и природе, явно родственен мотиву человека как мнящего себя богом «умирающего животного», претендующего на понимание основ бытия (к слову, словосочетание *the dying animal* из той же поэмы Йейтса послужило также названием одного из романов другого великого американского писателя современности, Филипа Рота, ровесника Маккарти).

В одном из финальных фрагментов романа Белл встречается с отцом Мосса, чтобы услышать, что все дело в том, что его сын вернулся с войны другим:

«Люди скажут вам что это Вьетнам поставил страну на колени. Но я в это никогда не верил. Она уже была нездорова. Вьетнам стал просто последней каплей. Нам нечего было дать им с собой когда мы посылали их туда. Если б мы послали их без винтовок не знаю насколько было бы хуже. Нельзя вот так отправляться на войну. Нельзя идти на войну без Бога в душе. Не знаю что будет когда случится новая. Просто не знаю» [Маккарти, 2009, с. 272].

Именно на вьетнамский след намекает и неразговорчивость Мосса, для которого дело всегда идет впереди слова, считает Макгилкрист, обращающая внимание на то, что этот монолог его отца почти цитирует Ноама Хомски, высказавшегося о войне во Вьетнаме как свидетельстве фундаментального кризиса демократии в США. Исследовательница также полагает, что здесь Маккарти является наследником американской литературной готики в традициях Мелвилла, Готорна, Твена и Купера [McGilchrist, 2010, p. 120].

Метафизическая проблематика романа, пунктирно очерченная сразу в названии, в итоге оказывается намного шире его сюжета: война, оказывающаяся общим травматическим опытом трех главных персонажей и Уэллса, которого наркодилеры в конце концов отправляют убить «съехавшего с катушек» Чигура (в этом деле Уэллс не только не преуспевает, но и оказывается сам убит им), приобретает иную трактовку – постоянной войны «всех против всех» как принципа мироустройства, так и не осознанного всеми людьми, несмотря на просвещающий глас философии. Макгилкрист пишет, что если стареющий, подавший в отставку после неудачи со спасением Мосса от Чигура Белл говорит, что не знает, что за будущее грядет, то Маккарти сразу следом за этим

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»  
и его экранизация братьями Коэн*

своим вопрошающим романом пишет отвечающую на многие вопросы «Дорогу» (2006), мрачную антиутопию о мире после ядерной катастрофы, в котором царит людоедство уже не в переносном смысле, а в прямом [McGilchrist, 2010, p. 136].

Через размышления Белла Маккарти демонстрирует, что в этом чуждом морали и глухом к саморефлексии мире спасением могла бы быть вера, но она осталась лишь у старого беспомощного инвалида в кресле-каталке Эллиса, носителя их семейного и в этом смысле и национального предания. Эллис произносит словно бы универсальную формулу, отвечающую на все вопросы о поколениях со сломанными судьбами и о многочисленных ранних насильственных смертях: «Эта страна сурова к людям».

Эта суровость, провозглашенная в одной из множественных концовок романа (еще одна черта его экспериментальной структуры), делает Маккарти, по словам Макгилкрист, «критиком мифа о фронтире» [McGilchrist, 2010, p. 116]. Да и сам этот миф оказывается лишь поводом к высказыванию о бессилии человека перед лицом мирового зла, в нем же и заключенного:

«...прогрессивная концепция новой цивилизации сменяется фаталистичной констатацией конечности мира и предопределенностью его судьбы. Демифологизированный фронтальный “self made man” – герой американской мечты – обречен на поражение, а любой его утопический план выстроить судьбу согласно своей воле изначально нереализуем в мире зла» [Вихрова, 2021, с. 1399].

### Место автора

Само это высказывание о стране, суровой к людям, впрочем, остраняется и подвергается скрытой авторской иронии как самой своей наивно-метафорической формой, так и тем фактом, что до читателя оно доходит внутри очередного монолога Белла:

«Ты принимаешь участие в скачках и тебе возможно кажется что ты хотя бы представляешь куда скачешь. Но можешь и не представлять. Или тебя обманут. Возможно никто тебя не станет потом винить. Если сойдешь с дистанции. Но вот если это происходит просто оттого что трасса оказалась тяжелей чем ты думал. Тогда дело другое» [Маккарти, 2009, с. 243].

Отмечаемый многими безумный «модернистский» [Авдеев, Татарин, 2018, с. 281], «нестандартный» [Переяшкин, 2010, с. 342] синтаксис Маккарти, то рубящий короткими разговорными предложениями, словно догоняющими друг друга, то игнорирующий знаки препинания в сложносочиненных, на самом деле продуманно меняет темп повествования и его интонацию. Из начинающих роман размышлений Белла о казни преступника очевидно, что внутренний монолог шерифа оформлен именно так. Но и разговор Мосса с самим собой, словно проглатывающий весь нарратив под воздействием адреналина и выдающий лишь финальную реплику, являющуюся у него руководством к действию, тоже:

«Далеко ты не уйдешь, сказал он. Можешь думать что ушел. Но хрен.

Он оставил след и держа наготове автомат со снятым предохранителем двинулся напрямую к самому высокому месту впереди. Там он приложил бинокль к глазам посмотрел на юг. Пусто. Постоял теребя кабаньих клык болтавшийся поверх рубахи.

Небось затаился где-нибудь в тени, сказал он, и следишь не преследует ли кто. И шансов у меня увидеть тебя прежде чем ты увидишь меня ноль и ты можешь спокойно меня подстрелить» [Маккарти, 2009, с. 17].

Размеренная интонация эта уже в качестве авторской может быть приближена и к сухости полицейского протокола, как в сцене убийства Чигуром незадачливого помощника шерифа:

«Помощник отчаянно бил ногами крутясь по полу опрокинул мусорную корзину далеко отшвырнул кресло. Задел дверь которая захлопнулась от удара сбил коврик. Хрипел и изо рта у него бежала кровь. Захлебывался собственной кровью. Чигур только сильнее натягивал цепь. Никелированные наручники впились ему в кость. Сонная артерия помощника лопнула струя крови ударила через всю комнату и потекла по стене. Помощник постепенно перестал бить ногами. Лежал неподвижно и только судороги пробегали по его телу. Потом окончательно затих.

Чигур дышал спокойно, не отпуская его. Потом встал снял ключи с ремня помощника отпер наручники забрал его револьвер и отправился в туалет» [Маккарти, 2009, с. 7].

Можно предположить, что сфера языка и есть место наиболее явного проявления автора в этом романе.

### **Экранизация романа гибридного жанра игроками с жанром кинематографическим**

Вовсе не удивительно, что именно братья Коэны взялись поставить фильм по этому безжалостно умному, многомерному и при этом лукавому роману, с его экстравагантными экспериментами со структурой и стилем. Он стал первой экранизацией в их карьере, строящейся на постоянных принципах: простой сюжет; внутренняя рефлексия о традиции жанра, будь то нуар (1984 – первый совместный фильм «Просто кровь», 1991 – «Человек, которого не было»), фарс (1988 – «Воспитывая Аризону», 1998 – «Большой Лебовски»), криминальная драма (1990 – «Перекресток Миллера»), триллер (1991 – «Бартон Финк», 1996 – «Фарго»); ироническая интонация в градациях от черного юмора до болезненного ерничанья (2007 – «После прочтения сжечь»).

Экранизация с бюджетом в двадцать пять миллионов долларов, голливудскими звездами (Томи Ли Джонс, Джош Бролин) и звездой европейской (Хавьер Бардем) осуществлена ими спустя всего два года после выхода романа Маккарти, в 2007 году, и из восьми номинаций на премию Оскар в 2008 году получила четыре. На счету картины также номинация на Золотую пальмовую ветвь в Каннах (2007), три приза Национального совета критиков США (2007), два Золотых глобуса (2007), три премии Британской киноакадемии (2008).

Внимания заслуживают те изменения, что внесены в сюжет режиссёрами.

Во-первых, – и это самая существенная потеря – из экранизации исключена вся военная история Белла, подробности о которой читатель узнает лишь в конце романа (и именно ее изложение Эллису является одной из нескольких концовок романа, следующих у Маккарти друг за другом и дополняющих друг друга). Это история многолетних угрызений совести из-за медали, полученной за то, что он случайно, фактически из-за контузии, выжил из всего подразделения и предпочел не погибнуть в одиночку, а отступить:

«На вторую ночь я вышел в расположение американцев ну и всё. Я думал что после стольких лет все забудется. Не знаю почему я так думал. Потом решил попытаться искупить вину и подозреваю что именно это и делал все последние годы» [Маккарти, 2009, с. 255].

Трансформировав Белла из осторожного человека со здоровыми инстинктами фактически в старомодного рыцаря без страха и упрека (там, где в романе Белл, увидев знакомый след от выбитого замка в двери мотеля и понимая, что встретится там с «призраком», убивающим людей с помощью пневматического пистолета для скота, вызывает подмогу, в фильме он в одиночку заходит в номер мотеля и спрятавшийся там Чигур почему-то его не убивает), Коэны вместе с этой человеческой нормальностью Белла исключили и глубину романа: «умирающее животное» из поэмы Йейтса – это одновременно и Сверхчеловек, берущий на себя ответственность, несмотря на нежелание умирать. Горькая ирония Маккарти у Коэнов оказывается заменена почти открытым восхищением перед могуществом мирового зла, а Белл неоправданно становится главным, оттесняя двух других полноправных в романе персонажей. Характерно, что Бардем получил Оскар за Чигура как за роль «второго плана». Но и Бролин, по словам кинокритика, играет Мосса лишь как человека, столь долгое время недооцененного другими, что он начал переоценивать сам себя [Орт, 2007].

### **Редукции, вставки экранизации и метафизика сюжета**

Исключенным из экранизации оказывается и эпизод, в котором Чигур возвращает кейс с деньгами его владельцу (весьма солидному плательщику за наркотики, не имеющему в облике ничего общего ни с мексиканскими бандитами, ни с киллерами, работающими на них) и предлагает себя в качестве новой «крыши» (представителей старой, как и отравленного ими по его следам

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»  
и его экранизация братьями Коэн*

Уэллса, он уничтожил). При этом режиссёрами добавлено бессмысленное убийство Чигуром водителя на трассе только потому, что его автомобиль на миг показался ему удобнее его собственного. Таким образом, Коэны превратили его из расчетливого гангстера новой волны в чистого маньяка-психопата, что еще усиливает нелепость сокрушений Белла по поводу того, куда катится мир.

Сократив диалог Чигура с женой Мосса Карлой Джин (которую он пришел убить вопреки здравому смыслу уже после того, как убил самого Мосса и получил кейс, и делает это только потому, что пообещал ее мужу это сделать, если тот не вернет ему кейс), в процессе которого он садистски долго объясняет ей, почему этого никак не миновать, Коэны удалили как раз ту часть монолога Чигура, где он характеризует себя как парадоксально последовательного бога хаоса. Характерно и то, что более ранний диалог Белла с ней же точно так же редуцирован именно на намеке на божественные функции по присмотру за порядком в мире, взятые на себя шерифом. Как удален и сходный эпизод в диалоге Чигура с Уэллсом перед его убийством, где Чигур также присваивает себе сходную роль:

«Уэллс посмотрел в темное окно. Сказал:

Я знаю где кейс.

Если б знал он уже был бы у тебя.

Я хотел дождаться пока вокруг никого не будет. До ночи. Часов до двух.

Значит знаешь где он сейчас.

Да.

Я знаю кое-что получше.

Что именно.

Где он будет.

И где он будет?

Его принесут и поставят у моих ног.

<...>

Ты думаешь что не закроешь глаза. Закроешь.

Уэллс молчал. Чигур наблюдал за ним. Потом сказал:

Я знаю что ты еще думаешь.

Ты не знаешь что я думаю.

Ты думаешь что я такой же как ты. Что это во мне просто жадность говорит. Но я не такой как ты. Потребности у меня скромные.

Давай стреляй.

Тебе не понять. Такому человеку как ты.

Давай стреляй.

Да, сказал Чигур. Все всегда так говорят. Но на самом деле не хотят этого, верно?

Кусок дерьма.

Как некрасиво, Карсон. Опомнись. Если не уважаешь меня то какого мнения ты должен быть о себе? Посмотри к чему ты пришел» [Маккарти, 2009, с. 161].

В результате чего вся метафизика романа, происходящая от образа Сверхчеловека, становящегося богом самому себе и этому забытому истинным Богом миру и конкурирующего в рамках нового «естественного отбора» с другими самопровозглашенными Сверхчеловеками, шагренизируется в экранизации в пользу чистого триллера.

С другой стороны, Коэны вставили в диалог Белла при встрече с Карлой Джин историю о забойщике скота, которой нет в романе, дав ему проговориться таким образом о своей догадке об орудии убийства Чигура. Пневморужье для забоя скота с кислородным баллоном, не оставляющее следов преступления, то есть пули в голове убитых, и потому как бы высвечивающее инфермальную природу убийцы, подчеркивает роль, взятую на себя Чигуром, роль нового бога этого мира, бога-уничтожителя. Без этой аллюзии, ясно читающейся в романе, в экранизации остается лишь мотив низведения жертвы до уровня потенциального стейка, объективирования человеческой личности

в той новой реальности, о которой все время Белл говорит сетуя, что люди старой закалки не могут ее постичь и из нее им хочется самоустраниться (почему он и подает в отставку по окончании своего безуспешного расследования).

Отсутствуют в экранизации и любовные истории шерифа и его жены, с одной стороны, и Мосса и Карлы Джин, с другой. В романе Карла Джин рассказывает Беллу, как Мосс спас ее, прозябавшую работая в универмаге сразу после школы, как странствующие рыцари бывало спасали заточенных в замке принцесс:

«Когда я закончила школу мне было шестнадцать и я пошла работать продавщицей в «Уол-март». Не знала куда пойти еще. А деньги нам были нужны. Пусть и небольшие какие там платили. Ну да не в том дело а в том что ночью перед тем как выйти на работу мне приснился тот сон. Или что-то похожее на сон. Я наверно просто дремала. И во сне или вроде этого я поняла что он найдет меня там. В «Уол-марте». Я не знала ни кто он ни как его зовут ни как он выглядит. Знала только что сразу пойму как только увижу его. Я ждала и отмечала дни в календаре. Как делают в тюрьме. То есть я никогда не была в тюрьме но наверно там так делают. И на девяносто девятый день пришел он и спросил меня где находятся спортивные товары и это был он. А потом он вернулся прямо ко мне прочитал по карточке как меня зовут посмотрел на меня назвал по имени и спросил: Когда вы заканчиваете? Вот так все было. И у меня не возникло никаких сомнений. Ни тогда, ни сейчас, и никогда не возникнет» [Маккарти, 2009, с. 121].

Редуцировав эту коллизию до фразы Мосса о Walmart («Ты там больше не работаешь, а покупаешь»), намекающей на то, что они разбогатели благодаря найденному им кейсу с двумя миллионами долларов, Коэны потеряли и любовные параллели между двумя любящими парами, а вместе с ними и мотив безнадежности противостояния Эроса Танатосу, явно звучащий в романе.

### **Жонглирование с финалами**

Наконец, поменяв местами финальные эпизоды (которые в романе нанизаны один за другим и создают плеонастический эффект той самой «стариковской» речи, ни к кому не обращенной в отсутствие Бога, но которая, тем не менее, никак не может до конца излиться), Коэны добились эффекта увеличения роли столь явно любимой ими темы случая. Для этого мотив орлянки Чигура с его жертвами, в романе столь решающего значения не имевший (а абсурд в нем лейтмотивом не звучал, как раз наоборот – характеризовал особый извращенный рационализм киллера), и акцентирован ими столь явно. В романе же лейтмотивом сквозь изложение событий и монологи Белла звучит скорее мысль о том, что мир, вполне возможно, не так уж и меняется, это мы слабеем и умираем и нам перестают быть защитой старые иллюзии, в том числе иллюзия веры и защиты высшими силами, мир не меняется, потому что у Сверхчеловека никак не достает сил его изменить.

Нарратив Коэнов за счет всех этих умело сделанных редуций (обусловленных, разумеется, в том числе и хронометражом фильма) становится более стройным и менее хаотичным и противоречивым, чем у Маккарти, но за этой стройностью устрашающий абсурд происходящего забирает себе парадоксально больше прав.

Парадокс, однако, в том, что все эти утраты и переинтерпретации вовсе не делают экранизацию неудачной, она просто сделана по иным законам, чем роман, точно так же, как Мосс, Чигур и Белл обитают в мирах, устроенных по разным законам. И если столкновение их миров в романе фатально, то прививка свойств большого американского романа кинематографу Коэнов оказалась весьма полезной.

После всего выше сказанного нам остается попытка вывода о том, что же дает анализ особенностей экранизации романа Кормака Маккарти «Старикам тут не место» братьями Коэн для понимания трансформации жанра детектива в целом. Думается, можно признать обоснованным предположение о том, что не только сам жанр стремится к гибридизации с другими (триллера, например), но и поиск преступника в старом добром детективе, как и ожидание неизбежного

М.В. Черкашина *Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место»  
и его экранизация братьями Коэн*

возмездия для него, сменяется в наши дни некой новой формой поиска высшей силы, способной противостоять мировому хаосу, гимну абсурда, которым так упиваются Коэны и перед которым опускают руки мораль и надежда – в мире после ницшеанского «Бог умер». Сама же надежда – в том, что такая сила обнаружит себя рано или поздно. Тем интереснее, как будет развиваться жанр в дальнейшем.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Старикам тут не место / No Country for Old Men (2007, реж. Джоэл и Итан Коэн, США), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Маккарти К. Старикам тут не место / Пер. с англ. В. Минушина. – Санкт-Петербург: Издательский дом «Азбука-классика», 2009.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев С.С., Татаринов А.В. О ключевых мотивах в романах Кормака Маккарти рубежа XX-XXI веков // Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития: материалы III Международной научно-практической конференции докторантов, аспирантов и магистрантов, Краснодар, 21 апреля 2018 г. – Краснодар: КГУ, 2018. С. 281-284.
2. Вихрова К.А. «Война была всегда»: «миф о границе» в романе К. Маккарти «Кровавый меридиан» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, вып. 5: Литературоведение. С. 1396-1401.
3. Гончаров Ю.В. Кормака Маккарти // Современная зарубежная проза: уч.пособие / под.ред. А.В. Татаринова. – Москва: Флинта, Наука, 2015. С. 493-498.
4. Каримова Э.Г. Переосмысление жанра вестерна в романе Кормака Маккарти «Старикам тут не место» // Вестник ННГУ. 2014. № 2-3. С. 250-283.
5. Переяшкин В.В. Творчество американских писателей второй половины XX века в контексте южной литературной традиции (на материале произведений К. Маккаллера, У. Стайрона, К. Маккарти, Л. Смит). Дисс. на соискание уч.степени доктора филол.наук. Пензенск, 2010.
6. Стеценко Е.А. Концепты должного и сущего в литературе США // Философско-эстетические константы литературы США в динамике художественных направлений: памяти Е.А. Стеценко (1946-2018). – Москва: ИМЛИ РАН, 2019. С. 25-79.
7. Стеценко Е.А. Экологическое сознание в современной американской литературе. – Москва: ИМЛИ РАН, 2002.
8. McGilchrist M.R. The western landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner: Myths of the Frontier. – New York; London: Routledge, 2010.
9. Orr C. The Movie Review: 'No Country for Old Men'. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/11/the-movie-review-no-country-for-old-men/68386/> (Дата обращения: 01.02. 2022).
10. Williams D. Cormac McCarthy Crosses the Great Divide. [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20160303171328/http://newmillenniumwritings.com/Issue14/CormacMcCarthy.html> (Дата обращения: 01.02. 2022).

#### SOURCES

1. McCarthy C. *Starikam tut ne mesto*. – Saint-Petersburg, Izdatel'skij dom "Azбука-klassika", 2009. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Avdeev S., Tatarinov A. "O klyuchevykh motivakh v romanah Kormaka Makkarti rubezha XX-XXI" [About the key points in the Cormac McCarthy's novels between XX-XXI centuries]. *Aktual'nye voprosy sovremennoi filologii: teoriya, praktika, perspektivy razvitiya: materialy III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii doktorantov, aspirantov u magistrantov* [The current issues of modern philology: theory, practice, development prospects: materials of the III International scientific and practical conference of doctoral students, postgraduates and undergraduates]. Krasnodar, KGU, 2018, pp. 281-284. (in Russ.)
2. Goncharov Y. "Kormak Makkarti" [Cormac McCarthy]. *Sovremennaya zarubezhnaya proza: uchebnoe posobie* [The modern foreign prose; textbook]. Moscow, Flinta, Nauka, 2015, pp. 493-498. (in Russ.)
3. Karimova E. "Pereosmyslenie zhanra vesterna v romane Kormaka Makkarti "Starikam tut me mesto"" [The reinterpretation of the western genre in Cormac McCarthy's novel "No Country for Old Men"]. *Vestnik NNGU* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod]. 2014, #2-3, pp. 250-283. (in Russ.)
4. McGilchrist M.R. *The western landscape in Cormac McCarthy and Wallace Stegner: Myths of the Frontier*. New York, London, Routledge, 2010.
5. Orr C. *The Movie Review: 'No Country for Old Men'*. URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2007/11/the-movie-review-no-country-for-old-men/68386/> (Accessed: 01.02. 2022).
6. Pereyashkin V. *Tvorchestvo amerikanskih pisatelei vtoroi poloviny XX veka v kontekste yuzhnoi literaturnoi traditsii (na materiale proizvedenii K. Makkallera, U. Stairona, K. Makkarti, L. Smit)* [The works of american writers of the second half of the 20th century in the context of the southern literary tradition (based on the works of C. McCullers, W. Styron, C. McCarthy, L. Smith)], dissertatsiya na soikanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk. Pyatigorsk, 2010. (in Russ.)

M.V. Cherkashina *Cormac McCarthy's novel "No country for old men"*  
*and its screen adaptation by the Coen brothers*

7. Stetsenko E. "Kontsepty dolzhnogo i sushchego v literature SSHA" [Concepts of due and existent in USA literature]. *Filosofsko-esteticheskie konstanty literatury SSHA v dinamike hudozhestvennykh napravlenii: pamyati E. Stetsenko (1946-2018)* [Philosophical and aesthetic constants of USA literature in the dynamics of artistic trends: in memory of E.A. Stetsenko (1946-2018)]. Moscow, IMLI RAN, 2019, pp. 25-79. (in Russ.)
8. Stetsenko E. *Ekologicheskoe soznanie v sovremennoi amerikanskoi literature* [Environmental Consciousness in Contemporary American Literature]. Moscow, IMLI RAN, 2002. (in Russ.)
9. Vihrova K. "'Voina byla vseгда': "mif o granitse" v romane Kormaka Makkarti "Krovavyi meridian"' ["There has always been the war": the frontier mythologie in Cormac McCarthy's novel "Blood Meridian"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences: Questions of Theory and Practice]. 2021, T.14, vyp. 5: Literaturovedenie, pp. 1396-1401. (in Russ.)
10. Williams, Don. Cormac McCarthy Crosses the Great Divide. URL: <https://web.archive.org/web/20160303171328/http://newmillenniumwritings.com/Issue14/CormacMcCarthy.html> (Accessed: 01.02. 2022).

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

*Валерия Сергеевна Соболева*  
*Valeria Sergeevna Soboleva*

магистрант,  
master's student,

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities

[lera-pike@mail.ru](mailto:lera-pike@mail.ru)

## ТЕМА ОДИНОЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ СОФИИ КОППОЛЫ THE THEME OF LONELINESS IN SOFIA COPPOLA'S OEUVRE

Тема отстраненности человека от общества или же от себя самого явилась актуальным объектом исследования многих социальных наук двадцатого столетия. Доминировавшая тогда экзистенциальная парадигма послужила благодатной почвой для создания целого ряда кинокартин, посвященных репрезентации феномена одиночества, тем самым подтолкнув исследователей к изучению особенностей данного явления в киноискусстве. В статье акцентируется внимание на выявлении сущности и специфики темы одиночества как социокультурного явления на примере фильмов выдающегося современного режиссёра, дочери влиятельной фигуры американского кино Фрэнсиса Форда Копполы, Софии Копполы. На основе проанализированных образов автор делает вывод, что, несмотря на наличествующие в работах Копполы ранее известные кинематографические приемы и сюжетные ходы, которые передают ощущение одиночества (неустойчивое эмоциональное состояние героя, его трудности взаимодействия с обществом и т.д.), режиссёр, тем не менее, переосмысливает этот комплекс идей и вносит свое особое, деликатное видение столь сложной проблемы.

**Ключевые слова:** одиночество, меланхолия, социальное отчуждение, экзистенциальный кинематограф, София Коппола, женский взгляд в кино, тема взросления, сюжетный рефрен, дальний план, крупный план

**Для цитирования:** Соболева В.С. Тема одиночества в творчестве Софии Копполы // Артикульт. 2022. №1(45). С. 52-67. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

The theme of a human's estrangement from society or from himself has become a relevant object of study many social sciences of the twentieth century. Then the dominant existential paradigm served as fertile ground for the creation of a number of films dedicated to the representation of the phenomenon of loneliness, thereby prompting researchers to study the features of this phenomenon in cinema. The article focuses on identifying the essence and specificity of the theme of loneliness as a socio-cultural phenomenon on the example of the films of the outstanding modern director, the daughter of an influential figure in American cinema Francis Ford Coppola, Sofia Coppola. Based on the analyzed images, the author concludes that, despite the previously known cinematic techniques and plot moves in Coppola's works that convey a feeling of loneliness (the character's unstable emotional state, his difficulties of interaction with society, etc.), the director, however, rethinks this complex of ideas and introduces his own special, delicate vision of such a complex problem.

**Keywords:** loneliness, melancholy, social alienation, existential cinematography, Sofia Coppola, female gaze in cinema, theme of growing up, plot refrain, extreme long shot, close-up shot

**For citation:** Soboleva V.S. "The theme of loneliness in Sofia Coppola's oeuvre." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 52-67. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

На первый взгляд, проблема познания сущности одиночества человека кажется легко решаемой. Однако насколько многогранна сама личность, настолько сложно проникнуть в суть явления одиночества. Поэтому, как полагает автор, сложность понимания и трактовки проблемы одиночества заключается именно в вариативности интерпретации формируемых в сознании человека образов.

На протяжении всей истории научной мысли исследование феномена одиночества претерпевало различные изменения: начиная от частных рассуждений античных философов и фрагментарных упоминаний в религиозных источниках до основательного анализа в наши дни, наибольшую популярность данная тема приобрела в период с 30-х по 80-е годы XX века, став предметом фундаментальных исследований многих социальных наук: психологии (Дж. Зилбург, Д. Перлман и Л.Э. Пепло, К.Э. Мустакас), социологии (Э. Фромм, Э. Дюркгейм, Р. Мертон), философии и философской антропологии (Н.А. Бердяев, М. Бубер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, К. Ясперс, А. Шопенгауэр), а также художественной литературы (Г. Гессе, Э.М. Ремарк, Г.Г. Маркес, Э. Хемингуэй) [Шкурко, 2014].

© Соболева В.С., 2022

Необходимо отметить, что понятие одиночества неразрывно связано с такими терминами как: социальная изоляция и социальная депривация, уединение, поиск себя и т.д. Также необходимо подчеркнуть полярность отношения к проблеме одиночества: сам феномен имеет как позитивную (возможность для саморефлексии), так и негативную (вынужденная изоляция, вызывающая острую эмоциональную реакцию) коннотации [Полякова, Батракова, 2009]. Исходя из этого, под одиночеством чаще всего можно понимать переживание, вызывающее комплексное и острое чувство, которое выражает определенную форму самосознания, и показывающее раскол основной реальной сети отношений и связей внутреннего мира личности [Коркия, 2021].

Многозначность трактовок, осложненная психологическими и социальными факторами, создает из темы одиночества актуальную категорию в жизни человека.

Многие режиссёры пытались определить, каким образом и при помощи каких кинематографических приемов можно воспроизвести на экране столь неоднозначное явление как одиночество. Находясь под влиянием философских идей экзистенциализма, кинематографисты 60-80-х годов обратились к изучению внутренней территории сознания человека [Пугачева, Сахно, 2019]. Так, известный шведский режиссёр театра и кино Ингмар Бергман, классик мирового кинематографа, в своих работах уделял особое внимание молчанию как проявлению дискommunikации, то есть отсутствию диалога между людьми. Молчание у Бергмана становилось подготовительным этапом перед монологом героя, излиянием всей боли, что он накопил в своей душе [Рожкова, 2020]. Другой классик, Микеланджело Антониони, принес в жертву последовательность в нарративе, исследовал реальность посредством препарирования характеров героев. Его знаменитая тетралогия отчуждения посвящена эстетике пустоты, стремлению показать все тяготы одиночества человека, а также проблеме «некоммуникабельности чувств» [Орлова, Шалагина, 2015]. Не менее интересен пример культового режиссёра американского независимого кино Джима Джармуша – человека, поэтизовавшего повседневность. Герои в его фильмах находятся в бесконечном поиске того самого идеала американской жизни в ущерб своей культурной идентичности. Такое труднообъяснимое и оттого легко ускользающее видение чаще всего оборачивается для героев ощущением полного одиночества и экзистенциальной заброшенности в этом мире. Режиссёр намеренно усиливает это чувство «пустыми» разговорами за чашкой кофе (как в «Кофе и сигаретах» (2003 г.)) или же молчаливыми поездками по «хайвеям» (как в «Более странно, чем в раю» (1984 г.)). Истории Джармуша основываются на цепочке порой случайных и нелогичных между собой последовательностей, при этом камера предельно статична: она так же ленива, как ленивы и герои. «Я люблю снимать так, чтобы зритель не догадывался о том, что произойдет дальше. Это своего рода теория хаоса: события происходят нерациональным образом, по эмоциональным причинам или случайно потому, что движение молекул во Вселенной не подвластно нашему контролю» [Херцберг, 2007].

Таким образом, на примере работ известных режиссёров, мы видим широкую вариативность интерпретации явления одиночества в мировом кинематографе.

Одной из современных исследовательниц темы отчужденности человека можно назвать и американского режиссёра Софию Копполу. Осмыслению ее творчества посвящен ряд интересных работ: Ф. Хэндисайда [Handyside, 2017], С. Ферриса [Ferriss, 2021], А.Б. Роджерса [Rogers, 2018]. Также стоит отметить публикации отечественных исследователей: Э.С. Карапетяна [Карапетян, 2019], Е.Д. Новиковой [Новикова, 2013], Д.Г. Одерия [Одерий, 2021]. Однако обоснование возможностей репрезентации феномена одиночества затронуто лишь фрагментарно.

Лейтмотивом творчества Софии Копполы становится тема одиночества в разной степени и разных тональностях. В дебютной работе – «Девственницы-самоубийцы» (1999 г.), снятой по одноименному роману Джеффри Евгенедиса, в котором повествуется о трагической кончине всеми покинутых сестёр Лисбон – режиссёр наметила свой авторский стиль: ее фильмы можно отличить благодаря длинным, протяженным кадрам, наличию пастельных тонов и затаённой нежности [Давлетшина, 2021]. Мягких оттенков ванная комната, множество баночек, колбочек, фигурок,

и девочка, которая лежит в ванне с перерезанными венами – так зритель знакомится с самой младшей из сестёр – Сесилией (Ханна Р. Холл). Неутешительный диагноз соседей – превратности первой любви – подтверждает психоаналитик (Дэнни Де Вито). Он сухо констатирует о недостатке внимания и предлагает больше общаться с мальчиками. Однако истинная причина девиантного поведения девочки кроется вовсе не в нехватке внимания со стороны мужского пола:

- Я добавила в свою коллекцию бразильскую лягушку – с удовольствием сообщает Сесилия.
- Дорогая, мне неинтересны твои бразильские лягушки – равнодушно отвечает мать.

Достаточно всего пары реплик и брошенного полный грусти и печали взгляда, чтобы узнать источник всех несчастий в жизни Сесилии – отстраненность матери. Эта небольшая сцена запускает целый ряд разных моментов, которые передают ощущение одиночества на экране: меланхоличный и «потухший» взгляд героя крупным планом (рис. 1), или намеренное помещение персонажа в центр композиции (рис. 2), где он все равно остается в самом себе, будто в вакууме.



Рис. 1.  
Сесилия на кухне.  
Кадр из фильма  
«Девственницы-самоубийцы»



Рис. 2.  
Сесилия на вечеринке.  
Кадр из фильма  
«Девственницы-самоубийцы»

Родители, прямо восприняв рекомендации врача, устроили вечеринку для дочерей и пригласили мальчиков, однако Сесилия, хоть и окруженная людьми, давно для себя все решила. Отравляющее чувство одиночества умножено «нежным возрастом» героини – незначительные эпизоды юности могут восприниматься как трагедия всей жизни. Для Сесилии смерть осталась только вопросом времени.

В попытке разобраться с загадочной и нежной девичьей душой, соседи – ровесники младшей из дочерей семейства Лисбон – крадут ее личный дневник, который можно назвать артефактом – фильм превращается в путешествие по волнам памяти, где Сесилия окажется не такой уж и печальной, скорее – юной мечтательницей («когда она выпрыгнула из окна, она, вероятно, думала, что будет лететь»), а ее сёстры – прекрасными и почти ирреальными созданиями, сотканными из света и тепла.

Последующие события в фильме могут вызвать удивление: «натянув» счастливые улыбки, родители отправились на работу, а девочки – в школу, где их ждала фиктивная борьба с суицидом при помощи листовок, окрашенных в зеленый (как принято: успокаивающий) цвет с надписью: «самоубийство – не выход», но вряд ли это поможет семейству Лисбон.

Далее эстафетная палочка передается следующей сестре – зритель знакомится с обаятельной 14-летней Люкс (Кирстен Данст), будто светящейся изнутри (недаром ее имя в переводе с латыни означает свет) юной Лолите, заигрывающей направо и налево с противоположным полом. Её судьба выглядит еще трагичней: очаровав главного красавчика школы – Трипа Фонтейна (Джош Хартнетт) – девушка пускается в путешествие, о котором мечтают многие подростки: бал, танцы до самой ночи, а после – первая близость пусть и не в самом романтическом месте – на футбольном поле – но зато с НИМ. Однако легкий флер романтики проходит, наступает утро, и Люкс остается абсолютно одна на огромном пустом стадионе (рис. 3). В этой сцене Коппола намеренно использует дальний план и ракурс сверху под углом, поэтому и без того маленькая фигурка героини кажется еще меньше. Этот контраст оставляет острое щемящее чувство покинутости и оставленности Люкс. После она поедет домой на такси (рис. 4), на ее грустное выражение лица «наложится» пейзаж холодного и полного безразличия городка – при помощи двойной экспозиции режиссёр добьется усиления ощущения беспомощности девушки перед обстоятельствами.



Рис. 3.  
Люкс на стадионе.  
Кадр из фильма  
«Девственницы-самоубийцы»



Рис. 4.  
Люкс едет в такси.  
Кадр из фильма  
«Девственницы-самоубийцы»

Ситуация с Трипом будто послужила спусковым крючком для Люкс: оказавшись под замком, она все равно смогла уйти в отрыв. После зритель станет свидетелем интересного времяпрепровождения девушки с разными мужчинами на крыше родительского дома.

Искренне сочувствуя запертым дома сёстрам, мальчики (те, что ранее украли дневник) старались приободрить звонками и открытками, ставили пластинки их любимых групп. Они пытались сделать все, чтобы девочки снова расцвели, но процесс уже необратим. Дерево, за которое так боролись сестры, стало метафорой их смерти. Оно спилено, успев заразить неизвестной болезнью всю аллею.

История с семьей Лисбон – лишь частный случай, однако благодаря им режиссёру удается выйти на обобщение – из уст журналистки доносится основная идея фильма: причиной всех негативных явлений становится удручающее одиночество современного человека. Будь то Мичиган – некогда один из центров автомобильного строительства, а ныне стремительно умирающий город, или любой другой населенный пункт – равнодушие – бич общества.

Стоит отметить аккуратную подачу трагических событий: мы не видим ни одного самоубийства «в натуре», на экране мелькают лишь высунувшаяся рука из окна автомобиля, да обрезанная дверным проемом пара ног на полу. «Заход» Копполы в проблему одиночества и последовавший результат его воздействия деликатен, репрезентация этого явления строится на полутонах.

В следующей, пожалуй, самой нашумевшей картине «Трудности перевода» (Оскар за лучший оригинальный сценарий в 2004 г.), Коппола умножает чувство одиночества в несколько раз: два американца оказываются в Токио, где каждого разделяет не только языковой, но и культурный барьеры. Через нелепые ситуации, происходящие с Бобом (Билл Мюррей), чья внушительная разница в росте с японцами создает некоторую комичность, или замешательство Шарлотты (Скарлетт Йоханссон) перед картой метро, режиссёр строит атмосферу легкости и простоты. Однако суть куда глубже. Композиционное построение все той же сцены в лифте (рис. 5) или поездки в Киото (рис. 6) работают на передачу острого чувства отчужденности героев. Полный усталости взгляд Боба уже не кажется таким смешным, а топографическая дезориентация Шарлотты – смущающей. Боб среди японцев будто Сесилия из «Девственниц-самоубийц»: вокруг него хлопочет много людей, но в герое видят лишь образ, западную звезду, которая может изобразить Роджера Мура в роли Джеймса Бонда. Тем временем Шарлотта на фоне буддийских храмов так же теряется, как и Люкс на пустом стадионе: фигурки героинь кажутся еще меньше, чем они есть на самом деле. А «сумрачность» этих эпизодов усиливает ощущение оставленности.



Рис. 5.  
Сцена в лифте.  
Кадр из фильма  
«Трудности перевода»



Рис. 6.  
Поездка в Киото.  
Кадр из фильма  
«Трудности перевода»

Как верно заметила Н.А. Цыркун [Цыркун, 2004], при переводе смысл названия сильно пострадал: герои действительно испытывают трудности в понимании экзотической для них культуры, но *Lost in Translation* – больше про утрату при перемещении, транспортировке. Оба приехали в страну восходящего солнца уже со своим багажом: давно приевшийся брак Боба или совсем недавнее, но уже кажущееся бессмысленным, замужество Шарлотты, соединяет судьбы двух «потерянных в переводе». Чувства героев обнажены именно на «чужбине»: может, на родине пустые разговоры о диетах, очищении организма, подборке цвета коврового покрытия и имели какой-то смысл, но в новой реальности эти мелкие штрихи вырисовываются в полномасштабное полотно. При этом Коппола умело раскрывает проблемы своих героев опосредованно – в ее картинах вообще нет места выяснениям отношений и истерикам – через телефонные разговоры и непрямые претензии зритель узнает о боли, что скрывают Боб и Шарлотта:

– Я ходила в храм и ничего не почувствовала, потом собирала икебану и снова ничего. За кого я вышла замуж? – в ужасе восклицает героиня.

Также опосредованным (за счет известной нам по «Девственницам-самоубийцам» двойной экспозиции в том числе) можно назвать и наблюдение героев за видами Токио – через окна автомобилей (рис. 7). Режиссёр нарочно ограждает персонажей невидимым барьером в чуждом им обществе.

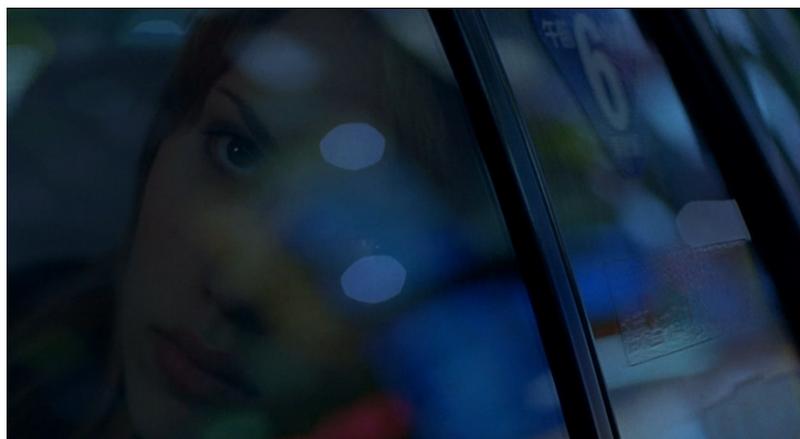


Рис. 7.  
Шарлотта в такси.  
Кадр из фильма  
«Трудности перевода»

Одиноким можно быть где угодно, но у одиночества городской жизни, в окружении миллионов людей, есть особый привкус [Лэнг, 2020]. Утопая в неоновых красках городских джунглей, борясь с бессонницей, оба, столь непохожих и навряд ли бы встретившихся в родных Штатах, героя открывают друг другу душу. Пожалуй, такие встречи сулят приобретением чего-то едва уловимого, оттого и легко утрачиваемого по возвращении домой. Зритель так и будет гадать до конца фильма, сон это или реальность, будет ли финал истории, но только двое, шепчущихся посреди огромной толпы, будут знать истину. Так, довольно незатейливая история становится глубокой и не до конца разгаданной.

Исходя из двух проанализированных кинокартин можно сделать вывод о любви режиссёра к героям, находящимся в экзистенциальном кризисе: будь это подросток, взрослый мужчина или только что окончившая университет девушка – все они будто плывут в потоке жизни, ограниченные внешними обстоятельствами и застрявшие в повседневной рутине. Одной из таких героинь можно назвать и Марию-Антуанетту из одноименного фильма Софии Копполы. Пятнадцатилетнюю Марию (Кирстен Данст) – дочь австрийской императрицы Марии Терезии – выдают замуж за не менее юного будущего короля Франции Людовика XVI (Джейсон Шварцман), а дальше начинается круговорот дворцовых интриг и бесконечных вечеринок. На первый взгляд этот фильм является биографическим, посвященный одной из самых известных фигур мировой истории, однако Коппола намеренно жертвует содержательной составляющей в пользу формы: так зритель получает историю о скучающем подростке в мире роскошной королевской жизни, пышных платьев и пирожных Ladurée.

Уже в начале фильма мы сталкиваемся с такой любимой режиссёром двойной экспозицией: Мария-Антуанетта едет в карете навстречу своему будущему, она буквально в рамках – ее ограничивают не только оконные рамы кареты (рис. 8), но и предстоящее замужество.



Рис. 8.  
Мария-Антуанетта в карете.  
Кадр из фильма  
«Мария-Антуанетта»

Войдя в шатер на австрийской земле, героиня оставляет на родине всю себя, и, выйдя на французскую сторону, она попадает в новый, совершенно отличный от ее предыдущего, мир чужестранкой. Но не все готовы принять будущую престолонаследницу: Марии-Антуанетте предстоит долгий и тернистый путь укрепления своего положения в обществе. В сцене представления дофины двору режиссёр пользуется излюбленным приемом: Коппола помещает героиню в центр толпы, а любопытные и, порой, презрительные взгляды как бы возводят чувство одиночества персонажа в степень (рис. 9).



Рис. 9.  
Представление  
Марии-Антуанетты  
версальскому двору.  
Кадр из фильма  
«Мария-Антуанетта»

Жизнь будущей королевы похожа на день сурка: «утренний туалет» в кругу сотен придворных дам, молчаливый завтрак с мужем, утомительный поход в церковь, вечером – вечеринка: при помощи сюжетного рефрена режиссёр задает ритм повествованию, удручающую повседневность Марии-Антуанетты, где меняются только наряды и еда на столе.

Тем временем масла в огонь подливает и мать Мария Терезия: заинтересованная в укреплении франко-австрийских отношений, она требует от дочери скорейшего появления наследника, однако холодность мужа никак не способствует этому процессу. Идет время, ближайшие родственники обзаводятся детьми, а Мария-Антуанетта так и остается королевой-девственницей. Не вынеся позора, она срывается: скрывшись ото всех за семью дверями, она, склонившись в три погибели, дает волю чувствам, а после – пустота, и снова «потухший» взгляд (рис. 10).

Единственным спасением становятся бесконечные балы (автор придерживается точки зрения, что вечеринки в фильмах Копполы – повторяющийся мотив, как возможность уйти от реальности, то есть отрицание одиночества), а неслучайно брошенная фраза «Если у них нет хлеба, пусть едят пирожные!» – только подчеркивает отстраненность Марии-Антуанетты от происходящего не только



Рис. 10.  
Одиночество королевы.  
Кадр из фильма  
«Мария-Антуанетта»

во дворце, но и в стране в целом. На первом месте у нее будет веселье и юношеские переживания. На деле королева просто одинокий подросток: лиловые кеды Converse (которые никак не могли быть во Франции в XVIII веке), нарочно оставленные самой Копполой в будуаре среди множества дорогих туфель, становятся символом бунтарства и инаковости героини.

И даже после появления наследников Мария-Антуанетта все так же остается одинокой и всеми покинутой: помещая в центр композиции героиню и используя дальний план, режиссёр подчеркивает ее королевский статус, но на фоне огромных колонн и величественных парадных лестниц фигура августейшей особы теряется (рис. 11).



Рис. 11.  
Королева на балконе.  
Кадр из фильма  
«Мария-Антуанетта»

Проходит время, королева обретает настоящий статус, а за высоким положением следуют многочисленные слухи и сплетни. Тем временем жизнь Марии-Антуанетты состоит из калейдоскопа празднеств в своем уединенном поместье и любовных утех, разворачивающихся на фоне погибающей Франции. И в самом конце, покидая разрушенный мародерами Версаль, она с грустью взглянет на лаймовую аллею, любовно возвращенную на радость глаз. Однако сквозь невидимую преграду окна кареты режиссёр все же подчеркивает: королева так и не стала своей.

После столь яркого видения истории Франции следующая картина Копполы «Где-то» («Золотой лев» Венецианского кинофестиваля в 2010 г.) выглядит несколько лаконичной и, возможно, пустой, но по степени отчаяния работа ничуть не уступает, а даже превосходит. Если попытаться описать действия главного героя, то они уложатся в немудреные «герой сидит», «герой ходит» и «герой едет». Однако у режиссёра не бывает все просто: за счет бесконечно длинных планов и статичной камеры (автор полагает, что используемые Софией Копполой кинематографические приемы отсылают к работам ранее упомянутых Микеланджело Антониони и Джима Джармуша) ощущается глубокий кризис, охвативший находящегося на пике славы известного голливудского актёра Джонни Марко (Стивен Дорфф).

Отметим, что в «Где-то» режиссёр удачно отошла от репрезентации привычного ей образа девочки-подростка: на экране мы видим мужчину среднего возраста, в чьей жизни, очевидно, не будет девчачьей декоративности, оттого интересней наблюдать за предельно «голым» повествованием. Актер с «трудной судьбой», которого все «где-то» видели, но никто точно не помнит где, идеально подходит на роль примелькавшейся кинозвезды, чьи реальные успехи не слишком очевидны [Тыркин, 2010]. Нетрудно заметить параллели персонажей Боба из «Трудностей перевода» и Джонни из «Где-то»: окружающие видят в героях лишь образ секс-символа, достойного закатывать бесконечные вечеринки, ездить на дорогом авто и жить в шикарных отелях. На деле обоим безразлично происходящее вокруг: и снова зритель видит хорошо узнаваемый «тусклый» взгляд и находящуюся на расстоянии вытянутой руки бутылку алкоголя (рис. 12).



Рис. 12.  
Джонни в номере отеля.  
Кадр из фильма «Где-то»

За дежурными улыбками и фразами невпопад скрывается отсутствие смысла в жизни, но у Джонни есть одна радость – его дочь Клео (Эль Фаннинг). Одинокая фигура девочки, исполняющей незамысловатые элементы из фигурного катания, завораживают отца, он даже отрывается от телефона. Ее прокат – танец жизни, и герой это чувствует (рис. 13).



Рис. 13.  
Тренировка Клео.  
Кадр из фильма «Где-то»

Ему по-настоящему хорошо с Клео, потому что Джонни сам в душе подросток. Он с удовольствием берет дочь в небольшую поездку в Италию, где их встретит мотоциклетный эскорт, огромный гостиничный номер и очередная кинопремия за актёрскую игру. Такие практически бессюжетные сценки при этом хорошо раскрывают характеры героев: Джонни кажется еще больше инфантильным на фоне самостоятельной и всегда собранной Клео – она и поест приготовит, и предложит поиграть в Guitar Hero. Однако и она одинока: мать скинула девочку на отца, не сказав, когда вернется, хотя и сам отец, в общем-то, редко бывает рядом. Режиссёр дает герою добро на показ своих чувств другому человеку, поэтому слезы Клео выглядят такими искренними, да её прокат на ледовой арене, снятый любимым Копполой дальним планом, уже не кажется таким

жизнеутверждающим, скорее, полным грусти. Но Джонни «закрывает», отсюда его «мне жаль, что меня не было рядом» звучит как исповедь. Впрочем, все эти действия – только полутона. Признание своей ничтожности перед реальностью раскрывается все также опосредованно, в телефонном разговоре:

- Я просто никто. Я даже не человек. Я не знаю, что мне делать. – говорит Джонни.
- Может, тебе заняться благотворительностью? – равнодушный вопрос с другого конца провода.

Эта сцена становится яркой вспышкой, всплеском эмоций, за которыми последует жизненно важное решение, но сначала – привычный ритуал: меланхоличный заплыв в бассейне, одинокие обеды и созерцание огней ночного города, после которого – рывок в неизвестность. В итоге кольцо замыкается: бесцельное наматывание кругов в начале фильма и поездка в конце воспринимаются по-разному, у героя появился шанс на нечто новое и, возможно, лучшее, но сулит ли это новое что-то хорошее, Коппола, как и в завершающей сцене из «Трудностей перевода», оставляет на усмотрение зрителя.

В 2010 году в модном журнале *Vanity Fair* вышла статья под заголовком «The suspects wore Louboutins», в которой повествовалось о беспрецедентных случаях проникновения в дома голливудских звезд с целью кражи дизайнерских вещей и ювелирных украшений. Как известно, для Софии Коппола мир глянца и гламура вовсе не так далек: в юности будущий режиссёр стажировалась в Chanel и работала костюмером в картине своего отца «Жизнь без Зои» (1989 г.). Поэтому ни для кого не стал удивлением выбор сюжета нового фильма Коппола. Так в 2013 году в рамках секции «Особый взгляд» 66-го Каннского фестиваля зрители увидели картину «Элитное общество», где главными героями стала группа обычных школьников из Калабасаса, стремящихся во что бы то ни стало попасть в мир звезд.

Кинокритики указывали на скучный сюжет [Москвитин, 2013] или просто описывали историю как «банальное амфетаминовое разрушение мозга» [Маслова, 2013]. Однако, действительно, выбиваясь из общего порядка разнообразных оттенков меланхолии и отчуждения в предыдущих картинах, «Элитное общество», оперируя «голыми» фактами и резко сменяющимися кинематографическими приемами (от статичных кадров до клипового монтажа), показывает не просто общество потребления, но и смотрит в самую суть проблемы – отстраненность индивидуума от общества и от себя самого. Причина одиночества современного человека заключается в том образе жизни, который ему диктует социум, ориентирующее его исключительно на потребление как главное жизненное устремление [Фромм, 1966]. Герои изолированы от общества, их не устраивает модель поведения окружающих, поэтому они стремятся не быть, а казаться, уйти в воображаемый мир голливудских звезд, ошибочно полагая, что в череде тусовок и вспышек папарацци их ждет настоящее счастье (рис. 14). Герои – простые оболочки, грезящие исключительно о модных брендах, за их сущностью кроется всепоглощающая скука. Поэтому кражи становятся элементом азарта и всплеском адреналина, высокий риск быть пойманными только раззадоривает, и вот герои, не церемонясь, хватают все, что плохо лежит, вплоть до огнестрельного оружия.

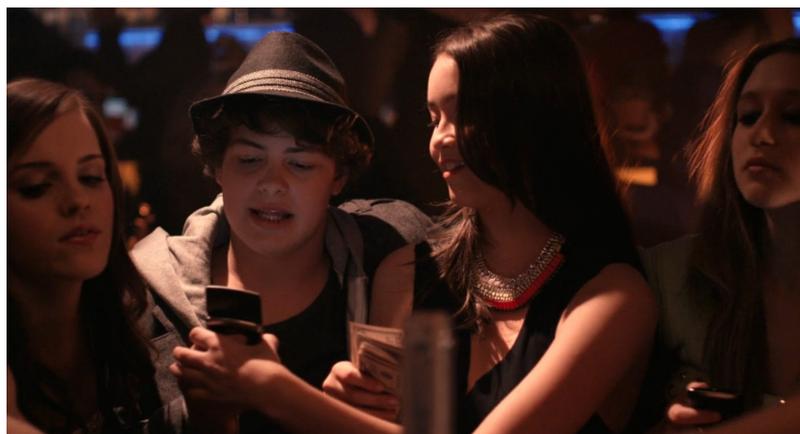


Рис. 14.  
На вечеринке.  
Кадр из фильма  
«Элитное общество»

В «Элитном обществе» одиночество – в толпе. Бесконечные вечеринки только заглушают чувство беспросветной тоски подростков, как известно, наиболее уязвимой группы. Оттого им и хочется всего да побольше. Отчуждение – вот участь отдельного человека при капитализме. Утопая в творениях, сделанных своими руками, человек становится слугой вылепленного им голема [Фромм, 1966]. Герои не знают чувства меры, они грабят снова и снова. Чтобы показать эту зацикленность на «вещизме», Коппола прибегает к знакомому нам по «Марии-Антуанетте» сюжетному рефрену: меняются интерьеры домов, цветовая гамма платьев, но суть остается той же.

Примечательны сцены поездок на краденом авто (рис. 15): через лобовое стекло отражаются не только раскинувшие свои ветви лос-анджелевские пальмы, но и залитые солнечным светом счастливые лица героев: для улыбки всего лишь надо украсть парочку вещей. Обычно у Копполы герои, передвигаясь на машине, предаются думам о невыносимой легкости бытия, но «Элитное общество» – не тот случай. Здесь не думают, а делают.



Рис. 15.  
Поездка по городу.  
Кадр из фильма  
«Элитное общество»

Казалось бы, можно найти поддержку в родительских объятиях, но режиссёр изолирует и их: перед зрителями предстают совершенно равнодушные матери, проповедующие позитивное мышление, и отцы-бизнесмены, вспоминающие о своих детях только на Новый год. Однако и сами подростки не слушают друг друга, они ослеплены блеском пайеток на платьях и переливающимися всеми цветами радуги драгоценными камнями.

Даже после поимки всей банды и пребывания в местах заключения, никто не раскаивается, эта история – просто очередной громкий повод прорекламить себя, и, что называется, «всю остальную информацию вы сможете найти на моем сайте». Режиссёру никого не жаль в истории, потому что Америка без ума от таких героев, как Бонни и Клайд.

Впрочем, уже в своей следующей работе Коппола возвращается к привычной атмосфере томления и тоски, но с акцентом на тревожное ожидание. Фильм «Роковое искушение», вышедший в рамках основного конкурса Каннского фестиваля 2017 года и получивший приз за лучшую режиссуру, является адаптацией романа Томаса Куллиана «Обманутый», повествующий о капрале армии северян, волею судеб оказавшийся в заботливых руках обительниц женского пансионата в Виргинии.

Лесная глушь, едва пробивающиеся из-за крон деревьев лучи солнца, покрытая листвой тропа, и девочка, которая в гордом одиночестве собирает грибы на поляне. Практически идиллическая картина нарушается появлением истекающего кровью офицера армии северян Джона МакБерни (Колин Фаррелл). С его непонятным возникновением в роще предстоит разобраться потом, а пока – движимая то ли христианской добродетелью, то ли детским любопытством – юная Амелия (Уна Лоуренс) помогает добраться до своего пристанища – женского пансионата, где всем заправляет мисс Марта (Николь Кидман). В итоге благочестивые дамы решают не сдавать сразу врага южанам, а для начала выходить раненого, чтобы он не скончался уже в плену, потом и вовсе – поддаться наваждению. Зритель не увидит ни сцен поцелуев, ни такой долгожданной для капрала и одной из воспитанниц близости. Начиная с «Девственниц-самоубийц», Коппола идет по выверенной ей же дорожке: снимать мягко, не настойчиво, не имея потребности в прямых высказываниях.

Её фильмы – будто райский сад в лесной луизианской глуши: атмосфера монотонная и медитативная, цвета – нежнейшие, присутствуют легкие тени и затянутые дымкой кадры. А ведь, действительно, школа для юных девушек выглядит как Эдем: уход за садом, уроки французского, игра на скрипке – юные создания в воздушных платьях похожи на ангелов, каждый кадр выглядит как полотна прерафаэлитов, но за счет бесконечно длинных планов и статичной камеры в героинях выдается беспросветная тоска и скука (рис. 16). А дальние планы, так любимые Копполой, лишь усиливают это впечатление.



Рис. 16.  
В саду.  
Кадр из фильма  
«Роковое искушение»

Режиссёр умело создает контраст между внешним миром и маленьким обществом, возникшее в густых лесных зарослях. В сцене встречи мисс Марты и солдат юга, Коппола намеренно затемняет бойцов и выделяет одинокую фигуру героини Николь Кидман, создавая еще более щемящее чувство потерянности женщины (рис. 17).



Рис. 17.  
Встреча с южанами.  
Кадр из фильма  
«Роковое искушение»

Гражданская война и последовавшее всеобщее разрушение изолировало дам от общества, однако они уверены, что, выйдя в большой мир, их будет ждать только голод и нищета, поэтому в пансионате будет безопасно всем. На фоне жутких разворачивающихся событий история учительницы Эдвины Морроу (Кирстен Данст) выглядит невероятно печальной: воспитанная в городе, жизнь в стенах института благородных девиц кажется просто невыносимой. Будучи дочерью военного, ее всегда преследовали постоянные переезды, а значит, и одиночество. Её пребывание в пансионате похоже на жизнь в клетке: героиня не может выбраться из этого тоскливого места, единственное, что остается – наблюдать в подзорную трубу за внешним миром (рис. 18).

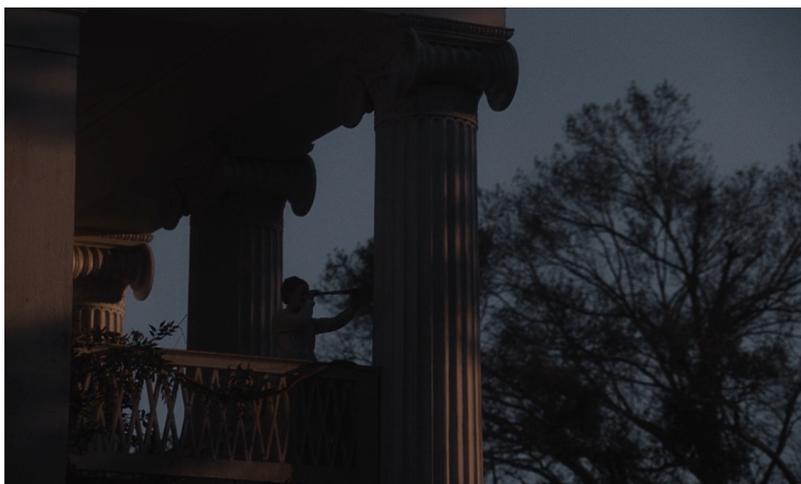


Рис. 18.  
Эдвина наблюдает.  
Кадр из фильма  
«Роковое искушение»

Социальная депривация вскрывает все пороки героинь, отсутствие любви и ласки рождает искушение, роковой жертвой которой становится капрал. Система жестоко наказывает тех, кто посмел нарушить привычный порядок. Разобравшись с капралом, юные особы возвращаются к своей привычной рутине в уже поистине пугающем женском царстве.

Впрочем, в своем следующем фильме «Последняя капля» (2020 г.) Коппола возвращается к привычной повседневности и воспроизводит едва ли не свою биографию. Главная героиня – 40-летняя писательница из Нью-Йорка Лора (Рашида Джонс). Ее жизнь – полная чаша: красавец-муж Дин (Марлон Уэйанс) – владелец стартапа, двое очаровательных дочерей, просторная квартира в центре города и большой заказ на новую книгу. К сожалению, есть несколько неприятных «но»: хозяйственные дела, которым не видно конца края, вследствие чего – писательский ступор, к тому же отягощенный постоянными командировками мужа. Как нельзя кстати, по возвращении с одной из поездок Лора обнаруживает женскую косметичку, а вскоре знакомится и с ее владелицей: на корпоративе фирмы Лора видит симпатичную длинноногую ассистентку мужа. Легкость и безмятежность молодой особы в противовес «уставшей» героине лишь усиливает тревогу и чувство одиночества второй. Лора обращается за помощью к своему отцу Феликсу (Билл Мюррей) – немолодому балагуру, не пропускающего ни одной юбки. Его истории о любовных похождениях, причиной которых является не моногамная природа мужчин, лишь подливает масла в огонь стоящей на пороге развода Лоры. Но Феликсу приходит в голову гениальная идея: за мужем надо проследить. Так, на первый взгляд история о супружеской измене становится по-настоящему драматической, но не без элементов комедии и легкого флера ностальгии: добрую половину фильма зрители наблюдают за непростыми отношениями между отцом и дочерью.

Нетрудно отметить образные параллели с триумфатором Венецианского кинофестиваля 2010-го года: копполовский «Где-то» также основывается на вечной проблеме отцов и детей. За тем исключением, что спустя десять лет история, состоящая из практически несвязанных между собой сценок, становится осмысленной, взрослой. Фокус внимания смещается на повзрослевшую Клео (Лору) – впрочем, все еще ощущающей внутреннюю тоску и одиночество – и заметно «сдавшего» Дон Джуана Джонни (Феликса).

Отметим, что в «Последней капле» откровенно мало излюбленных режиссёром кинематографических приемов: фильм трудно назвать статичным, медленным. Единственный момент, где мы погружаемся во внутренний мир героини – сцена возвращения Лоры с детьми из поездки к бабушке. Обессиленная героиня просто падает спиной на кровать, камера ненадолго фиксирует это положение, время будто бы останавливается (рис. 19). Но и эту благоговейную тишину вскоре нарушает робот-пылесос.

Тем временем и в отношении Феликса мы находим «тревожные звоночки»: как только герой остается один, его привычная улыбчивая «маска» спадает – и зритель видит глубоко несчастного мужчину с «потухшим» взглядом (рис. 20).

Рис. 19.  
Лора дома.  
Кадр из фильма  
«Последняя капля»



Рис. 20.  
Феликс в машине.  
Кадр из фильма  
«Последняя капля»

Если в «Где-то» в своем одиночестве признается Клео, то в «Последней капле» наконец «по-взрослому» поступает инфантильный отец: Феликса сломил развод с супругой и, как следствие, потеря близких отношений с дочерьми. Реабилитироваться помогла новая пассия, которая, увы, вскоре скончалась. Чтобы заглушить чувство опустошенности, он пускается в абсурдный мир вечеринок, флирта и теорий заговора.

Используя в качестве приманки личную историю об отношениях между отцом и дочерью, жены и мужа, Коппола рассказывает о глобальном разочаровании, о неизбежном тупике зрелости [Таежная, 2020], об одиночестве, что присуще человеку любого достатка и социального положения. Отсюда, композиция закольцовывается: что в «Девственницах-самоубийцах», что в «Последней капле» – все мы хотим любить и быть любимыми, без этого мы просто одиноки.

Конечно, считать новатором в репрезентации феномена одиночества Софию Копполу нельзя: еще до нее были открыты и активно использованы кинематографические приемы и сюжетные ходы в фильмах Бергмана, Антониони, Джармуша и т.д. Тем не менее, ее значимость во вклад данной темы неумолима: в своем творчестве режиссёр берет на вооружение чуть ли не полную палитру всех существующих форм одиночества и ее причин. С дотошностью профессионального исследователя она оперирует такими визуальными приемами и сюжетными мотивами как: использование крупного плана для понимания внутреннего состояния героя, дальнего плана – для усиления чувства одиночества персонажа, сюжетного рефрена (обрекая героев на жизнь как в фильме «День сурка», режиссёр создает определенный ритм повествования, погружая их в тягучую ловушку из внешних обстоятельств), особенностей поведения героев (центральная фигура в фильмах Копполы – человек в экзистенциальном кризисе), а также двойной композиции – такими методами она создает атмосферу тайны, легкости и светлой грусти. Помещая героев в не самое комфортное состояние, Коппола все же относится к своим персонажам с нежностью и заботой, отлично понимая, что большую часть их печалей разрешить не удастся ни им, ни ей самой [Гольман, 2021]. Именно такое отношение к порой бесхитростным историям и делает из Софии Копполы одного из самых деликатных режиссёров поколения.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Девственницы-самоубийцы / *The Virgin Suicides* (1999, реж. С. Коппола, США/Канада), игр.
2. Трудности перевода / *Lost in Translation* (2003, реж. С. Коппола, США/Япония), игр.
3. Мария-Антуанетта / *Marie Antoinette* (2005, реж. С. Коппола, США/Франция/Япония), игр.
4. Где-то / *Somewhere* (2010, реж. С. Коппола, США/Великобритания/Италия/Япония), игр.
5. Элитное общество / *The Bling Ring* (2013, реж. С. Коппола, США/Великобритания/Япония), игр.
6. Роковое искушение / *The Beguiled* (2017, реж. С. Коппола, США), игр.
7. Последняя капля / *On the Rocks* (2020, реж. С. Коппола, США), игр.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гольман Н. Любовь и грусть Софии Коппола // THE BLUE PRINT. 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/cinema/sofia-coppola> (Дата обращения: 13.01.2022).
2. Давлетшина Г. Трудности диалога: как снимает София Коппола // FILM.RU. 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.film.ru/articles/trudnosti-dialoga-kak-snimaet-sofiya-coppola> (Дата обращения: 13.01.2022)
3. Джим Джармуш: Интервью / сост. Л. Херцберг. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007.
4. Карапетян Э. С. Художественный образ Версаля в кинематографе // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2019. № 1(32). С. 79-85.
5. Коркия Э.Д. Социальное одиночество как атрибут урбанистических практик в контексте вынужденной самоизоляции // Социология. 2021. № 2 С. 81-87.
6. Лэнг О. Одинокый город. Упражнения в искусстве одиночества / Пер. Ш. Мартынова, ред. М.В. Немцов. – Москва: Ад Маргинем, 2020.
7. Маслова Л. Красть не по лжи // Коммерсантъ. 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2228688> (Дата обращения: 25.02.2022)
8. Москвитин Е. Гламур в ребро // ГАЗЕТА.RU. 2013. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2013/07/08/a\\_5416201.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2013/07/08/a_5416201.shtml) (Дата обращения: 25.02.2022)
9. Новикова Е.Д. София Коппола: сто дней после детства // Артикульт. 2013. №1(9). С. 51-63.
10. Одерий Д.Г. Как эпоха #метоо принесла в американскую киноиндустрию female gaze // Ломоносовские научные чтения студентов, аспирантов и молодых ученых – 2021: сборник материалов конференции: в 2 томах. Том 1. [Электронный ресурс]. – Архангельск: ИД САФУ, 2021. – С. 542-547.
11. Орлова Н.Х., Шалагина Е. А. Женский портрет: вариации на тему итальянского кинематографа // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2015. № 2. С. 82-93.
12. Полякова И.П., Батракова Т.С., Копытина М.Ю. Влияние одиночества на внутренний мир личности и ее повседневную жизнь // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. № 4. С. 35-40.
13. Пугачева Л.Г., Сахно Д.А. Идеи свободы и ответственности личности в отечественном и зарубежном кинематографе 60–80-х годов XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 5 91). С. 23-34.
14. Рожкова К. Л. Мотив молчания в творчестве Ингмара Бергмана // Научный электронный журнал Меридиан. 2020. № 7. С. 327-329.
15. Таежная А. Бледное пламя // Искусство кино. 2020. № 11/12. С. 160-164.
16. Тьркин С. Обстоятельство места // Искусство кино. 2010. № 10. С. 40-42.
17. Фромм Э. Человек одинок. Перевод с английского Р. Облонской // Иностранная литература. 1966. № 1. С. 230-233.
18. Цыркун Н. Трудности перевода // Искусство кино. 2004. № 3. С. 54-56.
19. Шкурко Т.А. Социально-психологические потребности одинокой личности // Северо-Кавказский психологический вестник. 2014. № 12/1. С. 39-43.
20. Ferriss S. *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity*. – Bloomsbury Publishing, 2021.
21. Handyside F. *Sofia Coppola: A Cinema of Girlhood*. – Bloomsbury Publishing, 2017.
22. Rogers A. B. *Sofia Coppola: The politics of visual pleasure*. – Berghahn Books, 2018.

#### REFERENCES

1. Cyrkun N. "Trudnosti perevoda" [*Lost in Translation*]. *Iskusstvo kino* [Kino Art]. 2004, no. 3, pp. 54-56. (in Russ.)
2. Davletshina G. "Trudnosti dialoga: kak snimaet Sofija Coppola" [The difficulties of dialogue: how Sofia Coppola shoots]. *FILM.RU*. 2021. URL: <https://www.film.ru/articles/trudnosti-dialoga-kak-snimaet-sofiya-coppola> (Date of the application: 13.01.22) (in Russ.)
3. *Dzhim Dzharmush: Interv'yu* [Jim Jarmusch: Interview]. Sost. L. Herberg. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2007.
4. Ferriss S. *The Cinema of Sofia Coppola: Fashion, Culture, Celebrity*. Bloomsbury Publishing, 2021.
5. Fromm Je. "Chelovek odinok" [Man is lonely]. *Inostrannaja literatura* [Foreign literature]. 1966, # 1, pp. 230-233. (in Russ.)
6. Gol'man N. "Ljubov' i grust' Sofii Koppoly" [Sofia Coppola's love and sadness]. *THE BLUE PRINT*. 2021. URL: <https://theblueprint.ru/culture/cinema/sofia-coppola> (Date of the application: 13.01.22) (in Russ.)
7. Handyside F. *Sofia Coppola: A Cinema of Girlhood*. Bloomsbury Publishing, 2017.

8. Karapetjan Je. S. "Hudozhestvennyj obraz Versalja v kinematografe" [Artistic image of Versailles in cinematograph]. *Kultura i obrazovanie: nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv* [Cultural and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts]. 2019, #1(32), pp. 79-85. (in Russ.)
9. Korkija Je.D. "Social'noe odinochestvo kak atribut urbanisticheskikh praktik v kontekste vyzhdennoj samoizoljatsii" [Social loneliness as an attribute of urbanist practices in the context of forced self-isolation]. *Sociologija* [Sociology], 2021, # 2, pp. 81-87. (in Russ.)
10. Ljeng O. *Odinokij gorod. Uprazhnenija v iskusstve odinochestva* [The Lonely City: Adventures in the Art of Being Alone]. Moscow, Ad Marginem, 2020. (in Russ.)
11. Maslova L. "Krast' ne po lzhi" [Steal without lying]. *Kommersant*#. 2013. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2228688> (Date of the application: 25.02.22) (in Russ.)
12. Moskvitin E. "Glamur v rebro" [Glamour in the ribs]. *GAZETA.RU*. 2013. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2013/07/08/a\\_5416201.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2013/07/08/a_5416201.shtml) (Date of the application: 25.02.22) (in Russ.)
13. Novikova E.D. "Sofija Koppola: sto dnej posle detstva" [Sofia Coppola: One Hundred Days After Childhood]. *Articult*. 2013, #1(9), pp. 51-63. (in Russ.)
14. Oderij D.G. "Kak epoha #metoo prinesla v amerikanskuyu kinoindustriyu female gaze" [How the #metoo era brought female gaze to the American film industry]. *Lomonosovskie nauchnye chteniya studentov, aspirantov i molodyh uchenyh – 2021: sbornik materialov konferencii: v 2 tomah. Tom 1*. [Lomonosov scientific readings of students, graduate students and young scientists - 2021: collection of conference materials: in 2 volumes. Volume 1]. Arkhangelsk, ID SAFU, 2021. Pp. 542-547.
15. Orlova N.H., Shalagina E.A. "Zhenskij portret: variacii na temu ital'janskogo kinematografa" [Portrait of Woman: Variations on the Theme of Italian Cinema]. *Praksema. Problemy vizual'noj semiotiki* [Proxima: problems of visual semiotics]. 2015, #2, pp. 82-93. (in Russ.)
16. Poljakova I.P., Batrakova T.S., Kopytina M.Ju. "Vlijanie odinochestva na vnutrennij mir lichnosti i ee povsednevnuju zhizn'" [The impact of loneliness on the inner world of the individual and her daily life]. *Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Vyatka State University for the Humanities]. 2009, #4, pp. 35-40. (in Russ.)
17. Pugacheva L.G., Sahn D.A. "Idei svobody i otvetstvennosti lichnosti v otechestvennom i zarubezhnom kinematografe 60–80-h godov XX veka" [Ideas of freedom and responsibility of the individual in domestic and foreign cinematography of the 60s–80s of the XX century]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2019, #5(91), pp. 23-34. (in Russ.)
18. Rogers A.B. *Sofia Coppola: The politics of visual pleasure*. Berghahn Books, 2018.
19. Rozhkova K.L. "Motiv molchanija v tvorcestve Ingmara Bergmana" [The motive of silence in the works of Ingmar Bergman]. *Nauchnyj jelektronnyj zhurnal Meridian* [Scientific electronic journal Meridian]. 2020, #7, pp. 327-329. (in Russ.)
20. Shkurko T.A. "Social'no-psihologicheskie potrebnosti odinokoj lichnosti" [Socio-psychological needs of a lonely person]. *Severo-Kavkazskij psihologicheskij vestnik* [North Caucasian Psychological Bulletin]. 2014, #12/1, pp. 39-43. (in Russ.)
21. Tazhnaya A. "Blednoe plama" [Pale fire]. *Iskusstvo kino* [Kino Art]. 2020, #11/12, pp. 160-164. (in Russ.)
22. Tyrkin S. "Obstojatel'stvo mesta" [Circumstance of place]. *Iskusstvo kino* [Kino Art]. 2010, #10, pp. 40-42. (in Russ.)

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Сесилия на кухне. Кадр из фильма «Девственницы-самоубийцы».
- Рис. 2. Сесилия на вечеринке. Кадр из фильма «Девственницы-самоубийцы».
- Рис. 3. Люкс на стадионе. Кадр из фильма «Девственницы-самоубийцы».
- Рис. 4. Люкс едет в такси. Кадр из фильма «Девственницы-самоубийцы».
- Рис. 5. Сцена в лифте. Кадр из фильма «Трудности перевода».
- Рис. 6. Поездка в Киото. Кадр из фильма «Трудности перевода».
- Рис. 7. Шарлотта в такси. Кадр из фильма «Трудности перевода».
- Рис. 8. Мария-Антуанетта в карете. Кадр из фильма «Мария-Антуанетта».
- Рис. 9. Представление Марии-Антуанетты версальскому двору. Кадр из фильма «Мария-Антуанетта».
- Рис. 10. Одиночество королевы. Кадр из фильма «Мария-Антуанетта».
- Рис. 11. Королева на балконе. Кадр из фильма «Мария-Антуанетта».
- Рис. 12. Джонни в номере отеля. Кадр из фильма «Где-то».
- Рис. 13. Тренировка Клео. Кадр из фильма «Где-то».
- Рис. 14. На вечеринке. Кадр из фильма «Элитное общество».
- Рис. 15. Поездка по городу. Кадр из фильма «Элитное общество».
- Рис. 16. В саду. Кадр из фильма «Роковое искушение».
- Рис. 17. Встреча с южанами. Кадр из фильма «Роковое искушение».
- Рис. 18. Эдвина наблюдает. Кадр из фильма «Роковое искушение».
- Рис. 19. Лора дома. Кадр из фильма «Последняя капля».
- Рис. 20. Феликс в машине. Кадр из фильма «Последняя капля».

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 791.43.01  
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

*Владимир Алексеевич Колотаев*  
*Vladimir Alekseevich Kolotaev*

доктор филологических наук, декан факультета истории искусства,  
*Dr. Habil. in philology, dean of the Faculty of the History of Art,*  
Российский государственный гуманитарный университет  
*Russian State University for the Humanities*  
[vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ: ВНУТРЕННЕЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ КАК ПРОЕКЦИЯ ДЕЙСТВИЯ В ИГРОВОМ КИНО

### DRAMATIC CONFLICT: INTERNAL CONTRADICTION AS A PROJECTION OF ACTION IN FEATURE FILMS

Рассматривается возможность применения базовых отношений пары категорий теории драматургии «драматический конфликт» и «действие» применительно к киноискусству как определяющих траекторию пути героя. Через рассмотрение различных точек зрения на то, что первично, конфликт или действие и описание ведущих теорий драмы, показывается, что в игровом кино психологическая проблематика, не снимаемое внутреннее противоречие, ставящее героя перед выбором, является спусковым механизмом действия, цепи событий, образующих арку характера. Начатое Гегелем в «Эстетике» размышление над природой драматургического конфликта, привлекло внимание исследователей в XX – XXI вв., которые в целом рассматривали действие как некое событие, вызывающее столкновение сил. Под влиянием психоанализа Фрейда во многих обстоятельствах конфликт рассматривается как внутреннее условие развитие организма, а применительно к кинодраматургии как внутреннее нерешенное противоречие, вызывающее реакцию среды и провоцирующее внешние события, толкающие героя на действия, характер которых определяется стадией развития его идентичности.

**Ключевые слова:** драматургический конфликт, коллизия, действие, идентичность, киногерой, внутреннее противоречие

**Для цитирования:** Колотаев В.А. Драматургический конфликт: внутреннее противоречие как проекция действия в игровом кино // Артикульт. 2022. №1(45). С. 68-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

I consider the reason to apply the basic relations of the pair of categories of the theory of dramaturgy, dramatic conflict and action, in relation to cinematography as determining the trajectory of the hero's path. Through consideration of different points of view on what is primary, conflict or action, analyzing the impactful theories of drama, I prove that in feature films, psychological problems, an unremovable internal contradiction that puts the hero before a choice, is the trigger mechanism for action, as a chain of events that form a character arc. The reflection on the nature of the dramaturgical conflict, introduced by Hegel in his *Aesthetics*, attracted the attention of researchers in the 20th – 21st centuries, who generally considered the action as a kind of event that causes a clash of forces. Under the influence of Freud's psychoanalysis, in many circumstances, the conflict is seen as an internal condition for the development of the organic form, and in relation to film dramaturgy, as an internal unresolved contradiction that causes a reaction from the environment and provokes external events that push the hero to actions, and the characteristics of the last is fully determined by the stage of development of his or her identity.

**Keywords:** dramatic conflict, collision, action, identity, movie character, internal contradiction

**For citation:** Kolotaev V.A. "Dramatic conflict: internal contradiction as a projection of action in feature films." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 68-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

Киноискусство обладает моделирующей функцией, возможностью воссоздавать и проявлять в структуре драматургического конфликта актуальные внутренние, психические, и внешние, социокультурные, состояния. Это могут быть как модели успешного разрешения противоречий, так и типы деструктивного реагирования героя на кризисные ситуации, которые чаще всего являются проекциями глубинных переживаний и негативно пройденных кризисов, лежащих в основе становления субъекта и жизненных циклов [Эриксон, 1996, с. 100-152]. Скрытые или проявленные в личной истории травмы прошлого опыта лежат в основе драмы, разворачивающейся на экране в действиях, в мотивах, определяющих набор поведенческих стратегий героя. Оказавшись в положении выбора, когда отсутствуют ресурсы для разрешения конфликта, запускающего механизм развертывания фильмического повествования и угрожающего жизненным устоям участников столкновения и даже «космическому порядку» [Хализев, 1986, с. 133-134],

герой откликается на зов и начинает действовать в зависимости от того, на какой стадии развития идентичности он находится и каким набором средств решения возникающих на его пути задач он владеет или может овладеть в процессе преодоления испытаний. Однако столкновение, по Гегелю, это еще не само действие, но предпосылка к нему, мотивирующая героя на совершение поступков, направленных на устранение противоречий, коллизии [Гегель, 1968, с. 213]. Находясь перед лицом неразрешимых противоречий, он предпринимает действия, которые могут привести его к утрате прежних представлений о себе, а затем к возможности обрести внутреннюю целостность, пересоздать свою идентичность на принципиально ином уровне в процессе преодоления препятствий.

Если драматургический конфликт – это столкновение сил, определяющее структуру композиции фильма и содержание всех последующих действий, изображенных на экране, то можно ли считать, что столкновение вызвано причинами внешнего характера или источником является внутренний кризис, вызывающий необратимые последствия, а возникающий конфликт – проекция вонне нерешенных проблем идентичности героя? Первичен ли внутренний конфликт по отношению к внешнему действию?

С разных позиций этот вопрос рассматривали исследователи драматургии [Волькенштейн, 1969; Сахновский-Панкеев, 1969; Нефед, 1970; Кургинян, 1964; Аникст, 1972; Карягин, 1971; Хализев, 1978; Хализев, 1986; Головчинер, 2000; Катышева, 2016; Нагапетова, 2008; Кучевасова, 2015]. В работе В.Е. Головинчера на значительном материале дан глубокий анализ эволюции представлений о взаимосвязи действия (внешнего) и конфликта (внутреннего). «Действие, – пишет В.Е. Головинчер, – может включать в себя как момент своего развития и конфликт. На каких-то исторических этапах развития искусства (в драматургии классицизма, например), в каких-то жанровых формах (публицистическая, детективная драма), конфликт в большей или меньшей степени может «захватывать» действие, определять его течение даже на значительных участках. Но действие всегда шире конфликта» [Головчинер, 2000].

В «Поэтике» Аристотеля были заложены теоретические представления о трехактной организации поэтического материала в связное повествование, направленное на то, чтобы в действии проследить судьбу героя и добиться от зрителя/читателя сопереживания, заставив его испытать в определенной точке развертывания произведения после наивысшего напряжения катарсис. Но у Аристотеля, пишет Ю. Барбой во вступлении к книге В.В. Владимирова «Действие в драме» (2007), о конфликте ничего не говорится [Владимиров, 2007], а суть драмы определяется в действии. Б.О. Костелянец также полагает, что действие в драме первично [Костелянец, 2007].

Гегельянская традиция способствовала пониманию драматургического (художественного) конфликта как композиционной основы и движущей силы произведения искусства. В рамках гегельянской эстетики конфликт рассматривается сквозь призму миметической теории Аристотеля как едва ли не главное, составляющее суть искусства, начало, определяющее его природу в действии. Смысл конфликта в неустранимом противоречии между внешними силами (божественным промыслом, роком, судьбой) и человеком, а позднее между внутренним столкновением чувства и разума. Это система противопоставлений, организующих художественное произведение на всех уровнях в структурное единство.

Наряду с понятием «конфликт» Гегель рассматривает «коллизию» как то, что содержит в себе некие основания действия, нарушающие сложившийся равновесный порядок [Гегель, 1968, с. 213]. Что-то может или должно случиться, что нарушает гармонию: болезни, нарушение обычаев или законов, поступки людей, приводящие к разрушительным последствиям. Как показывают исследователи [Хализев, 1986], при в целом сходном значении терминов «коллизия» и «конфликт» последний имеет большее отношение к драме, так как в контексте гегелевской философии конфликт является основой действия, проявляющегося в поле борьбы противоположностей. Коллизию можно рассматривать как предпосылку конфликта.

Столкновение противоборствующих сторон лежит и в основе становления исторических процессов вообще, но также является движущей силой сюжета, определяющей характер

и последовательность действий, составляющей композиционное единство. Это завязка с экспозицией как начало действия, предвещающая конфликт, кульминация, когда конфликт доведен до предела, до высшей точки развития действия, и развязка, показывающая ситуацию устранения конфликта, снятия противоречий за счет, например, устранения одного из участников столкновения или, когда безвыходная ситуация и невозможность ее решить разводит участников противостояния, по Гегелю, максимально далеко друг от друга. Напор страстей, конфликты и коллизии, давление обстоятельств заставляют героя совершать поступки, реагировать на различные вызовы, чтобы в итоге развертывания действия наступило примирение, восстановление равновесия.

Различаются коллизии, основанные на проявлении сил, направленных, например, на подрыв физического состояния человека, также заложенные в природе общественных отношений или подрывающих душевную стабильность человека, переводя его чувства к наивысшему накалу (любовная страсть, жажда наживы, ревность), и те, которые приводят к духовным изменениям. В двух первых, по Гегелю, природных видах коллизий высокое входит в непримиримое противоречие с низким, уродливым, а последний вид конфликта, зависящий от воли самого человека, порождается несоответствием целей и интересов людей, представляющих разные стороны противостояния примирения. В поле зрения искусства чаще всего попадают обладающие эстетическим измерением, коллизии духовного плана, когда их разрешение находится во власти самого человека, зависит от его воли.

Гегель выделяет объективные, зависящие от внешних сил типы конфликтов, и те, которые находятся в идеальной плоскости, внутренние, мотивированные психологическими противоречиями, типы конфликтов. Это гегельянское противопоставление до сих пор остается теоретической основой изучения структуры драматургического конфликта.

Просвещение, сентиментализм, романтизм, реализм выдвигают на первый план характерные для данных мировоззренческих систем типы конфликтов. К концу XIX в. модернизм подготовил условия возникновения «Новой драмы», где внешний конфликт становится фоном развития действия, скрывающим глубинные психологические противоречия. В пьесах А.П. Чехова, Б. Брехта, Г. Гауптмана, А. Стриндберга формируется тип конфликта с характерной эпической тематикой и структурой [Штейгер, 1902]. Постмодернизм до предела актуализировал проблему идентичности, самоопределения человека, оказавшегося в ситуации взаимного наложения множества конфликтующих между собой иерархий и утратившего целостное понимание своего места в структуре общества [Липовецкий, Боймерс, 2012]. Кризис идентичности становится важнейшим содержанием драматургического конфликта в современной драматургии [Болотян, Лавлинский, 2010] и в таком массовом искусстве, направленном на взаимодействие с коллективным бессознательным зрителя, как игровое кино.

Современное толкование драматургического конфликта и его соотношение с действием основано на трудах ученых, чьи имена ассоциируются или прямо связаны с историей русской формальной школы. До сих пор мы опираемся на труды В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Б.В. Томашевского, Б.М. Эйхенбаума, появившиеся в основном уже после судьбоносных идеологических решений начала 1930-х годов [Бугаева, 2010]. Рассматривался «фабульный» тип литературы как единая система тематически объединенных причинно-следственной связью (вытекающих одно из другого) событий, участники которых имеют разные интересы, заставляющие участников столкновения отстаивать их в действии. Эта борьба персонажей, коллизия или конфликт, является движущей силой сюжета драматургических форм литературы [Томашевский, 1996, с. 180]. Столкновение в процессе развития сюжета, смены разных ситуаций борьбы персонажей или групп за свои интересы, должно привести к снятию противоречий, к развязке. В этом же ключе понимает конфликт Н.Д. Тмарченко. Он дает определение драматургического конфликта как противостояние антагонистических сил и норм, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» [Тмарченко, 2010, с. 104]. В.В. Кожин

пишет о коллизии как о противоречии характеров, лежащем в основе действия художественного произведения [Кожин, 1996, с. 656-658]. Само же действие составляет суть произведения, его энергию. Логически связанный порядок действий, приводящих к событиям, образуют фабулу.

Доминирующая до настоящего времени гегельянская эстетика, в рамках которой конфликт понимается как самая суть драмы, столкнулась с конкурирующей парадигмой фрейдянского толкования психосексуального развития личности. Фрейд внес существенное дополнение в понимание природы конфликта, рассматривая его как основу развития личности, с одной стороны, и как то, что, имея культурно мотивированную внутреннюю природу, находит проявление во внешних формах (симптомах), в проекциях содержания бессознательного вовне [Фрейд, 2011]. Если представление о конфликте как основной движущей силы развития личности оставалось в русле гегельянства, то идея проекции внутреннего кризиса на внешние цели является новым достижением психоанализа. Эту мысль Фрейд и его последователи развивали и в своих взглядах на формирование личности, на динамику социальных процессов, на массовую психологию. В таком контексте конфликт рассматривается как условие развития, когда неспособность решить проблему адаптации имеющимися средствами заставляет искать способы внутренних изменений для овладения адекватными навыками взаимодействия со средой за счет перестройки себя. Либо, напротив, при нерешенном внутреннем противоречии комплекс переносится вовне и отыгрывается в действии, формирует поведенческий сценарий, приводящий, например, мазохиста к постоянным поражениям в спровоцированных им же самим конфликтах с другими участниками социальной драмы.

В эстетике на стыке гегельянства и фрейдизма М.М. Бахтин развивает идеи внутренней формы произведения как диалогического взаимодействия множества, зачастую непримиримых, конфликтующих между собой голосов, высказываний персонажей, пересекающихся, чтобы в непримиримых поединках появился новый смысл, произошло перерождение, обновление старого основания культуры, убеждения или сознания персонажа.

С.Ю. Штейн описывает конфликт как «ситуацию нарушения условной устойчивости, возникающую тогда, когда для человека нарушается константность его индивидуальной данности» и, добавим, начинается ее трансформация [Штейн, 2021, с. 56]. Это всегда событие, нарушающее, выводящее из равновесия внутренний баланс системы и определяющее дальнейшее развитие структурных элементов, входящих в систему, и порядок их действий. С.Ю. Штейн предлагает само понятие «конфликт» рассматривать вне его негативного контекста, хотя со времен античной эстетики и особенно в русле гегельянства конфликт однозначно понимается как нежелательное, вредящее гармонии столкновение чего-то с чем-то, вокруг какого-либо предмета, целей или ценностей. Автор методологического трактата сформировал, по сути, онтологию конфликта, переведя её из сюжетного в информационное «поле», благодаря чему появляется возможность применять термин «конфликт» без потери его однозначности к какому угодно материалу экранного искусства. Отталкиваясь от понимания, что внешний конфликт – это проекция конфликта внутреннего, мы можем производить классификацию сюжетов и типологизацию драматургических конфликтов как того, что основывается на том или ином сюжетобразующем конфликте, а не конкретной ситуации [Штейн, 2021, с. 55-56].

Подытоживая, можно сказать, что главное в ситуации драматургического конфликта, помимо развития действия, это запуск процессов внутренних изменений действующего лица. Герой фильма, оказавшийся в ситуации драматического конфликта, когда происходит осознание нехватки внутренних сил для разрешения внешних проблем, сталкивается с необходимостью изменить себя, перестроить свою идентичность, позволяющую преодолевать возникающие на его пути трудности, воспринимавшиеся как непреодолимые. Изменив свою идентичность, осуществив внутреннюю перестройку личности, в результате столкновения на своем пути с непреодолимым препятствием, герой обретает на новом уровне развития сюжета свое подлинное «Я» в виде высшей ценности, основного смысла и итога пути.

Таким образом, драматургический конфликт проблематизирует внутриличностные состояния героя, его неспособность разрешить кризис имеющимися у него средствами, освоенными на предыдущих этапах становления навыками. Его душевная организация и его силы не адекватны внешней реальности, где представлены некие вызовы, сталкивающиеся в противоборстве силы, заставляющие героя пересматривать свое отношение к внешнему миру на основе перестройки мира внутреннего. Решение внешнего конфликта как проекции внутренних проблем обеспечивается за счет структурных изменений себя, через преодоление застойных состояний идентичности, в процессе изменения личности после осознания проблемы.

Так, в фильме Сергея Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) просто кузнец, обыватель, оказавшись в ситуации смертельной угрозы, военного столкновения с интервентами, осознает себя гражданином, защитником родины. Он перестраивает свое мировоззрение, раздает имущество, вооружая земляков, жертвуя собой во имя русской земли. Сам князь Александр изображен в начальных сценах фильма в образе человека, занимающегося повседневными хозяйственными делами. Однако миролюбивый «король-рыбак» попадает в ситуацию вызова, на его подданных напали враги, и он оказался перед сложно разрешаемой задачей, требующей от него выбора и незамедлительных действий. Герой принимает вызов, переходит из состояния идентичности «короля-рыбака» в систему координат мифологемы «короля-воина», вождя, принимающего на себя ответственность за судьбу русских земель, захваченных крестоносцами. «Зов», по Дж. Кэмпбеллу, или «недостача», по Проппу, открывает перед героем перспективу входа в мир иного измерения, как бы открывает портал в вечность.

В случае фильма «Александр Невский» герой под воздействием драматического события, внезапного нападения немцев, ситуации неразрешимого противоречия, смертельной угрозы русским землям вынужден принять вызов и произвести переход из одной мифологемы в другую. Обусловленный драматургическим конфликтом переход сопровождается принятием вызова, выбором и дальнейшим изменением себя за счет изменения оснований своей идентичности. В этом случае меняются принципы построения образа себя после осознанного выбора категорий и отождествления с ними, перехода из одного семантического пространства в другое, иначе организованное, где от героя требуются совершенно иные навыки, где сам герой становится Другим.

Пример внутренней перестройки идентичности после попадания героя в ситуацию драматургического конфликта также представлен в фильме Мела Гибсона «Храброе сердце» (1995). Стремясь к жизни простого обывателя, герой фильма пытается наладить свою семейную жизнь. Он любит девушку, которая согласна разделить с ним судьбу. Однако мечтам и любовной идиллии приходит конец при столкновении с грозной силой, англичанами, поработившими страну, Шотландию, и убившими его невесту. Ситуация драматургического конфликта требует от героя, мирного человека, мыслящего свою жизнь в крестьянской общине, заставляя принять вызов. Герой вынужденно втягивается в конфликт, убивает, хотя и неохотно, мучительно принимая решение, понимая последствия этого поступка для него как обывателя, кровного врага-англичанина, оскорбившего и его, и обычаи народа. Практически не имея шансов на успех, он поднимает восстание после гибели невесты и становится во главе народного войска.

Если в ситуации равновесия и стабильности он имел идентичность мирного селянина, то теперь после нарушения состояния относительного покоя, жизни в «обыденном мире», принимая вызов, герой перестраивает себя, отождествляясь с образом родины, Шотландии. Теперь он в первую очередь шотландец, защищающий свою страну, и именно эта идентичность позволяет ему одерживать победы. Более того, драматургический конфликт обостряет главную проблему внутреннего состояния героя. Если бы он не уклонялся от принятия своей идентичности, если бы он с самого начала пути выбрал образ себя по типу «быть собой, значит, быть шотландцем» (а быть шотландцем, значит, бороться с врагами за свободу, утверждая свое право и независимость), то и его возлюбленная была жива. Принятое решение, отождествление с образом родины, увлекает героя через страдания в вечность. Он, как и Александр Невский, в дальнейшем превращается в важнейшую категорию, составляющую систему ценностей национальной идентичности.

Таким образом, нерешенная внутренняя проблема выбора или попытки героев найти способ отложить её решение перерастает в событие внешнее, в открытый конфликт, требующий немедленных действий и включение в сюжет других персонажей.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 1. – Москва: Искусство, 1968.
2. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого “Я”. – Санкт-Петербург: Азбука, 2011.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – Москва: Наука, 1972.
2. Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей. – Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2010. – С. 51-59.
3. Бугаева Л.Д. Литература и rite de passage. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2010.
4. Владимиров В.В. Действие в драме. Учеб. пособ. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Режиссура», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2007.
5. Волькенштейн В.М. Драматургия. Изд. 2-е, дополненное. – Москва, 1929.
6. Головчинер В.Е. Действие и конфликт как категории драмы // Вестник ТГПУ. 2000. №6 (22). С. 65-71.
7. Катышева Д.Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: Учебное пособие. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2016.
8. Кожин В. В. Коллизия // Краткая литературная энциклопедия. В 9 тт. Т. 3. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – С. 656-658.
9. Костелянец Б. О. Драма и действие: лекции по теории драмы. – Москва: Совпадение, 2007.
10. Кургиян М. С. Драма // Теория литературы. Роды и жанры в историческом освещении. – Москва, 1964.
11. Кучевасова В. С. Драматический конфликт как теоретическая проблема // Актуальные проблемы филологии. 2015. № 12. С. 43-50.
12. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». – Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
13. Нагапова А. Г. К вопросу о типологии конфликта // Образование. Наука. Творчество. Армавир, 2008. №1. С. 57-59.
14. Нефед В. И. Размышления о драматургическом конфликте. – Минск, 1970.
15. Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Ленинград: Искусство, 1969.
16. Тмарченко Н. Д. Теория литературы. В 2 тт. Т. 1. – Москва: Академия, 2010.
17. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – Москва: Аспект-пресс, 1996.
18. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – Москва: Искусство, 1978.
19. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – Москва: Изд-во МГУ, 1986.
20. Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. – Санкт-Петербург, 1902.
21. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020.
22. Эпштейн М.Н. Конфликт // Литературный энциклопедический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1987.
23. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. – Москва: Прогресс, 1996.

#### SOURCES

1. Freud S. *Psikhologiya mass i analiz chelovecheskogo "YA"* [Psychology of the masses and analysis of the human "I"]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2011. (in Russ.)
2. Hegel G. W. F. *Estetika* [Aesthetics]. In 4 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Anikst A. A. *Teoriya dramy v Rossii ot Pushkina do Chekhova* [Drama Theory in Russia from Pushkin to Chekhov. Moscow, Nauka Publ., 1972. (in Russ.)
2. Bolotyay I. M., Lavlinsky S.P. “Tipologiya konfliktov v proizvedeniyakh Novoy dramy” [Typology of conflicts in the works of the “New Drama”]. *Noveyshaya russkaya drama i kul'turnyy kontekst: sbornik nauchnykh statey* [The latest Russian drama and cultural context: a collection of scientific articles]. Kemerovo, Kemerovo State University, 2010. Pp. 51-59. (in Russ.)
3. Bugaeva L. D. *Literatura i rite de passage* [Literature and rite de passage]. Saint-Petersburg, Petropolis Publ., 2010. (in Russ.)
4. Epshtein M.N. “Conflict.” *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1987. P. 166. (in Russ.)
5. Erickson E. *Identichnost': yunost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Progress Publ, 1996. (in Russ.)
6. Golovchiner V.E. “Deystviye i konflikt kak kategorii dramy” [Action and conflict as categories of drama]. *Vestnik TSPU*. 2000. #6 (22). Pp. 65-71. (in Russ.)
7. Khalizev V.E. *Drama kak yavleniye iskusstva* [Drama as an art form]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. (in Russ.)

В.А. Колотаев *Драматургический конфликт: внутреннее противоречие  
как проекция действия в игровом кино*

8. Khalizev V. E. *Drama kak rod literatury (poetika, genesis, funkcionirovaniye)* [Drama as a kind of literature (poetics, genesis, functioning)]. Moscow, Publishing House of Moscow State University, 1986. (in Russ.)
9. Katysheva D. N. *Voprosy teorii dramy: deystviye, kompozitsiya, zhanr: Uchebnoye posobiye* [Questions of the theory of drama: action, composition, genre: Textbook]. St. Petersburg, Publishing house "Lan", Publishing house "Planet of Music", 2016. (in Russ.)
10. Kostelyanets B. O. *Drama i deystviye: lektsii po teorii dramy* [Drama and action: lectures on the theory of drama]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2007. (in Russ.)
11. Kozhinov V.V. "Kolliziya" [Collision]. *Kratkaya Literaturnaya Entsiklopedia* [Brief literary encyclopedia]. In 9 vols. T. 3. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1966. Pp. 656-658. (in Russ.)
12. Kuchevasova V.S. "Dramaticheskiy konflikt kak teoreticheskaya problema" [Dramatic conflict as a theoretical problem]. *Aktual'nye problemy filologii* [Actual problems of philology]. 2015. #12. Pp. 43-50. (in Russ.)
13. Kurginyan M.S. "Drama." *Teoriya Literatury* [Theory of Literature. Genera and genres in historical coverage]. Moscow, 1964. (in Russ.)
14. Lipovetsky M., Beumers B. *Performansy nasiliya: Literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty Novoy dramy* [Performances of Violence: Literary and Theatrical Experiments of the New Drama]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2012. (in Russ.)
15. Nagapetova A.G. "K voprosu o tipologii konflikta" [To the question of the typology of conflict]. *Obrazovaniye. Nauka. Tvorchestvo* [Education. The science. Creation]. Armavir, 2008. #1. Pp. 57-59. (in Russ.)
16. Nefed V.I. *Razmyshleniya o dramaturgicheskom konflikte* [Reflections on the dramaturgical conflict]. Minsk, 1970. (in Russ.)
17. Sakhnovsky-Pankeev V.A. *Drama. Konflikt. Kompozitsiya. Stsenicheskaya zhizn'* [Drama. Conflict. Composition. Stage life]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969. (in Russ.)
18. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of the humanities]. Moscow, RGGU Publ., 2022. (in Russ.)
19. Steiger E. *Novaya drama: Ibsen, Gaupman, Meterlink, Zuderman* [New Drama: Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Suderman]. Saint-Petersburg, 1902.
20. Tamarchenko N.D. *Teoriya literatury*. [Theory of Literature]. In 2 vols. T. 1. Moscow, Academy, 2010. (in Russ.)
21. Tomashevsky B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspect-press, 1996. (in Russ.)
22. Vladimirov V.V. *Deystvie v drame* [Action in drama. A manual for students of higher educational institutions studying in the specialty "Direction", "Theater Studies" and in the direction of training "Theatrical Art"]. St. Petersburg, Publishing House of the St. Petersburg State University Academy of Theater Arts, 2007. (in Russ.)
23. Volkenstein V.M. *Dramaturgiya* [Dramaturgy]. Ed. 2nd, supplemented. Moscow, 1929. (in Russ.)

**Александр Викторович Марков**  
*Alexander Viktorovich Markov*  
доктор филологических наук, профессор,  
*Dr.Habil. in philology, full professor,*  
Российский государственный гуманитарный университет  
*Russian State University for the Humanities*  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## К ТЕОРИИ ТЕМНЫХ МЕДИА TO THE THEORY OF DARK MEDIA

Понятие «темные медиа», обоснованное Юджином Такером, полностью вписывается в современные исследования контингентного. В данной статье исследуется потенциал классической теории медиа для уточнения функциональных границ этого понятия. Доказывается, что обосновать темные медиа как явление, можно только признав связку главных и вспомогательных медиа, а далее показав, как эта связка способствует переходу от ясных медиа к темным и наоборот. С опорой на теорию телесного медиа, восходящую к Джамбаттиста Вико, критически переосмыслив формализующую медиатеорию от Вольфганга Рипля до Маршалла Маклюэна, мы уточняем понятие темного медиа как противостоящее не только понятию ясности, но и понятию эпохи, понятию класса сообщений и понятию группы взаимосвязанных практик, включая практики письма, всякий раз подрывая властные притязания этих понятий.

**Ключевые слова:** теория медиа, новые медиа, классическая культура, темные медиа, акторно-сетевая теория, новые онтологии

**Для цитирования:** Марков А.В. К теории темных медиа // Артикульт. 2022. №1(45). С. 75-84. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

The concept of dark media, justified by Eugene Thacker, fully fits into today studies of the contingent. This article aimed to explore the potential of classical media theory to clarify the functional boundaries of this concept. I prove that it is possible to substantiate dark media as a phenomenon only by recognizing the connection between the main and auxiliary media, and then showing how this connection contributes to the transition from clear to dark media and vice versa. Building on the theory of corporeal media dating back to Giambattista Vico, critically rethinking the formalizing media theory from Wolfgang Riepl to Marshall McLuhan, I refine the concept of dark media as opposed not only to the concept of clarity, but also to the concept of the historical age, the concept of the class of messages and the concept of a group of interrelated practices, including practice of writing, each time undermining the influence claims of these concepts.

**Keywords:** media theory, new media, classical culture, dark media, actor-network theory, new ontologies

**For citation:** Markov A.V. "To the theory of dark media." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 75-84. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

Понимание медиума как носителя, который может быть надежным или нет, продолжает развиваться и ставиться под вопрос. Считать ли медиумом, например, первые перфокарты, созданные в 1864 году Чарльзом Бэббиджем? Или почту, или электричество? Когда Базаров резал лягушек, были ли они для него медиумом изучения медицины и общественного здоровья? Скорее всего, для Базарова лягушка и была медиумом, утверждавшим его мировоззрение и социальное бытие. А когда Пушкин перевел письмо Татьяны, обеспечил ли он ему лучшую медийность, сделав его читателями не только Онегина, но и всех нас? Оказывается, что главным вопросом теории медиа оказывается не переход от старых типов медиа к новым, а от темного к светлому, от непроясненных медиа – к проясненным. Само понятие о темных медиа уже введено в научный оборот, и цель данной статьи – определить, как возможно говорить об их темноте.

Понятие «темные медиа» сформировалось в последние два десятилетия в рамках исследования странного, ужасного, непредсказуемого и *контингентного* – когда во многих научных дисциплинах оказалось, что формализовать закономерности невозможно, как из-за неясности самого принципа появления этих закономерностей, так и из-за непроясненности того, как именно лабораторное исследование, правила формализации, описания и перевода в привычные нам понятия, модифицируют сам предмет исследования; насколько это действие по усвоению познаваемого и вообще по соприкосновению с ним определяет познаваемое. Дело здесь, в отличие от кантианской

схемы, не в признании ограниченности наших способностей, а в одновременном с этим признанием контингентности, заведомой *не-закономерности* тех принципов, которые стоят даже за самыми знакомыми нам закономерностями. Теоретики «темного», такие как Тимоти Мортон и Юджин Такер, а также близкие им деятели объектно-ориентированной онтологии, спекулятивного реализма и акторно-сетевого анализа, вдохновляются готической традицией в литературе и кинематографе, исследованием наиболее непредсказуемых явлений в биологии и медицине, кибернетическими закономерностями и аномалиями, – и анализ медиа оказывается побочным продуктом всех этих усилий.

Наиболее подробное обоснование исследованию «темных медиа» дал Юджин Такер [Thacker, 2014]. Такер не ограничился связью темных медиа с непредсказуемым и своенравным в природе и в социальном мире, но дал типологию темных медиа, разделив их на «мертвые», «одержимые» и «потусторонние». К первым относятся превратившиеся в простую технологию, как волшебный фонарь стал просто принципом проекции, ко вторым – претендующие на пророческое и эзотерическое влияние на людей, от экстрасенсорики и теорий заговора до новых видов кладбищ, включая виртуальные, к третьим – которые заявляют о себе, прямо не участвуя ни в каких наших взаимодействиях, от тех закономерностей сознания, которые исследуют нейронауки, до философских систем. Но сразу заметим, что эта типология стала возможна только благодаря апофатическому методу, который, приняв нечто как медиа, утверждает, чем это медиа не является. Мы будем говорить о другом: как именно вообще темный медиум утверждается там, где мы вроде бы определили границы и функционал для разных медиа, а значит, сделали их ясными.

Темные медиа – это прежде всего медиа, границы которых принципиально неопределимы: мы можем перечислить некоторое количество вещей, которые относятся к данному медиа, но не можем дать исчерпывающего списка, что к данному медиа не относится. В этом смысле цвет, парадоксальным образом, будет темным медиумом: мы можем называть цвета различных вещей, но никогда не можем исчерпать группы или классы вещей, не обладающих цветностью или не соотносящихся с понятием цвета. Или таким же темным медиумом можно признать метафору в тексте: мы можем подбирать метафоры или изобретать новые метафоры по некоторым правилам уместности, но никогда не можем дать исчерпывающий список не только неметафорических употреблений слов, но и тех ситуаций, в которых неметафорическое употребление становится необходимым. Поэтому «темноту» здесь следует понимать не в смысле неясности, нуждающейся в комментировании, но структурного устройства, не позволяющего осуществить ряд привычных познавательных или организационных процедур.

Примером такого «темного» медиума можно считать каменный уголь, после того, как его медийные свойства вполне изучены Й. Радкау в книге «Эпоха нервозности» [Radkau, 1998]. Согласно Радкау, основной медийно-культурный поворот XIX века обязан введению этого угля в быт: пока люди топили дровами, хворостом или бурым углем, семейное хозяйство сохраняло свою устойчивость, и обособление от него было бы финансово и логистически невозможным. А широкое распространение каменного угля позволило легко арендовать хорошо отапливаемые квартиры, свободно перемещаться и заниматься любым видом деятельности. Так появился новый тип горожанина, делового странника, который заводит семью, потому что так принято, но в душе индивидуализм – его убеждения, в том числе религиозные, никак не сказываются на системе его решений, весьма нервной, полной растерянности. Таким образом, уголь – темный медиум: мы знаем, каковы его эффекты в культуре, но не знаем, как именно эти эффекты входят в действие.

Чтобы эти эффекты вступили в действие, темный медиум каменного угля должен был быть дополнен ясным медиумом электричества. Как раз электричество дало все необходимые метафоры для психической жизни, от «напряжения» до «разрядки» или «срыва» как обрыва правильного снабжения. При этом до распространения электричества как раз психическая жизнь человека была темным медиумом: причины меланхолии и нервозности могли называться, от медицинских до духовных, но никогда нельзя было сказать, какая система понятий позволит безошибочно

определять эти причины. При этом этот темный медиум был тогда, в XVIII и начале XIX века, восполнен ясным медиумом музыки: нервы могли пониматься как метафора струн, и в этом смысле, по Радкау, распространение симфонических оркестров знаменовало начало эпохи нервозности. Так, канцлер Австрии Меттерних называл себя и врачом Европы, и устройтелем европейского концерта, иначе говоря, претендовал на то, чтобы никаких темных медиа в Европе не осталось, а медицинские и музыкальные образы поддерживали ясность медиа и ясность любых политических решений. Были попытки сделать и психическую жизнь меланхолика ясным медиумом, создав еще более темный медиум, например, стеклянная гармоника, производившая высокие гнетущие звуки, должна была представлять любую меланхолию и тревогу как закономерную, при этом где именно в стеклянной гармонике рождается насилие – остается темным.

Разобраться с тем, как именно происходит движение между ясными и темными медиумами, мы можем в три этапа. На первом этапе мы рассмотрим, как вводится посредующее между ясным и темным медиумом понятие контроля, у таких разных авторов как Вальтер Беньямин и Мейер Абрамс. Мы часто выстраиваем пары-дифтонги, позволяющие понять динамику споров, стоящих за эксплицитными концепциями [Меньшикова, 2021]. На втором этапе мы изучим, как выводы медиатеоретиков, от Рипля до Инниса и Маклюэна позволяют увидеть, как темное медиа не обязательно коррелирует с ясным, но может представлять собой логику чтения или логику культуры. Наконец, на третьем этапе мы убедимся, что эта логика культуры всякий раз подразумевает позицию внеаходимости, которую мы можем не замечать, но которая выворачивает наизнанку корреляцию главного и вспомогательного медиа, меняя местами ясное и темное. Так что вопрос о точном смысле темного медиума оказывается не вопросом учреждения какого-то нового ясного или темного медиума, на примере которого можно это выяснить, но вопросом специфического фокуса внеаходимости, который позволяет увидеть контингентный момент даже в самой привычной динамике.

### **Темный медиум чтения: Вальтер Беньямин и Мейер Абрамс**

Универсальный гений Вальтера Беньямина не мог совсем не обратить внимание на темноту даже тех медиа, которые полностью реализовались в социальном устройстве капитализма, выложились по полной для того, чтобы современный мир существовал. Катрин Перре удачно заметила [Perret, 2007], что у Беньямина все искусства приобретают дополнительное измерение, не дополняющее, а заменяющее измерение времени. Например, мы до Беньямина знали, что фотография стареет, тогда как Беньямин открыл измерение тиражности, уже не связанное со старением и устареванием. Тем самым вроде бы вводится «светлый» принцип, объясняющий культурную логику, и «темной» теории медиа делать в мире Беньямина нечего.

Но уже в труде о барочной драме [Benjamin, 1974] Беньямин доказывал, что в противоположность конфликту чувства и долга в классицистской драме, в барочной конфликтуют власть и природа. При этом если чувство и долг всегда прояснены примерами поведения героев, то власть и природа оказываются по-нашему «темными медиа», до конца не проясненные для самих себя: власть пытается контролировать все формы, органические и механические, но вместо контроля она создает иллюзию контроля, как бы просматриваемость всего, которая подрывается природой, всякий раз создающей новые формы. Тем самым амбиции прояснения сталкиваются с невозможностью заранее дать список и этих форм контроля, и форм, не поддающихся контролю.

Но в системе Беньямина само распределение власти и высказываний о ней еще не создает медийности как таковой, оно определяет порядок использования медиа, а не свойства самих медиа. Разговор о собственных свойствах таких медиа, как литература или живопись, быть ясными или темными, начался в США благодаря распространению техник медленного чтения, исследования значимых деталей в тексте, по отношению к которым основной текст оказывается фоном. Это медленное чтение исходит из двойной неполноты: мы никогда до конца не можем перечислить, к каким практическим действиям или мыслям приводит нас литература, но также

мы никогда до конца не можем сказать, из чего состоит тот самый фон, на котором и выделяются значимые для нас детали.

Мэтр медленного чтения Мейер Абрамс в книге «Зеркало и лампа» (1953) [Abrams, 1971a], не применяя никаких статистических методов, показал, анализируя детали поэзии XIX века, что постепенно поэзия в романтическую эпоху сменила свой центральный образ. На место зеркала, которое отражает действительность и требует от поэта подражательной гибкости и артистического притворства, встала лампа, которая освещает путь людям и превращает поэта в вождя культуры. Конечно, мы сразу узнаем ландшафт романтического пафоса, хотя и без подробного анализа, к чему вел этот пафос в мире социальных решений. В любом случае, Абрамс говорил об общей темноте как способах выражения субъективного опыта, так и способов установления субъект-объектных связей, особенно в ранней книге «Молоко рая» (1936, вторая редакция 1970) [Abrams, 1971b], где выяснял, как употребление опиума повлияло на поэтическую образность. Причудливые образы, созданные в измененном состоянии сознания, говорили как о непохожести мира на обыденные представления, так и о недостаточности слов и их сочетаний для того, чтобы обосновать общую субъект-объектную перспективу стихотворения. Поэтому романтик, поющий о невыразимом, просто заимствует субъект-объектную схему из перформативных искусств, чтобы не признать темноты поэзии: например, создает сам биографический миф, требующий перформативного поведения, или действует в литературном мире так, как действуют на сцене.

Конечно, построения Абрамса были приняты не всеми: в конце концов, его концепция подразумевает, что замедленным чтением пользуются те, кто имеют досуг на то, чтобы не работать с утра до вечера, а читать книги. Получается, что раскрытие неполноты выражения принадлежит досужим людям, которые и создают магистраль интерпретации, поддерживают роль книг как главного медиума, тогда как социальное действие оказывается вспомогательным медиумом, легитимирующим это главное. Здесь мы как раз подходим к этой проблеме *главного и вспомогательного медиума*, без решения которой невозможно установить природу темных медиа. И как раз здесь мы можем обратиться опять к Беньямину, который стал существенным источником для Радкау и без разговора о котором невозможно обсуждать Инниса и Маклюэна.

Лабораторное по добросовестности, но не по методу исследование Беньямина «Берлинское детство на рубеже эпох» показывает детские столкновения с предметным миром, где реалистические и сказочные сюжеты так помогают друг другу, что всегда один остается в тени другого, и это страшно, хотя бы потому что не позволяет успокоиться в режиме ностальгии в разговоре о детстве. Тот патетический восторг преодоления границ в детстве, который был противопоставлен нервозности границ времен Первой мировой, в том числе и в русской прозе о детстве, такой как «Детство Люверс» Пастернака, «Детство Никиты» А. Н. Толстого и «Страна Мерца» М. Шагинян, у Беньямина оказывается скорее предметом критики. Беньямин постоянно говорит, как ребенок смешивает собственную волю и волю предмета, но в отличие от обывательского взгляда на детство, для него это не ясная, а темная ситуация, потому что она подразумевает не только непредсказуемые сценарии, но и столь же непредсказуемую ломку этих сценариев. Ребенок может обвинить чашку в том, что она сама разбилась, но столь же уверенно может извиниться за чашку, которая разбилась.

Детство тогда показывает нам, что источник желания не до конца понятен: то ли я желаю съесть сладкое, то ли сладкое желанно, желает быть съедено мною. Просто формализовать понятие желания и приписать его только человеку или только определенному порядку отношений внутри ситуаций не получается: ведь тогда как раз произойдут разрывы в тех сюжетах, которыми полно детство, такие как сюжеты первой большой игры, первого большого испытания, встречи со старшими или влюбленности. Вместо единого сюжета этих первых событий тогда будет только ворох сбывшихся и несбывшихся желаний, и разделить главный и вспомогательный медиум в детской речи не получится. Тогда как признание темноты желания позволяет увидеть время детства как вспомогательный медиум для главного медиума – того, который в детстве открывает устройство мира.

Такую неразрывность сюжетов можно, по Беньямину, произвести искусственно в социальном строительстве – и здесь нужно обратиться к знаменитой его статье «Автор как производитель» [Benjamin, 1991]. В этой статье он в эпоху рождения первой версии постдраматического театра, а именно, социального театра Б. Брехта, рассматривает опыт С. Третьякова по созданию колхоза как медийной реальности – при этом колхоз создается как место репортажей и профессиональной журналистики еще до того, как он вполне заработал как хозяйственная единица. В колхозе Третьякова появляются клуб с киноаппаратом, стенгазета и другие медиа, благодаря чему колхозники не просто участвуют в сельскохозяйственном производстве нового типа, но и запускают новые производства, поддерживаемые автоматизированными режимами медийности. Благодаря вспомогательному медиа общего переживания и рождается главный медиум технократического успеха. В каком-то смысле это напоминает ренессансные проекты, которые мы рассмотрим чуть ниже – воссоздать античную культуру тогда, когда ситуация в самих итальянских городах далека как от политической, так и от коммуникативной нормы возрождаемого времени.

Третьяков исходил из того, что колхоз подразумевает довольно сложную логистику, связанную с внедрением и освоением техники; и поэтому использование медийной техники адаптирует всех к прямому взаимодействию в новом сложном хозяйстве. Беньямин видит в проекте Третьякова своеобразную поэзию: если любой читатель колхозной газеты может стать ее автором и разделить тяжесть производства, то газета оказывается поэтическим жанром в буквальном смысле, способом наладить производство выразительных текстов, каждый из которых имеет собственный смысл, выходящий за пределы инструктивного и тесно связанный с жизненным переживанием и планированием. Примерно так в античности или в эпоху Возрождения каждый образованный человек, по сути чиновник, управленец, должен был уметь сочинить правильную эпиграмму – и при всей досужести этого жанра участие в его производстве подтверждало состоятельность управленца как способного совладать со своей и чужой мыслью – примерно по той же причине чиновники сочиняли стихи в Китае и Японии. Но эта поэзия полностью соответствует поэзии детства как непроясненной настолько системе желаний, что любая формализация этого желания, хотя бы в виде отнесения его к периоду детства, позволяет выделить вспомогательный медиум периодизации жизни и ясный медиум уже осуществившегося жизненного проекта.

Очень хорошо специфику ренессансного отношения к медиа, с точки зрения связи периодизаций и проектов, показала Ю.В. Иванова в исследованиях по интеллектуальной литературе эпохи Возрождения, вошедших в коллективный труд [Иванова, 2007]. Она доказала, что эта эпоха, начиная с Данте, прямо ощущает собственную новизну и революционность, но при этом требует почему-то следовать заново открытым правилам, как бы античным, но в самой античности никто бы и не заподозрил существование таковых. Так, хотя все итальянские ренессансные писатели знали о существовании «Поэтики» Аристотеля в корпусе его трудов, следовать ей стали сравнительно поздно, когда Ренессанс стал перерастать в классицизм, и чтобы начать ей следовать, надо было слишком буквально и натуралистично, медийно в узком смысле, понять ее указания – например, из сценических указаний Аристотеля на обозримость действия вывести правило трех единств, которого у Аристотеля не было, или из отдельных указаний Аристотеля на свойства поэтического высказывания вывести три рода литературы – эпос, лирика и драма – эти слова, конечно, у Аристотеля и его комментаторов есть, но он пришел бы в ужас, что явления, которые он располагал в их взаимодействии, вдруг ставятся в один ряд как образцы. Медийное прочтение «Поэтики» взяло верх над филологическим.

Конечно, можно сказать, что до Баховена, Ницше, Батая, Мосса, Жирара, показавших связь проклятия и освящения как исключения, трагедия и не могла быть понятой, в ней усматривали просто сентиментальную конструкцию, а не структуру, в которой гибрис, анагнорисис, перипетия и катарсис имеют своё ритуальное значение, связанное с жертвой и искушением. При этом, как показала Иванова, Джованни Понтано создал поэтику историографии, можно сказать,

по собственному почину и придумывая свою античность – ведь в самой античности, даже если создавались сочинения о том, как писать исторические труды, например, Лукианом, это не были нормативные поэтики в том смысле, что они не учили составлять исторический труд, они были обращены к тем, кто уже умеет писать исторические труды, но хочет повысить свою квалификацию, чтобы исторический труд никого не обидел, не был бы банален, примитивен или неполон. Иначе говоря, Ренессанс изобретает правила, которые и выдают себя за то, чего не было, и выдают сделанное по этим правилам за то, чем оно не является. Правильно писать историю – правильно создавать государство, и значит, перед нами ситуация в духе берлинского детства Бенямина и колхоза Бенямина-Третьякова: само умение увидеть свою историю как период и позволило поддержать такой периодизацией новые медиа, новые ренессансные изобретения, от прямой перспективы до новой риторики.

Иванова заметила, что прежде всего Ренессанс отличается не тем, что он открывает античные тексты и ставит их в один ряд с библейскими, читает Платона и Цицерона с не меньшим вниманием, чем Библию, а в том, что он создает саму эту категорию памятника, источника, образцового сочинения в прошлом, которое отделено рвом средневековья от настоящего. Это привело к существенному неравновесию самих усилий по прояснению всего темного: ведь если на памятник можно смотреть извне, значит, можно предпринимать его критику, или хотя бы критику его переводов, как это делал Лоренцо Валла, который показывал, как непосредственно выводимые из Платона, Цицерона или Библии моральные формулы оказываются противоречивыми и не связанными друг с другом, и поэтому надо как-то иначе с этими формулами работать, чем было принято до этого. Но значит, с формулами можно работать, ими можно манипулировать, – и ответом на критицизм становится антикритицизм от Фичино до Бруно и даже Джамбаттиста Вико, который требует читать тексты как бы очень наивно, выводя из любых запоминающихся деталей и представления об истории, и представления о спасении – примерно как в России ответом на натурализм стал символизм. Именно поэтому, например, долгое время итальянский Ренессанс обходился без поэзии, кроме стилизаций под конкретных античных авторов, потому что поэзия подразумевает некоторый разрыв между репрезентацией и аллегорическим смыслом, – а как критицизм, так и антикритицизм таковой зазор активно отрицал.

Тем самым, согласно Ивановой, перед нами сначала идет признание каждого периода как темного медиа, причем, например, Платон окажется «мертвым» медиа как простой источник современной эзотерики, Цицерон – «одержимым», как продолжающим неожиданно определять конфигурации политических конфликтов, а Библия – «потусторонним», имеющим в виду само присутствие необычного без возможности напрямую привязать его к каждой конкретной ситуации, разве что к ситуации всеобщего суда над миром. Но именно стремление сделать темные медиа ясными, превратить аллегорию в фактор умственного развития, а не новых разделений, приводило к тому, что стал темным не вспомогательный, а главный медиум – каждый смог непредсказуемо и наивно читать, появилась индустрия инструкций, заменившая прежнее тело мысли, с трудом подчиняющее себе язык.

Так и для Бенямина было существенно, что газета, изъятая из пропагандистского капиталистического использования, может стать средством превращения читателей в писателей, а значит, и превращения досужных жанров в необходимый элемент организации. Тогда вспомогательный медиум газеты из темного, непредсказуемо использующего знакомые слова и формулы, для целей совершенного нового социалистического строительства, становится ясным, а именно, общим планом организации, в сравнении с которым темным медиумом будет сам колхоз, где как раз прозрачность и даже наивность решений не будет конвертироваться в привычные социальные и экономические институты.

#### **Главные и вспомогательные медиа: Джамбаттиста Вико и Гарольд Иннис**

Корреляция главного и вспомогательного медиа установлена Вольфгангом Риплем в 1913 году [Riepl, 1913, p. 4] и поддержана Гарольдом Иннисом на основе совсем другого анализа

материала [Innis, 1962]. Если кратко, ни одно средство передачи сообщения не может обойтись без ассистирования, если речь идет не о чрезвычайной передаче сообщения, а о регулярной. Конечно, на войне достаточно сигнала, но здесь вместо вспомогательного медиума выступает сама ситуация общей вовлеченности в бой, или ситуация потенциального взгляда участников боя друг на друга, или заранее оговоренный способ шифровки и дешифровки. Тогда как в случае регулярной и не регламентированной чрезвычайными событиями передачи, отсутствие поддержки просто приведет к искаженному функционированию и, в конце концов, крушению системы коммуникаций. Если понимать сообщения широко, включая, например, денежный оборот или даже космогонию, то отсутствие бирж и банков и сохранение только денежных знаков, или отсутствие энергии и сохранение только порядков гравитации, весьма быстро обречет систему на коллапс.

Рипль рассматривал, как в древнем Риме поддерживалась бесперебойная передача сообщений, благодаря которой Империя и выполняла все свои функции. Согласно Риплю, появление новых медиа не отменяло статуи: никакое распространение книг не смогло оспорить ни роль статуй, ни роль жрецов-авгуров. Эта идея была не столь очевидна: романтики, наоборот, исходили из того, что новые медиа могут отменить старые, что «книга убьет собор», как сказано в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). Но романтики как раз показывали, что вспомогательное медиа и поддерживает, и возрождает главное – благодаря роману Гюго собор и сделался центральной достопримечательностью Парижа, стал восприниматься не как устаревшее и мрачное здание, но как место производства главных смыслов. Иллюстрация, вспомогательное медиа становилось источником главного – так Гоголь в «Арабесках» настаивал, что на современной улице нужно строить здания различных стилей и эпох, тем самым просто перенеся на улицу иллюстрации из вспомогательного медиума, из книги по истории искусства.

Гарольд Иннис сделал шаг еще дальше и заявил, что корреляция главного и вспомогательного медиума и поддерживает само существование сколь-либо крупного коммуникативного сообщества. Так, Римская Империя обладала как главным медиумом более чем развитой сетью дорог, которая и позволяла поддерживать военное и гражданское единство огромной страны. Но вся эта сеть дорог пришла бы в упадок, не будь морской торговли, портов, которые и поддерживают должный финансовый оборот и даже технические инновации в корабельном строительстве, а значит, и в армейской организации. Достаточно заблокировать порты, и уже дороги не будут служить никаким нормальным сообщениям, а разве что банальным и рутинным, – и экономика придет в упадок.

Но здесь получается одно противоречие между позициями Рипля и Инниса. Для Рипля вспомогательное медиа всегда ясное, это всегда интерпретирующее и потому понятное начало, которое может вернуть главному медиа его функциональность. Тогда как вспомогательное медиа по Иннису – темное: мы до конца не знаем, как работает порт, какие симбиозы финансов и технологий там осуществляются, вообще что происходит в море не в смысле картин идущих кораблей, а в смысле социально-экономических действий, которые при этом осуществляются. Мы можем замерять экономические эффекты только внутри отдельных институций. Так ясное или темное вспомогательное медиа?

На этот вопрос, как ни странно, ответил еще последний мыслитель барокко Джамбаттиста Вико, полагавший в «Новой науке» (1725) [Vico, 1916], что знания, существуя как универсальный медиум развития цивилизации, выбирают в качестве вспомогательного медиума тело. Поэтому на ранних этапах развития человечество состояло из гигантов – люди многое узнавали о мире, эти знания не находили выхода и поэтому превращались в гигантское тело, темное для себя самого. А сейчас, утверждал Вико, мы все сидим за книгами, воспитываемся, поэтому ведем себя скромно, обмениваемся знаниями и до гигантов не вырастаем – тем самым становясь скромными узлами информационного обмена. Вико на самом деле жил в эпоху роста книжной продукции и пытался осмыслить новое отношение между величественной устной и деловой письменной речью, всё больше определяющей бюрократическое развитие всех социальных и экономических институтов.

Но считать Вико этнографом раннего капитализма мы не вправе: в конце концов, определения того, кто такие гиганты, он не дает, мы должны как бы найти их в своем общем историческом опыте, а не просто признать их существование. Поэтому скорее можно сказать, что он ставит вопрос о двойной неполноте: исторического опыта, который должен стать всеобщим, чтобы объяснить все свои составляющие, но всеобщим стать не может хотя бы потому, что люди уже начали давать свои объяснения произошедшему – и самого языка, который использует миф в качестве инструмента для квалификации различных медиа, чему служит картина, а чему – письмо, но до конца не может отождествить себя с мифом, раз уже его инструментализовал. Таким образом, ясность и темнота медиа связана с их инструментализацией, уже начатой в телесной культуре. Осталось выяснить, в какой момент темное тело становится ясным телом, каковы условия для этого становления.

Пример того, как темная телесность определяет ясность сообщения, способного остановить конфликт, показывает хороший пример из русской литературы. В Первую мировую войну плакаты служили мобилизации. Но была, конечно, мечта о плакатах, наоборот, демобилизующих – ее выразил русский писатель Иван Шмелёв в повести «Неупиваемая Чаша» (1918). Герой этой повести, крепостной художник, учившийся в Италии, получает от барина заказ написать портрет его жены. Но художник не может отдать картину недостойному барину, поэтому начинает писать ее как икону, на доске, а не холсте, в ренессансной манере, при этом влюбляясь в барыню и создавая картину как любовное признание, как выражение охватившей его страсти. С этой картиной приходится расстаться, чтобы получить волю. Совершенно фрейдовские страницы про эротическую сублимацию сменяются в этой повести судьбой выполненной после освобождения иконы, где тоже Богородица оказалась похожа на предмет его любви. Икона поступает в монастырь, часто является монахиням во сне как что-то очень умиротворяющее, и в результате сначала воспринятая как сомнительная икона, делается иконой Богородицы чтимой и чудотворной, благодаря практикам сновидческого транса, исключая сомнение. Икона тогда как бы выстроила мир там, куда доносятся отзвуки бедствий, в монастыре, и тем самым положила начало миротворчеству: темный медиум гиперкритицизма стал ясным медиумом некритицизма, при этом будучи письмом, претендующим заменить телесность: так что вспомогательным медиумом оказывается судьба художника, а всё телесное и письменное одновременно принадлежит главному медиуму. Но беллетрист Иван Шмелев мог не проблематизировать письмо, в том числе иконное, но так не могла действовать наука об античности.

#### **Темные сказители и ясные сети: Ричард Онианс и Маршалл Маклюэн**

Ричард Онианс в книге о происхождении ментальных понятий (1935) [Oprians, 2011] попытался рассмотреть мир гомеровской телесности, показав, как там неполнота языка не мешала функционированию главного и вспомогательного медиума. Онианс блестяще показал, что в качестве основного медиа мысли гомеровские герои использовали *френ*, а в качестве дополнительного – *тюмос*. Френ – это грудь, и считалось, что дыхание воздуха способствует работе мысли, оживляет мысль, делает возможным само движение мысли в воздухе. Но мысль должна перейти в действие, поэтому необходим тюмос, дым, некая жидкость, которая вдруг наполняет человека, и он начинает сражаться или строить города. Так основной медиум мысли, воздух, оказывается подкреплен дополнительным медиа, которое должно наполниться до краев. Таким образом, что у Вико было телесностью, производимой усилиями мысли, здесь оказывается телесностью, вся сила которой расходуется на поддержание мысли: ведь Вико исходил из сверхполноты языка мифологии, а Онианс – из неполноты языка, который всякий раз компенсируется индивидуальным и социальным опытом.

Но тогда только язык темен, а телесные и умственные медиа ясны. Тогда, если следовать Ониансу, темные медиа возникают там, где возникает письмо как замена привычного языка. Но только если Онианс должен был считать, что победа письма не была тотальной в античности, то Маклюэн считал, что письмо не победило до конца даже с распространением машины Гутенберга.

А именно, Маршалл Маклюэн [McLuhan, 1962] многократно спорил с Альбертом Лордом, автором громко прозвучавшей книги «Сказитель» (1960) [Lord, 2000]. Лорд доказывал, что механизмы создания гомеровских поэм напоминают больше импровизацию на шоу, чем литературное творчество, когда выступающий на ходу вспоминает отрывки из эпоса, монтирует их со своими импровизациями, а паузы, пока он вспоминает еще какие-то строки или придумывает свою, заполняет готовыми клише, вроде «добрый молодец» или «Одиссей богоравный». Вроде бы, на словах Маклюэн во всё одобряет Лорда, показавшего, что нельзя объединять Гомера, Шекспира и Вирджинию Вульф единым понятием *литература*.

Но тут же он замечает, что и случай Шекспира не так прост – елизаветинский драматург оказывается тоже в некоторой неопределенности между устным словом сцены и письменным словом, определяющим само функционирование механизмов театра (даже если большинство зрителей «Глобуса» были неграмотны) – и тоже должен комбинировать, – но уже не вспоминаемые строки с сочиняемыми, а условности устного обращения с условностями письменных категориальных характеристик, которые скрепляются столь же рутинизированными, как эпические формулы, театральными жестами. Из этого любой последователь Маклюэна выведет, что проза, например, Вирджинии Вульф уже работает в мире электрических медиа, электричества, приводящего в действие типографский станок и книжные магазины, и здесь ожидания читателей и воля автора оказываются скреплены просто метаморфозами электричества, этого единого и довольно агрессивного и выразительного поля. Всё дальнейшее рассуждение, как буквенность агрессивно трансформирует культуру, вытекает из этого.

Как комментатор, Маклюэн постоянно ссылается на Инниса, объяснявшего появлением книгопечатания и религиозные войны, и рост национализмов, и колониализм, и революции, и мировые войны XX века, но на практике он вовсе не собирается просто выводить все беды человечества из книгопечатания, авторитарно закрепившего некоторые формы буквенности и тем самым превратившего их в невольный аппарат насилия. Здесь происходит разрыв внутри позиции Маклюэна между комментатором, обличающим галактику Гутенберга, и самостоятельным исследователем, для которого в этой галактике равно возникли Шекспир и Вирджиния Вульф, хотя бы потому, что разрыв между догутенберговским средневековьем и послегутенберговской модерностью Маклюэн всё время описывает просто как очередной разрыв между памятьностью древних и беспамятством новых, не отличаясь как исследователь от египетского персонажа «Федра» Платона (275b) или друидов из «Записок о Галльской войне» Цезаря (IV, 13), считавших, что письмо ослабляет память и профанирует содержание; и только возвращаясь к комментарию к галактике Гутенберга как сложному явлению, Маклюэн разрывает этот порочный круг не идти дальше «Федра». Маклюэн просто всё время описывает на сотнях страниц своих книг то, что мы отмечали как переход от ренессансного гиперкритицизма к ренессансному некритицизму, находя то же самое и в другие века, вплоть до нашей современности – но не делая ничего более этого!

Итоги сделанного можно подвести так. Разделение ясных и темных медиа – не ситуативное, а динамическое: можно, конечно, прибавлять к старым медиа новые, чтобы прежде вспомогательные становились главными, или наоборот, но здесь мы всякий раз будем оказываться обладателями критериев, размывающих границы между ясными и темными медиа. Увидеть настоящее рождение темного медиа можно только изнутри истории, и мы показали, как специфический некритицизм, от ренессансных политических проектов до колхоза Третьякова, благодаря подсказке Джамбаттиста Вико, и оказывается единственным подлинным источником темных медиа. Достижения критической антропологии XX века не опровергают, а только уточняют момент этого перехода от гиперкритицизма к некритицизму, от опыта осмысления к опыту телесного присутствия. И как раз если допустить, что тело может быть и главным, и вспомогательным медиумом, и что письмо не может без остатка закрепить за ним какую-то одну медийную функцию, главную или вспомогательную, даже в эпоху торжества письма, мы признаем, что и темное медиа, однажды возникнув, остается собой в мире телесности, как собой остается память или утверждение собственного существования.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Vico G. *La scienza nuova*. – Bari: G. Laterza & figli, 1916.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова Ю.В. [Главы коллективного труда] // Андреев М.Л. и др. История литературы Италии. Том 2. Возрождение, Книга 1. Век гуманизма. – Москва: ИМЛИ РАН, 2007.
2. Меньшикова Е.Р. Парадокс лгуна – невероятное повторение часть II. Дифтонг «Аристотель-Анохин» (продолжение) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2021. №4. С. 14-28. DOI 10.36340/2071-6818-2021-17-4-14-28
3. Abrams M.H. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. – New York: Oxford University Press, 1971. (a)
4. Abrams M. H. *The milk of paradise: the effect of opium visions on the works of DeQuincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. – New York: Octagon Books, 1971. (b)
5. Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Gesammelte Schriften, Bd. I.1)*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
6. Benjamin W. *Autor als Produzent*. // *Gesammelte Schriften*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Band. 2 Teil. S. 683-701.
7. Innis H. *Empire and Communications*. – Toronto: University of Toronto Press, 1950.
8. Lord A. B. *The singer of tales*. – Harvard: Harvard University Press, 2000.
9. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy*. – Toronto: University of Toronto Press, 1962.
10. Onians R. B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
11. Perret C. *Walter Benjamin sans destin*. – Bruxelles: La Lettre volée, 2007.
12. Radkau J. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. – München: Carl Hanser Verlag, 1998.
13. Riepl W. *Das Nachrichtenwesen des Altertums*. – Leipzig: Teubner, 1913.
14. Thacker E. *Dark media // Excommunication: Three inquiries in media and mediation*. – Chicago: University of Illinois Press, 2014. – P. 77-149.

#### SOURCES

1. Vico G. *La scienza nuova*. Bari, G. Laterza & figli, 1916. 550 p.

#### REFERENCES

1. Abrams M.H. *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. New York, Oxford University Press, 1971. (a)
2. Abrams M.H. *The milk of paradise: the effect of opium visions on the works of DeQuincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. New York, Octagon Books, 1971. (b)
3. Benjamin W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Gesammelte Schriften, Bd. I.1)*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp Publ., 1974.
4. Benjamin W. “Autor als Produzent.” *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp Publ. Vol. 2, Part 2, pp. 683-701.
5. Ivanova Y.V. [Heads of Collective Labor]. Andreyev M.L. Et al. *Istoriya literatury Italii. Tom 2. Vozrozhdeniye, Kniga 1. Vek gumanizma* [History of literature in Italy. Volume 2. Renaissance, Book 1. Age of humanism]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2007. (In Russ.)
6. Innis H. *Empire and Communications*. Toronto, University of Toronto Press, 1950.
7. Lord A.B. *The singer of tales*. Harvard, Harvard University Press, 2000.
8. McLuhan M. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press, 1962.
9. Menshikova E.R. “Paradoks lguna – neveroyatnoye povtoreniye chast' II. Diftong “Aristotel'-Anokhin” (prodolzheniye)” [The paradox of a liar - an incredible repetition part II. Diphthong “Aristotle-Anokhin” (continued)]. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*. 2021, #4, pp. 14-28. DOI 10.36340/2071-6818-2021-17-4-14-28 (in Russ.)
10. Onians R.B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
11. Perret C. *Walter Benjamin sans destin*. Brussels, La Lettre volée, 2007.
12. Radkau J. *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Munich, Carl Hanser Verlag, 1998.
13. Riepl W. *Das Nachrichtenwesen des Altertums*. Leipzig, Teubner Publ., 1913.
14. Thacker E. “Dark media.” *Excommunication: Three inquiries in media and mediation*. Chicago, University of Illinois Press, 2014, pp. 77-149.

## SUMMARY

## ПОЧЕМУ ЛЕНИН БЫЛ ГОТОВ СЛУШАТЬ КАЖДЫЙ ДЕНЬ «АППАССИОНАТУ» БЕТХОВЕНА

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

**Автор:** *Якобидзе-Гитман Александр Сергеевич*, кандидат искусствоведения, координатор образовательной программы в сфере искусств Университета Виттен/Хердеке (Германия), e-mail: [Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)  
ORCID: 0000-0001-8186-9370

**Аннотация:** В статье анализируется рассказ Максима Горького о посещении В.И. Лениным в 1920 г. домашнего концерта и его экранизация режиссёром Ю. Вышинским 1963 года. Автор задаётся вопросом о возможных причинах особого пристрастия вождя к «Аппassionате» Бетховена (сонате фа минор ор. 57). Основной предмет исследования – двойственность отношения Ленина к этой сонате для фортепиано: с одной стороны, он «готов слушать её каждый день», с другой, она вызывает в нём слишком человеческие эмоции, которые мешают его деятельности революционного вождя. В статье прослеживаются возможные источники, которые могли повлиять на восприятие Лениным музыки Бетховена, и сопоставляются некоторые структурные элементы «Аппassionаты» с ленинской диалектикой «стихийности-сознательности».

**Ключевые слова:** Максим Горький, музыка и литература, музыка и политика, лениниана, десталинизация, диалектика стихийности-сознательности, марксистско-ленинская эстетика, культ личности

**Для цитирования:** *Якобидзе-Гитман А.С.* Почему Ленин был готов слушать каждый день «Аппassionату» Бетховена // Артикульт. 2022. №1(45). С. 6-17. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

## WHY WAS VLADIMIR LENIN ALWAYS HAPPY TO LISTEN TO BEETHOVEN'S APPASSIONATA?

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

**Author:** *Jakobidze-Gitman Alexander Sergeevich*, PhD in film studies, curriculum manager at the Witten/Herdecke university (Germany), e-mail: [Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de](mailto:Alexander.Jakobidze-Gitman@uni-wh.de)  
ORCID: 0000-0001-8186-9370

**Summary:** The article analyses Maxim Gorky's account of Vladimir Lenin's visit to a home concert in 1920 and its screen adaptation by director Yuri Vyshinsky (1963). The author questions the possible reasons for the Soviet leader's particular predilection for Beethoven's *Appassionata* (piano sonata op. 57). The main subject of the study is Lenin's ambivalent attitude towards this piano sonata: on the one hand, he is ready to listen to it every day; on the other hand, it evokes in him too human emotions that hamper his activities as a revolutionary leader. The article traces possible sources that may have influenced Lenin's perception of Beethoven's music and compares some structural elements of the *Appassionata* with the dialectic of spontaneity and consciousness from Lenin's revolutionary theory.

**Keywords:** Maxim Gorky, music and literature, music and politics, Leninism, de-Stalinization, the dialectic of "spontaneity-consciousness", Marxist-Leninist aesthetics, the personality cult

**For citation:** *Jakobidze-Gitman A.S.* "Why was Vladimir Lenin Always Happy to Listen to Beethoven's *Appassionata*?" *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 6-17. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-6-17

## ЕДИНСТВО МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ И СРЕДЫ В ПАМЯТНИКЕ «ПЕРВОСТРОИТЕЛЯМ КОМСОМОЛЬСКА-НА-АМУРЕ»: К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА В.Э. ГОРЕВОВОГО

Научная статья

УДК 7.071.1+725.94

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

**Автор:** *Сазонов Вадим Владимирович*, скульптор, член Союза художников России, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Москва, Россия), e-mail: [sazonovadim2805@mail.ru](mailto:sazonovadim2805@mail.ru)  
ORCID ID: 0000-0002-9053-6874

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема синтеза скульптуры с природным и архитектурным пространствами. Обращается внимание на особенности восприятия человеком этого культурного феномена. Уже в 1960 гг. значительным был интерес к эффекту от включения окружающего ландшафта в образную структуру архитектурно-скульптурного ансамбля. Автор выявляет, как формировался творческий метод В.Э. Горевового, одного из крупнейших скульпторов Ленинграда-Петербурга последних пятидесяти лет, на фоне мощного подъёма монументальной пластики и мемориальной архитектуры.

Его раннее творчество отразило в себе художественные проблемы эпохи в истории советского монументального искусства. Скульптор оказался вовлечённым в процесс решения сложных творческих задач, главным образом – задачи создания средствами скульптуры особой среды, воздействующей на эмоции и патриотические чувства зрителя.

**Ключевые слова:** скульптура, синтез искусств, городская среда, средовое пространство, В.Э. Горевой, монументальная скульптура, архитектурно-скульптурный ансамбль, М.К. Аникушин

**Для цитирования:** Сазонов В.В. Единство монументальной скульптуры и среды в памятнике «Первостроителям Комсомольска-на-Амуре»: к вопросу о проблематике раннего творчества В.Э. Гореевого // Артикульт. 2022. №1(45). С. 18-24. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

#### THE UNITY OF MONUMENTAL SCULPTURE AND THE ENVIRONMENT IN THE MONUMENT “TO THE FIRST BUILDERS OF KOMSOMOLSK-ON-AMUR”: TO THE QUESTION OF THE PROBLEMS OF THE EARLY WORK OF V.E. GOREVOY

Research article

UDC 7.071.1+725.94

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

**Author:** *Sazonov Vadim Vladimirovich*, sculptor, Union of Artists of Russia, postgraduate student, A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Moscow, Russia), e-mail: [sazonovadim2805@mail.ru](mailto:sazonovadim2805@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-9053-6874

**Summary:** The article deals with the problem of synthesis of sculpture with natural and architectural spaces. Attention is drawn to the peculiarities of human perception of this cultural phenomenon. Already in the 1960s, there was considerable interest in the effect of including the surrounding landscape in the figurative structure of an architectural and sculptural ensemble. The author reveals how the creative method of V.E. Gorevoy, one of the largest sculptors of Leningrad-St. Petersburg over the past fifty years, was formed against the background of a powerful rise in monumental sculpture and memorial architecture. His early work reflected the artistic problems of the era in the history of Soviet monumental art. The sculptor was involved in the process of solving complex creative tasks, mainly the task of creating a special environment by means of sculpture that affects the emotions and patriotic feelings of the viewer.

**Keywords:** sculpture, synthesis of arts, urban environment, environmental space, V.E. Gorevoy, monumental sculpture, architectural and sculptural ensemble, M.K. Anikushin

**For citation:** Sazonov V.V. “The unity of monumental sculpture and the environment in the monument “To the First Builders of Komsomolsk-on-Amur”: on the issue of the problems of V.E. Gorevoy’s early work.” *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 18-24. (in Russ.)

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-18-24

#### АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ БЕЗУМИЯ И ЛИМИНАЛЬНОСТИ В ВИДЕОАРТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Научная статья

УДК 7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

**Автор-1:** *Мартынова Дарья Олеговна*, ассистент Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: [d.martynova@spbu.ru](mailto:d.martynova@spbu.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

**Автор-2:** *Агеев Арсений Артёмович*, студент кафедры зарубежного искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: [seniasenias12@yandex.ru](mailto:seniasenias12@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-9460-8169

**Аннотация:** Настоящая статья посвящена анализу способов аудиовизуальной репрезентации безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века. Затрагиваются проблемы воплощения конструкторов безумия и нормальности, репрезентации психологических травм, эффекта остраненности в искусстве видео на примере творчества Сэм-Тейлор Вуд, Тины Кин, Брюса Наумана и Билла Виолы. Авторы анализируют попытки художников с помощью видеоарта заставить зрителя пережить опыт ментального расстройства. В итоге авторы приходят к выводу, что решающую роль в этом процессе занял сам художник и его тело, использование «автопортретной» точки съёмки для раскрытия упрощённых внутри инсценировок ярких психических состояний, балансирующих на грани нормального и ненормального, а зачастую заигрывающих с устоявшимися представлениями о норме.

**Ключевые слова:** лиминальность в искусстве, видеоарт, репрезентация психопатологии в искусстве, медицинские портреты, пограничность в искусстве, театр абсурда

**Для цитирования:** Агеев А.А., Мартынова Д.О. Аудиовизуальный анализ безумия и лиминальности в видеоарте второй половины XX века // Артикульт. 2022. №1(45). С. 25-33. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

**AUDIOVISUAL ANALYSIS OF INSANITY AND LIMINALITY IN VIDEO ART OF THE SECOND HALF OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY****Research article**

UDC 7.038.53:791.43

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33

**Author-1: Martynova Daria Olegovna**, assistant of the Institute of History at the Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: [d.martynova@spbu.ru](mailto:d.martynova@spbu.ru)

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

**Author-2: Ageev Arseniy Artyomovich**, student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg Academy of Arts (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: [seniasenias12@yandex.ru](mailto:seniasenias12@yandex.ru)

ORCID ID: 0000-0002-9460-8169

**Summary:** This article is devoted to the analysis of ways of audiovisual representation of insanity and liminality in video art of the second half of the twentieth century. The problems of the embodiment of the constructs of insanity and normality, the representation of psychological trauma, the effect of detachment in the art of video on the example of the work of Sam-Taylor Wood, Tina Keane, Bruce Nauman and Bill Viola are touched upon. The authors analyze the attempts of artists using video art to make the viewer experience a mental disorder. As a result, the authors come to the conclusion that the decisive role in this process was taken by the artist himself and his body, the use of a “self-portrait” shooting point to reveal simplified inside dramatizations of vivid mental states, balancing on the verge of normal and abnormal, and often flirting with established ideas about the norm.**Keywords:** liminality in art, video art, representation of psychopathology in art, medical portraits, borderline in art, theater of the absurd**For citation:** Ageev A.A., Martynova D.O. “Audiovisual analysis of insanity and liminality in video art of the second half of the XX<sup>th</sup> century.” *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 25-33. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-25-33**ПЕРСОНАЛЬНЫЙ СТОРИТЕЛЛИНГ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ КОМИКСАХ: ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ****Научная статья**

УДК 7.071.1+75.056

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

**Автор: Лушкин Сергей Сергеевич**, аспирант Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: [slushkin@hse.ru](mailto:slushkin@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8247-1479

**Аннотация:** Статья посвящена проблеме идентичности в автобиографических комиксах. В последние годы авторы комиксов все чаще обращаются к теме поиска идентичности, выдвигая автобиографию на первый план. В исследовании предпринята попытка выделить наиболее характерные повествовательные стратегии в автобиографических комиксах, рассмотреть их в контексте нового исследовательского поля, в пространстве которого осуществляются авторские «эксперименты» в области персонального повествования. В фокусе внимания оказываются два основных метода создания автобиографического рассказа, применяемых в работе с комиксами. Один из которых является структурированным повествованием, а второй имеет более литературные отсылки и схож с литературной прозой. Сопоставление этих методов привело к вопросу об истинной идентичности автора в создаваемых им произведениях.**Ключевые слова:** комикс, автобиография, нарратив, автофикция, репрезентация**Для цитирования:** Лушкин С.С. Персональный сторителлинг в автобиографических комиксах: формы репрезентации // *Артикульт.* 2022. №1(45). С. 34-41. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41**PERSONAL STORYTELLING IN AUTOBIOGRAPHICAL COMICS: FORMS OF REPRESENTATION****Research article**

UDC 7.071.1+75.056

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

**Author: Lushkin Sergei Sergeevich**, PhD student at HSE Art and Design School, Faculty of communication, media and design, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: [slushkin@hse.ru](mailto:slushkin@hse.ru)

ORCID ID: 0000-0001-8247-1479

**Summary:** The article provides to the problem of identity in autobiographical comics. In the recent years authors of comics have been increasingly addressing the topic of identity search, putting autobiography in the foreground. This study attempts to identify the most distinctive narrative strategies in autobiographical comics and to contextualise them within a new research field, one in which the authors' “experiments” in personal narrative are realised. The focus is on the two main methods of autobiographical storytelling employed in the work of comics. One is structured narrative and the other has more literary references and is similar to literary prose. The comparison of these methods has led to the question of the true identity of the author in the works he creates.**Keywords:** comics, autobiography, narrative, autofiction, representation**For citation:** Lushkin S.S. “Personal storytelling in autobiographical comics: forms of representation.” *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 34-41. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-34-41

**РОМАН КОРМАКА МАККАРТИ «СТАРИКАМ ТУТ НЕ МЕСТО» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ БРАТЬЯМИ КОЭН**

Научная статья

УДК 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

**Автор:** *Черкашина Маргарита Вадимовна*, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры Истории и теории литературы ШАГИ ИОН Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва, Россия), e-mail: [ma4cher@gmail.com](mailto:ma4cher@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1081-381X

**Аннотация:** В 2007 году роман Маккарти стал основой первой экранизации в карьере братьев Коэн, до этого снимавших по собственным сценариям. В ней сокращенными оказываются ряд ключевых сцен романа, в частности те, где каждый из троих главных персонажей (в фильме акцент смещен на одного из них – стареющего шерифа Белла, не принимающего пугающий его новый мир с его тотальной аморальностью) имеет военное прошлое и проявляет себя как ницшеанский Сверхчеловек, вступающий в противоборство с другими. Белл из человека со здоровыми инстинктами становится старомодным рыцарем без страха и упрека, расчетливый киллер новой волны Чигур – чистым психопатом, а его жертва Мосс – просто человеком, переоценившим себя. Горькая ирония Маккарти, строящего повествование как «текст в тексте», оказывается претворенной Коэнами в их все же блистательной экранизации в своего рода гимн абсурду, который олицетворяет игра «схававшего с катушек» киллера в орлянку со своими жертвами.

**Ключевые слова:** Кормак Маккарти, братья Коэн, экранизация, детектив, триллер, современный роман

**Для цитирования:** Черкашина М.В. Роман Кормака Маккарти «Старикам тут не место» и его экранизация братьями Коэн // Артикульт. 2022. №1(45). С. 42-51. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

**CORMAC MCCARTHEY'S NOVEL "NO COUNTRY FOR OLD MEN" AND ITS SCREEN ADAPTATION BY THE COEN BROTHERS**

Research article

UDC 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

**Author:** *Cherkashina Margarita Vadimovna*, PhD in Philology, Lecturer of Chair of History and Theory of Literature in the School of Advanced Studies in the Humanities, Institute for Social Sciences, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia), e-mail: [ma4cher@gmail.com](mailto:ma4cher@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1081-381X

**Summary:** In 2007, McCarthy's novel became the first experience of screen adaptation in the Coen brothers' career, who had previously developed their own scripts only. They cut several key scenes of the novel. For example, those when each of the three main characters having their military background manifests himself as a Nietzsche's Übermensch, ready to confrontate with others (the Coens made one of them be the protagonist, it's Sheriff Bell who does not accept the incomprehensible new world because of its total immorality). The person with healthy instincts, Bell had transformed by the Coens into a sort of a perfect knight, the new generation calculated killer Chigurh – in a total psycho, and his victim Moss – just in a man "who's been underestimated by others for so long that he's come to overestimate himself". McCarthy's bitter irony grows out of his novel structure (mise en abyme) mostly. At the same time the Coens movie brilliance is based on their canticle of Absurd, when the crazy killer flips a coin with his victims.

**Keywords:** Cormac McCarthy, the Coen brothers, screen adaptation, detective, thriller, modern novel

**For citation:** Cherkashina M.V. "Cormac McCarthy's novel "No country for old men" and its screen adaptation by the Coen brothers." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 42-51. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-42-51

**ТЕМА ОДИНОЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ СОФИИ КОППОЛЫ**

Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

**Автор:** *Соболева Валерия Сергеевна*, магистрант Факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [lera-pike@mail.ru](mailto:lera-pike@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-7950-8306

**Аннотация:** Тема отстраненности человека от общества или же от себя самого явилась актуальным объектом исследования многих социальных наук двадцатого столетия. Доминировавшая тогда экзистенциальная парадигма послужила благодатной почвой для создания целого ряда кинокартин, посвященных репрезентации феномена одиночества, тем самым подтолкнув исследователей к изучению особенностей данного явления в киноискусстве. В статье акцентируется внимание на выявлении сущности и специфики темы одиночества как социокультурного явления на примере фильмов выдающегося современного режиссёра, дочери влиятельной фигуры американского кино Фрэнсиса Форда Копполы, Софии Копполы. На основе проанализированных образов автор делает вывод, что, несмотря на наличествующие в работах Копполы ранее известные кинематографические приемы и сюжетные ходы, которые передают ощущение одиночества (неустойчивое эмоциональное состояние героя, его трудности взаимодействия с обществом и т.д.), режиссёр, тем не менее, переосмысливает этот комплекс идей и вносит свое особое, деликатное видение столь сложной проблемы.

**Ключевые слова:** одиночество, меланхолия, социальное отчуждение, экзистенциальный кинематограф, София Коппола, женский взгляд в кино, тема взросления, сюжетный рефрен, дальний план, крупный план

**Для цитирования:** *Соболева В.С.* Тема одиночества в творчестве Софии Коппола // *Артикульт.* 2022. №1(45). С. 52-67.

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

#### THE THEME OF LONELINESS IN SOFIA COPPOLA'S OEUVRE

##### Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

**Author:** *Soboleva Valeria Sergeevna*, master's student of the Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [lera-pike@mail.ru](mailto:lera-pike@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-7950-8306

**Summary:** The theme of a human's estrangement from society or from himself has become a relevant object of study many social sciences of the twentieth century. Then the dominant existential paradigm served as fertile ground for the creation of a number of films dedicated to the representation of the phenomenon of loneliness, thereby prompting researchers to study the features of this phenomenon in cinema. The article focuses on identifying the essence and specificity of the theme of loneliness as a socio-cultural phenomenon on the example of the films of the outstanding modern director, the daughter of an influential figure in American cinema Francis Ford Coppola, Sofia Coppola. Based on the analyzed images, the author concludes that, despite the previously known cinematic techniques and plot moves in Coppola's works that convey a feeling of loneliness (the character's unstable emotional state, his difficulties of interaction with society, etc.), the director, however, rethinks this complex of ideas and introduces his own special, delicate vision of such a complex problem.

**Keywords:** loneliness, melancholy, social alienation, existential cinematography, Sofia Coppola, female gaze in cinema, theme of growing up, plot refrain, extreme long shot, close-up shot

**For citation:** Soboleva V.S. "The theme of loneliness in Sofia Coppola's oeuvre." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 52-67. (in Russ.)

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-52-67

#### ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ: ВНУТРЕННЕЕ ПРОТИВОРЕЧИЕ КАК ПРОЕКЦИЯ ДЕЙСТВИЯ В ИГРОВОМ КИНО

##### Научная статья

УДК 791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

**Автор:** *Колотаев Владимир Алексеевич*, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

**Аннотация:** Рассматривается возможность применения базовых отношений пары категорий теории драматургии «драматический конфликт» и «действие» применительно к киноискусству как определяющих траекторию пути героя. Через рассмотрение различных точек зрения на то, что первично, конфликт или действие и описание ведущих теорий драмы, показывается, что в игровом кино психологическая проблематика, не снимаемое внутреннее противоречие, ставящее героя перед выбором, является спусковым механизмом действия, цепи событий, образующих арку характера. Начатое Гегелем в «Эстетике» размышление над природой драматургического конфликта, привлекло внимание исследователей в XX – XXI вв., которые в целом рассматривали действие как некое событие, вызывающее столкновение сил. Под влиянием психоанализа Фрейда во многих обстоятельствах конфликт рассматривается как внутреннее условие развития организма, а применительно к кинодраматургии как внутреннее нерешенное противоречие, вызывающее реакцию среды и провоцирующее внешние события, толкающие героя на действия, характер которых определяется стадией развития его идентичности.

**Ключевые слова:** драматургический конфликт, коллизия, действие, идентичность, киногерой, внутреннее противоречие

**Для цитирования:** *Колотаев В.А.* Драматургический конфликт: внутреннее противоречие как проекция действия в игровом кино // *Артикульт.* 2022. №1(45). С. 68-74. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

#### DRAMATIC CONFLICT: INTERNAL CONTRADICTION AS A PROJECTION OF ACTION IN FEATURE FILMS

##### Research article

UDC 791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

**Author:** *Kolotaev Vladimir Alekseevich*, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [vakolotaev@gmail.com](mailto:vakolotaev@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

**Summary:** I consider the reason to apply the basic relations of the pair of categories of the theory of dramaturgy, dramatic conflict and action, in relation to cinematography as determining the trajectory of the hero's path. Through consideration of different points of view on what is primary, conflict or action, analyzing the impactful theories of drama, I prove that in feature films, psychological

problems, an unremovable internal contradiction that puts the hero before a choice, is the trigger mechanism for action, as a chain of events that form a character arc. The reflection on the nature of the dramaturgical conflict, introduced by Hegel in his *Aesthetics*, attracted the attention of researchers in the 20th – 21st centuries, who generally considered the action as a kind of event that causes a clash of forces. Under the influence of Freud's psychoanalysis, in many circumstances, the conflict is seen as an internal condition for the development of the organic form, and in relation to film dramaturgy, as an internal unresolved contradiction that causes a reaction from the environment and provokes external events that push the hero to actions, and the characteristics of the last is fully determined by the stage of development of his or her identity.

**Keywords:** dramatic conflict, collision, action, identity, movie character, internal contradiction

**For citation:** Kolotaev V.A. "Dramatic conflict: internal contradiction as a projection of action in feature films." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 68-74. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-68-74

## К ТЕОРИИ ТЕМНЫХ МЕДИА

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

**Автор:** *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Аннотация:** Понятие «темные медиа», обоснованное Юджином Такером, полностью вписывается в современные исследования контингентного. В данной статье исследуется потенциал классической теории медиа для уточнения функциональных границ этого понятия. Доказывается, что обосновать темные медиа как явление, можно только признав связку главных и вспомогательных медиа, а далее показав, как эта связка способствует переходу от ясных медиа к темным и наоборот. С опорой на теорию телесного медиа, восходящую к Джамбаттиста Вико, критически переосмыслив формализующую медиатеорию от Вольфганга Рипля до Маршалла Маклюэна, мы уточняем понятие темного медиа как противостоящее не только понятию ясности, но и понятию эпохи, понятию класса сообщений и понятию группы взаимосвязанных практик, включая практики письма, всякий раз подрывая властные притязания этих понятий.

**Ключевые слова:** теория медиа, новые медиа, классическая культура, темные медиа, акторно-сетевая теория, новые онтологии

**Для цитирования:** *Марков А.В.* К теории темных медиа // *Артикульт.* 2022. №1(45). С. 75-84. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

## TO THE THEORY OF DARK MEDIA

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84

**Author:** *Markov Alexander Viktorovich*, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Summary:** The concept of dark media, justified by Eugene Thacker, fully fits into today studies of the contingent. This article aimed to explore the potential of classical media theory to clarify the functional boundaries of this concept. I prove that it is possible to substantiate dark media as a phenomenon only by recognizing the connection between the main and auxiliary media, and then showing how this connection contributes to the transition from clear to dark media and vice versa. Building on the theory of corporeal media dating back to Giambattista Vico, critically rethinking the formalizing media theory from Wolfgang Riepl to Marshall McLuhan, I refine the concept of dark media as opposed not only to the concept of clarity, but also to the concept of the historical age, the concept of the class of messages and the concept of a group of interrelated practices, including practice of writing, each time undermining the influence claims of these concepts.

**Keywords:** media theory, new media, classical culture, dark media, actor-network theory, new ontologies

**For citation:** *Markov A.V.* "To the theory of dark media." *Articult.* 2022, no. 1(45), pp. 75-84. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-1-75-84



