

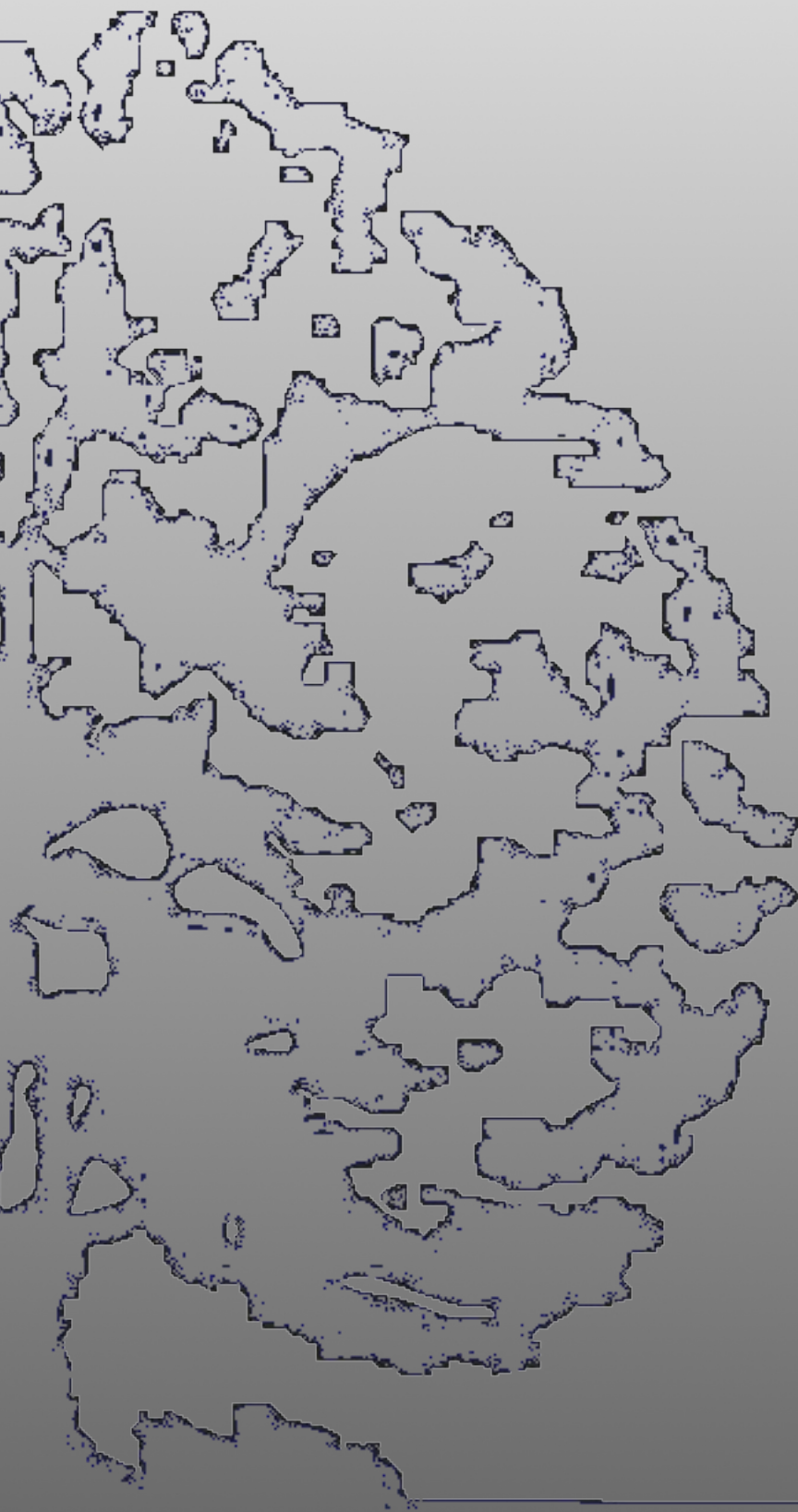
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Двенадцатый год издания / 12th Year of publication



№48 (4-2022)
октябрь-декабрь / October-December

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 Шамилович, 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

© Российский государственный гуманитарный университет, 2022

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 (Khudogiestvennyi 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 ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

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

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Н.А. Иващенко* Архитектура брутализма в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 17 *А.Н. Фоменко* Документальный эпос и жизнестроительный проект авангарда

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 27 *И.А. Афанасьева* Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 36 *С.В. Миловидов* Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения

КИНО

- 49 *Л.Х. Музипова* Символика цвета в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)
65 *А. Молнар* Образ чёрта в расследовании: «Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 71 *Ю.С. Реунов* Необходимая жестокость: к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 80 *А.В. Марков* Психология искусства как искусствоведческая дисциплина

- 102 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *N.A. Ivaschenko* Brutalist Architecture in russian and foreign art history after Reyner Banham

HISTORY OF ART

- 17 *A.N. Fomenko* The Documentary Epic and the Avant-Garde Project of Life-Building

CONTEMPORARY ART

- 27 *I.A. Afanaseva* Russian Avant-Garde Receptions in the Artworks of Contemporary Russian Artists

VISUAL ARTS

- 36 *S.V. Milovidov* Artistic features of computer artworks creating with machine learning technology

CINEMA

- 49 *L.Kh. Muzipova* The symbolism of color in Russian dramatic films (2000-2020)
65 *A. Molnar* The Image of the Devil in the Investigation: “The Brothers Karamazov” and the series “Lucifer” by Netflix

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 71 *Yu.S. Reunov* Necessary Cruelty: on the issue of the Gender Iconography of Thutmose III

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 80 *A.V. Markov* The psychology of art as an art history discipline

- 102 SUMMARY

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.072.2+72.036
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

Никита Андреевич Иващенко
Nikita Andreevich Ivaschenko

*аспирант кафедры истории отечественного искусства исторического факультета,
graduate student at russian art history department, faculty of history,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Lomonosov Moscow State University
nikita.a.ivaschenko@gmail.com*

АРХИТЕКТУРА БРУТАЛИЗМА В ЗАРУБЕЖНОМ И РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ ПОСЛЕ РЕЙНЕРА БЭНЕМА BRUTALIST ARCHITECTURE IN RUSSIAN AND FOREIGN ART HISTORY AFTER REYNER BANHAM

Тема брутализма в архитектуре вызывает немалый интерес у современных исследователей, любителей архитектуры, дизайнеров и музыкантов. Первой большой работой об архитектуре брутализма стал труд Рейнера Бэнэма «Новый брутализм: этика или эстетика?», изданный в начале 1970-х годов. Эта, не лишённая противоречий, работа стала началом целой традиции разговора о брутализме в специальной литературе. По-прежнему оставаясь релевантной, книга Бэнэма, с одной стороны, существует над более поздними работами как путеводная звезда, а с другой, нуждается в переосмыслении. В статье рассматриваются тексты, формирующие существующую традицию изучения архитектуры брутализма в зарубежном и российском искусствознании после Бэнэма. Статья предлагает опыт сбора и анализа точек зрения различных авторов на проблему существования бруталистской архитектуры и ее истории. Ключевыми целями подобной работы являются уточнение периодизации и характеристики бруталистской архитектуры в литературе и экспозиция существующей традиции изучения стиля. Одним из ключевых вопросов в таком анализе становится проблема тенденциозности изучения этой темы, напрямую связанной с книгой Р. Бэнэма.

Ключевые слова: архитектура, история архитектуры, современная архитектура, архитектура XX века, модернизм, брутализм

Для цитирования: Иващенко Н.А. Архитектура брутализма в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнэма // Артикульт. 2022. №4(48). С. 6-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

Brutalist architecture is of great interest to contemporary art historians, architecture lovers, designers and musicians. The first large work on brutalist architecture was Reyner Banham's "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?", initially published in the beginning of the 1970-s. This text, though not free of contradictions, became the start of a whole tradition of speaking about brutalism in special literature. Still being relevant, Banham's book serves as a guiding star for the succeeding authors on the one hand and needs to be revised on the other. The article is centered on the texts that form this tradition in the history of art around the world and in Russia after Reyner Banham. It offers the result of collecting these texts on brutalist architecture and an analysis of the points of view of different authors on the problem of brutalist architecture and its history. The key questions of the article are to elaborate on the periodization and characteristic of brutalist architecture and to expose the existing tradition of studying it.

Keywords: architecture, history of architecture, modern architecture, XXth century architecture modernism, brutalism

For citation: Ivaschenko N.A. "Brutalist Architecture in russian and foreign art history after Reyner Banham." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 6-16. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

Рейнер Бэнэм был первым, кто обратил внимание архитектурной истории на феномен брутализма. Его книга «Новый Брутализм: этика или эстетика?» [Бэнэм, 1973], впервые вышедшая из печати в 1959 году и впоследствии перенесшая несколько редакций, до сих пор остается самым известным текстом о брутализме. Она явилась первым опытом систематического концептуального осмысления проблемы брутализма в послевоенной архитектуре. Поэтому все последующие издания, посвященные бруталистской архитектуре, основываются на опыте Рейнера Бэнэма. Переживая редакции в 1960-е и 1970-е годы, этот труд лишь расширял свою релевантность современной архитектуроведческой ситуации и не утратил ее до сих пор, являясь в определенном смысле самодостаточным.

© Иващенко Н.А., 2022

Но стоит отметить, что книга Бэнэма написана с британских позиций, и автор указывает на этот факт, сетуя на некоторый недостаток обширных знаний об архитектуре за пределами Британии. Тем не менее, именно Британия дала импульс этому направлению, и именно ее архитекторы разработали его формальный лексикон. Заканчивая книгу, Бэнэм говорит: «трудно сказать, продолжает ли брутализм свое существование и вызывает ли он интерес – будущее может подготовить нам ряд сюрпризов...» [Бэнэм, 1973, с. 148], однако в английской архитектурной практике брутализм, как он считает, завершил свое существование.

Возникла определенная традиция изучения брутализма, во всяком тексте которой неизменно звучит имя Рейнера Бэнэма. Ниже рассматриваются наиболее значимые английские и русские тексты, анализирующие феномен брутализма. Их обзор предпринимается с двумя целями в каком они известны до настоящего момента. Во-вторых, с целью такой экспозиции этой традиции изучения стиля, которая позволит понять, в каком виде исследователь может с ней работать – продолжать или осмелиться подвергнуть радикальным изменениям.

Во второй половине 1960-х годов Зигфрид Гидион завершает работу над третьей редакцией своего известного труда «Пространство, время, архитектура» [Гидион, 1984]. Он анализирует современную архитектурную ситуацию и демонстрирует ее связь с архитектурной историей прошлого. Выявляется преемственность модернистской архитектуры по отношению к Средним Векам, эпохе Ренессанса, Барокко, XVIII и, конечно, XIX векам – с точки зрения градостроительства, работы с пространством как таковым и разработки архитектурной формы. Модернистская архитектура органически рождается из всей предшествующей традиции благодаря, в первую очередь, техническим новациям. Рассматриваются все основные этапы ее становления до середины 1960-х годов.

В отдельных главах изучаются важные персоналии модернизма и их влияние на его развитие. Это Фрэнк Ллойд Райт, Мис ван дер Роэ, Алвар Аалто, Йорн Утзон, Ле Корбюзье. В творчестве последнего Гидион отдельно исследует средства архитектурной выразительности. Железобетон – основа выразительного языка Ле Корбюзье. Обозревая творческий путь мастера, Гидион указывает на большое значение в нем Жилой единицы в Марселе и особенно – примененного в обработке его фасадов грубого бетона. «В руках Ле Корбюзье аморфный грубый бетон приобретает признаки естественного камня» [Гидион, 1984, с. 313], пишет Гидион. Корбюзье пользуется поверхностью грубого бетона везде, где с ее помощью возникает возможность усиления пластических средств архитектуры. Этот прием он концептуально разрабатывает в своих трудах об архитектуре. Корбюзье считает, что бетон можно рассматривать как своего рода искусственный камень, и потому его нужно показывать в архитектуре в его естественном состоянии (приводится по: [Гидион, 1984, с. 313]. «Несколько лет спустя в Англии появилось архитектурное направление, так называемый новый брутализм, который исходит из этой тенденции» [Гидион, 1984, с. 314] – указывает Гидион. Из этого указания можно сделать несколько выводов. Во-первых, брутализм вдохновлен идеями Ле Корбюзье. Во-вторых, уже через несколько лет после Бэнэма не возникает вопроса о том, что важнее – этика или эстетика – но признается сам факт существования брутализма. Коль скоро этот брутализм основан, по мнению Гидиона, на идеях Корбюзье о выразительных возможностях бетона-камня, можно говорить о том, что для взгляда извне Англии в брутализме положительно важнее его эстетические качества, что позволяет объяснить общемировое распространение этого стиля. В-третьих, что особенно важно для нас, разговор о бетоне как о камне, элементарном и первичном строительном материале, позволяет приблизить брутализм к архитектуре архаических времен, что представляет для нас особенный интерес.

В 1972 году в Советском Союзе была опубликована первая книга из серии «Архитектура Запада. Мастера и течения» [Архитектура Запада..., 1972]. Это издание было призвано знакомить в том числе и советских архитекторов с актуальной общемировой архитектурной ситуацией. Вопрос о «существовании» брутализма внутри советской модернистской архитектуры в последнее время нередко поднимается исследователями – к примеру, в 2019 году из печати вышел труд Евгении

Н.А. Иващенко *Архитектура брутализма
в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема*

Губкиной и Алекса Быкова об украинской ветви советского модернизма, где термин «брутализм» вынесен в название [Gubkina, Bykov, 2019]. В этом смысле издание 1972 года выступает своего рода косвенным подтверждением того факта, что брутализм внутри советского модернизма мог существовать, но подробный разговор об этом должен быть предметом другой публикации. Если вернуться к книге 1972 года, о которой идет речь, стоит отметить, что в ней есть отдельная глава, посвященная японской ветви развития брутализма и творчеству Кендзо Танге. В ней указывается, что в модернистской архитектуре существует такое направление, как брутализм, и что его концепция была разработана Питером и Элисон Смитсонами. Кендзо Танге выступает интерпретатором этой концепции, создавая новый японский брутализм. Эта архитектура начинает свое существование около 1955 года, со зданий Мемориального зала в пригороде Нагой и Муниципалитета Кураеси в префектуре Тотори. Ее сущность авторы описывают как соединение «иррациональной брутальности, отличающей поздние постройки Ле Корбюзье» с рационализмом и легкостью конструкции традиционного японского жилища. Брутализм в редакции Танге обращает внимание на ценность пространства, заключенного между сооружениями. Интересно, что эта особенность обретает последователей за пределами Японии – в Италии, Голландии, ФРГ и даже Англии, «родине европейского брутализма» [Архитектура Запада..., 1972, с. 88]. Бруталистская манера кристаллизуется в шести правилах архитектуры, которые Кендзо Танге на манер Ле Корбюзье формулирует к 1960-му году. Третье правило подразумевает необходимость выражения в архитектуре ощущения брутальной силы, достигающееся использованием железобетона и простого объема в качестве основы выразительности зданий. Пятое же правило утверждает необходимость правды материала. Японский брутализм, таким образом, органически продолжает европейскую ветвь развития стиля, концентрируясь на его эстетических качествах.

В 1982 году в СССР издается не лишённая критического пафоса книга Андрея Владимировича Иконникова – «Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодернизма» [Иконников, 1982]. Обозревая ситуацию в архитектуре Запада, Иконников говорит о различных утопиях в ее истории от начала XX века – утопиях эстетических, утопиях «технического века» и проч. Брутализм рассматривается в числе «малых утопий 1950-х годов». Как и остальные авторы, Андрей Иконников связывает появление брутализма с Англией 1950-х годов и персонами Питера и Элисон Смитсонов. Небрутализм – это реакция молодых против существовавшей архитектурной традиции, реакция, не имеющая четко сформулированной системы мысли, более эмоциональная в своей основе, чем рациональная. Иконников указывает на связь архитекторов направления с идеями Джексона Поллока, Жана Дюбюффе и Эдуардо Паолоцци, отвергавшими понятие красоты и видевшими в этом примат этики [Иконников, 1982, с. 126].

Иконников приводит и отличительные черты брутализма. Это объединение композиции посредством неприкрытых коммуникаций, «незагримированные материалы», «сдержанность самоотречения», здания как архитектурная версия ар-брют [там же, с. 128].

Иконников утверждает, что существование брутализма было недолгим – не более десятилетия – и растворилось среди множества направлений модернистской архитектуры, появившимся к 1970-м годам. И если эта точка зрения найдет несогласных сегодня, то следующее положение – вряд ли: «брутализм существенно обогатил арсенал формальных средств современной архитектуры» [там же, с. 138].

Кеннет Фремpton в своей книге «Современная архитектура: критический взгляд на историю развития» [Фремpton, 1990], опубликованной в 1990-е годы, также не обходит феномен брутализма стороной. В посвященной английскому небрутализму главе он приводит более ясную, чем у Рейнера Бэнема, экспозицию возникновения этого направления.

Кеннет Фремpton показывает, что брутализм появляется в следующих условиях. После Второй Мировой Войны Великобритания теряет свою индивидуальность в архитектуре. Параллельно с этим правительство Климента Ричарда Эттли (премьер-министр с 1945 по 1951 годы) занимается социальной реконструкцией. С 1945 по 1955 было построено 2,5 тысячи школ. Было принято

решение о строительстве десяти новых городов с населением от 20 до 60 тысяч человек, и образцом для этих городов должен был служить город-сад Лечворт. Вся эта архитектурная деятельность проводилась в «упрощенной неогеогианской манере муниципального архитектора средней руки или в так называемом современном стиле» [Фремpton, 1990, с. 385]. Главными чертами такой архитектуры были стены из кирпича, обшитые вертикальными досками, некрашеные венецианские окна, пологие скаты кровель. Этот стиль стал основным для совета архитекторов Лондонского графства. Популярности его способствовала работа Николаса Певзнера в журнале «Architectural Review», нацеленная на признание подобной архитектуры истинно по-английски живописной. Эту архитектуру упомянутый журнал называл «Новый гуманизм». Новый гуманизм также включал в себя и мотивы русского конструктивизма.

В 1951-1952 годах случился «Фестиваль Британии» – выставка, приуроченная к столетнему юбилею Всемирной выставки 1851 года. «Новый Гуманизм» и его близкая к конструктивизму эстетика на «Фестивале Британии» приобрели большой масштаб. Главным символом Фестиваля стал дуэт построек Филиппа Пауэлла и Джона Гидальго Мойза с работой Ральфа Таббса. Словно парящая в небе тонкая и высокая сигара «Скайлон» стояла рядом с поставленным на тонкие зигзагообразные опоры купольным Залом открытий, напоминающим о дипломном проекте Ивана Леонидова.

По словам Фремптона, новый брутализм стал бунтом против подобной архитектуры, и «подняли» его Смитсоны. Брутализм обратился к популярной культуре, к материальным ее иконам и оказался созвучен искусству Жана Дюбуффе. Поэтому можно говорить о том, что внутренняя сущность брутализма – необузданная стихия [там же, с. 387]. Выставка 1953 года «Параллель жизни и искусства», устроенная в Институте современного искусства в Лондоне, продемонстрировала эту стихию и интерес бруталистов к ней. На выставке экспонировались антиэстетические (в привычном смысле) работы Найджела Хендерсона, Эдуардо Паолоцци, Роберта и Элисон Смитсонов, – коллажи со сценами насилия из старых и новых изданий, фотографии с большой зернистостью изображения, почитавшейся за важное их достоинство. Фремpton указывает на то, что выставка предлагала в известной мере традиционный экзистенциалистский взгляд на послевоенный мир, и что среди обломков этого мира на ней словно теплилась новая жизнь.

В 1956 году, в художественной галерее Уайтчэпела, состоялась выставка «Это – завтра», где Смитсоны, Хендерсон и Паолоцци представили свою интерпретацию «Примитивной хижины для человека XXI века» французского архитектурного теоретика середины XVIII века Марка-Антуана Ложье. В этой инсталляции экспонировались как приметы войны – аэроплан или ржавое велосипедное колесо – так и приметы новой эпохи, эмблемы общества потребления – например, телевизор. Там же нашла свое место работа Ричарда Гамильтона «Вот то, что делает наши дома столь разными и привлекательными», с которой многие исследователи связывают начало поп-арта. Ранний этап развития брутализма, таким образом, отмечается повышенным интересом к приметам «машинного века» и общества потребления, что проясняет смысл цитированной Бэнемом фразы о том, что брутализм – это архитектура прежде всего для настоящего момента.

Об особенностях брутализма как стиля Фремpton говорит мало. В его тексте брутализм предстает в первую очередь английским явлением. Тем не менее, он отмечает важность «правды материала» и идей Ле Корбюзье.

В начале настоящего столетия в исследованиях архитектуры XX века появляется критическая дистанция, позволяющая изменить бытовавшие в эпоху постмодернизма суждения и попробовать взглянуть на них более «трезвым» взглядом. При этом есть и проблемы, главной из которых стоит считать проблему «-измов», наводнивших разговоры об архитектуре второй половины XX века. Обилие направлений в ней рождает соблазны или говорить о каждом в отдельности, или обобщать. Это главный соблазн, и с ним связаны некоторые изменения во взгляде на брутализм, происходящие в литературе.

Н.А. Иващенко *Архитектура брутализма
в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема*

В 2002 году публикуется второй том книги Андрея Иконникова «Утопии и реальность» [Иконников, 2002]. Это обширнейший обзор направлений мировой архитектуры конца XX столетия с точки зрения различных «измов», убедительно представленных автором. Есть в нем место и необрутализму.

В главе «Поздний необрутализм и его эпигоны» Иконников пишет о том, что стало с брутализмом после его, если следовать Рейнеру Бэнему, завершения. Во-первых, брутализм не ограничился началом 1960-х, а продлил свое существование, как считает Иконников, до начала 1970-х годов. Он утратил «агрессивный тон» и сблизился с неофункционализмом. При этом его сущностные характеристики остались такими же – это стиль «игры мускулами», грубого бетона в сочетании с другими материалами, текстура которых особенно подчеркивается [Иконников, 2002, с. 141]. Брутализм распространился за пределы Британии и приобрел особенную «формальную изощренность» [там же]. Главное, что произошло с необрутализмом в 1960-е–1970-е годы, – это расширение круга источников форм и цитат.

Как пишет Иконников, в английской ветви стиля возникли цитаты из проектов Антонио Сант-Элиа (Здание Брунsvик-центр в Блумсбери, 1962-1973), красного периода Алвара Аалто (Общежитие колледжа Гонвилл энд Кэйус в Кембридже, 1960), Месопотамии и Мезоамерики (Национальный театр в Лондоне, 1967-1976; Д. Лэсдан). В континентальной Европе брутализм, по мнению Иконникова, почти растворился среди множества других направлений, став заметным в пластичной архитектуре ван ден Брука и Бакемы (Высшая Техническая школа в Дельфте, 1959-1964). Интересное развитие брутализм получил в архитектуре Канады, заново обретая в ней витальную бунтарскую энергию нового брутализма Англии 1950-х. Он оказался противопоставлен идеализированной функционалистской архитектуре, воспринимавшейся как проамериканская. Наиболее значительным памятником канадского брутализма явился Хабитат-67, построенный израильским архитектором Моше Сафди для Экспо-67 в Монреале. В этом «нагромождении» кубических объемов из необработанного бетона архитектор реинтерпретирует традиции архитектуры индейских пуэбло и ступенчатых поселений Ближнего Востока [там же, с. 152].

Существует и североамериканский вариант брутализма, наиболее широко представленный творчеством Пола Рудольфа. Архитектор учился у Вальтера Гропиуса, но рано оставил «стерильную» эстетику архитектуры Баухауза, перейдя к созданию собственной манеры, которую Андрей Иконников определяет как стремление создавать активно пластичные и внутренне законченные произведения. Рудольф свободно цитирует Ле Корбюзье и Фрэнка Ллойда Райта, стремясь к созданию безгранично развивающихся в горизонтальной и вертикальной плоскостях пространств, драматичным эффектам освещения и контрастам объемов. Он призывает «обогащать архитектуру до границ маньеризма» [там же, с. 153], создает форму ради самой формы. Подобная «скульптурная» интерпретация бруталистской манеры находит свое выражение в здании факультета искусств Йельского университета (Нью-Хейвен, штат Коннектикут, 1958-1964) и Центра административных служб штата Массачусетс в Бостоне (1962; 1967-1972). Выразительность этих построек основывается на сопоставлении массивных вертикальных и горизонтальных прямоугольных объемов из грубого бетона, чья тектоника пластически артикулирована выступающими мощными консолями и более не тонкими корбюзьянскими опорами. Это очень драматичная архитектура, к которой действительно применимо определение «маньеристского брутализма». Вместе с тем в этих зданиях чувствуется ориентация на Монастырь Ла Туррет Ле Корбюзье, что в очередной раз указывает на большое значение творчества «великого швейцарца» для бруталистской архитектуры.

В 2000-е годы брутализм начинает рассматриваться в литературе как факт архитектуры конца XX века, существовавший не только в послевоенной Великобритании. Появляются исследования его локальных вариантов. Так, в 2005-м году, на симпозиуме имени Пола Рудольфа, американская исследовательница архитектуры Хелен Сроут делает доклад «Брутализм: архитектура приятного возбуждения» [Sroat, 2005]. Этот доклад посвящен любимому массовой культурой зданию библиотеки Клэр Т. Карни в Массачусетском университете, построенного Полом Рудольфом во второй половине 1960-х годов, и определению специфики американского брутализма.

Горизонтально ориентированные объемы читальных залов вознесены в здании этой библиотеки над землей на стройных, но мощных бетонных опорах. Остекление залов спрятано за вертикальной бетонной решеткой. Масштабные формы этого здания создают впечатление почти архаической мощи, как считает Сроут. Главной особенностью такой архитектуры Сроут считает привлечение к себе внимания зрителя и вызов его эмоционального отклика, поэтому она и называется брутализмом архитектурой *экзилирации* – возбуждения. Среди других особенностей брутализма Сроут отмечает живописное и пластическое доминирование зданий в любом пространстве.

Сроут дает несколько характеристик брутализму. Во-первых, эту архитектуру очень много критиковали с начала 1970-х. В ней видели провал модернистских устремлений дать человеку удобные и функциональные здания, в которых он нуждается. Ее интерпретировали как порождение Холодной войны, «архитектуру бомбоубежищ», в которой нашли свое выражение подсознательные стремления людей обеспечить себя такими зданиями, которые смогут выстоять атомную войну. С другой стороны, эти здания, как считает Сроут, были вызваны к жизни не страхом перед ядерным взрывом, но студенческими волнениями 1960-х годов. Бруталистские здания не только создавали впечатление мощи, но и действительно могли выдержать бунт, и потому брутализм получил распространение в архитектуре университетских кампусов.

Обращение Рудольфа к брутализму обусловлено его критическим отношением к стилистическим особенностям интернационального модернизма варианта Миса ван дер Роэ. Критике подвергались «монотонность, отсутствие выразительности и несовместимость со старой архитектурой» – упоминает автор [Sroat, 2005]. Последнее положение крайне важно для нас, ибо поднимает вопрос о преемственности брутализма в отношении архитектуры предшествующих веков, который до 2000-х годов поднимался нечасто.

В том, что касается хронологии брутализма в Америке, Сроут считает, что основной период распространения этого стиля пришелся на середину 1960-х–начало 1970-х годов.

Сразу несколько значимых для традиции изучения бруталистской архитектуры изданий появляются в 2011 году. Так, публикуется книга Александра Клемента «Брутализм: послевоенная британская архитектура» [Clement, 2011], над которой историк работал с 2009 года. Хотя исследование посвящено истории необрутализма в Англии, автор отмечает факт распространения этого стиля – а он говорит о брутализме именно как о стиле – по всему миру. Главный интерес и ценность для исследователя может представлять предлагаемая Александром Клементом периодизация брутализма [Clement, 2011, с. 7]. Это первый такой опыт, который оказывается релевантен общемировому развитию брутализма, пусть и относится в оригинале к английскому его варианту. Александр Клемент выделяет три периода развития брутализма внутри послевоенного модернизма Англии. *Ранний период* (1945-1960) характеризуется значительной степенью влияния интернационального и скандинавского модернизма. Он включает в себя момент появления брутализма и его последующее развитие. Относительно условий появления брутализма Клемент следует за Рейнером Бэнемом. Однако там, где Бэнем ставит в развитии английского брутализма точку, Клемент не останавливается. Вслед за ранним наступает *массивный период* (1960-1975), в который модернистская архитектура Британии сохраняет бруталистские черты, широко используя грубый бетон и массивные, часто асимметричные формы. Со второй половины 1970-х годов массивный период плавно сменяется *периодом транзитивным* (1975-1985): бетон все больше сочетается с кирпичом, формы и объемы становятся менее монументальными и постепенно приходят к нео-вернакулярному стилю.

Клемент отмечает, что брутализм продолжает в том или ином виде существовать и в архитектуре XXI столетия. В качестве примеров он приводит Публичную библиотеку Пекхема (У. Алсоп, 2000) и Биитэм-Тауэр в Манчестере (Й. Симпсон, 2006), однако говорит о том, что брутализм традиционный, то есть пользующийся грубым бетоном для достижения своих выразительных свойств, невозможен сегодня ввиду неэкологичности производства его строительных материалов. Но так как «брутализм – стиль адаптирующийся» [там же, с. 156], его можно воссоздать и в других материалах, что, как Клемент считает, сегодня вполне возможно.

Н.А. Иващенко *Архитектура брутализма
в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема*

В 2011 же году в издательстве Taschen выходит фотоальбом французского фотографа Фредерика Шобана – «СССР: Фотографии космических конструкций коммунизма» [Chaubin, 2011]. Это результат исследования советской архитектуры, проведенного Шобаном в период с 2003-го по 2010 годы. В течение семи лет фотограф путешествовал по обширной территории бывшего СССР в поисках самых масштабных, монументальных и необычных архитектурных проектов. Он неоднократно называл вошедшие в его альбом постройки – от Министерства автомобильных дорог Грузинской ССР до Санатория «Дружба» под Ялтой – бруталистскими в своей выразительности. Эта книга обратила внимание мировой общественности к советской архитектуре конца XX века и вдохновила большое количество обсуждений в интернете, в которых регулярно звучали слова «советский брутализм».

В последние годы интерес исследователей к бруталистской архитектуре растет, и многие работы ставят своей целью переосмыслить уже написанное. Так, в 2013 году австралийский археолог Роберт Максвелл выступает с докладом «Бетонные идеалы» [Maxwell, 2013] на конференции Американского Общества Археологии на Гавайях. Этот доклад посвящен археологии брутализма, однако в нем же содержится ряд важных положений, уточняющих картину развития бруталистской архитектуры, созданную Бэнемом.

Максвелл указывает на то, что «брутализм» и «новый брутализм» – это два контекстуально разных понятия. «Новый брутализм» выражает этические принципы архитектуры, которые Смитсоны предложили на съезде CIAM 1956-го года. Это концепция «служения» архитектуры людям в качестве главного способа конструирования идеальной городской жизни, идущая от Ле Корбюзье. Новый брутализм предлагал решения градо- и жизнестроительных проблем с помощью образов, которые передавали бы пластичность, массу и объем. Брутализм, в свою очередь, – это, согласно Максвеллу, стиль, выражающий через эстетику необработанных материалов, простых призматических объемов и масштабных строений этические принципы Смитсонов; он существует до 1970-х годов. Максвелл также предлагает и критерии, сообразно которым археолог может понять, что перед ним бруталистское здание. Это наличие четко выраженных структуры здания, бетона, кирпича и/или металлического каркаса, не прикрытых наложенным орнаментом, прямое продолжение функции формой, *визуальная передача ощущения силы, массы, масштаба*, а также время создания не раньше 1949 года (так как в 1949-м появляется первый бруталистский памятник – Средняя Школа в Ханстентоне Питер и Элисон Смитсонов). Эти критерии убедительно звучат и для работы историка искусства.

Целый ряд больших работ о брутализме был издан в 2016 году. Опубликована книга Барнабаса Колдера «Грубый бетон: красота брутализма» [Calder, 2016]. Это фотографическое исследование брутализма сфокусировано на эстетической стороне построек этого стиля. Колдер в деталях демонстрирует здания Европы и Америки (от 1949 до 1970-х годов), чтобы подтвердить главный свой тезис: возможно, брутализм – это лучшее, что случилось с архитектурой, ибо создать нечто эстетически привлекательное и интересное из антиэстетических в привычном смысле материалов – это подлинное искусство.

Альбом британского историка архитектуры Питера Чедвика и фотографа Николаса Гроспьера «Этот брутальный мир» [Chadwick, 2016] продолжает линию, намеченную книгой Колдера, еще дальше. Автор предлагает взглянуть на брутализм после 1970-х годов, утверждая, что его бытование не прекратилось в это десятилетие. В качестве характеристик бруталистской архитектуры он предлагает рассматривать масштаб зданий, мощность их форм, использование грубых в основе своей материалов, стремление уйти от *ненужных деталей*. Поэтому брутализм в его книге начинается с построек Ле Корбюзье (Жилая единица в Марселе) и продолжает свое существование в 2010-е годы как язык, к которому время от времени обращаются современные архитекторы. К примеру, бруталистскими выступают здание *Pierres vives* в Монпелье, построенное Захой Хадид в 2012 году или Мидрендская водонапорная башня в пригороде Йоханнесбурга южноафриканского бюро GAPP Architects (1997). Немаловажно отметить, что фотограф Николас Гроспьер живет в Варшаве, и потому прекрасно знаком с советской архитектурой второй половины XX века.

Поэтому авторы рассматривают целый ряд советских памятников в разговоре о брутализме, окончательно стирая его изначально сугубо-английскую принадлежность.

Еще одно похожее издание, опубликованное в 2016 году, – это «Концепция бетона» Кристофера Бинленда [Beanland, 2016]. Автор предлагает взглянуть на брутализм как на способ раскрыть выразительные возможности бетона на примере пяти десятков зданий со всего мира. Он смотрит на этот стиль весьма широко, поскольку бруталистскими оказываются постройки, которые другие историки архитектуры нередко рассматривают в рамках других стилей. Например, Дворец Правосудия Оскара Нимейера в городе Бразилиа (1957) не вызовет сомнений в своей «брутальности», так как близок строениям Ле Корбюзье в Чандигархе, но высотка «9» в Кливленде, Огайо Марселя Брейера (1971) такие вопросы вызвать может, несмотря на то, что и является «брутальной» версией архитектуры Альдо Росси или и вовсе напоминает многократно повторенный бетонный забор ПО-2.

Все в том же 2016 году генеральный секретарь ДОСМОМО в России, Николай Васильев, выступает на конференции МОСХ в Российской Академии Художеств с докладом «К вопросу об универсальности формотворческих принципов в архитектуре XX века...» [Васильев, 2016]. В этом докладе Васильев прямо говорит о существовании советского брутализма. Его появление в советской архитектурной истории Васильев связывает с 1970-ми годами, и вот как он описывает основные репрезентативные особенности советского брутализма: «Это и мощные, часто расширяющиеся кверху, визуально усиленные пилоны, и решённые в мелком модуле верхние этажи, составляющие «антаблемент» и такая же попытка «перевязать раны» стеклянных проёмов при помощи импостов и рёбер солнцезащиты. В общей компоновке это, прежде всего, потеря изоляции интерьера – не только появление симметрии, но и отсутствие какой-либо считываемой снаружи структуры». В качестве примеров он называет Мемориальный музей Ленина в Ульяновске (Б.С. Мезенцев, 1967-1970), Московский Дворец Молодежи (Я.Б. Белопольский 1982-1988), Корпус №1 санатория Вороново (И.З. Чернявский, И.А. Василевский, 1974).

Американские исследователи архитектуры Маттиас Рудольф и Николас Лелле в 2016 году обращаются к бруталистской архитектуре в своей статье «Бетонная абстракция...» [Rudolph и др., 2016], выступая с предложением создания критической социальной теории нового брутализма, основанной на пересмотре идей Бэнэма. Для нас важны несколько определений, которые они предлагают для разговора о бруталистской архитектуре. Во-первых, они считают, что главными качествами такой архитектуры являются «структурный экспрессионизм» и «непримиримость» (irreconcilability) – «прозрачность материалов и структуры, с одной стороны, и специфическое отношение к обществу, с другой» [Rudolph и др., с. 62]. Мы не станем обращаться к социальной стороне вопроса, поскольку она представляет для настоящей работы меньшую, чем эстетическая, важность и отметим, что определение «структурного экспрессионизма» кажется нам весьма точным.

Есть и еще одно уместное определение, которое предлагают Лелле и Рудольф. Они утверждают, что главная специфическая черта бруталистских зданий – тот факт, что «они работают как изображение, образ» [там же, с. 63]. Подобное иконологическое восприятие архитектуры предполагает, что здание – образ, значение которого постигается зрением, и в этом случае архитектура брутализма, создающая мощные, доминирующие в любом пространстве формы, безусловно, может быть рассмотрена с этой позиции.

В 2017 году продолжается публикация изданий, свидетельствующих о большом интересе исследователей к архитектуре брутализма. Британский архитектор Саймон Хенли публикует книгу «Переопределяя брутализм» [Henley, 2017]. В двенадцати разных эссе, составляющих издание, он стремится расширить хронологические рамки брутализма и предложить иное отношение к нему. Так, для Хенли, брутализм в архитектуре продолжает существовать и по сей день, поскольку его сущность – «чувствительность» – более, чем этика или эстетика. Бруталистским, по мнению Хенли, может быть не только построенное из грубого бетона здание, но и любое, которое с особой *чуткостью* реагирует на социальную ситуацию, вызвавшую его к жизни. Хенли обращается к примерам из архитектуры Англии, Северной и Южной Америки.

Н.А. Иващенко *Архитектура брутализма
в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема*

В этом же году была опубликована и книга немецко-голландского искусствоведа Криса ван Уффелна – «Брутализм тогда и сейчас» [Van Uffelen, 2017]. Она так же, как работы Бинленда и Хенли, указывает на факт продолжения существования бруталистской архитектуры сегодня. В книге приводится масса примеров архитектуры современного брутализма в Европе, Азии и Африке. Текстуальная часть ценна своими эссе, раскрывающими сущность бруталистской архитектуры через анализ ее качеств. Среди рассматриваемых ван Уффелном качеств стоит отметить *скульптурность, здания-образы* (этот пункт иллюстрируется, кроме всего прочего, и зданием Санатория «Дружба» под Ялтой, И. Валикиевский, 1986), *массивность, поэзию бетона*. Анализ современных памятников, их сопоставление с постройками XX века, точные характеристики делают эту книгу одним из наиболее полезных изданий о бруталистской архитектуре на сегодняшний день.

Не меньшим значением для изучения брутализма обладает вклад, сделанный Немецким музеем архитектуры (Deutsches Architekturmuseum) – веб-сайт sosbrutalism.org, нацеленный на создание всемирной географии этой архитектуры. Начавшись с веб-сайта, этот проект эволюционировал в конференцию, проведенную с ноября 2017 по апрель 2018 года в здании Немецкого Музея Архитектуры во Франкфурте-на-Майне и в мае 2018 вновь устроенную в Вене. В 2017-м в виде двух томов были изданы материалы конференции [SOS Brutalism..., 2017]. В издании брутализм рассматривается как архитектура 1950-х–1970-х годов, приводятся уже знакомые нам ее характеристики – монументальность, грубый бетон, скульптурность, пластичность, здания-иконы, поднимаются вопросы ее сохранения, центральные для проекта. Отдельно стоит отметить, что проект не ограничивается указанными выше временными рамками и предлагает примеры брутализма в архитектуре начала XX века.

В 2017 же году была опубликована и книга британского фотографа Саймона Фиппса «В поисках брутализма» [Phipps, 2017]. Она посвящена брутализму в британской архитектуре послевоенных лет, представленному в виде фотоальбома-путеводителя. Ценность ее для исследователя брутализма как общемирового архитектурного явления составляют приведенные в начале характеристики стиля – те же, что нам уже известны – скульптурность, масштаб, массивность зданий, эстетизация грубых материалов.

Наконец, в 2018 году в печати вышло самое полное до сегодняшнего дня издание – Атлас бруталистской архитектуры [Phaidon Editors, 2018]. Это фундаментальный каталог архитектуры стиля, охватывающий 850 зданий со всего мира, в том числе и советских, представленных с краткими экспликациями, дающими представление о времени их создания и об основных особенностях композиции. Нижнюю границу брутализма издание начинает с Жилой единицы в Марселе Ле Корбюзье, а верхнюю, сообразно тенденциям последних лет, не ставит, поскольку язык бруталистской архитектуры продолжает существовать и сегодня.

В результате проведенного обзора возникает закономерный вопрос: «Так что же такое брутализм?». Брутализм, каким это понятие представляется в существующей традиции его изучения, – это течение в архитектуре модернизма, ставшее стилем. Начавшись как «средство самоотречения архитектора, стремящегося вписаться в жесткие рамки экономической реальности» [Иконников, 1982, с. 131] в Англии 1950-х годов, он распространился по всему миру как стиль, вознесшись над этическими принципами соответствия конкретной ситуации и «став эстетикой». Бруталистские здания – это мощные заявления в любом пространстве, сказанные на языке бетона, элементарной стереометрии, толстых стен. Это здания, в которых бетон ощущается древним камнем, из которого архитектор, подобно скульптору, создает монументальный и самодостаточный объем. Эстетизация мощности, силы и грубости в них не всегда порождена политико-социальными причинами – она есть самоцель подобной архитектуры. «Бруталистский диалект» обогатил язык архитектуры модернизма, так как открыл выразительные возможности ее основных материалов, доведя их до особого предела. Литературная традиция разговора о брутализме, безусловно, сформировалась. Эта тема вызывает все больший интерес исследователей и любителей, – об этом свидетельствуют не только число напечатанных в последние годы книг,

N.A. Ivaschenko *Brutalist Architecture*
in russian and foreign art history after Reyner Banham

но и ситуация в тематических группах в социальных сетях, где возникают фотоальбомы построек того или иного региона. Интерес к визуальной составляющей этого стиля сказывается и на его популярности в кино и дизайне, особенно игровом. Однако, касаясь этих областей и этого визуального сюжета, нельзя не отметить и по-своему досадного факта. Традиция изучения брутализма не имеет до сих пор иной эстетической теории стиля, кроме той, что есть у Бэнема. Возможно, что тенденции к пересмотру идей Бэнема, наметившиеся в последние годы, приведут к появлению таковой, а, возможно, ее стоит искать в смежных областях культуры второй половины XX века.

ИСТОЧНИКИ

1. Васильев Н. К вопросу об универсальности формотворческих принципов в архитектуре XX века. Стилистический поворот к ар-деко, брутализм и пост-модернизм в свете новаций Авангарда. – Доклад на конференции МОСХ в Российской академии художеств 10 ноября 2016.
2. Maxwell R. Concrete Ideals – Dissonance and The New Brutalism – Доклад на SAA Conference, Hawaii, USA, 2013.
3. Sroat H. Brutalism: An Architecture of Exhilaration – доклад на конференции Paul Rudolph Symposium UMass Dartmouth April 13, 2005.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектура Запада. Мастера и течения. Книга Первая. – Москва: Стройиздат, 1972.
2. Бэнем Р. Новый брутализм: Этика или Эстетика? / Пер. с англ. В.Л. Глазычева. – Москва: Стройиздат, 1973.
3. Гидион Э. Пространство, Время, Архитектура / Сокр. пер. с нем. М.В. Леоненко, И.Л. Черня. – 3-е изд. – Москва: Стройиздат, 1984.
4. Иконников А.В. Зарубежная архитектура: от «новой архитектуры» до постмодернизма. – Москва: Стройиздат, 1982.
5. Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Том 2. – Москва: Прогресс традиция, 2002.
6. Фремpton К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Пер. с англ. Е.А. Дубченко; под ред. В.Л. Хайта. – Москва: Стройиздат, 1990.
7. Beanland C. Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World. Frances Lincoln, 2016.
8. Calder B. Raw Concrete: The Beauty of Brutalism. William Heinemann, 2016.
9. Chadwick P. This Brutal World. Phaidon Press, 2016.
10. Chaubin F. СССР: Cosmic Communist Constructions Photographed. Taschen, 2011.
11. Clement A. Brutalism. Post-War British Architecture. Crowood Press Ltd, 2011.
12. Gubkina, I., Bykov A. Soviet Modernism Brutalism Postmodernism. DOM Publishers, 2019.
13. Henley S. Redefining Brutalism. RIBA Publishing, 2017.
14. SOS Brutalism: A Global Survey. Catalog DAM + Wüstenrot Foundation. Zurich: Park Books, 2017.
15. Phipps S. Finding Brutalism: A Photographic Survey of Post-War British Architecture. Zurich: Park Books, 2017.
16. Phaidon Editors. Atlas of Brutalist Architecture. Phaidon Press, 2018;
17. Rudolph M., Lelle N. Concrete Abstraction: On a Critical Theory of (New) Brutalism // Dialectic IV: Architecture for Service. A refereed journal of the School of Architecture. CA + P, University of Utah, 2016. P. 59-67.
18. Van Uffelen C. Massive, Expressive, Sculptural: Brutalism now and then. Braun Publishing, 2017.

SOURCES

1. Maxwell R. Concrete Ideals – Dissonance and The New Brutalism – a paper read at SAA Conference, Hawaii USA, 2013.
2. Sroat H. Brutalism: An Architecture of Exhilaration – a paper read at Paul Rudolph Symposium UMass Dartmouth April 13, 2005.
3. Vasiliyev N. K voprosu ob universalnosti formotvorcheskih principov v arhitekture XX veka. Stilisticheskiy povorot k ar-deko, brutalizm I post-modernizm v svete novaciy Avangarda. [On the question of universality of form-creating principles in the XXth century Architecture. The stylistic turn to Art Deco, Brutalism and Postmodernism in the light of the Avantgarde novations] – a paper read on the MOSKH conference at the Russian Academy of Arts, November 10, 2016. (in Russ.)

REFERENCES

1. Arhitektura Zapada. Mastera I Techeniya. [The Architecture of the West. Masters and Tendencies]. Volume 1, Moscow, Stroiizdat, 1972. (in Russ.)
2. Beanland C. Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World. Frances Lincoln, 2016.
3. Banham R. Novyj Brutalism: Etika ili Estetika? [The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?]. Translated by V.L. Glazychev. Moscow, Stroiizdat, 1973. (in Russ.)
4. Calder B. Raw Concrete: The Beauty of Brutalism. William Heinemann, 2016.
5. Chadwick P. This Brutal World. Phaidon Press, 2016.
6. Chaubin F. СССР: Cosmic Communist Constructions Photographed. Taschen, 2011.
7. Clement A. Brutalism. Post-War British Architecture. Crowood Press Ltd, 2011.

Н.А. Иващенко *Архитектура брутализма
в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема*

8. Frampton K., *Sovremennaya arhitektura: kriticheskiy vzglyad na istoriyu razvitiya* [Modern Architecture: A Critical History], translated from English by E.A. Dubchenko, edited by V.L. Hait, Moscow, Stroizdat, 1990. (in Russ.)
9. Giedion S., *Prostranstvo, Vremya, Arhitektura* [Space, Time, Architecture]. Shortened translation from German by M.V. Leonene, I.L. Chern. 3rd edition, Moscow, Stroizdat, 1984. (in Russ.)
10. Gubkina I., Bykov A. *Soviet Modernism Brutalism Postmodernism*. DOM Publishers, 2019;
11. Henley S. *Redefining Brutalism*. RIBA Publishing, 2017.
12. Ikonnikov A.V. *Arhitektura XX veka: utopii i realnost'* [XXth Century Architecture: Utopia and Reality]. Volume 2. Moscow, Progress traditsiya, 2002. (in Russ.)
13. Ikonnikov A.V. *Zarubezhnaya arhitektura: ot "novoy arhitektury" do postmodernisma* [Foreign Architecture: From the modern movement to postmodernism]. Moscow, Stroizdat, 1982. (in Russ.)
14. Phipps S. *Finding Brutalism: A Photographic Survey of Post-War British Architecture*. Zurich, Park Books, 2017.
15. Phaidon Editors. *Atlas of Brutalist Architecture*. Phaidon Press, 2018.
16. Rudolph M., Lelle N. "Concrete Abstraction: On a Critical Theory of (New) Brutalism." *Dialectic IV: Architecture for Service. A refereed journal of the School of Architecture*. CA + P, University of Utah, 2016. Pp. 59-67.
17. *SOS Brutalism: A Global Survey*. Catalog DAM + Wüstenrot Foundation. Zurich, Park Books, 2017.
18. Van Uffelen, C. *Massive, Expressive, Sculptural: Brutalism now and then*. Braun Publishing, 2017.

Андрей Николаевич Фоменко
Andrey Nikolaevich Fomenko

доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства,
Dr. Habil, Senior Researcher, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
st802682@spbu.ru

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЭПОС
И ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ АВАНГАРДА
THE DOCUMENTARY EPIC
AND THE AVANT-GARDE PROJECT OF LIFE-BUILDING

В конце 1920-х гг. в искусстве советского авангарда обозначилась новая тенденция, связанная с использованием масштабных форм (таких, как фотосерия, фотофреска, «биоинтервью»). Этот поворот нашел наиболее полное теоретическое обоснование в статьях Сергея Третьякова, который предложил для его описания понятие «документального эпоса», вырастающего из утилитарных жанров. По мнению автора, документальный эпос с его «архаическими» и «регрессивными» коннотациями явился закономерным итогом эволюции авангардного движения и, в частности, его жизнестроительной программы.

Ключевые слова: эпос, производственное искусство, советский авангард, фотофреска, фотосерия, фактография, фотомонтаж, жанр, модернизм

Для цитирования: Фоменко А.Н. Документальный эпос и жизнестроительный проект авангарда // Артикульт. 2022. №4(48). С. 17-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

The article focuses on a trend in the Soviet avant-garde art, that emerged in the late 1920s and was based on the use of large-scale forms (such as a photo series, photo mural, "bio-interview", etc). This turn got the most complete theoretical justification in Sergei Tretyakov, who proposed the concept of "documentary epic", suggesting that it grew out of utilitarian genres. According to Andrey Fomenko, the documentary epic with its archaic and regressive connotations was a natural result of the evolution of the avant-garde movement and its program of "life-building", in particular.

Keywords: epic, productivism, Soviet avant-garde, photo mural, photo series, factography, photo montage, genre, modernism

For citation: Fomenko A.N. "The Documentary Epic and the Avant-Garde Project of Life-Building." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 17-26. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

В 1931 году в специальном номере журнала «АИЗ» («Arbeiter Illustrierte Zeitung») была опубликована фотографическая серия «Один день из жизни Филипповых», снятая бригадой фоторепортеров Союзфото (Аркадий Шайхет, Макс Альперт, Соломон Тулес) под руководством Леонида Межеричера [АИЗ, 1931]. Посвященная жизни рабочей семьи из Москвы, эта публикация вызвала немалый резонанс, инициировав ряд аналогичных проектов. Стоит отметить, что создатели серии принадлежали к «центристскому» направлению в советской фотографии, которое вскоре обрело институциональную форму – Российское объединение пролетарских фотографов (РОПФ)¹. Программа РОПФ может быть охарактеризована при помощи следующей простой формулы: традиционная форма плюс революционное содержание. В сущности, ропфовцы ратовали за повышение культурного статуса фотографии за счет усвоения приемов традиционной живописной картины. Итогом должна была стать «фотокартина» – это понятие, пущенное в оборот редактором журнала «Пролетарское фото» Леонидом Межеричером, служило обозначением конвенционального жанра, выстраивающего пространство снимка как структурно и семантически непротиворечивое и законченное целое.

Однако в 1931-1932 годах журнал «Пролетарское фото», фактически являвшийся рупором данного направления (его возглавлял Межеричер), опубликовал материалы дискуссии, посвященной «Филипповской серии». Одной из этих публикаций была статья-манифест Сергея Третьякова,

© Фоменко А.Н., 2022

¹ См. выписку из декларации РОПФ [За консолидацию сил! 1932, с. 11].

А.Н. Фоменко *Документальный эпос
и жизнестроительный проект авангарда*

представителя «левого фронта» советской культуры, с красноречивым названием «От фотосерии к длительному фотонаблюдению». Как отмечалось в редакционной ремарке, текст печатался «в порядке обсуждения», с обещанием (так и невыполненным) в дальнейшем «дать развернутую критику его неправильных утверждений».

Статью Третьякова можно отнести к категории текстов, в которых обсуждается проблема жанра, занимавшая советскую критику конца 1920-х годов. Какие художественные формы соответствуют повестке дня? Как соотносятся между собой революция социальная и эстетическая? Какую роль в этом поиске играет наследие прошлого? Свой вариант ответа на эти вопросы – применительно к фотографии – предлагал и Третьяков. Он приветствовал фотосерию как метод, позволяющий преодолеть случайность отдельного снимка и заставить «единичную фотографию в ряду себе подобных быть вестником всеобщего, характерного, важного явления» [Третьяков, 1931, с. 45].

Отметим этот акцент на переходе от «единичного» к «всеобщему». «Осуществленный Союзфото серийный снимок семьи Филипповых ценен именно тем, что в нем показанный человек становится огромным весом, ибо он выступает перед нами не как лицо, не как изолированная персона, а как частица нашей активной социальной ткани, от которой идут корешки ее включений по разнообразнейшим линиям – производственной, общественно-политической, семейно-бытовой», – пишет Третьяков и, исходя из этого, выдвигает концепцию «длительного фотонаблюдения», отмечающего «каждый момент роста и изменение условий» [Третьяков, 1931, с. 45] – своего рода синтетический жанр, объединяющий фотографию, литературу факта и социологическое исследование.

С одной стороны, эта концепция развивает идею Александра Родченко о собрании отдельных снимков как самой релевантной современной форме визуальной репрезентации, противостоящей «суммированному портрету» в духе живописцев АХРРА, предлагавших использовать художественные формы прошлого, наполнив их новым, революционным содержанием [Родченко, 1928]. Но, с другой стороны, между позицией Родченко трехгодичной давности и позицией Третьякова есть ощутимое расхождение: первый говорит именно о коллекции, лишенной какого-либо заданного порядка, второй делает акцент на диахроническом измерении, захватывающем отдельные кадры. Существенно и то, что осевым сюжетом длительного фотонаблюдения должно стать формирование нового субъекта – субъекта социалистического общества (а не отрицание буржуазной субъективности и полемика с «канонами», как у Родченко). Однако «длительное наблюдение» не просто противопоставляется моментальному фотоснимку – оно интегрирует в себя более раннюю модель. Итогом этой интеграции должно стать не возвращение к «суммированному портрету». Сама растянутость «длительного фотонаблюдения» во времени придает ему открытость и незавершенность, допускающие возможность реструктурирования, дополнения, включения в другие, более широкие ряды, и, следовательно, переосмысления.

Параллельно жанру фотосерии кристаллизуется другой жанр, соответствующий тенденции к монументализации фотографии – фотофреска. Ранее всего эта тенденция находит отражение в дизайне советских павильонов на всемирных выставках – в частности, на выставке «Пресса» в Кёльне в 1928 году. Оформлением павильона руководил Эль Лисицкий при участии Сергея Сенькина. Сконструированный ими фотофриз демонстрирует возможности использования фотографии для создания монументальных композиций. Эта идея получает развитие в 1930 году, в дизайне советского павильона на выставке «Гигиена» в Дрездене, также разработанном Лисицким. Эта новаторская работа связана с прошлыми экспериментами художника – в том числе с принципом «радикальной обратимости» пространственных осей в его ранних проунах [Vois, 1992]. Фотографические изображения занимали не только стены, но и потолок. Возникал своеобразный эффект дезориентации – как если бы зритель оказался внутри одного из проунов. Фактически Лисицкий синтезировал в этих работах фотографию и архитектуру (примерно так же, как Третьяков – фотографию и литературу факта): фотографические элементы здесь не просто украшали собой стены – они служили средством конфигурирования пространства павильона.

Еще через два года Густав Клуцис в одном из своих докладов утверждал: «Фотомонтаж выходит за пределы полиграфии. В ближайшее время мы увидим фотомонтажные фрески колоссальных размеров». И далее: «В целях агитации и пропаганды необходимо использовать мощную технику электричества. <...> Фотомонтаж и здесь займет одно из первых мест (эпидиоскопы, экран, диапозитивы)» [Клуцис, 1932а, с. 104].

К этому же времени относится и практическое воплощение Клуцисом этой программы: «сверхгигантские», в полный рост, фотопортреты Ленина и Сталина, установленные на площади Свердлова в Москве к 1 мая 1932 года. Ночью они освещались прожекторами, в соответствии с задачей использования в целях агитации и пропаганды «мощной техники электричества». В своей статье для «Пролетарского фото» Клуцис излагает историю реализации этого проекта. Судя по описанию, первоначальный проект Клуциса полностью соответствовал стилистике его фотомонтажей конца 1920-х – начала 1930-х годов: в нем присутствовали и контрастное сопоставление разномасштабных элементов, и панорамные картины социалистических строек, и плоскостная графика (красные знамена). Одним словом, он ничуть не противоречил авторефлексивной логике фотомонтажа. В процессе воплощения проект был сильно упрощен. И все же Клуцис называет его «мировым достижением», открывающим «грандиозные перспективы для монументальной фотографии, которая становится новым мощным оружием классово-политической борьбы и строительства» [Клуцис, 1932, с. 14]. Оформление площади Свердлова словно завершает историю, открываемую ранним плакатом Клуциса «Ленин и электрификация всей страны» (1920): от использования электричества в утилитарных целях мы переходим к его «деутилитаризации». Причем жанр фотофрески является куда более радикальной формой деутилитаризации, чем скромная «фото-картина», на которой настаивали представители центристского направления в советской фотографии.

Все сферы художественной практики в конце 1920-х годов охватывает одно и то же устремление: развернуть «моментальный снимок» в фотосерию, очерк – в «биоинтервью»² величиной в целую жизнь, фотомонтажный плакат – в фотофреску. Складывается впечатление, что левому искусству становится тесно в рамках узкоприкладных, «мастеровых», малых жанров и форм.

Но если в живописи и архитектуре обращение к монументальным формам опирается на солидную историческую традицию и поэтому выглядит вполне естественным (хотя и приобретает, казалось бы, мало уместные в данном контексте ретроспективные коннотации), то в фотографии оно кажется достаточно неожиданным. Ведь решающими преимуществами фотографической техники перед традиционными способами визуальной репрезентации в глазах производителей были «точность, быстрота, дешевизна» [Брик, 1926, с. 41]. Между тем и в сфере применения репродукционных и индустриальных технологий в это время проявляется тяга к монументальному «синтетическому реализму». Если в середине 1920-х годов конструктивисты ценили фотографию за ее мобильность, за способность идти в ногу с темпом жизни, с темпом работы, то теперь она начинает все чаще рассматриваться с точки зрения создания большой формы.

Конечно, «большая форма» отличается от малой не только количественными параметрами – числом страниц или квадратными метрами площади. Важно прежде всего то, что она требует значительных затрат времени и ресурсов, не давая при этом их эквивалентного «практического» возмещения. Уже поэтому она выпадает из профанного времени жизни, из повседневной экономии времени. Однако до сих пор речь шла о чисто формальных и преимущественно количественных параметрах. А что насчет иконографии?

Возьмем, к примеру, фотомонтаж Лисицкого, использованный в оформлении упомянутой выше дрезденской выставки 1930 года. Он объединяет несколько разномасштабных элементов, центральное место среди которых занимает сфера. В контексте работы этот элемент имеет два основных значения: с одной стороны, земной шар, с другой – архитектурная и инженерная

² Этим понятием Третьяков обозначил жанр своей книги «Дэн Ши-хуа» (1930), написанной на материале бесед с его китайским студентом и от лица этого студента [Третьяков, 1991].

А.Н. Фоменко *Документальный эпос
и жизнестроительный проект авангарда*

конструкция, показанная в процессе ее монтажа двумя рабочими, помещенными внутрь сферы. Еще одним элементом служит значительно бóльшая по своему масштабу фигура рабочего, с которой сфера совмещена таким образом, что превращается в его тело, приобретая тем самым дополнительное значение. Смысл метафоры прозрачен: весь мир предстает как единая социалистическая стройка, в ходе которой создается новое общество, новый человек. Рабочие строят не только предметно-пространственную реальность, но и самих себя как некую коллективную субъективность, пребывающую в состоянии перманентной трансформации. Этот сюжет практически в точности повторяет сюжет другой, гораздо более ранней работы, которая одновременно является первым примером использования фотомонтажа в советском авангарде. Это один из вариантов композиции «Динамический город» (1919), созданной Клуцисом под прямым влиянием языка супрематизма: там рабочие тоже строят мир будущего, внешне похожий на один из «проунов» Лисицкого – абстрактную композицию, в данном случае символизирующую динамическое, то есть непрерывно меняющееся, самопреобразующееся общество будущего.

Трансформировался, однако, визуальный язык, которым этот сюжет излагается: он стал более лапидарным, лаконичным и, хочется сказать, эпическим. Нельзя не обратить внимания и на архаические коннотации: идея нового субъекта воплощена в форме шарообразного тела – традиционного символа абсолютной полноты. В другом фотомонтаже Лисицкого – плакате к советской выставке в Цюрихе 1929 года (а еще более выразительно в эскизе к нему) – совмещены изображения мужского и женского лица методом двойной экспозиции, тем самым воскрешается платоновский миф о первых («удвоенных», шарообразных) людях. И список примеров можно легко расширить: явные и неявные цитаты из средневекового и древнего искусства в позднем авангарде не редкость.

Не имеем ли мы дело с полным перерождением производственного проекта под действием внешних или внутренних факторов? Действительно, симптомы такого перерождения, а точнее вынужденной капитуляции, вполне очевидны, но они проявляются позднее, в середине 1930-х годов, когда авангардисты начинают корректировать стилистику своих работ, приводя ее в соответствие с конвенциями реалистической живописи. Но этого нельзя сказать о произведениях, относящихся к периоду первой пятилетки. Многие из них по-прежнему отвечают принципам характерной для авангарда медиальной саморефлексии и гносеологической критики. Более того, как раз в это время наиболее полно раскрываются возможности методов, разработанных авангардом. Однако и сами производственники прекрасно понимали, что левое искусство вступает в новую фазу своего развития, – и выражали свое понимание в соответствующих терминах. Самым точным среди них мне представляется понятие «эпоса», которое впервые было использовано Сергеем Третьяковым в статье «Новый Лев Толстой», опубликованной в журнале «Новый Леф» в 1927 году [Третьяков, 1927].

Этот текст содержит принципиальные положения «литературы факта», сформулированные в полемике с идеологами ВАПП и с программой возрождения классических литературных жанров, способных, по их мнению, выразить масштаб революционных преобразований. Центральное положение гласит: «Наш эпос – газета» [Третьяков, 1927, с. 36]. Может показаться, что данный тезис обусловлен контекстом полемики и направлен на отрицание эпического как такового. Но ниже Третьяков дает следующее разъяснение, которое наполняет слово «эпос» положительным содержанием: «То чем была библия для средневекового христианина – указателем на все случаи жизни, то чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, – тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социального, политического, экономического, бытового фронта» [Третьяков, 1927, с. 37].

Другими словами, понятие эпоса используется Третьяковым именно в контексте утверждения производственной концепции: эпос не сменяет фактографию, а позволяет вскрыть глубинный смысл фактов и тем самым сделать их более действенным орудием революционной борьбы и социалистического строительства. Он является закономерным итогом стремления к преодолению

разрыва между искусством и жизнью, к превращению искусства в продолжение реальности, а не в изолированную сцену ее репрезентации. Новый эпос, вместо того чтобы служить утверждением закрытой, законченной системы, становится стимулом постоянного изменения и развития. Он вырастает из утилитарных и служебных форм и жанров – из газетного репортажа, из текста декрета или обращения, из фотоснимка и кинохроники.

Указывая на газету как на подлинно современную форму эпического, Третьяков тем самым подтверждает, что его базовым элементом служит фрагмент, сводимый в целостность, которая не имеет жестких границ и формируется по принципу сопоставления разнородных кусков информации. Иначе говоря, «новый эпос» строится по методу «монтажа фактов» – в духе фотосерий Родченко и других фотографов-конструктивистов, противопоставляющих обобщенному, «суммированному портрету» реальности сумму фрагментарных фотокадров, или фотомонтажей Клуциса, в которых внутренняя противоречивость становится структурным принципом построения целого.

Идея нового эпоса была окончательно сформулирована в одной из последних книг Третьякова – сборнике литературных портретов «Люди одного костра» (1936). Ее героями являются немецкие левые интеллектуалы – писатели, поэты, режиссеры и художники, такие как Брехт, Хартфильд, Эйслер, Пискач и другие. Однако в предисловии Третьяков устанавливает общее, универсальное качество, «характеризующее искусство первого десятилетия после мировой войны». Таким качеством, по его словам, является «поиск эпоса», «поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное влияние» [Третьяков, 1991, с. 315]. И снова Третьяков уточняет: это не только искусство «о действительности», но и искусство, «которое способно было эту действительность переделывать». Отличие нового эпоса от эпосов «рабовладельческого и феодального» состоит в том, что он призван «не окаменять, но, наоборот, изменять действительность». Приводимый ниже фрагмент представляет собой манифест «документального эпоса»: «Элементы эпоса сегодня есть в газетной информации, в приказах начальников революционных боев, в предсмертных восклицаниях расстреливаемых революционеров, в резолюциях о постройке величественнейших сооружений руками рабочих, которые в то же самое время являются хозяевами жизни. Эпическое в том, что мы для каждой случайности ищем объяснений в устойчивом и закономерном и социальный толчок в одной точке земного шара расшифровываем как итог гигантских и медленных сдвигов, происходящих во всем мире» [Третьяков, 1991, с. 316].

Понятие «документального эпоса» является итогом развития, в начале которого стоит тезис критика Николая Пунина о «монистической, коллективной, реальной и действенной культуре», намеченной в «материальных подборах» (или «контррельефах») Владимира Татлина [Пунин, 2001, с. 41]. Стремление сделать искусство частью коллективного производственного процесса и является основной предпосылкой его формирования. И в то же время оно заставляет взглянуть на эволюцию авангарда под новым углом зрения и ставит перед нами ряд вопросов. Каковы корни этой новой концепции? Какова ее связь с теми стратегическими задачами, которыми руководствовались апологеты производственно-утилитарного искусства? Наконец, что общего может иметь идея эпического искусства с принципами авангарда? Для того чтобы ответить на эти вопросы, следует понять, в чем состоит сущность эпических жанров как таковых, каковы объем и границы понятия эпического.

На помощь приходят тексты Михаила Бахтина, который исследовал понятие эпического в работах, датированных 1930-ми годами – главным образом в эссе «Эпос и роман», а также в книге «Формы времени и хронотопа в романе». У Бахтина «эпос» образует концептуальную оппозицию к «роману». Суть противоречия между ними состоит в том, что эпос реализуется в «абсолютном прошлом», которое непроницаемой границей отделено от настоящего, то есть от становящейся, незавершенной, открытой в будущее исторической действительности, и обладает безусловным ценностным приоритетом перед ним. Эпический мир не подлежит переоценке и переосмыслению: он абсолютно завершен как в целом, так и в каждой своей части. Роман же размыкает круг готового

А.Н. Фоменко *Документальный эпос
и жизнестроительный проект авангарда*

и законченного, преодолевает эпическую дистанцию. Роман развивается как бы в прямом и постоянном соприкосновении со стихией исторического развития – он и выражает собой дух этой становящейся исторической реальности. А в ней человек также теряет законченность, целостность и определенность. Если эпический человек «весь сплошь овнешнен» и «абсолютно равен себе самому», так что «между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения», то человек романский перестает совпадать с собой, со своей социальной ролью – и это несоответствие становится источником инновационной динамики [Бахтин, 2000, с. 225]. Конечно, речь идет о жанровых конвенциях, но они имеют под собой определенную историческую реальность. Человеческое бытие расщепляется на различные сферы – внешнюю и внутреннюю. «Внутренний мир» возникает как результат принципиальной невоплотимости человека «в существующую социально-историческую плоть».

Вся история европейской культуры была историей попыток преодоления этой расщепленности человеческого бытия и восстановления утраченной полноты – своего рода обходным путем в абсолютное прошлое. Но со временем человечество все меньше верило в удачный исход таких поисков, тем более что разлад между различными сферами жизни не только не ослабевал, но, напротив, усугублялся. В этом смысле понятие декаданса имманентно понятию культуры: вся история последней есть история распада и измельчания жанров и форм, прогрессирующий процесс дифференциации, сопровождающийся трагическим ощущением невоплотимости целого, принципиальной ущербности.

В европейской культуре нового и особенно новейшего времени признание непреодолимости этого диссонанса превратилось в свидетельство бескомпромиссности, честности и подлинной человечности: в наши дни хэппи-энд считается признаком конформистской и лживой массовой культуры, тогда как высокое искусство служит напоминанием о неминуемом поражении человека в борьбе с судьбой. Современная высокая культура – это культура меланхолии и антиутопии. Более того, ностальгия по абсолютному прошлому в ней также дискредитирована. Вера в историческое существование золотого века давно объявлена иллюзией.

На этом фоне воля к победе, волюнтаризм и оптимизм авангарда выглядят скорее как исключение. Напрашивается сравнение с оптимистической массовой культурой – недаром консервативно настроенные критики авангарда часто адресуют ему те же упреки, что и китчу, разоблачая художника-авангардиста как бездарного выскочку и шарлатана, продукция которого лишена подлинного художественного качества, интеллектуальной глубины и создана в расчете на сенсацию. Однако этот оптимизм отличается от оптимизма массовой культуры тем, что реализация целей авангарда переносится в будущее. Радикальная аффирмативность авангарда в отношении будущего предполагает столь же радикальный критицизм в отношении настоящего, что на деле может приводить к самым противоречивым результатам.

Авангард делает выводы из предшествующей истории культуры, из ее «романизации», открывшей перспективу незавершенного будущего. Недаром он зарождается в момент резкого усиления декадентских настроений в европейской культуре. В ответ на это авангард обращает свой взгляд уже не в мифическое или эпическое прошлое, а в будущее, решаясь пожертвовать «сложностью» культуры, которая аккумулировала в себе опыт предыдущих неудач, осуществить радикальное «обнуление» всех культурных традиций. Этим объясняется и неоднозначное отношение авангарда к социальному и техническому прогрессу, и пресловутая апология варварства и разрушения культурных ценностей, и эстетика редуционизма и унификации. Исторически обусловленному настоящему авангард противопоставляет абсолютное будущее, которое смыкается с доисторическим прошлым, из-за чего в авангарде так широко используются знаки архаического, примитивного и инфантильного.

При этом в эволюции авангарда прослеживается движение от отрицания современной индустриальной цивилизации, осязаемое, например, в русском «неопримитивизме», к ее интеграции (разумеется, возвратные движения тоже периодически имеют место). Достижения

технического прогресса могут и должны быть обращены против собственных негативных последствий. Новые технологии, включая машинную индустрию, транспорт, механическую репродукцию, из механизмов отчуждения и фрагментации жизни превращаются в орудия утопического конструирования неотчужденного мира. На новом витке своего развития, пройдя путь освобождения, общество «возвращается» в бесклассовое, универсальное состояние, а культура снова приобретает синкретический характер.

Цитируемый далее фрагмент из книги Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» является характеристикой классического эпоса, но звучит как декларация производственных принципов – принципов нового эпоса, ориентированного не в абсолютное эпическое прошлое, а в абсолютное коммунистическое будущее: «Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы – представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне» [Бахтин, 2000, с. 151].

«Документальный эпос» является попыткой восстановления «распавшейся» целостности, снятия барьера между предметом и контекстом, индивидуумом и обществом, художником и зрителем, культурой и материальным производством, словом и делом. Речь идет о попытке радикального овнешнения всех частных, внутренних, закрытых и непроницаемых сфер человеческой жизни, возвращение их в «единое великое событие жизни», понятой как коллективное производство будущего. Но одновременно новый эпос стремится сохранить контакт со становящейся, *современной* реальностью, а вместе с ним – и традиционную функцию деканонизации. Он намерен и впредь осуществлять «ироническую и разрушительную» работу, которую приписывал искусству Виктор Шкловский и другие теоретики раннего авангарда. Стремясь реализовать утопию целостного, неотчужденного бытия, авангард в то же время отказывается от попыток инсценировать эту целостность в пределах «одной, отдельно взятой» картины. Будущее присутствует в настоящем скорее негативно – в виде лакун, указывающих на незавершенность мира и на перспективу абсолютного будущего.

У Бахтина квинтэссенцией деканонизирующей эстетической работы служит роман как выражение становящейся, незавершенной, многоязычной реальности. Роман разрушает эпическую «ценностно-удаляющую дистанцию» – и особая роль в этом процессе «фамильяризации», как известно, принадлежит смеху. В сфере комического, пишет Бахтин, «господствует художественная логика анализа, расчленения, умертвления» [Бахтин, 2000, с. 215]. Возникает вопрос: разве в сфере конструктивистских методов не господствует та же логика? Не является ли монтаж символическим «умертвлением» вещи? И разве авангардная фотография не доводит до предела эту логику деканонизации, демонтажа устойчивой картины мира? И не в этом ли заключается внутреннее напряжение, внутреннее противоречие, конституирующее новый эпос?

По контрасту с этим, официальная советская культура стремится сплавить абсолютное будущее с настоящим, устранить дистанцию между ними, а следовательно – все разрывы в ткани репрезентации. Может показаться странным, что социалистический реализм в отличие от авангарда, открыто апеллирующего к архаическим формам эстетического сознания, канонизирует такие художественные формы, которые традиционно представляли становящуюся реальность и, следовательно, предполагали постоянную деканонизацию и расшатывание готовых форм – эпических или квазиэпических. На самом деле ничего странного здесь нет. Соцреализм облакает икону и агиографию в форму реалистической картины или романа, поскольку считается, что эти жанры служат наиболее адекватным отражением самой реальности. Происходит натурализация идеологии. Впрочем, последнее утверждение тавтологично: идеология в марксистском смысле этого слова и есть не что иное как апелляция к «природе» вещей с целью замаскировать политические функции языка. Идеология – это, выражаясь языком формалистов, «мотивированный» прием.

А.Н. Фоменко *Документальный эпос
и жизнестроительный проект авангарда*

Сталинская культура действительно реализует сверхцель авангарда, но лишь ценой отказа от деканонизации и деконвенциализации, то есть от самого авангарда с его приверженностью методам, обнаруживающим в своей основе механизм смеховой «фамильяризации» и символического «умертвления» культурного образца. При всем пронизывающем фотоавангард аффирмативном пафосе его методы, включая сопоставление несопоставимого и разномасштабного, использование неожиданных, неканонических ракурсов (отмена символической иерархии верха и низа, левого и правого, целого и части), фрагментацию (символическое убийство и расчленение социального тела), насквозь пародийны. «Глубинная» традиционность авангарда выражается в отрицании конкретных форм традиции, одновременно интегрирующем в себя (хотя бы путем диалектического преодоления) предшествующие моменты и эпизоды художественной эволюции. Негативная реакция агентов власти на эту глубоко амбивалентную поэтику была по-своему абсолютно адекватна – это была реакция «канонизаторов», желавших видеть в искусстве лишь реализацию аффирмативных функций.

Впрочем, культура 1920-х годов создала и другие, куда более впечатляющие, версии критики авангардистской утопии – и удивительнее всего то, что критика эта была одновременно «самокритикой» авангарда. Прежде всего я имею в виду Андрея Платонова, который является характерной фигурой, воплотившей в себе перелом конца 1920-х годов. В его книгах неизменно описывается крах коммунистической или авангардной утопии или, точнее, ее неотличимость от антиутопии.

Между тем Платонов был близок если не к «кругу производственников», то, во всяком случае, к их идеям и даже к самому «стилю жизни», который они проповедовали. Механик, мелиоратор, построивший, по его собственным словам, «800 плотин и 3 электростанции, и еще много работ по осушению, орошению и пр.», он в полной мере соответствовал идеалу писателя-производственника, владеющего второй профессией. О близости Платонова идеологии производственного движения свидетельствует текст с красноречивым названием «Фабрика литературы», написанный в 1926 году (то есть в начале его писательской биографии) и содержащий программу реорганизации литературного процесса с конкретными рецептами такой реорганизации [Платонов, 2011а]. Этот текст предвосхищает более позднюю статью Сергея Третьякова «Продолжение следует» и, в частности, ее тезис о «литературной артели» и коллективизации литературного труда [Литература факта, 2000, с. 276-283].

Идеологически проза Платонова – это причудливый сплав авангарда и декаданса. В своих книгах он описывает полное освобождение от прошлого, от истории, от памяти, готовность строить утопию с нуля – и одновременно невозможность оторваться от «земли». Так, в «Котловане», чтобы построить колоссальный дом-коммуну для будущего человечества, рожденного и выросшего при социализме, строители вынуждены рыть огромную яму, углубляясь в землю – и конца этим подготовительным работам не видно. Этот котлован должен стать могилой для всех участников социалистической стройки. Земля – это и есть мертвая плоть, погибшие жизни бесчисленных поколений. Чтобы освободиться от груза прошлого, строители будущего вынуждены приносить новые жертвы, однако они не в силах отменить закон земли, один и тот же на все времена. Труд землекопов описывается Платоновым как уничтожение земли и вместе с тем как реализация проекта гомогенизации, стирания различий: «Уже тысячи былинок, корешков и мелких почвенных приютов усердной твари (то есть других трудящихся, поскольку животные у Платонова тоже трудятся, проливая «пот нужды» – А.Ф.) он уничтожил навсегда и работал в теснинах тоскливой глины. Но Чиклин его опередил, он давно оставил лопату и взял лом, чтобы крошить нижние сжатые породы. Упраздняя старинное природное устройство, Чиклин не мог его понять» [Платонов, 2011, с. 423] (курсив мой – А.Ф.).

Не будучи способными «понять» это устройство, персонажи Платонова обречены его воспроизводить. Коллективизация, отмена частной собственности также является частью этой гомогенизации, упразднения несправедливого древнего порядка.

Среди героев повести есть один безусловный «производственный» – инженер Прушевский, представляющий весь мир «мертвым телом»: «мир всюду поддавался его внимательному и воображающему уму, ограниченному лишь сознанием косности природы; материал всегда сдавался точности и терпению, значит, он был мертв и пустынен» [Платонов, 2011, с. 422]. Однако у Платонова Прушевский – вовсе не футуролог, прозревающий очертания грядущего мироустройства, напротив – вся его жизнь связана с прошлым, и только воспоминание об этом прошлом эту жизнь одушевляет. В отношении же будущего Прушевский еще более слеп, чем любой другой из строителей котлована.

«Перелом», воплощенный в текстах Платонова, является в некоторой степени обратным тому, который был реализован ранним авангардом. Последний сделал выбор в пользу абсолютного будущего, противопоставив себя декадансу как итогу всей западной культуры нового времени, воспевавшей упадок, поражение и обреченность. Однако те, кто осуществил этот героический рывок, вскоре столкнулись с непреодолимыми препятствиями. Только некоторые из них были обусловлены внешними, а именно политическими, обстоятельствами. Гораздо более серьезными были препятствия «внутренние» – прежде всего простой факт конечности человеческой жизни и, как следствие, всех человеческих дел. И «документальный эпос» стал последним жизнестроительным предприятием авангарда – героическим, но с самого начала обреченным.

ИСТОЧНИКИ

1. Брик О. Фото-кадр против картины // Советское фото, 1926, № 2. С. 41-42.
2. За консолидацию сил! За создание пролетарской фотографии! // За пролетарское искусство, 1932, №5. С. 11.
3. Клуцис Г. Мировое достижение // Пролетарское фото, 1932, № 6. С. 14-15.
4. Клуцис Г. Фотомонтаж как средство агитации и пропаганды // За большевистский плакат. Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. Москва; Ленинград: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1932. – С. 81-109. (a)
5. Платонов А. Котлован // Платонов А. Собрание сочинений. Т. 3. – Москва: Время, 2011.
6. Платонов А. Фабрика литературы // Платонов А. Собрание сочинений. Т. 8. – Москва: Время, 2011. – С. 45-55. (a)
7. Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый Леф, 1928, № 4. С. 14-16.
8. AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), 1931, №8.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Эпос и роман. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа / Под. ред. Н. Чужака (1929). – Москва: Захаров, 2000.
3. Пунин Н. О Татлине. – Москва: Русский авангард, 2001.
4. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый Леф, 1927, № 1. С. 34-38.
5. Третьяков С. От фотосерии – к длительному фотонаблюдению // Пролетарское фото, 1931, № 12. С. 20, 45.
6. Третьяков С. Страна-перекресток. – Москва: Советский писатель, 1991.
7. Bois Y.-A. El Lisitzky: Radikale Reversibilität // Gaßner H., Kopanski K. (Hrsg.) Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren. – Marburg: documenta Archiv, Jonas Verl., 1992. – S. 31-47.

SOURCES

1. AIZ (Arbeiter Illustrierte Zeitung), 1931, Nr. 8.
2. Brik O. "Foto-kadr protiv kartiny" [Photo frame versus painting]. *Sovetskoje photo*, 1926, no 2, pp. 41-42. (in Russ.)
3. Klutsis G. "Fotomontazh kak sredstvo agitatsii i propagandy" [Photomontage as a means of agitation and propaganda]. *Za bolshevistskiy plakat. Zadachi izoiskusstva v sv'azis reshenijem TSKVKP(b) o plakatnoy literature*. Moscow, Leningrad, OGIZ–IZOGIZ, 1932. Pp. 81-109. (in Russ.)
4. Klutsis G. "Mirovoje dostizhenije" [World achievement]. *Proletarskoje photo*, 1932, no. 6, pp. 14-15. (in Russ.)
5. Platonov A. "Fabrika literatury" [Literature factory]. Platonov A. *Sobranije sochineniy. T. 8*. Moscow, Vrem'a, 2011. Pp. 45-55. (a) (in Russ.)
6. Platonov A. "Kotlovan" [The foundation pit]. Platonov A. *Sobranije sochineniy. T. 3*. Moscow, Vrem'a, 2011. Pp. 411-534. (in Russ.)
7. Rodchenko A. "Protiv summirovannogo portreta za momentalny snomok" [Against a stacked portrait, for a snapshot]. *Novyi Lef*, 1928, no. 4, pp. 14-16. (in Russ.)
8. "Za konsolidatsiju sil! Za sozdanije proletarskoi fotografii!" [For the consolidation of forces! For the creation of proletarian photography!]. *Za proletarskoje iskusstvo*, 1932, no. 5, p. 11. (in Russ.)

REFERENCES

1. Bakhtin M. *Epos i roman* [Epic and novel]. Moscow, Azbuka, 2000. (in Russ.)

А.Н. Фоменко *Документальный эпос
и жизнестроительный проект авангарда*

2. Bois Y.-A. "El Lissitzky: Radikale Reversibilität." Gaßner H., Kopanski K. (Hrsg.) *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, documenta Archiv, Jonas Verl., 1992, s. 31-47. (In. Germ.)
3. Chuzhak N. (ed.) *Literatura fakta* [Fact literature] (1929). Moscow, Zacharov, 2000. (in Russ.)
4. Punin N. *O Tatline* [On Tatlin]. Moscow, Russkiy avangard, 2001. (in Russ.)
5. Tretyakov S. "Novyi Lev Tolstoy" [A new Leo Tolstoy]. *Novyi Lef*, 1927, no. 1, pp. 34-38. (in Russ.)
6. Tretyakov S. "Ot fotoserii k dlitelnomu fotonabl'udeniju" [From the photo series to the long-term photo-observation]. *Proletarskoje photo*, 1931, no. 12, pp. 20, 45. (in Russ.)
7. Tretyakov S. *Strana-perekrestok* [Crossroad country]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1991. (in Russ.)

Ирина Анатольевна Афанасьева
Irina Anatolyevna Afanaseva
магистр искусств, аспирант, стажёр-исследователь,
M.A., PhD student, trainee researcher,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
HSE University
iaafanaseva@hse.ru

**РЕЦЕПЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ**
RUSSIAN AVANT-GARDE RECEPTIONS
IN THE ARTWORKS OF CONTEMPORARY RUSSIAN ARTISTS

В настоящей статье впервые предпринимается попытка сопоставления художественных принципов произведений современного русского искусства и русского авангарда. Речь идёт не столько о прямой художественной рецепции, сколько об общих идеях построения изовербального текста. Автор фиксирует альтернативный вариант развития визуального искусства в целом и отмечает, что общими принципами современного русского искусства и русского авангарда являются эксперименты с новыми материалами и технологиями, связь с социальным и научно-техническим прогрессом, проектность, лаконичность, стремление к протесту и эпатажу. В статье особое внимание уделено исследованию визуальной риторики, связи вербальных и визуальных элементов. Автор на конкретных примерах показывает, что язык в современном русском искусстве, как и в русском авангарде, имеет не повествовательное значение, а сложный смыслообразующий импульс, тесно связанный с визуальным компонентом.

Ключевые слова: современное российское искусство, русский авангард, изовербальный текст, визуальная риторика, визуальное искусство

Для цитирования: Афанасьева И.А. Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников // Артикульт. 2022. №4(48). С. 27-35. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

In this paper, an attempt is made to compare the artistic principles of the artworks of contemporary Russian art and Russian avant-garde. It is not so much about direct artistic reception, but about the general ideas of constructing an isoverbal text. The paper defines an alternative version of the development of visual art in general. The author points out that the general principles of contemporary Russian art and the Russian avant-garde are the experiments with new materials and technologies, connection with social, scientific and technological progress, design, brevity, the desire for the protest and shocking. The article pays special attention to the study of visual rhetoric, the connection between verbal and visual elements. Using specific examples, the author shows that the language in contemporary Russian art, as well as in Russian avant-garde, has not a narrative meaning, but a complex semantic impulse closely related to the visual component.

Keywords: contemporary Russian art, Russian avant-garde, isoverbal text, visual rhetoric, visual art

For citation: Afanaseva I.A. "Russian Avant-Garde Reception in the Artworks of Contemporary Russian Artists." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 27-35. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

Проблемы художественного текста и языка произведения искусства всегда находились в центре внимания отечественных и зарубежных искусствоведов. В русском авангарде и современном русском искусстве эта проблема приобретает фундаментальный характер.

В настоящей статье впервые будет предпринята попытка рассмотреть и сопоставить отдельные общие принципы *изовербальных текстов*¹ русского авангарда (1913-1922) и современного русского искусства (2013-2022). Несмотря на то, что творчество художников двух поколений разъединяет сто лет, в живописных проектах мастеров двух эпох можно обнаружить немало схожих идей. Коллективный портрет художников обусловлен не только личными переживаниями, мечтами и тревогами, но и общим социокультурным развитием общества. Как отмечает искусствовед П.С. Родькин, именно в современном постмодернистском визуальном искусстве «пульсирующая и фрагментарная эстетика осколков авангарда приобретает характер новейшего прагматического художественного дискурса» [Родькин, 2006, с. 160].

© Афанасьева И.А., 2022

¹ Термин «изовербальный текст» как транссемиотическая зона перекрёстка двух языков – словесного и изобразительного – был введён в научный оборот культурологом и искусствоведом И.М. Сахно.

И.А. Афанасьева *Рецепции русского авангарда
в творчестве современных российских художников*

Анализируя творческое наследие современных российских художников (В. Абиха, П. Арсеньева, С. Багса, Л. Бобковой, А. Глазун, И. Горшкова, А. Жилиева, К. Кто, А. Маракулиной, С. Мотолянца, И. Тузова, Т. Ради, Т. Чернышева, В. Чтака) исследователь сталкивается с целым комплексом художественных, пластических, графических, лексических, синтаксических проблем, преодолевающих узкие стилистические границы. Невероятное разнообразие произведений современных российских художников делает практически невозможным их формализацию и систематизацию [Боровский и др., 2020]. В зримой графике фигурных стихотворений современных российских художников очевидна знаково-символистская образность: художественная репрезентация сосуществует с лингвоцентризмом, стремление к самоидентификации сочетается с идеей укоренённости в основы традиционной русской культуры. Современные художники смело выстраивают новые смыслы и одновременно с этим метко апроприируют открытия русского авангарда. В статье особое внимание будет уделено не только общим формальным заимствованиям, «переносу» или апроприации, но и сущностным различиям – что отличает «изовербальный» подход в периоды начала XX и XXI веков, при его переносе с произведений, созданных около ста лет назад в русле «русского авангарда», на работы современных художников.

Ускорение темпа жизни, стремительный научно-технологический процесс, индустриализация отразились в основных живописных принципах авангарда. Отказ от условностей классического искусства, поиск оригинальных решений определили главные художественные принципы эпохи начала XX века – скорость, движение и энергию. В современном художественном процессе проблематика развития искусства во многом видится прежней. Внимание к острым социальным проблемам и метаморфозам повседневности свидетельствует не только об актуальности, но и о преемственности современного российского искусства. В. Абих, П. Арсеньев, С. Багс, С. Мотолянец, В. Чтак в своих произведениях поднимают темы урбанизации и повседневности городской среды. Художники зачастую изображают маргинальные ландшафты городской жизни: спальные районы городов, узкие переулки, лабиринты дворов, пустыри. Одним из главных мотивов в творчестве художников И. Горшкова, Т. Чернышева и Т. Ради становится постцифровая эстетика в пространстве современной живописи. Генерируя образ посредством различных цифровых кодов, современные медиапоэты создают новый поток образов, связанных с цифровой реальностью. А. Жилиев и И. Тузов, играя на сходствах материалов, в своём творчестве поднимают важные экологические проблемы. Экспериментируя с новыми материалами и технологиями, художники формируют новый подход к материалу, связанный с феноменом «медиаальности» [Карлова, 2020, с. 20]. В культуре XX века искусство коллажа (синтеза различных материалов и форм, создающих нечто целое) занимало особое место. Представители «Бубнового валета» и кубофутуризма воспринимали коллаж как новую художественную структуру, связанную с оригинальным сочетанием предметного и беспредметного, вербального и визуального, конкретного и абстрактного. В определенном смысле, это расширяло семантическое значение, вневременное содержание произведений изобразительного искусства. Эстетические системы современных художников нередко создают оригинальные связи между традиционными и новыми медиумами. Художники 2010-х годов по-новому интерпретируют языки других традиционных видов искусств (рисунка, скульптуры, живописи) или прибегают к смешению художественных языков. Как справедливо заметила искусствовед И. Карасик, «<...> пожалуй, самым распространенным в практике «нового рисования» стал метод, который можно назвать методом «подмены» или перевода. Вместо листа – пространство, ткань, стена, предметы. Вместо проведенной по бумаге линии – железные прутья, проволока, нитки или веревки, вместо карандаша, пера или фломастера – иголка, лазер, сварочный аппарат. Любая «подмена» – всегда мощный раздражитель» [Карасик, 2013, с. 19].

В 2013 году художник Аристарх Чернышев представил коммуникационную инфоскульптуру – инсталляцию “Knode”, представляющую LED-объект с подключением к интернету. На светодиодном экране отображалась бегущая строка, свёрнутая в своеобразную ленту Мёбиуса. В соответствии с высказыванием автора, название работы образовано из двух слов – node (точка в электронной сети) и knot (узел, запутанность), то есть это сбой в информационной сети, возникший от

«перенапряжения этой самой сети, ее перегруженности и сложности, которая превращает проходящую через нее информацию в причудливое, завораживающее бурление <...>» [Чернышев, 2013]. Стилистика и подход А. Чернышева отображают интерес к современным технологиям, цифровой эстетике и новым визуальным решениям. Время взросления современных художников выпало на период стремительного развития технологий сетевой коммуникации. Сегодня любая идея, мысль, воспоминание, фантазия с лёгкостью могут быть визуализированы с помощью компьютерной программы. Художники поколения 2010-х годов, для которых виртуальная реальность стала неотъемлемой частью жизни, по-новому воспринимают традиционные медиумы и создают с их помощью уникальные смыслы и коннотации. Вступая в диалог с современной цифровой культурой и используя методы новейших технологий, молодые художники по-новому воспринимают свою роль в искусстве. Здесь важно отметить, что цифровое искусство в пространстве музея позволяет достичь новый медиум восприятия. Во время созерцания традиционного произведения искусства зритель может позднее вернуться к нему и продолжить с того места, на котором оно было прервано. Медиа-искусство (движущиеся надписи, образы) сами диктуют зрителю время их рассматривания. Можно провести определенную параллель с искусством кино. Однако в системе кино подвижность текстов и образов компенсируется неподвижностью зрителя. В системе координат современного медиа-искусства двигаются и сами образы, и зрители в выставочном пространстве. Цифровая эстетика остаётся фактическим мейнстримом визуальной культуры 10-х годов XXI века.

Художник Семён Мотолянец в качестве одного из своих основных художественных материалов (медиа) выбрал мыло. В его работах «Спокойное состояние длится не более 5 часов» (2018), «Раньше казалось, что случайностей в мире 10 процентов» (2018), «Ещё 40 секунд» (2018), «Ещё есть пять лет» (2018), «Ещё 317 лет» (2018), «25 минут до дождя» (2015), «Нет ничего ненадёжнее вечности» (2018), «Около пяти месяцев» (2018) мыло используется не как ready-made объект², а как элемент скульптурного образа. Фигурное мыло создаёт прямые аллюзии с натуральными камнями – сердоликом, кварцем, яшмой, агатом, а надписи на мыле (например, «Детское», «Слоненок», «Щедро», 60%, 200 г.) буквально воспринимаются как настоящие рельефы. В результате статуэтки из мыла напоминают сувенирные фарфоровые фигурки, а маленькие таблички с абсурдистскими текстами на чёрном фоне заставляют задуматься о феномене вечности. Таким образом последовательно происходит деконструкция нового смысла и кристаллизация авторского стиля.

Работа Анастасии Маракулиной «Отличница» (2019) из серии «Железные нотки» погружает зрителя в школьные годы. Сине-красный плюшевый карандаш, висящий на открытой форточке; красные туфли; белое платье в клеточку математической тетради с вышитой на нём фразой «Молодец! 5» представляют отличительные атрибуты школьного периода. Иронический характер работы связан с вниманием к фактуре и материалу, включающим в себя черты, напрямую не характерные для данных объектов, но свойственные школьному периоду в целом. В современном российском искусстве плотно укоренилась идея подмены и связанная с ней концепция искусства как валоризации повседневности, предложенная Б. Гройсом: «Ценность теории или произведения искусства не зависит ни от их содержания, ни от их формы. Эта ценность возникает исключительно от операции переоценки ценностей, которую они совершают и которая встраивает их в культурную традицию, представляющую собой институализированную память о подобных инновациях в прошлом» [Гройс, 1991, с. 119]. Иными словами, по Б. Гройсу, художник волен включать в контекст произведений искусства практически всё, что угодно. Современного художника интересует не столько природа искусства, сколько возможности его существования и выживания в разных средах, контекстах: как устроена художественная вещь, какими конструкциями манипулирует художник,

² Термин ready-made в контексте истории искусства впервые стал использовать французский художник М. Дюшан. Под этим термином он понимал объекты, изъятые из повседневной среды и представленные на художественных выставках в качестве произведений искусства.

И.А. Афанасьева *Рецепции русского авангарда
в творчестве современных российских художников*

создавая изображение. Немецкий философ П. Брюгер замечает по этому поводу: «Как только подписанная сушилка для бутылок приобретает статус музейного экспоната, провокация утрачивает силу; она оборачивается собственной противоположностью. Сегодняшний художник, подписывающий и выставляющий печную трубу, вовсе не разоблачает художественный рынок, но подстраивается под него; он не разрушает идею индивидуальной креативности, а утверждает её» [Бюргер, 2014, с. 82].

Эпатаж, экспрессивность, провокация, протест, соединение фантазии и реальности – излюбленные увлечения художников авангарда. М.Ф. Ларионов, Н.А. Гончарова, В.В. Кандинский, А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк в своих произведениях сформировали уникальную палитру средств художественной выразительности. В арсенал их живописного языка активно входили приёмы деформации образов. Одной из главных характеристик современного российского искусства является упрощение изобразительных форм и пересмотр старых традиций. По мнению В. Абиха, внимание – самый важный элемент в искусстве, именно на этом тезисе выстраивается художественная Вселенная. Он говорит, что если раньше была справедливой фраза – «время – деньги», то теперь актуальной становится идея «внимание – это деньги» [Абих, 2021]. В своем проекте «Всё это видимость» В. Абих использовал айтрекинг (устройство отслеживания движения глаз), перерабатывая и перенося траектории своего взгляда на холсты и на стены. С помощью этого приёма можно выявить, на каких элементах произведения фокусирует внимание зритель. Воспроизводя свой взгляд на традиционные фразы, В. Абих, как и художники авангардисты, формирует уникальный поликодовый текст, объединяя слово и изображение, культурные слои и семантические подтексты. Обычные фразы и фразеологизмы в контексте окружающей среды позволяют увидеть нечто большее, чем просто текст. Компьютерные цифровые решения дают возможность найти новую пластику, форму для традиционных произведений искусства. Философские размышления о будущем ярко представлены в работе В. Абиха “Future” (2020). В этом проекте художник в прямом смысле сжигает визуальную метафору и включает в неё дополнительные смыслы. Ключевыми элементами перформанса выступают невероятные пейзажи Сахалина. Вода, туман, небо, линия горизонта становятся неотъемлемыми элементами произведения. Концентрация эмоциональной и выразительной игры здесь, в первую очередь, переносится на текст, включенный в общую природную структуру. Художника интересует существование текста в пространстве: слова превращаются в некое подобие перформанса, ритмически подчиненного авторской идее.

Другой пример изовербального искусства, погруженного в окружающую среду, представляет текстовая инсталляция Павла Арсеньева «Нравится Москва» (2017). Синтетизм вербального и визуального здесь проявляется в пространственном характере текста. При первой попытке прочитать стихотворение слова начинают вступать друг с другом в диалог, пересекаться, повторяться и наслаиваться. Смысл и содержание прочитанного оказываются недоступными для читателя с одного ракурса. И только в процессе медленного прохода по Третьяковскому проезду было возможно прочитать нелинейную, многоярусную поэтическую форму. Показательно, что художник в качестве ключевого лейтмотива произведения выбирает строки русского поэта В.Н. Некрасова (1934–2009) «Нравится Москва». Способ организации самого стихотворения (композиция, длина строк, деление на строфы, стихотворный размер, рифма) задаёт особый, уникальный ритм, который П.А. Арсеньев пытается воплотить в своём художественном произведении. Работа в буквальном смысле формирует новый способ восприятия: текст можно визуально рассматривать, а саму инсталляцию (белые буквы в контексте арок Третьяковского проезда второй половины XIX века) – сенсорно воспринимать. В результате, единое пространство слова и изображения преодолевает условность двух видов искусств и открывает новые возможности экспериментальной стихографики. К подобному типу работ можно отнести проекты П.А. Арсеньева «Рефлексология русского стиха» (2021), «Poésie objective» (2016), «Много букв» (2010) и др.

Футуристическая поэзия начала XX века артикулировала новый способ видения, в котором визуальная репрезентация была тесно связана с вербальной. Сознательное нарушение языковых норм, законов повествования становится одной из ключевых стратегий визуализации в футуристической книжной графике. Как замечает в «Новых путях слова» А. Крученых: «Неправильное построение предложений <...> даёт движение и новое восприятие мира, и обратно движение и изменение психики рождает странные и «бесмысленные» сочетания слов и букв» [Крученых, 1967, с. 68]. Нарушение традиционных норм орфографии мы встречаем в произведениях К. Малевича «Авиатор» (1914), «Англичанин в Москве» (1914) и «Частичное затмение в Москве» (1915-1916); Н.С. Гончаровой «Велосипедист» (1913); Л.С. Поповой «Кубистический городской пейзаж» (1914), «Натюрморт» (1915); А.А. Моргунова «Чайная №5» (1910-е), «Композиция с буквой “Ю”» (1910-е), «Композиция №1» (1915); И.В. Клуона «Озонатор» (1920), «Чайник» (1925) и др. Подобные приёмы используют многие современные художники. Например, В. Абих в проекте «Главное не повторяться» (2020) дублирует одну и ту же фразу несколько раз, преломляя её под разными углами. Медленное движение языка отражает растворение творческого «я» в культуре непрерывающегося повтора. Произведения «Слова найдутся» (2020) и «Граффити для начинающих» (2017) напоминают увлекательную головоломку. Соединяя элементы по точкам с цифрами, зритель устанавливает новые лабиринты смыслов многоуровневого текста. Художник намеренно создаёт вязь значений слов, букв и цифр, которые причудливо переплетаясь, трансформируются в иррациональный сдвиг, рациональную деконструкцию, экзистенциальную рефлексию. Текст в этом плане эмоционален, экспрессивен, не доступен для чёткого понимания с первого раза.

Остановимся подробнее на работе В. Абиха «Главное ничего не спутать» (2020). Всмотревшись в произведение, зритель видит неразборчивый текст:

Dkflbvbh F,b[
@Ukfdyjt ybxtuj yt cgenfnm@
[jkc? vfckj
90[60 cv
2020

Вспоминая знакомую ситуацию, становится понятным, что художник захотел зафиксировать важное послание, но, как часто бывает, забыл переключить раскладку клавиатуры. В связи с этим, произведение становится не только интертекстуальным, то есть комплексно взаимодействующим с другими картинами-текстами, но и закодированным, трудночитаемым, требующим расшифровки. Художник включает зрителя в игру с семантическими матрицами текста. Непонятный набор букв (текстовый код) можно расшифровать, имея под рукой клавиатуру или онлайн-сервис транслита. В совместном взаимодействии изображения и текста оказываются разрешимыми те проблемы искусства, которые невозможно разрешить вербальному и визуальному искусству порознь. В качестве близкого аналога, вспоминаются принципы заумного языка авангарда. Художники, активно используя пластику и ритмику букв, буквально предлагают зрителю искать новые алгоритмы нахождения традиционного смысла. Показательно, что современные российские художники, как правило, не смешивают слово и изображение, а, как и футуристы, подбирают к словам соответствующее графическое воплощение [Сахно, 2016, с. 61]. Расширение зоны графики и поэзии позволяет ощутить связь этих структур. Визуализация фонетической поэзии артикулирует новые взаимоотношения слова и изображения в современном российском искусстве.

Использование слов вместо изображений предмета часто встречается в творчестве Кирилла Кто (Лебедева). Во многих его работах, как, например, «Висит над диваном. Валяется на диване вместе с владельцем. Прячется под диваном» (2020), «Подпись на лицевой стороне слишком дорого вам выйдет» (2020), «Думаю, вам лучше ничего не знать о том, про что на самом деле эта работа» (2020), «Теперь у вас тоже есть это желтого цвета» (2017), «Уж я бегал, бегал, бегал и устал» (2017) деиерархизируются и деэстетизируются традиционные структуры и смыслы.

И.А. Афанасьева *Рецепции русского авангарда
в творчестве современных российских художников*

Художник подменяет изображение языковой конструкцией. Абсурдистская игра со словом устанавливает определенную логику построения текста, поскольку слово, включенное в визуальный образ, вступает не только в пространственные, но и во временные отношения с другими элементами изобразительного ряда. Путь Кирилла Кто как художника можно рассматривать как непрерывный поиск второго «я». К. Кто ставит все слова на одну поверхность, так что внутренняя связь между словами, обозначаемым и обозначающим, распадается. Буквы, слова, точки, штрихи, росчерки, плоскости цвета, линии, становятся такими же абстрактными элементами, как и геометрические фигуры. Парадоксальные иронические высказывания, сочетания фигуративных изображений, текста и орнамента, совмещение букв разных размеров, шрифтов превращает произведения К. Кто в сложную мозаичную картину. Живописные композиции с цветными буквами, яркие цвета активизируют фонетику изовербальных текстов, формируют новые абстрактно-универсальные смыслы. Любая структура раскрывается и оказывается запечатленной в следующей структуре, но не в гегелевском диалектическом смысле, а в новом – несистемном. Художник, создавая авторский язык, намеренно сдвигает структурные значения. Художественный язык К. Кто, как и язык футуризма, не имеет повествовательного значения [Родькин, 2006, с. 19]. Иными словами, при прочтении текста возникает не степень понимания, а степень недоумения. Нарушается привычная модель коммуникации. Язык становится скульптурным (пластическим) материалом, который можно дробить на части, соединять, обнаруживать неожиданные связи и смыслы. При этом важную роль начинают играть визуальные и пластические элементы, которые преобладают над прямым литературным содержанием.

Любопытные сопряжения иллюстрации и текста можно встретить в творчестве С. Мотолянца. Художник в серии работ «Большие картины решают большие вопросы», построенных на сочетании захватывающих, ироничных остросоциальных лозунгов, усиливает значение отдельно взятых фраз, продолжая поиски авангардистов. Художник в абсурдистских по характеру работах «Большие картины решают большие вопросы» (2015), «Закат» (2015), «В ящике» (2015), «Please support local saints» (2015), «В этот вечер стало ясно» (2015), «Раздевалка в подвале» (2015), «Синий завод» (2015), «Мыло упало» (2015), «Одетая, поднимающаяся на эскалаторе» (2015), «Никогда ничего не было» (2016), «Как жить в этом симметричном мире» (2018), «Главное найти в жизни тёплое место и после» (2018) пытается осмыслить современную повседневность и место человека в окружающем мире. Можно сказать, что С. Мотолянец доводит слияние слова и изображения до крайности, позволяя тексту не совпадать и даже иногда спорить со смыслом изображения. Преодолевая границы слова и изображения, художник свободно расширяет территорию живописного эксперимента, зоны взаимодействия вербального и визуального в искусстве. Кажется, что, выстраивая собственную философию, он намеренно ускользает от проговаривания смыслов, приглашая читателя задуматься о зыбкости повседневности, туманной неясности, главенства формы и содержания. Проблема целого, тесно связанная с вербально-визуальной проблематикой, наиболее ёмко может быть объяснена теорией гештальта, основная идея которого состоит в том, что целое не сводится к сумме составляющих его частей [Арнхейм, 2012, с. 8]. Данная теория, на наш взгляд, может стать очень продуктивной для понимания всего современного российского искусства. Ведь современные художники 2010-х годов посредством художественных и технических инноваций приносят совершенно новое восприятие искусства – не только изовербальной составляющей, но и всего художественного произведения как целостной формы.

Отдельные проявления «исторического авангарда» в России (например, ряд произведений кубофутуризма, «заумной поэзии» и поэзии ОБЭРИУ) алогичны. Эту мысль удобно проиллюстрировать работой К. Малевича «Корова и скрипка» (1913). Соединяя объекты абсолютно разного порядка, не только по принципу живое и неживое, одушевленное и неодушевленное, высокое и низкое, но и по несопоставимой сущности, К. Малевич выстраивает энергию диссонансов на интуитивном уровне. Показательно, что на оборотной стороне этого полотна присутствует надпись: «Алогичное сопоставление двух форм – «корова и скрипка» – как момент борьбы с

логизмом, естественностью, меццанским смыслом и предрассудками» [Фатева, 2010, с. 259]. К. Малевич манифестирует в своих работах освобождение творческого мышления от логических причинно-следственных связей. Черты алогичности можно обнаружить и в работах многих современных живописцев. Алина Глазун создает изовербальные тексты с помощью букв для игры «Эрудит». Текст для неё – это подручный материал, своего рода орнамент смыслов [Глазун, 2021]. Художницу увлекает сочетание колористического решения с необычной фактурой и ритмом букв, а семантическое значение слов для неё вторично. Незатейливые работы «Птичка поёт о любви и о смерти» (2019), «Неважно» (2019), «Можно» (2019), «Без названия» (2020), «Всё зеленое» (2020), пронизанные лёгким юмором, иронией и игрой смыслов, напоминают поэтические эксперименты буквенной графики в русском футуризме. Они не только формируют поэтическую метафору, но и создают определенный художественный образ. И. Зданевич, И. Терентьев и А. Крученых в своих работах подобным образом инновационно трансформировали традиционные смыслы, артикулируя новые способы видения и чувствования [Сахно, 2016, с. 55]. Логика исторического движения в этих работах заменяется природной иррациональностью. Визуальный образ буквенных знаков позволяет создавать новые индексальные смыслы. Важно отметить, что в творчестве современных российских художников, как и в работах русских авангардистов, текст, слово, буква наделяются не только вербальным значением, но и пластическими, эстетическими, а главное – сакральными качествами. В результате в образе творца здесь совмещаются две ипостаси – поэта и художника. Текст превращается в загадочную тайнопись, обладающую орнаментальными чертами.

Другой пример алогичной работы с текстом можно обнаружить в работе С. Багса “Fate” (2016), выполненной в технике граффити, которая корнями уходит в «заборную живопись», в том числе и М. Ларионова. Слово “fate” переводится с английского как «рок», «участь», «судьба». Однако объект изображения не имеет ничего общего с названием. На работе представлено бревно, покрытое сверху лёгкой тканью. Кажется, что произведение спорит с традиционной предопределенностью, противопоставляя грубое и незащищенное, хрупкое и надежное, предлагая различные способы для интерпретации. Деконструкцию смысла здесь можно рассматривать как подготовку к возникновению новой эстетики. Иными словами, С. Багс и другие современные российские художники не ставят своей задачей лишение текста абсолютного смысла, но пытаются увеличить количество значений слова, тем самым подняв его на новый лингвистический уровень. В качестве подтверждения этой мысли здесь можно привести слова французского философа Ж. Деррида о том, что не существует такого феномена, как собственное значение каждого слова, поскольку каждое из них вплетено в цепочку последующих означающих [Деррида, 2000, с. 45]. В то же время следует отметить, что между работами авангардистов и современных художников заметны существенные различия: изовербальные работы современных мастеров, как правило, более концептуальные работы. Современные российские художники настойчиво стремятся к передаче личных переживаний и эмоций.

Отличительной чертой искусства авангарда является проектность. К. Малевич, Н. Гончарова, О. Розанова, И. Клюн стремились к свободному пониманию композиции. Метафизическое изменение и метафизическая пустота нередко подменяют связность и логику развития в творчестве московских концептуалистов, например, И. Кабакова. Современный российский художник В. Чтак в своих работах осознанно схематизирует окружающий нас предметный мир. Его визуальный язык предельно лаконичен и лапидарен. В работах «Magnum opus» (2018), «Non in scuto» (2018), «Что-то написано по-литовски» (2018), «Дальше. Ближе» (2018), «Не все, – некоторые» (2018), «Да здравствует А.» (2018), «Я не знаю, – я из Москвы» (2019), «Это просто совпадение» (2019), «Культ труда» (2022) текст выразительно включен в свободное пространство композиции и становится неотъемлемой её частью. В картине «Это просто совпадение» чёрная кошка и пунктир, очерчивающий её силуэт, рифмуются с текстом, включенным в пространство холста. В работе «Культ труда» подтёки серой краски аккомпанируют фразе «труд». Раздробленные плоскости цвета холста «Да здравствует А.» выделяют смысловые части написанного текста.

И.А. Афанасьева *Рецепции русского авангарда
в творчестве современных российских художников*

Шрифт причудливого текста необычно варьируется, располагаясь на разных уровнях по отношению друг к другу. Почерк художника, будто приспосабливается под визуальный образ, становясь то жирным, то текучим, то витиеватым, то волнистым, вписываясь в стилистическое, образное и композиционное единство. Жирное начертание букв усиливает ощущение осязаемости содержания произведения. Динамические вставки текста выразительно оживляют пространство полотна, создавая законченную композицию.

В диптихе «Искусство, не искусство» (2020) В. Абих повторяет две страницы поиска Google с запросом «искусство» и «не искусство». При этом он использует эффект загрузки при медленном интернет-соединении. Сначала появляются масштабные, пустые, цветные прямоугольники, и затем только сами изображения. Одновременность впечатлений (параллелизма слова и образа) создаёт динамичность композиции и новаторский характер метафорических формул. Отдельные работы Л. Бобковой (например, «Усталость» (2017), серии “I’m here” (2016), “I hope nobody heard us” (2018), «Каждый раз, когда я кого-то ненавижу, я рисую серое пятнышко» (2021) напоминают эскизы художников-авангардистов Л. Поповой и В. Степановой. Акварель «Уверю вас, все нормально» (2017) абсолютизирует геометрические формы, создаёт ощущение внерационального факта восприятия искусства. Беспредметное искусство в сочетании с изовербальными формулами здесь формирует интегративный характер визуального образа. Плоскостные паузы, пространственные блоки предопределяют многомерность запечатленного текста.

Таким образом, в настоящей статье впервые предпринята попытка обозначить связь между художественными тенденциями, разделенными столетием. Визуальная риторика, драматургия взаимодействия слова и изображения в современном искусстве заслуживает особого внимания исследователей. Личный опыт и наблюдения за окружающим миром в работах современных российских мастеров постепенно превращаются в устойчивые, универсальные схемы, сопоставимые с художественным наследием русского авангарда. Используя различные средства, материалы и техники, художники пересматривают традиционные смыслы и пытаются переосмыслить быстро меняющийся мир, частью которого они являются.

ИСТОЧНИКИ

1. Абих В. Всё это видимость. 2021. [Электронный ресурс] URL: <https://moscow.arttube.ru/event/vladimir-abih-vse-eto-vidimost/> (дата обращения: 03.08.2022).
2. Глазун А. Художница Алина Глазун – о дадаизме, Dries Van Noten и котиках. 2021 [Электронный ресурс] URL: <https://www.vogue.ru/lifestyle/hudozhnica-alina-glazun-o-dadaizme-dries-van-noten-i-kotikah/amp> (дата обращения: 03.08.2022).
3. Чернышев А. Medium Knode. 2013. [Электронный ресурс] URL: <http://www.shining-tv.com/aristarkh/19/?p=1&lang=ru&PHPSESSID=bfa79e7fef9f09067c662c1742675b75> (дата обращения: 03.08.2022).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2012.
2. Боровский А., Карлова А., Салтанова М. Поколение тридцатилетних в современном русском искусстве. – Санкт-Петербург: ФГУК «Государственный Русский музей», 2020.
3. Бюргер П. Теория авангарда. – Москва: V-A-C press, 2014.
4. Гройс Б. Утопия и обмен. – Москва: Знак, 1991.
5. Деррида Ж. Письмо и различие. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.
6. Карасик И.Н. «Другой» рисунок // Актуальный рисунок. 2013. Вып. 395. С. 19-29.
7. Карлова А.И. Выставка «поколение тридцатилетних...» в русском музее: опыт кураторской работы // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. 2022. – С. 29-31.
8. Карлова А.И. Диалог с материалом в творчестве петербургских художников поколения 2010-х годов // Современное искусство в контексте глобализации. Наука, образование, художественный рынок. X Всероссийская научно-практическая конференция 14 февраля 2020 года: сб. тезисов докладов. Санкт-Петербург, 2020. – С. 20-22.
9. Кручных А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / под ред. В.Ф. Маркова. – Мюнхен: Alber, 1967.
10. Родькин П. Футуризм и современное визуальное искусство. – Москва: Совпадение, 2006.
11. Сахо И.М. «Буквенная графика» в русском футуризме: стратегии визуализации // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2016. №1 (3). С. 52-62.
12. Фатеева Н.А. Синтез целого. На пути к новой поэтике. – Москва: НЛЮ, 2010.

SOURCES

1. Abikh V. All this is an appearance. 2021. URL: <https://moscow.arttube.ru/event/vladimir-abih-vse-eto-vidimost> (Accessed: 03.08.2022). (in Russ.)
2. Chernyshev A. Medium Knode. 2013. URL: <http://www.shining-tv.com/aristarkh/19/?p=1&lang=ru&PHPSESSID=bfa79e7fef9f09067c662c1742675b75> (Accessed: 03.08.2022). (in Russ.)
3. Glazun A. Artist Alina Glazun. About Dadaism, Dries Van Noten and cats. 2021. URL: <https://www.vogue.ru/lifestyle/hudozhnica-alina-glazun-o-dadaizme-dries-van-noten-i-kotikah/amp> (Accessed: 03.08.2022). (in Russ.)

REFERENCES

1. Arnheim R. *V parabolah solnechnogo sveta. Zametki ob iskusstve, psihologii i prochem* [In parabolae of sunlight. Notes on art, psychology and other]. St. Petersburg, Aletheya, 2012. (in Russ.)
2. Borovsky A., Karlova A., Saltanova M. *Pokolenie tridcatiletnih v sovremennom russkom iskusstve* [Generation of thirty in contemporary Russian art]. St. Petersburg, State Russian Museum, 2020. (in Russ.)
3. Burger P. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, V-A-C press, 2014. (in Russ.)
4. Derrida J. *Pis'mo i razlichie* [Letter and difference]. St. Petersburg, Academic project, 2000. (in Russ.)
5. Fateeva N.A. *Sintez celogo. Na puti k novoj poe`tike* [Synthesis of the whole. On the way to a new poetics]. Moscow, NLO, 2010. (in Russ.)
6. Groys B. *Utopiya i obmen* [Utopia and exchange]. Moscow, Znak, 1991. (in Russ.)
7. Karasik I.N. "Drugoj" risunok ["Another" drawing]. *Aktual'nyj risunok* [Actual drawing]. 2013, Issue 395, pp. 19-29. (in Russ.)
8. Karlova A.I. "Dialog s materialom v tvorchestve peterburgskih hudozhnikov pokoleniya 2010-h godov" [Dialogue with the material in the work of St. Petersburg artists of the generation of the 2010s]. *Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizacii. Nauka, obrazovanie, hudozhestvennyj rynek. X Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya 14 febralya 2020 goda* [Contemporary Art in the Context of Globalization. Science, education, art market. X All-Russian Scientific and Practical Conference February 14, 2020]. St. Petersburg, 2020, pp. 20-22. (in Russ.)
9. Karlova A.I. "Vystavka "pokolenie tridcatiletnih..." v russkom muzee: opyt kuratorskoj raboty" [Exhibition "Generation of thirties..." in the Russian Museum: experience of curatorial work]. *Sovremennoe iskusstvo v kontekste globalizacii: nauka, obrazovanie, hudozhestvennyj rynek* [Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market]. 2022, pp. 29-31. (in Russ.)
10. Kruchenykh A. "Novye puti slova" [New ways of the word]. *Manifesty i programmy russkih futuristov* [Manifestos and programs of Russian futurists]. Munich, Alber, 1967. (in Russ.)
11. Rodkin P. *Futurizm i sovremennoe vizual'noe iskusstvo*. [Futurism and contemporary visual art]. Moscow, Coincidence, 2006. (in Russ.)
12. Sakhno I.M. "Bukvennaya grafika" v russkom futurizme: strategii vizualizacii ["Letter Graphics" in Russian Futurism: Visualization Strategies]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sociologiya. Iskusstvovedenie"* [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"]. 2016, No.1 (3), pp. 52-62. (in Russ.)

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038.53
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

Станислав Вячеславович Миловидов
Stanislav Vyacheslavovich Milovidov
аспирант школы дизайна,
PhD student, Art and Design School,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
HSE University
smilovidov@hse.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПЬЮТЕРНОГО ИСКУССТВА, СОЗДАНЫХ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНОЛОГИЙ МАШИННОГО ОБУЧЕНИЯ

ARTISTIC FEATURES OF COMPUTER ARTWORKS CREATING WITH MACHINE LEARNING TECHNOLOGY

В статье анализируются произведения, а также общие для них принципы и подходы к творчеству, связанные с использованием компьютерных технологий, в частности машинного обучения и нейронных сетей. Стремление к автоматизации не только рутинных и алгоритмированных процессов, но и аналитических задач, закономерно подводит человека к вопросу об использовании компьютера и интеллектуальных систем в решении задач творческих. В этой связи возникают новые возможности, неочевидные образы, темы и выразительные средства, которые требуют дополнения и уточнения классификации компьютерного искусства. Внедрение машинного обучения в творческие практики художников, работающих в этом направлении (Марио Клингеманн, Джин Коган, Вадим Эпштейн, Анна Ридлер, Мемо Актен) произошло в 2018-2021 годах с появлением нейронных сетей. Сегодня их работы, а также других авторов, экспериментирующих в данном направлении, можно все чаще встретить на различных биеннале и выставках современного искусства в Австрии, США, России, Швейцарии, Германии и других стран.

Ключевые слова: компьютерное искусство, генеративное искусство, искусственный интеллект, машинное обучение, нейронные сети, глитч-арт, видео-арт

Для цитирования: *Миловидов С.В.* Художественные особенности произведений компьютерного искусства созданных с использованием технологий машинного обучения // *Артикульт.* 2022. №4(48). С. 36-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

This article has analyzed the artworks, the general creative principles, and approaches connected with machine learning and neural networks. The idea that the computer can replace humans for deciding routine, algorithmic, and even analytical tasks, has raised the question about the uses of machines for creative jobs. This process forms new possibilities, non-obvious images, themes, and expressions, which require the addition and refinement of the classification of computer art. As a result, artists have found another system for describing reality represented in the artworks. From 2018-2021 many artists such as Mario Klingemann, Gene Kogan, Vadim Epstein, Anna Ridler, and Memo Akten used machine learning in their art practice. Their artworks in this genre have been to the biennales or many contemporary art exhibitions in Austria, the USA, Russia, Switzerland, Germany, etc.

Keywords: computer art, generative art, artificial intelligence, machine learning, neural network, glitch art, video art

For citation: *Milovidov S.V.* "Artistic features of computer artworks creating with machine learning technology." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 36-48. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

За последние несколько лет технологии машинного обучения и нейронные сети стали неотъемлемой частью компьютерного искусства, превратившись из своеобразного аттракциона или эксперимента в инструмент художественного творчества. Сегодня работы, созданные с помощью нейронных сетей, можно увидеть не только на фестивалях компьютерного искусства, как например ArsElectronica (Австрия), и профильных выставках конференций по информационным технологиям – SIGGRAPH и NeuroIPS (США), CGevent (Россия), но также подобные произведения стали неотъемлемой частью многих площадок, работающих с медиаискусством и сайнс-артом в Карлсруэ, Монреале, Линце, Ванкувере и других городах мира. В России, к примеру, за 2021 год ни одна экспозиция лаборатории Art&Science в Государственной Третьяковской галерее

не обошлась без арт-объектов, созданных с помощью нейронных сетей или технологий машинного обучения. Подобные проекты стартовали в Эрмитаже в Санкт-Петербурге, не говоря уже о специализированных выставочных пространствах Москвы, таких как Мультимедиа арт музей, галереи «ГРАУНД Солянка», «Ходынка», «Электромuseum», «Краснохолмская» и другие.

Развитие подобных интеллектуальных систем привело к возникновению новых способов работы с изображением. К началу 2010-х годов XXI века в работах Л. Мановича [Манович, 2017], Ф. Галантера [Galanter, 2008], А.С. Мигунова и С.В. Ерохина [Мигунов, Ерохин, 2010] компьютер осмыслялся как инструмент художника, работающего с программным кодом, интерфейсами, аппаратным обеспечением. Исследователями анализировались произведения в основном генеративного искусства, в частности эволюционного¹, для изучения которых, к примеру, Ф. Галантер предлагал использовать теорию сложных систем (complexism) [Galanter, 2008], а российские исследователи А.С. Мигунов и С.В. Ерохин предпринимали попытки формализовать представления об «эстетичности» подобных произведений, используя такие параметры как: сбалансированность, симметрия и единство [Мигунов, Ерохин, 2010, с. 152-156]. Впоследствии серия научных и технических прорывов, связанных с разработкой технологий глубокого машинного обучения (Deep Learning) и нейронных сетей (алгоритмы BERT и GPT), активизировала в научных кругах и публицистике дискуссию об «искусстве искусственного интеллекта» и «креативных машинах». В её рамках поднимаются вопросы о философских основаниях сознания, статусе машины как агента, критических перспективах алгоритмизации различных сфер общественной жизни [Forbes, 2020; Galanter, 2020] и «автоматизации эстетического выбора» [Мигунов, Ерохин, 2010, с. 150; Manovich, 2022].

То, что сегодня называется искусственным интеллектом в различных публикациях, – это широкий спектр специальных программ и алгоритмов, включающих в себя как нейронные сети, так и иные технологии машинного обучения, а также различное компьютерное оборудование. Они позволяют манипулировать пространством изображений, текста, музыки и любого другого медиаконтента, который может быть закодирован и представлен в форме цифровых данных. Подобные возможности анализировались в работах Л. Мановича и являются одним из основных принципов новых (цифровых) медиа [Манович, 2017, с. 14-15]. По его мнению, меняются и принципы творческой деятельности, где непрерывное мышление человека-творца и его интенции проявляются в виде «последовательности дискретных операций с числовыми параметрами» [Manovich, 2022, с. 36]. Таким образом, возникает возможность своего рода формализации творческого процесса, что заметно облегчает манипуляцию отдельными его элементами, интеграцию с практиками других художников и, главным образом, автоматизацию.

В данном случае революционным для информационных технологий стало появление различных видов нейронных сетей – алгоритмов, способных к обучению, то есть обладающих возможностью устанавливать взаимосвязи между различными объектами и видами данных, а затем формировать своеобразную логику взаимодействия с ними, которая в некоторых прикладных областях знания может даже превосходить человеческий интеллект. В результате, как отмечает Л. Манович, возникают художественные формы, которые человеку представляются бессмысленными. Такая позиция во многом обусловлена ограничениями тела и сознания. Подобные сгенерированные компьютером объекты не обнаруживают, на первый взгляд, признаков заложенной в них системы, смысла и непредсказуемы в отличие от искусства, созданного человеком, но при этом они также не являются случайными, а обладают своей особой логикой, осмысление которой в рамках современного искусства находится ещё в процессе становления [Manovich, 2019, с. 8-9].

¹ Эволюционное искусство – это направление генеративного искусства, в котором художник не выполняет работу по созданию произведения искусства, а делегирует её алгоритму, основанному на эволюционных принципах. Первоначально созданное произведение проходит через процесс отбора и модификации, чтобы прийти к конечному варианту, в рамках которого художник осуществляет эстетическую оценку.

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

Таким образом, в процессе изучения эволюции компьютерного искусства в контексте прогресса в области информационных технологий обнаруживается поворот, связанный с распространением нейронных сетей и внедрением их в художественную практику. В этой связи актуальным становится вопрос, как появление нового инструмента отразилось в практиках художников работающих с компьютерным искусством на рубеже второго и третьего десятилетий XXI века, что, в свою очередь, требует уточнения и дополнения существующих классификаций практик компьютерного искусства. Тем более, что на сегодняшний день технологии машинного обучения и интеллектуальные системы уже преодолели несколько различных этапов своего развития, каждый из которых породил новый инструментарий для работы с изображением и свежие темы и поводы для его осмысления.

Визуальные паттерны генеративно-состязательных нейронных сетей

Появление нового визуального образа, который определяет новый поворот в компьютерном искусстве, и впоследствии будет прочно ассоциироваться с нейронными сетями, связан, в первую очередь, с алгоритмом DeepDream, созданным программистом Google А. Мордвинцевым [Mordvintsev и др., 2015]. Изначально данное техническое решение носило прикладной характер и предназначалось для тестирования процессов обучения нейронных сетей. Однако именно в нем впервые появился галлюцинирующий видеоряд, в котором приближающиеся объекты оказываются как будто бы не тем, чем представлялись ранее. Например, изображение глаза, двигаясь из глубины экранного пространства к зрителю, незаметно как в сновидении превращается в причудливую птицу, а затем растворяется, становясь уже вроде бы каким-то иным «аномальным существом, возникающим из психоделии данных» [Blas, Wyman, 2017], черты которого угадываются, но достоверно сказать, что изображено, не представляется возможным.

Этот визуальный ряд породил множество художественных экспериментов, которые шли в ногу с развитием нейросетевых технологий и глубокого машинного обучения. С первых работ художники, работающие с компьютерной графикой и генеративным искусством, оценили потенциал новых алгоритмов, предназначенных для создания изображений и их обработки, и в дальнейшем стали адаптировать инновации к конкретным художественным практикам. Например, в 2016 году американский программист и медиахудожник Джин Коган использовал две нейронные сети в рамках своеобразного видеоарт эксперимента, в ходе которого одна нейронная сеть (Deep Dream) генерировала поток видеоизображения, а другая (Densecap) – распознавала возникающие в процессе объекты. По словам художника, это видео показывает возможное будущее, в котором несколько нейронных сетей соревнуются и пытаются обмануть друг друга. В нем поднимается проблема распознавания «дипфейков» и «генеративных текстов», которая стала обсуждаемой, начиная с 2020 года, и получила развитие в нейронных сетях, обученных распознавать генеративные объекты и подделки [Kogan, 2016].

Другой пример – работы мексиканского художника Родриго Переса Эстрады, где частой темой для экспериментов является трансформация различных изображений с помощью алгоритма Deep Dream, при этом он добивается необычных визуальных эффектов. В видео-работе «Inquilinos Observantes» («Наблюдательные арендаторы»), рассматривая на первый взгляд обычное растение, уже через несколько секунд зритель обнаруживает скрытые в листе множество глаз, устремленных на него. Взгляд изначально будто бы скользит по изображению, не рискуя натолкнуться на встречный интерес, но обнаруживает образы, возвращающие взгляд зрителю, смотрящие на него в ответ [Фишман, 2016].

Закономерным продолжением стало внедрение генеративно-состязательных сетей (GAN). Их архитектура состоит из двух частей – нейронных сетей – одна из которых генерирует образы, а другая отбраковывает не соответствующие поставленной задаче. Параллельно эта технология получила широкую известность в связи с появлением огромного количества дипфейков, которые наводнили Интернет в 2021 году. Одновременно нейронные сети внедрялись в творческий процесс художников, начиная с создания различных стилизаций под живописные полотна известных мастеров. Однако такой подход представляет собой скорее своего рода аттракцион, эффект которого

заключен в самом факте создания такой работы компьютерной программы, подобно рисункам слона из Мельбурнского зоопарка [English и др., с. 471]. Также нейронные сети стали популярным инструментом для создания произведений, связанных с видео- и 3D-мэппингом, а также критикой внедрения машинного обучения в общественную жизнь. Последние обращают внимание зрителя на ошибки, предвзятость и рациональность компьютерных систем, которые уже граничат с дискриминацией и ущемлением прав человека [Forbes, 2020, с. 4-5].

Однако арт-эксперименты пошли и по иному пути. Так же как появление фотографии и кинематографа стало одним из факторов, который способствовал появлению авангарда, новые генеративные технологии также представляют собой вызов этим видам искусства. Теперь для получения изображения предмета или некоей реальности не нужны ни реальность, ни сам предмет, ни даже его образ в воображении художника. В этот момент возникает предложенный ещё Ж. Бодрийаром симулякр симуляции, основанный на «информации, моделировании, кибернетической игре, – полнейшая операциональность, гиперреалистичность» [Бодрийяр, 1981, с. 163]. В его основе алгоритмы машинного обучения, представляющие собой модель самопознания человека. Нейронные сети в общем смысле заимствуют принцип, существующий в центральной нервной системе человека. При этом подобные программы не соотносятся ни с оригиналом – мозгом человека, ни являются его улучшенной копией, обусловленной приростом интеллектуальных возможностей, а функционируют в рамках операций с математическими моделями.

Продолжая мысль учёного, можно обнаружить, что изображения, созданные нейронными сетями, также не являются проекцией или воображаемым относительно реального, так как программист, обучая алгоритм заранее, может только предполагать, какой будет результат, но не знает этого в точности. В свою очередь, художник использует этот эффект, преодолевая собственную субъективность по отношению к произведению. Таким образом, изображение становится не проекцией воображаемого автора, а антиципацией реального, то есть попыткой предугадать представление о предмете до акта его восприятия.

Так как ничто более не отличает модель от реальности, сама реальность становится обстоятельством, обнаруживающим симулякр. Этот процесс, с одной стороны, выражается в создании алгоритмов, способных выявлять дипфейки и следы работы нейронных сетей, а с другой – становится благодатной почвой для такого направления в искусстве как глитч-арт, в рамках которого художники проявляют цифровую природу различных объектов и процессов через эстетику сбоя, глюка или неисправности, обнажающих программное и алгоритмическое тело машины, подчёркивая дихотомию природы и техники. Глитч-арт является продолжением авангардно-модернистских практик по сознательному взаимодействию с чистыми формами и проявлениями медиума, а эффекты сбоя или помехи практически всегда становятся пугающими, вызывающими стресс и неприятие для зрителей, подрывая их визуальные ожидания (Э. Жагун-Линник [Жагун-Линник, 2021, с. 73, 122], А. Шульгин и О. Горюнова [Goriunova, Shulgin, 2008, с. 110-119]).

Основной массив художественных произведений этого направления, где нейронные сети используются в качестве инструмента – это видео-работы. Так арт-объект немецкого медиахудожника М. Клингеманна «Воспоминания прохожих I» (2019) представляет собой две видеопанели, подключённые к компьютеру, который находится внутри деревянной тумбы между ними. Так эта работа была представлена на выставке в Берлине. В Москве в 2021 году эта работа была представлена всего лишь на одном экране, но можно представить её реализацию с помощью любого числа видеопанелей, любой конфигурации. Это подчеркивает, что суть работы не инсталляция из экранов, тумб и компьютеров, а сам алгоритм генерации изображений.

На экранах в режиме реального времени нейросетью генерируются портреты мужчин и женщин, при этом машина обучена на массиве данных, содержащих несколько тысяч живописных полотен периода XVII-XIX веков. Как отмечает К.Ю. Бохоров, эти портреты вызывают «странное чувство,

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

описываемое метафорой “зловещей долины”², как будто имеешь дело с образом-Франкенштейном... механическим сопоставлением частей, по каким-то неясным признакам ассоциированных друг с другом» [Бохоров, 2021, с. 247]. Действительно, принцип работы нейронной сети состоит как раз в выявлении в наборе данных (dataset) общих признаков объекта и правил их сопряжения между собой в изображениях, а затем их выделение и реконструирование из информационного потока. При этом лицо является важным коммуникативным инструментом, и восприятие человека крайне чувствительно к его даже незначительным изменениям. По словам самого художника, в этой работе его интересовало исследование границ: «насколько далеко мы можем отклониться от “нормального”, воспринимая изображение все еще в качестве портрета и как долго искусственный интеллект в замкнутой системе может давать неожиданные результаты» [Сердечнова, 2020].

Другой пример – арт-объект британской художницы А. Ридлер «Proof of Work: The Shell Record» (2021). Произведение состоит из нескольких частей, одной из которых стала видеоработа. Для её создания художница собрала вручную набор данных, состоящий из различных раковин, собранных на берегах реки Темзы, затем нейросеть, обученная на этом массиве, сформировала из них бесконечный уникальный видеоряд. На белом фоне экрана каждая раковина-образ (всего их сорок) постоянно видоизменяется, становясь двусторчатой, прямоугольной, дисковидной, трапециевидной или любой другой существующей, а также и несуществующей в природе формы. Каждый раз, растворяясь и возникая в новом объекте, они становятся точкой притяжения взгляда зрителя. Внимание переходит от одного элемента к другому, которые представляют собой отдельные элементы, участвующие в построении визуального ряда (рис. 1).

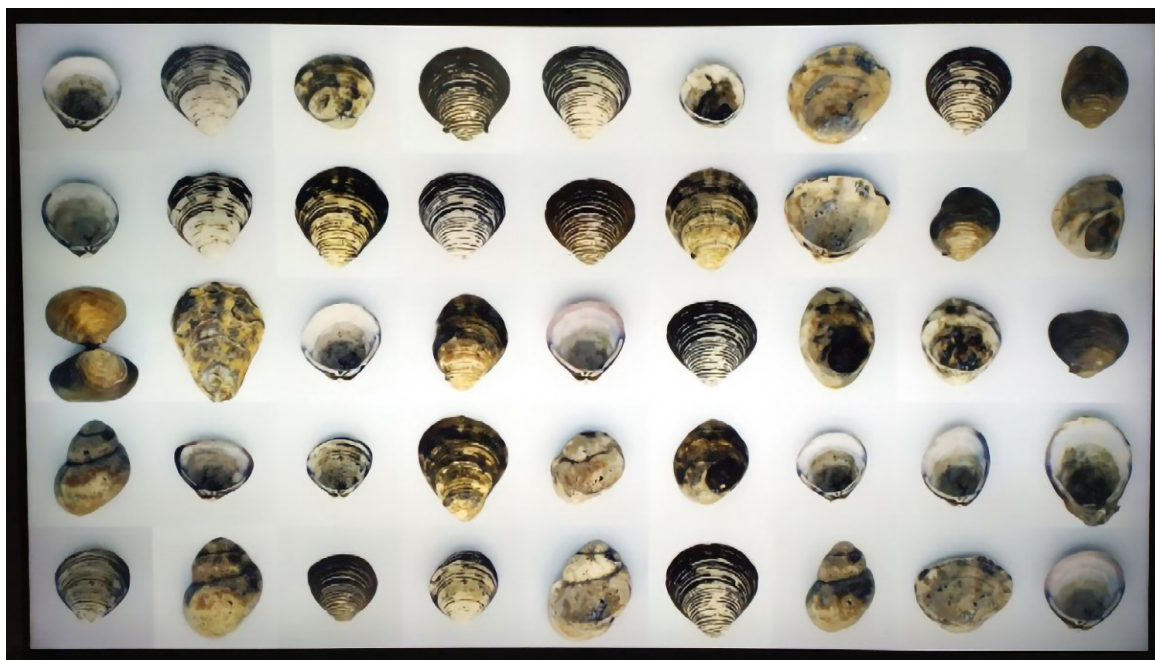


Рис. 1.
Анна Ридлер. Proof of Work: The Shell Record, 2021.

В работе А. Ридлер бесконечные ряды сгенерированных нейронной сетью раковин приобретают метафорическое значение, так как за их образом скрывается развитие социальных отношений. Раковина становится маркером времени и частью истории Лондона и реки Темзы, контекста товарно-денежного обмена в истории региона и человеческой цивилизации в целом: от ракушки как украшения, денежного эквивалента и ритуального предмета до системы криптовалют и блокчейна – генеративный видеоряд также представлен в формате NFT (рис. 2).

² Феномен «Зловещей долины» (Uncanny Valley), сформулированный японским учёным М. Мори, обнаруживает большее эмоциональное отторжение зрителей к объектам, почти похожим на человека по отношению к менее антропоморфным.



Рис. 2.

Анна Ридлер. Proof of Work: The Shell Record, 2021.

Работы российского медиахудожника Вадима Эпштейна под названиями «Субкультурная генетика» (2019), «Terminal Blink» (2020), «Китеж» и «Призраки» (2021) также созданы с помощью обученной на определённом наборе данных нейронной сети. Машина создаёт изображения, в основе которых могут быть совершенно разные наборы данных: лица людей, палехская роспись, раковины или сочетания разных датасетов. В результате возникает причудливый видеоряд с характерными текучими метаморфозами. Элементы фона, не воплотившиеся в предмете, с одной стороны, характеризуются абстрактностью, неустойчивостью, зыбкостью, а с другой – имеют все ещё строгую математическую зависимость от сформированного нейросетью паттерна или модели объекта. Их структура случайна и бессмысленна для наблюдателя, но закономерна для машины. Л. Манович описывает этот процесс как разрушение «мета-шаблона человеческой культуры» [Manovich, 2019, с. 6-8].

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

Человек на протяжении всей своей истории создает арт-объекты, которые обладают единым мета-паттерном, то есть определённым стилем, позволяющим проводить их классификацию и объединять в группы. Когда компьютер учится извлекать паттерны из художественных работ, он следует тем же путем, что и человек вырабатывает некие принципы, по которым он различает стили. Однако логика выявления тех или иных признаков может быть как похожей на человеческую, так и быть совершенно иной. [Manovich, 2019, с. 6-8]. В связи с этим современные программы и алгоритмы, зачастую, воспринимаются аудиторией как «чёрные ящики», так как устойчивость социотехнической сети скрывает формирующее их коллективное действие, гетерогенную природу и структурные элементы, от внешнего наблюдателя. Однако, когда в моменты сбоев и поломок «чёрные ящики распахиваются», обнажается коллективное действие акторов сети и вклад каждого элемента в конструируемое социотехническое пространство. Этим обусловлено стремление художников, работающих с машинным обучением, к направлению глитч-арт.

Описывая эти процессы, американский художник и исследователь Дж. Кейтс вводит термин «грязные новые медиа» («dirty new media») [Жагун-Линник, 2020], противопоставляя его отношению к машине как воплощению абсолютной рациональности. По его мнению, не существует ничего идеального, и любой объект, будь то человек или машина, рано или поздно ломается или совершает ошибки. Таким образом, неисправность позволяет машине выйти за пределы собственных правил и алгоритмов и таким образом сформировать собственное персональное высказывание, на своём языке, исходя из доступных возможностей восприятия окружающей действительности [Packer, 2014]. Таким же образом воспринимается и творческий акт человека, как преодоление установленных культурой и обществом правил, границ и установок с целью выразить индивидуальное.

Внутрикадровый монтаж в генеративных видео-работах с использованием нейронных сетей.

Любопытный поворот произошёл в компьютерном искусстве в 2021 году. Алгоритмы машинного обучения сделали возможным перевод текстовой информации в графическую с помощью нейронных сетей. Такая возможность появилась в связи с разработкой так называемых «фундаментальных моделей» (foundation models), обученных на наборах данных в более чем двенадцать миллиардов семантических пар, что позволяет использовать их для интерпретации информации на естественном языке. Этот технологический сдвиг не остался без внимания медиахудожников, экспериментирующих с нейронными сетями, таких как Р. Мердок, К. Краусон, М. Актен, В. Эпштейн, С. Ломнитц, Дж. Шейн и других.

Одним из примеров такого подхода стал видео-арт объект «За всем следят машины благодати и любви» британско-турецкого медиахудожника М. Актена (рис. 3). В основе видеоряда, который сгенерировала нейронная сеть, лежит одноименное стихотворение Р. Бротигана «All Watched Over by Machines of Loving Grace» 1967 года. На экране возникает изображение (селфи) самого М. Актена, которое программа видоизменяет таким образом, что уже через полминуты от его лица остаются узнаваемыми только отдельные черты. В принципах построения изображения, метаморфозах и текучих трансформациях можно узнать визуальную образность нейросетевого алгоритма DeepDream.

В произведении М. Актена подобные метаморфозы, основанные на тексте стихотворения, порождают фантастические образы природно-технологических химер. От эпизода к эпизоду перед зрителем складывается некая картина, однако сцены монтируются не через склейку, а внутрикадрово. При этом фокус задает движение не камеры, а самого изображения. Периодически зрителю удается зафиксировать эпизоды-картины, в которых угадывается композиция из знакомых объектов: смартфонов, кабелей, цветов, панельных домов, оленей, кровеносных сосудов и т.д. Зритель оказывается в мире техно-природных симбионтов, где



Рис. 3.

Мемо Актен. За всем следят машины благодати и любви, 2021.

электрические кабели произрастают на поле как сельскохозяйственные культуры, а их плодами становится электрический сигнал; кибернетические олени сосуществуют в лесу наравне с такими же кибернетическими цветами, а кровеносные сосуды питают смартфоны, интегрированные в биологические сети нервных окончаний.

Стихотворение Р. Бротигана пронизано технологической утопией, которая закономерно переносится нейронной сетью на произведение М. Актена. Однако художник сознательно избегает дихотомии (утопия/антиутопия, природа/технология), присущей Бротигану, который рассуждал о гармонии этих сущностей, обожествляя технологический уклад современной цивилизации, но в терминах середины XX века. Актен поднимает вопрос о том, что технология – это неотъемлемая часть природы человека, так как возникновение разума есть результат действия природных сил – преимущество, появившееся в ходе эволюции и ставшее причиной возникновения цивилизации. По его мнению, «технология – это человек, а отказ от технологии – это отказ от человечности. Поэтому мы должны принять не только технологии, но и все человечество, всю природу, включая технологии» [Актен, 2021].

Другой пример – видеоработы В. Эпштейна «Tronie» и «Jabberwocky»³. Название последней отсылает к «Алисе в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла и переводится на русский язык как «Бармаглот». Этот персонаж используется для описания чего-то неописуемо неприятного, упоминается в одном из стихотворений в книге, которое изобилует выдуманными словами и, в сущности, бессмысленно.

В генератор нейронной сети «текст-видео» было загружено стихотворение на английском языке. Машина, основываясь на тексте каждой строфы, создала трёхмерные изображения, а затем сформировала из них видеоряд, плавно интерполируя от строфы к строфе. В процессе работы обученного алгоритма проявляются призрачные фигуры и лица, строения и другие фантастические объекты, затем они снова растворяются в пиксельных пейзажах в гибридном гипнотическом танце. Все это сопровождается чтением самого стихотворения в исполнении Бенедикта Камбербетча.

Взгляд зрителя фокусируется на лицах, людях и их окружении, перемещаясь от одного к другому согласно траектории экранного движения. При этом сами изображения варьируются от близких к человеческим до монструозных, сохраняющих лишь общие антропоморфные черты.

³ Название приведено в авторском написании.

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

Получившиеся в итоге образы абстрактны и аперсональны, как и стихотворение Кэрролла. Они несут скорее эмоциональную нагрузку, нежели повествовательную, а в графическом стиле (цветовая гамма и визуальные ассоциации) угадываются аллюзии с текстом.

Внимание зрителя фокусируется на образе внутрикадровым движением через встречный взгляд, который запускает биологические коммуникационные механизмы. Как отмечает российская исследовательница видеоарта А.Д. Першеева, в «неперформативных» видео-работах происходит не столько действие, сколько пребывание или метаморфоза, пластическое преобразование объекта. Действие приобретает смысл в его длительности, а метаморфозы формируют ощущение прозрачности медиума [Першеева, 2020, с. 144, 180-183]. Особенность внутрикадрового монтажа в подобных работах заключается в иллюзорности экранного движения. Как в ряде зрительных фокусов невозможно с точностью сказать, перемещается ли камера, или движение – это свойство всего виртуального пространства. При этом фокус на объекте задается метаморфозами и преобразованиями ткани этого виртуального пространства.

В процессе создания подобных работ происходит обратная связь получившегося изображения или видеоряда и воображения художника, при которой машина создаёт образы на тему, заданную им, а сознание затем находит логические взаимосвязи в получившемся визуальном ряду. Впоследствии похожую работу проделывает и зритель по отношению к изображению, созданному программой, но имея в своем арсенале уже эстетический выбор художника. Темой работ этого направления часто становятся наиболее абстрактные понятия (депрессия, счастье, любовь и т.д.), визуализация которых оказывается наиболее трудноуловимой, зыбкой, текучей, неоднозначной и сновидческой. Воплощение подобных образов всегда требует особых творческих усилий, а машинное восприятие окружающей действительности лишено ассоциативных предрассудков и способно устанавливать взаимосвязи между абсолютно любыми понятиями и предметами.

Представление информации в цифровом виде – это, в сущности, превращение её в текст программного кода, где слова в тексте программы одновременно являются действиями, набором письменных инструкций, с помощью которых можно создать цифровую копию любого артефакта (изображения, звука, видео и так далее) [Кузнецов, 2015]. Таким образом, в виртуальном пространстве любое изображение – это математическая функция, связывающая яркость конкретного пикселя с его координатами – местоположением на экране. Такое математическое выражение одновременно огромный массив данных и в терминах французского социолога Б. Латура – запись. Подобная форма представления визуальной информации лишена не только человеческих ограничений, но также, на первый взгляд, и образности, конструируя репрезентацию как пазл по законам математической логики. В свою очередь, по Б. Латуру, обучение, в том виде как его реализуют современные школы, университеты и другие образовательные институты – это навык «манипуляции с записями и выстраивания их в каскады», а машинное обучение представляет собой способ автоматизации этого процесса для машины с использованием алгоритмов. По его мнению, «верный путь науки неизбежно состоит в создании тщательно ведущихся картотек в институтах, стремящихся мобилизовать больше ресурсов и в большем масштабе» [Латур, 2017, с. 119, 137].

Современные подходы в машинном обучении получили широкое распространение в прикладных сферах информационных технологий, предоставляя новые возможности в работе с «большими данными» (bigdata)⁴, что существенно расширяет масштаб и ускоряет мобилизацию ресурсов. Разработчики быстро сориентировались, что компьютер может обрабатывать огромные массивы информации и находить в них те самые взаимосвязи, корреляции и закономерности, недоступные человеку, делая их при помощи математического аппарата и алгоритмов

⁴ Массивы данных огромных объемов и значительного многообразия, эффективно обрабатываемые программными инструментами. В широком смысле о «больших данных» говорят как о социально-экономическом феномене, связанном с появлением технологических возможностей анализировать огромные массивы данных в некоторых проблемных областях.

мобильными и неизменными. Таким образом, просеивая массивы больших данных, астрономы находят новые объекты во Вселенной, физики ЦЕРНа элементарные частицы на Большом адронном коллайдере, а экономисты контролируют бизнес-показатели огромной распределённой сети предприятий. Б. Латур объясняет этот процесс, используя понятие каскада «неизменно упрощающихся записей, который позволяет производить более строгие факты по более высокой цене», создавая «макро-акторов» [Латур, 2017, с. 123, 141]. В этом суть автоматизации обработки цифровых данных.

Работая с графическими нейронными сетями, пользователь каждый раз формирует свой собственный каскад записей. В данном случае, считывая введённый пользователем текст-триггер, компьютер формирует огромный массив записей-математических функций, которые в виртуальном пространстве из элементарных частиц-пикселей возвращают объект на экране. Для дизайнера и иллюстратора семантическая согласованность текстовой информации и визуальной создает неизменяемую мобильность между описанием воображаемого образа художником и его репрезентацией на экране. В прикладных сферах это ключевое свойство, создающее преимущество, но справедливо ли оно для искусства?

Для ответа на этот вопрос стоит вернуться к тезису Л. Мановича о том, что машинные генеративные работы всегда заключают в себе логику, даже если ни зритель, ни художник не могут её самостоятельно обнаружить и, таким образом, произведения им кажутся бессмысленными. Подобные алгоритмы превращаются в «макро-акторов», объединяя в сети взаимосвязей математический записи сотен миллионов наборов данных, а так как внутренняя логика их функционирования не в полной мере понятна и предсказуема, то открывается путь к «мистификации», которая становится богатой почвой для искусства. Художник, в свою очередь, пытается сделать видимыми новые объекты, использовать нейронные сети как инструмент, для того чтобы проявить «скрытый мир» алгоритмической эстетики [Латур, 2017].

Заключение

Использование нейронных сетей привносит новые уникальные формы и визуальный ряд в современное компьютерное искусство, становясь частью художественной практики на рубеже второго и третьего десятилетий XXI века. У художника и зрителя появляется возможность интуитивно почувствовать границы возможностей вычислительных машин, которые, как и любая технология, обладают собственными свойствами и правилами, начиная с базовых конструкций программного кода (циклы, ветвление, последовательности), устоявшихся архитектур аппаратной части компьютера и операционных систем [Hobbs, 2021]. Все эти структуры и составляющие их элементы образуют особые нелинейные гиперпространства, основанные на информации и данных, которые становятся новой средой для искусства.

Начиная с алгоритма DeepDream (Мордвинцев, 2015), изображению, созданному с помощью нейронных сетей, присущи ряд специфических особенностей, которые формируют стилевую общность подобных работ, делают почерк работы машины узнаваемым. В первую очередь это связано с принципом построения композиции нейронной сетью, который отличается от привычного для человеческого мышления. По мнению художников, этот процесс скорее похож на выращивание некой органической структуры, чем на строительство объекта из отдельно составляющих его элементов согласно какому-то плану. Соответственно для того, чтобы изображения выглядели правдоподобно, существует различные подходы к оптимизации работы нейронной сети, при этом возникают различные искажения, сбои и артефакты: асимметрия, переливы цвета, шум. Алгоритм сосредотачивается на главном изображаемом объекте, в то время как фон может содержать некие условные морфирующие текстуры, которые связаны с центральной темой, но обусловлены неспособностью машины к абстрагированию за её пределы.

Обращение художников к формату видео в своих произведениях обусловлено необходимостью продемонстрировать именно специфичность машинного «интеллекта» как инструмента. Но для того чтобы показать процессы, происходящие внутри нейронных сетей, художникам необходимо

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

либо продемонстрировать работу алгоритма во всей его полноте на каждом этапе генерации изображения, либо сознательно изменять параметры – вносить хаос в алгоритмические процессы. Второй подход характерен для глитч-арта как направления компьютерного искусства. К примеру, художники запускают процессы, противоположные понятию обучения, – разрушение сформировавшихся шаблонов и установок, которые создают образы и объекты, похожие, но точно ими не являющиеся, тем самым обозначая границу реального и нереального. Метаморфозы, которые разворачиваются на экране, представляют собой иллюстрацию процесса поиска машиной заданного образа, формирования взаимосвязей, правил и шаблонов, что, в свою очередь, тесно связано с понятием ошибки, её поиска и исправления.

Следующий этап, начавшийся в 2021 году, связан с текстуализацией художественной практики с использованием алгоритмов трансформации текста в изображение. В этом случае текстовое описание становится промежуточным этапом между воображением художника и воплощением образа на экране. При этом результат оказывается в значительной степени усреднен, так как невозможно вместить все детали внутри текста. Процесс создания изображения превращается в своеобразный диалог с машиной, в ходе которого отбраковывается не один десяток полученных результатов, а исходное описание уточняется. При этом разработки новых технических решений и алгоритмов не стоят на месте и в 2022 году в художественные практики начинают внедряться новые изобразительные средства, такие как генеративно-сопоставительные сети третьего поколения (StyleGAN3) и второе поколение алгоритмов преобразования текста в изображение (DALL-E 2, Midjourney, StabilityAI).

Однако качественный технологический рывок в работе с изображением привел к расширению области применения подобных программ в прикладных сферах музыки, кинематографа, видеоигры, мультипликации и так далее. При этом оптимизация работы с текстом с целью устранения композиционных недостатков сделала генерацию изображений близкой к концепт-арту, который работает скорее с идеей, нежели с формой. В то же время, на первый взгляд, со стороны художественного сообщества инновации не вызвали такого ажиотажа как в случае с нейронными сетями предыдущих поколений. В этой связи в данный момент сложно сказать, что перед нами – новый этап развития художественной практики компьютерного искусства или существенное расширение возможностей существующей тенденции к текстуализации художественных практик в этом направлении.

Снижение интереса со стороны художников – это результат воздействия нескольких факторов. Во-первых, значительная роль в популяризации алгоритмов перевода текста в изображение сыграла политика компании OpenAI, которая выпустила программу, одновременно закрыв доступ к ней и к программному коду для большинства пользователей. Этот факт подстегнул интерес к продукту и спровоцировал независимых программистов и художников создавать собственные аналогичные алгоритмы. При этом каждая из таких программ, как например «Афантазия» В. Эпштейна, оказалась по-своему уникальной.

Во-вторых, появление подобных программ актуализировало новый виток дискуссии о роли искусственного интеллекта в искусстве, которая напрямую касается трудной проблемы человеческого сознания. Современная философия, нейрофизиология, психология и другие науки предпринимают попытки обнаружить новую материальность, недоступную человеку физически, так как пространство восприятия структурировано природой сознания. Таким образом, первые попытки прикоснуться к нечеловеческому требуют создания социотехнических гибридов – естественного и искусственного интеллектов, например, художника и нейронной сети. И несовершенство алгоритмов первого поколения даёт гораздо более широкие возможности для художественного поиска в этом направлении, чем отшлифованная технология более поздних программных версий.

ИСТОЧНИКИ

1. Актен М. New Elements. Цифровая материальность. Laboratoria Art&Science Foundation URL: <https://laboratoria.art/new-elements/> (дата обращения 05.01.2022)
2. Сердечнова Е. Художник Марио Клингеманн: «Я боюсь людей больше, чем машин» // Культура, 2020. №3 URL <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/326778-khudozhnik-mario-klingemann-ya-boyus-lyudey-bolshe-chem-mashin/> (дата обращения 04.12.2021)
3. Фишман Р. Как работает нейронная сеть: Deep Dream // TechInsider, 2016. URL: <https://www.techinsider.ru/technologies/212091-kak-rabotaet-neyronnaya-set-deep-dream/> (дата обращения 30.12.2020)
4. Blas Z., Wyman J. Im here to learn so:)))))) // ZKM. Center for Art and Media Karlsruhe. 2017. URL: <https://zkm.de/en/im-here-to-learn-so> (дата обращения 20.01.2022)
5. Hobbs T. The importance of generative art // Tylerxhobbs, 2021. URL: https://tylerxhobbs.com/essays/2021/the-importance-of-generative-art?fbclid=IwAR2xFKWmyQJQyvaPMgtN1VLdBlxJ9XKbcZHqInNX4lus6v7io1ykVyC_OE (дата обращения 13.05.2021)
6. Kogan G. Deepdream + Denscap // genekogan.com, 2016 URL: <https://vimeo.com/173062236> (дата обращения 19.09.2022)
7. Mordvintsev A., Christopher O., Mike T. Inceptionism: Going Deeper into Neural Networks // Google AI Blog. June 17, 2015. <https://ai.googleblog.com/2015/06/inceptionism-going-deeper-into-neural.html> (дата обращения 20.01.2022)
8. Packer R. Glitch Expectations: A Conversation with Jon Cates, 2014. URL: <https://hyperallergic.com/134709/glitch-expectations-a-conversation-with-jon-cates/> (дата обращения 05.01.2022)

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Перевод с французского А. Качалова. – Москва: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.
2. Боховов К.Ю. Алгоритмическая апофения и эстетизация данных // Художественная культура. 2021. №3 (38). С. 242-255.
3. Жагун-Линник Э.В. Возобновление авангардно-модернистских стратегий и этические аспекты в глитч-манифестах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 6(98). С. 93-104
4. Жагун-Линник Э.В. Глитч-арт как феномен современной культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Российский Государственный Гуманитарный Университет. – Москва, 2021.
5. Кузнецов А.Г. Латуры и его «Технолог»: вещи, объекты и технологии в акторно-сетевой теории // Социология власти. 2015. №1. С. 55-89.
6. Латура Б. Визуализация и познание: изображая вещи вместе // Философско-литературный журнал «Логос». 2017. №2 (117). С. 95-156.
7. Манович Л. Теории софт-культуры. – Нижний Новгород: Ласточка, 2017.
8. Мигунов А.С., Ерохин С.В. Алгоритмическая эстетика. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2010.
9. Першеева А. Видеоарт. Монтаж зрителя. – Москва: Пальмира, 2020.
10. English M., Kaplan G., Rogers L.J. Is painting by elephants in zoos as enriching as we are led to believe? // PeerJ journal. 2014. Vol. 2. DOI: 10.7717/peerj.471
11. Forbes A. Creative AI: From Expressive Mimicry to Critical Inquiry // Artnodes, 2020, Num. 26, pp. 1-10. DOI: 10.7238/a.voi26.3370.
12. Galanter P. Complexism and the Role of Evolutionary Art // The Art of Artificial Evolution. Springer Berlin, Heidelberg, 2008. – P. 311-332
13. Galanter, P. "Towards Ethical Relationships with Machines That Make Art". Artnodes, 2020, Num. 26, pp. 1-9. DOI: 10.7238/a.voi26.3371
14. Goriunova O., Shulgin A. Software Studies: A Lexicon / ed. Matthew Fuller. – Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.
15. Manovich L., Arielli E. Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design, Lev Manovich and Emanuele Arielli, 2022.
16. Manovich L. Defining AI Arts: Three Proposals // AI and Dialog of Cultures, exhibition catalog, Hermitage Museum, Saint-Petersburg, 2019.

SOURCES

1. Akten M. *New Elements. Digital Materiality*. Laboratoria Art&Science Foundation URL: <https://laboratoria.art/en/new-elements/> (accessed 05.01.2022)
2. Blas Z., Wyman J. "Im here to learn so:))))))" ZKM. Center for Art and Media Karlsruhe. 2017. URL: <https://zkm.de/en/im-here-to-learn-so> (accessed 20.01.2022)
3. Fishman R. "Kak rabotaet nejronnaya set': Deep Dream." [How the neural network works: Deep Dream]. *TechInsider*, 2016 URL: <https://www.techinsider.ru/technologies/212091-kak-rabotaet-neyronnaya-set-deep-dream/> (accessed 30.12.2020)
4. Hobbs T. "The importance of generative art." *Tylerxhobbs*, 2021. URL: https://tylerxhobbs.com/essays/2021/the-importance-of-generative-art?fbclid=IwAR2xFKWmyQJQyvaPMgtN1VLdBlxJ9XKbcZHqInNX4lus6v7io1ykVyC_OE (accessed 13.05.2021)
5. Kogan G. "Deepdream + Denscap." *genekogan.com*, 2016 URL: <https://vimeo.com/173062236> (accessed 19.09.2022)
6. Mordvintsev A., Christopher O., Mike T. "Inceptionism: Going Deeper into Neural Networks." *Google AI Blog*. June 17, 2015. <https://ai.googleblog.com/2015/06/inceptionism-going-deeper-into-neural.html> (accessed 20.01.2022)
7. Packer R. *Glitch Expectations: A Conversation with Jon Cates*, 2014. URL: <https://hyperallergic.com/134709/glitch-expectations-a-conversation-with-jon-cates/> (accessed 05.01.2022)

С.В. Миловидов *Художественные особенности произведений компьютерного искусства, созданных с использованием технологий машинного обучения*

8. Serdechnova E. *Khudozhnik Mario Klingemann: "Ya boyus' lyudei bol'she, chem mashin."* [Artist Mario Klingemann: "I'm more afraid of people than machines"]. *Kul'tura* [Kultura], 2020, №3 Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/exhibitions/326778-khudozhnik-mario-klingemann-ya-boyus-lyudey-bolshe-chem-mashin/> (accessed 04.12.2021)

REFERENCES

1. Baudrillard J. *Simulacres et Simulation*. Éditions Galilée (French) & Semiotext(e) (English), 1983.
2. Bokhorov K.Yu. "Algoritmicheskaya apofeniya i estetizaciya dannyh." [Algorithmic Apophenia and Aestheticization of Data]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no.3 (38), pp. 242-255.
3. English M., Kaplan G., Rogers L.J. "Is painting by elephants in zoos as enriching as we are led to believe?" *PeerJ journal*, 2014, vol. 2. DOI: 10.7717/peerj.471
4. Forbes A. "Creative AI: From Expressive Mimicry to Critical Inquiry." *Artnodes*, 2020, num. 26, pp. 1-10. DOI: 10.7238/a.voi26.3370.
5. Galanter P. "Complexism and the Role of Evolutionary Art." *The Art of Artificial Evolution*. Springer Berlin, Heidelberg, 2008. Pp. 311-332.
6. Galanter P. "Towards Ethical Relationships with Machines That Make Art." *Artnodes*, 2020, num. 26, pp. 1-9.
7. Goriunova O., Shulgin A. *Software Studies: A Lexicon*. Cambridge, Mass, MIT Press, 2008.
8. Kuznetsov A.G. "Latour and his "technologist": things, objects and technology in actor-network theory" [Latour and his "Technologist": Things, Objects and Technologies in Actor-Network Theory]. *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of Power], 2015, no. 1, pp. 55-89.
9. Latour B. "Vizualizacija i poznanie: izobrazhaja veshhi vmeste" [Visualisation and Cognition: Drawing Things Together]. *Logos*, 2017, no. 2 (117), pp. 95-156.
10. Manovich L., Arielli E. *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*, Lev Manovich and Emanuele Arielli, 2022.
11. Manovich L. "Defining AI Arts: Three Proposals." *AI and Dialog of Cultures*, exhibition catalog, Hermitage Museum, Saint-Petersburg, 2019.
12. Manovich L. *Theories of Software Cultures*. Nizhnii Novgorod, Lastochka, 2017.
13. Migunov A.S., Erokhin S.V. *Algoritmicheskaya ehstetika* [Algorithmic aesthetics]. Saint-Petersburg, Aleteiya, 2010.
14. Persheeva A. *Videoart. Montazh zritel'ya* [Video art. Mounting by viewer]. Moscow, Pal'mira, 2020.
15. Zhagun-Linnik E.V. "Vozobnovlenie avangardno-modernistskih strategij i eticheskie aspekty v glitch-manifestah" [The Renewal of Avant-garde and Modernist Strategies and Ethical Aspects in the Glitch Manifestos]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2020, no. 6(98), pp. 93-104
16. Zhagun-Linnik E.V. *Glitch-art kak fenomen sovremennoi kul'tury, Dr. philos. sci. diss. Moscow* [Glitch art as a contemporary cultural phenomenon, Dr. philos. sci. diss. Moscow], Russian State University for the Humanities, 2021.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Анна Ридлер. Proof of Work: The Shell Record, 2021.

Источник: Личный фотоархив автора.

Рис. 2. Анна Ридлер. Proof of Work: The Shell Record, 2021.

Источник: Личный фотоархив автора.

Рис. 3. Мемо Актен. За всем следят машины благодати и любви, 2021.

Источник: Личный фотоархив автора.

Лейла Халимовна Музипова

Leyla Khalimovna Muzipova

бакалавр истории искусств

bachelor in art history

leila.muzipova@gmail.com

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОССИЙСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ (2000-2020 гг.) THE SYMBOLISM OF COLOR IN RUSSIAN DRAMATIC FILMS (2000-2020)

Статья посвящена анализу символического использования цвета в российских драматических фильмах 2000–2020 гг. Символика цвета исследуется на материале десяти российских драматических кинофильмов: «Русалка», «Юрьев день», «Овсянки», «Да и да», «Зоология», «Теснота», «Кислота», «Человек, который удивил всех», «Верность», «Дылда». В результате проведённой работы, во-первых, определяются сами ситуации использования в фильмах цвета в качестве символа, а, во-вторых, выявляется вариативная смысловая амплитуда символического использования одного и того же цвета в различных фильмах. Такая вариативность объясняется спецификой нахождения их авторов в различных системах культурных кодов или же собственных условностей, задаваемых исходя из специфики формосодержательной целостности создаваемого фильма.

Ключевые слова: символика цвета, цвет, российское кино, цвет в кино, символика в кино, функции цвета, современное российское кино

Для цитирования: Музипова Л.Х. Символика цвета в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.) // Артикульт. 2022. №4(48). С. 49-64. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

The article is devoted to the analysis of the symbolic use of color in Russian dramatic films of 2000–2020. The symbolism of color is considered on the material of ten Russian dramatic films: “Mermaid”, “Yuri’s Day”, “Silent Souls”, “Yes and Yes”, “Zoology”, “Closeness”, “Acid”, “The Man Who Surprised Everyone”, “Fidelity”, “Beanpole”. As a result of the work carried out, firstly, the circumstances of using color as a symbol in films are determined, and, secondly, the variable semantic amplitude of the use of the symbolism of the same color in different films is revealed. Such variability is explained by the specifics of their authors being in different systems of cultural codes or their own conventions based on the specifics of the form-content integrity of the film being created.

Keywords: symbolism of color, color, Russian cinema, color in cinema, symbolism in cinema, color functions, contemporary Russian cinema

For citation: Muzipova L.Kh. “The symbolism of color in Russian dramatic films (2000-2020).” *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 49-64. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

В современном кинематографе с учетом применения цветокоррекции можно добиться многих преимуществ в отношении использования цвета. Цветовое решение кинофильма способно содержать несколько различных функций: ориентация во времени и пространстве, определение персонажа по цвету его костюма, эмоциональное и эстетическое воздействие цвета на зрителя, создание атмосферы эпохи, передача ощущений героев. [Познин, 2021, с. 144-145].

В числе прочих функций встречается и символическая, которая оказывается в фокусе внимания как создателей фильмов – кинорежиссёров, операторов, художников, так и исследователей кинематографа – кинокритиков, киноведов, искусствоведов. При этом цвет в фильме может исследоваться как сам по себе, и в этом случае исследование носит теоретический характер, так и на основе эмпирического материала. Во втором случае – результатом может быть как локальное знание о символическом использовании цвета в отдельных фильмах, так и некое обобщение, которое при достаточном объёме эмпирического материала может претендовать на эмпирически-теоретический характер [Штейн, 2021, с. 20].

Занимаясь изучением символики цвета, перед исследователем неизбежно возникают трудности, связанные с интерпретацией семантики определенного цвета. Окраска объекта в различных ситуациях и разном художественном пространстве способна содержать амбивалентное

Л.Х. Музипова *Символика цвета
в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)*

символическое значение. Известно, что один и тот же цвет может наделяться разной коннотацией в тех или иных культурах.

Стоит помнить и об особой доли субъективности, где у исследователя могут возникать личные ассоциации и установки. Поэтому нельзя рассматривать символику цвета вне контекста, необходимо проводить ее анализ на протяжении всего кинофильма, учитывая общий замысел кинокартины.

Принимая во внимание данные замечания, интересующий предмет – символика цвета в российских драматических фильмах 2000–2020 гг. изучался эмпирическим путем, то есть на примере конкретного материала.

Выбор материала осуществлялся согласно заданным критериям: один жанр – драма, один хронологический период – 2000–2020 гг., одна страна – Россия. В результате были выбраны следующие кинофильмы:

- «Русалка» (реж. Анна Меликян), 2007.
- «Юрьев день» (реж. Кирилл Серебренников), 2008.
- «Овсянки» (реж. Алексей Федорченко), 2010.
- «Да и да» (реж. Валерия Гай Германика), 2014.
- «Зоология» (реж. Иван Твердовский), 2016.
- «Теснота» (реж. Кантемир Балагов), 2017.
- «Кислота» (реж. Александр Горчилин), 2018.
- «Человек, который удивил всех» (реж. Наташа Меркулова, Алексей Чупов), 2018.
- «Верность» (реж. Нигина Сайфуллаева), 2019.
- «Дылда» (реж. Кантемир Балагов), 2019.

Методологический инструментарий определялся согласно масштабу исследования. В качестве магистрального стратегического исследовательского подхода определялся индуктивный подход, который позволял, выявив использование символики цвета в отдельных фильмах, перейти затем к обобщениям, связанным с её использованием. В качестве операционных методов использовались аналитическое описание и сравнительный анализ.

Каждый выбранный фильм подвергался анализу: сначала приводилось краткое описание сюжета фильма, после чего производился эпизодный разбор, где делалось описание его содержания и цветовой палитры. Исходя из соотнесения контекста и колорита, было выявлено, что цвет может не быть статичным на протяжении всего действия. Цветовое решение способно преобразовываться в зависимости от драматургической логики, таким образом, анализируя роль цвета в каждом эпизоде – выявлялись функции цвета.

На этом же этапе исследовательской деятельности допускалось предположение, что цвет способен содержать символическую нагрузку. В некоторых случаях такое предположение появлялось уже после разбора всех эпизодов. Символика цвета могла обнаружиться, как в конкретном знаковом эпизоде или в ряде нескольких эпизодов, а могла изначально закладываться в общую канву повествования.

Возвращаясь к алгоритму анализа, отметим, что конкретный цвет соотносился с соответствующим значением, существующим в обобщающих исследованиях, посвященных цвету или его символике [Пастуро, 2018; Пастуро, 2019; Иттен, 2000; Гришков, 2006; Серов, 2019; Сурина, 2010]. В то же время необходимо отметить, что не так много работ, в которых были бы систематизированы знания по символике цвета с учётом его культурной вариативности. Поэтому, исходя из имеющегося материала, подбирались наиболее вероятные значения, отвечающие контексту фильма. На последнем этапе исследования, после осуществления анализа каждого кинопроизведения, производилось сопоставление символики цвета во всех выбранных кинофильмах.

Перейдем к полученным результатам исследования, изложенным согласно заявленному алгоритму.

В ходе анализа цветового решения было выявлено, что зачастую создатели кинофильма используют драматургическую функцию цвета. Неоднократно замечаем применение цвета для передачи эмоционального состояния героя, например, в кинокартине «Да и да» с помощью мерцания цвета транслировалась тревога девушки в момент ожидания вердикта, похожее цветовое оформление представлено в фильме «Верность», когда героиня присутствовала при составлении протокола. Отметим и «Тесноту», в которой сине-красное сочетание иллюстрировало тревожное состояние главной героини.

В некоторых кинопроизведениях определенный цвет может соотноситься с тем или иным персонажем. В киноработах Кантемира Балагова «Теснота» и «Дылда» цвет занимает весьма активную позицию, выполняя несколько функций одновременно. Здесь конкретный цвет способен идентифицироваться с героем, при этом трансформируясь с учетом драматургической логики.

Например, в «Тесноте» на протяжении всего сюжета синий цвет Илы подвергается динамике, можно увидеть как его преобладание, так и его минимизацию в кадре. В одном из ключевых эпизодов, когда девушка смогла спасти брата – представлено доминирование ее синего цвета в окружающей среде. Или, когда у Илы с отцом возникло потепление в отношениях – вновь видим преобладание синего цвета как в одежде родственника героини, так и в пространстве.

В иных фильмах цвет выступает маркером конкретной локации или временного промежутка. В «Овсянках» благодаря видеоизменённому колориту понимаем, что транслируются воспоминания героя, а в кинофильме «Русалка» наличие сиреневого неба сообщает нам, что действие разворачивается во сне.

В ряде кинофильмов цвет может быть призван создавать визуальную гармонию, возможно, нацеленную на эстетическое воздействие. Так, в фильмах «Овсянки» и «Зоология» представлена почти идентичная цветовая палитра, где доминирующим выступает синий цвет.

В процессе исследования цветового решения в российских драматических фильмах 2000-2020 гг. была выявлена тенденция к использованию различных функций цвета. В том числе было выдвинуто предположение, что в зависимости от определенного контекста цвет может наделяться символическим значением в большинстве выбранных кинофильмов. В ходе сравнительного анализа использования символики цвета в рассмотренных фильмах было обнаружено, что один и тот же цвет может содержать схожее символическое значение.

Для удобства восприятия далее приводим выводы в отношении каждого цвета, полученные в ходе сравнительного анализа символики цвета в рассмотренных фильмах.

Белый цвет

Белый – это цвет солнечного света в полдень, цвет самого дня как антипода ночи [Миронова, 2005, с. 48]. Важно помнить и христианский аспект, где белый может противопоставляться чёрному [Пастуро, Чёрный, 2018, с. 28].

В большинстве рассмотренных кинофильмов белый цвет наделяется положительными коннотациями и чаще всего связывается с перерождением, с началом нового жизненного этапа. В данном случае укажем фильм «Человек, который удивил всех», где белый встречаем в контексте исцеления главного героя (*рис.1-2*). Похожее прочтение цвета видим и в «Кислоте», где примечательна сцена с преобладанием белого, когда Петр выпил борной кислоты. Именно после этого события у героя начинается новая жизнь. Белый в связи с перерождением предстает и в кинофильме «Да и да».

Отметим и фильм «Русалка», где из светлого, почти белого дверного проема появляется Александр, ознаменовавший собой новый период в жизни девушки. Приведем и фильм «Юрьев день», где Любовь в самом начале попадает в заснеженное пространство, которое можно интерпретировать как новую главу в ее жизни (*рис. 3*).

Белый способен подразумевать чистоту и непорочность. В таком отношении следует указать «Да и да», где белое одеяние Саши на карнавале могло символизировать ее нравственные качества.

Л.Х. Музипова *Символика цвета
в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)*



Рис. 1-2.
Кадры из фильма «Человек, который удивил всех» (Наташа Меркулова, Алексей Чупов).



Рис. 3.
Кадр из фильма «Юрьев день» (Кирилл Серебренников)

Обратимся и к кинофильму «Верность», где Лена меняет бежевое одеяние на черное перед совершением измены (рис. 4), к тому же сцена любви с мужем решена в светлом колорите (рис. 5).

Интересно отметить, что похожий прием использовался известными кинорежиссерами, в частности А. Хичкоком в кинофильме «В случае убийства набирайте “М”» (1954). Как отмечает В.Ф. Познин: «По мере развития сюжета незаметно меняется цветовая гамма одежды героини: в начале картины она одета в яркие веселые цвета, по мере того, как дело приобретает серьезный оборот, тона ее одежды становятся все более мрачными и почти монохромными» [Познин, 2021, с. 128].



Рис. 4-5.
Кадры из фильма «Верность» (Нигина Сайфуллаева).

Чёрный цвет

Чёрный цвет, в противоположность белому, подразумевает тьму и полное отсутствие света. Данный цвет, как правило, содержит негативные значения, отсылающие к теме смерти и траура [Сурина, 2010, с. 39].

Перед тем, как переходить к символике, отметим, что в избранных кинофильмах драматические сцены наполняются темной тональностью, что кажется закономерным, если учитывать создание соответствующей эмоциональной атмосферы, исходя из контекста эпизода. Аналогично и со светлым, который появляется в более жизнерадостных сценах.

В моменты наивысшего эмоционального напряжения часто используется красно-чёрное сочетание. Например, в кинофильме «Теснота» такое решение было выбрано для сцены близости. В «Кислоте» упомянутое сочетание применяется во время помутненного состояния героя от принимаемых веществ. В «Да и да» главная героиня, увидев измену любимого, предстает в красно-черном мерцающем цвете (рис. 6). Шаманский обряд, происходивший в фильме «Человек, который удивил всех», решен в красно-черном оформлении, что добавляет драматизма. В «Дылде» момент убийства бойца продемонстрирован в темно-красном колорите.

Чёрный в контексте траура, утраты выступает в кинокартине «Теснота», где девушке пришлось оставить своего любимого. В «Русалке», в момент переживания героиней трагедии, в композиции кадра появляется чёрный силуэт некоей фигуры, словно отсылающей к теме погибшего студента (рис. 7). Черный, заключающий в себе тему греховности, предстает в фильме «Верность», где сцены измены показаны с преобладанием черного цвета.

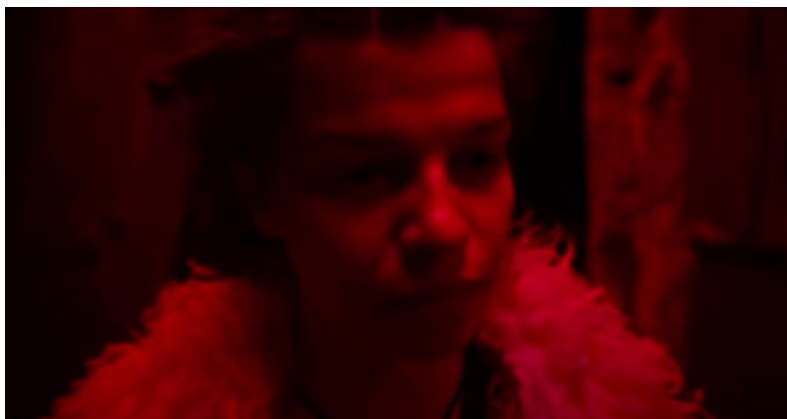


Рис. 6.
Кадр из фильма «Да и да» (Валерия Гай Германика).



Рис. 7.
Кадр из фильма «Русалка» (Анна Меликян).

Серый цвет

Серый – цвет бедности, скуки и тоски, городской тесноты, гнилого тумана [Миронова, 2005, с. 88]. В христианских канонах Средневековья за серым цветом закрепилось значение телесной смерти и духовного бессмертия. Поэтому серый цвет одеяний Христа связан с такими символическими представлениями, как смирение и победа духа над телом [Серов, 2019, с. 44].

В рассмотренных кинофильмах преобразование героинь показывается с помощью использования серого цвета. Так, в «Зоологии» Наташа из серых, блеклых оттенков (рис. 8) перешла к более яркому синему цвету (рис. 9). Противоположное явление замечаем в «Юрьеве дне», где в облике Любви постепенно становится все больше серого цвета, что может означать смирение.



Рис. 8.
Кадр из фильма «Зоология» (Иван Твердовский).



Рис. 9.
Кадр из фильма «Зоология» (Иван Твердовский).



Рис. 10.
Кадр из фильма «Дылда» (Кантемир Балагов).

Можно увидеть и наличие серого в окружающей среде, например, в фильмах «Дылда» (рис. 10) и «Русалка», что может в целом характеризовать как повседневность, серость тех дней.

Красный цвет

Одним из древнейших цветов считается красный, который способен наполняться сакральным смыслом. Предположительно существовала связь между предметами, найденными в захоронениях и нательными рисунками, выкрашенными в красный, который имел значение оберега или обладал магической силой [Пастуро, Красный, 2019, с. 14].

У многих народов красные амулеты, повязки, окрашивание предметов выполняли защитную функцию. Применение красного цвета и в медицине, и в защите от злых духов опиралось на веру в его сверхъестественную силу [Миронова, 2005, с. 37].

Красный в контексте наполнения магическими свойствами предстает в нескольких рассматриваемых фильмах. Данный цвет наделялся защитными свойствами в «Зоологии», когда мама героини наносила красной краской кресты на стены квартиры. В фильме «Человек, который удивил всех» сложно однозначно интерпретировать красный, способный содержать одновременно несколько смыслов. Но точно можно установить, что красный наблюдаем во время магического шаманского обряда (рис. 11), более того, именно облачившись в красный, герой пришел к исцелению. Если попробовать объяснить наличие красного цвета в одеянии Алисы из фильма «Русалка», то можно предположить, что и здесь красный связывается с волшебством, ведь девушка могла исполнять желания.



Рис. 11.
Кадр из фильма «Человек, который удивил всех» (Нагаша Меркулова, Алексей Чупов).

Иные коннотации красного встречаем в кинопроизведениях Кантемира Балагова. Так, в «Тесноте» во время похищения сына мать облачается в красное, что может подразумевать болезненный период в жизни женщины (рис. 12). В «Дылде» красный отождествляется с темой войны и крови, покалеченной судьбы Маши.



Рис. 12.
Кадр из фильма «Теснота» (Кантемир Балагов).

Общеизвестно значение красного как символа любви. В этом отношении укажем кинофильм «Человек, который удивил всех», где красный способен выразить столь сильное чувство (на эти мысли наводит и слоган фильма: «Смерти нет. Только любовь»). Отметим кинокартину «Да и да», где Саша, на миг увидев мир глазами возлюбленного, выбрала первой именно красную краску, с помощью которой стала творить ради любимого (рис. 13). В этом же кинофильме сцена признания в любви решена в розовом, близком к красному, цвете (рис. 14).

Жёлтый цвет

Жёлтый цвет – знак позора, ненависти, безумия, болезни. Такое ощущение желтизны нам

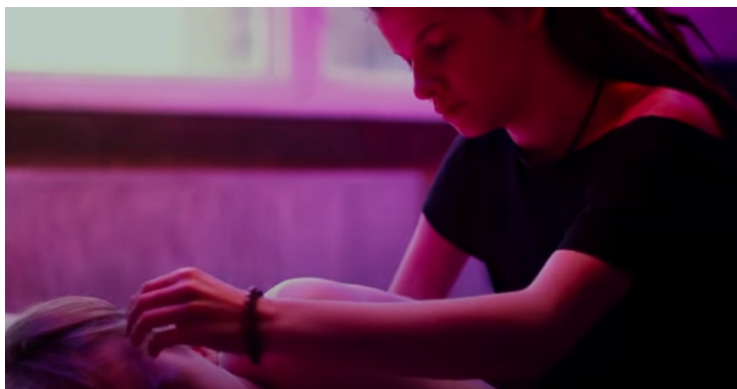


Рис. 13-14.
Кадры из фильма «Да и да» (Валерия Гай Германика).

сегодня ближе [Забозлаева, 2011, с. 107]. Режиссёр С.М. Эйзенштейн в работе «Вертикальный монтаж» привел ряд примеров применения жёлтого в отрицательном значении смысла [там же, с. 109].

Жёлтый способен символизировать и измену. Как пишет Л.Н. Миронова: «В период позднего средневековья жёлтый наделяется негативными символическими значениями. Он становится цветом измены, продажности, вероломства, греха» [Миронова, 2005, с. 73].

В большинстве выбранных фильмов жёлтый приобретает отрицательную семантику и подразумевает некую болезненность. В кинофильме «Да и да», когда Антонину стало плохо – в кадре заметно преобладание желтого цвета (рис. 15). Именно этот цвет позже увидим и в больнице. В «Дылде» часто встречаем данный цвет в сценах, связанных с безумием. В «Кислоте» можно наблюдать наличие желтого цвета в интерьере, когда Ваню лихорадило от принимаемых веществ. Может показаться безумным поступок Егора, пришедшего на дискотеку (в пространстве заметно обилие жёлтого цвета), где его все презирали («Человек, который удивил всех»).



Рис. 15.
Кадр из фильма «Да и да» (Валерия Гай Германика).

Л.Х. Музипова *Символика цвета
в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)*

Остановимся подробнее на использовании жёлтого цвета в фильме «Верность». Весь сюжет картины строится вокруг темы ревности и измены. В связи с этим допускаем предположение, что авторы сознательно останавливают свой выбор на жёлтом: начиная со спальни главных героев (рис. 16), выдержанной в желтом, продолжая сценой, предшествовавшей первой измене Лены, далее отметим премьеру спектакля, где будут фигурировать жёлтые акценты, заканчивая последним эпизодом, где во время откровенного разговора с мужем тоже замечаем источник желтого цвета (рис. 17).



Рис. 16-17.
Кадры из фильма «Верность» (Нигина Сайфуллаева).

Зеленый цвет

«Тысячелетиями человек рос, жил и отдыхал рядом с зеленью. И растительная жизнь связана с Воскресением. С весенним обновлением природы. Понятно, что зелёный цвет благоприятно действует на человека, ассоциируется с юностью, с жизненной возможностью, с рождением и надеждой» [Серов, 2019, с. 114].

В другом источнике отмечаем похожее восприятие зеленого цвета: «Чётко выделяется триада, которая вместила в себя истинный символический потенциал зелёного в современных западных обществах: здоровье, свобода, надежда» [Пастуро, Зелёный, 2018, с. 139].

Зелёный цвет отождествляется с определенным героем в трёх кинофильмах: «Русалка», «Теснота», «Дылда». В первом варианте замечаем в образе Алисы зелено-красное сочетание, что, скорее всего, создано для акцентирования внимания на персонаже, представленного на фоне приглушенного невыразительного колорита (рис. 18). Но можно допустить, что зеленый выбран из-за связи с морем.

Зелёный в контексте надежды выступает в кинофильмах Кантемира Балагова. В «Тесноте» Давид соотносится с этим цветом. В начале кинофильма небольшие зелёные акценты включены



Рис. 18.
Кадр из фильма «Русалка» (Анна Меликян).

в его одежду (рис. 19), а в конце мы уже наблюдаем существенное преобладание зеленого в облике героя (рис. 20). В то время как его невеста изначально была в зеленом и сохраняла верность этому цвету на протяжении всего фильма. Теперь посмотрим на содержание фильма: Давид, в отличие от сестры, решил остаться со своей невестой, а не с семьей. Помня этот момент, предположим, что создатели кинофильма и с помощью цвета подтверждают выбор героя в пользу невесты. В кинокартине «Дылда» зеленый характеризует Ию, девушку, которая должна была родить ребенка для подруги, таким образом, с ней тоже может быть связана идея надежды на новую жизнь.



Рис. 19-20.
Кадры из фильма «Теснота» (Кантемир Балагов).

Л.Х. Музипова *Символика цвета
в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)*

Синий цвет

Синий вошел в историю человеческой культуры как цвет моря, неба и счастья. [Забозлаева, 2011, с. 81]. Как отмечает М. Пастуро: «Синий цвет уже давным-давно стал ассоциироваться с миром и покоем. Эта ассоциация присутствует в цветовой символике Средневековья, она характерна для эпохи романтизма. Гораздо позднее обозначилась символическая связь между синим цветом и водой и совсем уже недавно – между синим цветом и холодом» [Пастуро, Синий, 2018, с. 103].

Именно такие значения находим в выбранных киноработах. С водной стихией может связываться колорит фильма «Овсянки», где вода играла ключевую роль для мерян (рис. 21); похожее смысловое наполнение отмечаем и в «Зоологии», где синий тоже может отсылать к морю или небесам, к чему-то возвышенному и мечтательному.

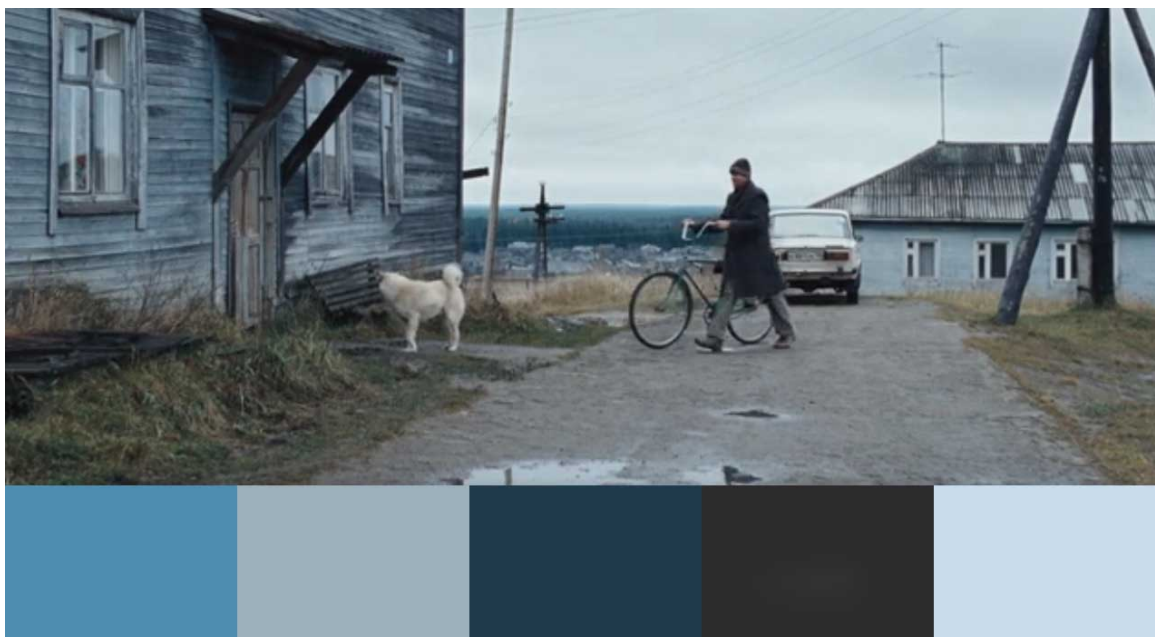


Рис. 21.
Кадр из фильма «Овсянки» (Алексей Федорченко).

В рассмотренных фильмах героинь часто наделяют синим (или голубым) цветом. В той же «Зоологии» Наташа отдает предпочтение этому цвету, в «Тесноте» с Илой отождествляется синий. В «Верности» Лена часто будет представлена в голубом, либо увидим наличие синего в окружающей ее среде, что в совокупности может являться отражением ее прохладной натуры. В кинофильме «Кислота» Карина показана в голубых и бирюзовых оттенках (рис. 22). Укажем и «Юрьев день», где Любовь в конце облачится в голубой.



Рис. 22.
Кадр из фильма «Кислота» (Александр Горчилин).

Пока остановимся на голубом, представленном в «Юрьеве дне». Данный цвет может наделяться дополнительным смыслом в заключительном эпизоде (рис. 23). На протяжении всего кинофильма Любовь тщательно вглядывалась в любого встречного, тем самым пытаясь найти своего сына. Не найдя его, она становится матерью для всех, своеобразной Девой Марией. Помня этот контекст, можно выдвинуть предположение, что голубой был использован с учетом цвета Богородицы.

Возвращаясь к теме синего цвета в одеяниях женщин, отметим, что Т.Б. Забозлаева указывает иностранных авторов, заявляющих, что англичане своим «blue» обозначали вообще женское начало, в противоположность красному – мужскому [Забозлаева, 2011, с. 87]. О том, что синий – женский цвет указывал и В.В. Гришков [Гришков, 2006, с. 92]. Предположим, что синий связывается с водой, тогда вспомним слова С.А. Филиппова: «Море многими ощущается как живое существо, кроме того, оно – архетип материнства, среда, из которой когда-то вышло все живое, и это, возможно, сохранилось в нашей генетической памяти» [Филиппов, 1999, с. 247].



Рис. 23.

Кадр из фильма «Юрьев день» (Кирилл Серебренников).

Фиолетовый цвет

Фиолетовый является цветом бессознательного и таинственного, то угрожающего, то ободряющего, но всегда впечатляющего [Иттен, 2000, с. 89]. С тонами сиреневого и лилового связана обыкновенно какая-то тайна, нечто роковое, пугающее, какие-то непознанные силы, необъяснимые совпадения или, наоборот, страшные разрывы мысли и чувства – мистика, потусторонние мотивы [Забозлаева, 2011, с. 135].

С фиолетовым цветом мы встречаемся в кинофильме «Русалка», где у Алисы во снах фигурирует небо соответствующего цвета (рис. 24). Фиолетовые, розовые оттенки видим в фильме «Человек, который удивил всех», которые возникли в магазине женской одежды (рис. 25). В «Да и да» так называемый «Ад» (Дом председателя) представлен в пурпурном цвете.

В этих кинофильмах наше внимание сразу фокусируется на фиолетовом, который проявляется в редких случаях. В фильме «Да и да» с самого начала повествования пурпурным окрашивается Дом председателя, однажды названный «Адом», к тому же есть и слоган кинокартины «В ад с закрытыми глазами», что в совокупности позволяет сделать предположение, что пространство знаковое, акцентируемое с помощью колорита в визуальном плане. В киноленте «Человек, который удивил всех» фиолетовые оттенки выделяются из общей естественной цветовой палитры, потому могут содержать дополнительный смысл. Именно из данной красочной реальности Егор приобретает красное платье, в котором придет к исцелению. В случае с «Русалкой» цвет выполняет функцию ориентации в пространстве, помогая отделить вымышленный мир сновидений от реального, отличающегося более приглушенным и неприметным колоритом.



Рис. 24.
Кадр из фильма «Русалка» (Анна Меликян).



Рис. 25.
Кадр из фильма «Человек, который удивил всех» (Наташа Меркулова, Алексей Чупов).

Коричневый цвет

Как только заходит речь о коричневом цвете, то тут же вспоминается природа, в которой можно заметить обилие данного цвета. Считается, что это чисто земной цвет, и ассоциируется у большинства людей с приземленностью, с укоренением повседневности [Серов, 2019, с. 90].

Коричневый в контексте семьи встречаем у М. Люшера: «Коричневый также указывает на то, какое значение придается «корням» – очагу, дому, обществу похожих на тебя людей, безопасности, обретаемой в обществе и семье» [Люшер, 2002, с. 67]. О коричневом как об олицетворении материнства, плодородии, земли писал В.В. Гришков. [Гришков, 2006, с. 62].

В двух кинофильмах коричневый связан с родителями. В «Зоологии» коричневый возникает в различных контекстах, но отметим, что мама героини часто представлена в этом цвете (рис. 26). В «Тесноте» родительница тоже будет показана в коричневом цвете, в то время как у ее дочери – синий цвет.



Рис. 26.
Кадр из фильма «Зоология» (Иван Твердовский).

Остановимся на данной киноработе подольше. Если попытаться понять, чем обусловлен такой выбор цветов для героев, то обратимся к двум киноизображениям, последовательно идущих друг за другом в заключительном эпизоде. В одном мы видим синий ручей среди коричневых скал (рис. 27), а в другом – Илу, затиснутую в объятиях матери (рис. 28). Можно предположить, что в этих кадрах и содержится весь смысл. Синяя вода оказывается затиснутой среди коричневого камня, как и Ила, пребывающая в объятиях матери. Вода предстает как нечто независимое, жаждущее свободы, в то время как скалы предстают мощными и нестигаемыми. Таковы и героини: одна жаждет свободы, другая не хочет отпустить.



Рис. 27-28.

Кадры из фильма «Теснота» (Кантемир Балагов).

В результате проведенного исследования было выявлено, что в подавляющей части выбранных кинофильмов цвет выступает в роли активного элемента, способного трансформироваться в соответствии с конкретным сюжетом. Так, в ряде случаев с помощью изменения цветового решения транслировались переживания героев, благодаря преобразованному колориту происходит ориентация во времени или пространстве, к тому же тот или иной цвет может отождествляться с определенным персонажем. В то же время цвет может создавать нужную атмосферу и формировать визуальную гармонию благодаря правильной подобранной цветовой гамме.

В представленных кинофильмах цвет, одновременно с перечисленными функциями, может содержать и символическое значение, которое способно раскрываться в зависимости от контекста. Вместе с тем семантика цвета может быть и схожей. Например, неоднократно белый выступает в значении новой жизни, красный наделяется магическими свойствами, а жёлтый способен содержать негативные коннотации. Поэтому в отношении символического использования цвета в российских драматических фильмах 2000-2020 гг. можно сделать заключение о наличии двойкой авторской стратегии, позволяющей создателям фильма как существовать в наличествующей системе культурных кодов, так и формировать собственный символический код, исходя из специфики формосодержательной целостности создаваемого фильма.

Л.Х. Музипова *Символика цвета*
в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Русалка (2007, реж. А. Меликян, Россия), игр.
2. Юрьев день (2008, реж. К. Серебренников, Россия), игр.
3. Овсянки (2010, реж. А. Федорченко, Россия), игр.
4. Да и да (2014, реж. В. Г. Германика, Россия), игр.
5. Зоология (2016, реж. И. Твердовский, Россия, Германия, Франция), игр.
6. Теснота (2017, реж. К. Балагов, Россия), игр.
7. Кислота (2018, реж. А. Горчилин, Россия), игр.
8. Человек, который удивил всех (2018, реж. Н. Меркулова, А. Чупов, Россия, Эстония, Франция), игр.
9. Верность (2019, реж. Н. Сайфуллаева, Россия), игр.
10. Дылда (2019, реж. К. Балагов, Россия), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришков В.В. Цвет: легенды, символы, атрибуты: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2006.
2. Зобозлаева Т.Б. Символика цвета. – Санкт-Петербург: «Невский ракурс», 2011.
3. Иттен И. Искусство цвета. – Москва: Д. Аронов, 2000.
4. Люшер М. Цветовой тест Люшера. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002.
5. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск: Беларусь, 2005.
6. Пастуро М. Зеленый. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
7. Пастуро М. Красный. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2019.
8. Пастуро М. Синий. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
9. Пастуро М. Чёрный. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
10. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно – типологический и перцептуальный аспекты. – Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2021.
11. Серов Н.В. Символика цвета. – Санкт-Петербург: Страта, 2019.
12. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре: учеб. пособие. – Ростов-на-Дону: МарТ; Феникс, 2010.
13. Филиппов С.А. Фильм как сновидение // Киноведческие записки. 1999. № 41. С. 243–260.
14. Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

REFERENCES

1. Filippov S.A. "Fil'm kak snovidenie" [Film as a dream]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1999, no. 41, pp. 243–260. (in Russ.)
2. Grishkov V.V. *Tsvet: legendy, simvoliy, atributy: uchebnoe posobie* [Color: legends, symbols, attributes: textbook]. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi akademii teatral'nogo iskusstva, 2006. (in Russ.)
3. Itten J. *Iskusstvo tsveta* [The Art of Color]. Moscow, D. Aronov, 2000. (in Russ.)
4. Luscher M. *Tsvetovoi test Lyushera* [The Luscher Color Test]. Moscow, EHKSMO-Press, 2002. (in Russ.)
5. Mironova L.N. *Tsvet v izobrazitel'nom iskusstve* [Color in fine art]. Minsk, Belarus', 2005. (in Russ.)
6. Pastoureau M. *Zelenyi. Istoriya tsveta* [Green. The history of a color]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (in Russ.)
7. Pastoureau M. *Krasnyi. Istoriya tsveta* [Red. The history of a color]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. (in Russ.)
8. Pastoureau M. *Sinii. Istoriya tsveta* [Blue. The history of a color]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (in Russ.)
9. Pastoureau M. *Chernyi. Istoriya tsveta* [Black. The history of a color]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. (in Russ.)
10. Poznin V.F. *Ehkrannoe prostranstvo i vremya. Strukturno – tipologicheskii i pertseptual'nyi aspekty* [Screen space and time. Structural – typological and perceptual aspects]. Saint-Petersburg, ID "Petropolis", 2021. (in Russ.)
11. Schein S.Yu. Metodiko-metodologicheskaja shema issledovanij kinematografa. Predmet i material [Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material]. *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23 (in Russ.)
12. Serov N.V. *Simvolika tsveta* [Symbolism of color]. Saint-Petersburg, Strata, 2019.
13. Surina M.O. *Tsvet i simvol v iskusstve, dizaine i arkhitekture: uchebnoe posobie* [Color and symbol in art, design and architecture: textbook]. Rostov-on-the-Don, MarT; Feniks, 2010. (in Russ.)
14. Zabozaeva T.B. *Simvolika tsveta* [The symbolism of color]. Saint-Petersburg, "Nevskii rakurs", 2011. (in Russ.)

Ангелика Молнар

Angelika Molnar

PhD, habil., доцент Института славистики,

PhD, dr. habil, associate professor, Institute of Slavistics,

Дебреценский университет (Венгрия)

University of Debrecen (Hungary)

mandzsi@gmail.com

**РОЛЬ ЧЁРТА В ДЕТЕКТИВНОМ РАССЛЕДОВАНИИ:
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И СЕРИАЛ «ЛЮЦИФЕР» НЕТФЛИКСА**
**THE FUNCTION OF THE DEVIL IN CRIMINAL INVESTIGATION:
“THE BROTHERS KARAMAZOV” AND THE SERIES “LUCIFER” BY NETFLIX**

В статье рассматриваются образы чёрта в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в телесериале «Люцифер» Фокса – Нетфликса. В ходе исследования выявляются общие черты вербального и визуального «текстов». В основе сопоставления произведений высокой и массовой культуры лежат способы (формы) расследований убийств, а также сюжетный ход превращения процесса расследования в самоосмысление. Дьявольские фигуры в обоих случаях становятся оочеловеченными, что позволяет осветить их с новой точки зрения, а именно в контексте концептуализации греховности совершения преступления. Автор статьи также затрагивает вопросы перемещения фантастического пласта в реальность и представление философских проблем в виде криминала. Оказывается, что и в литературном произведении, и в телевизионной / стриминговой продукции приемы детектива продвигаются на второй план в силу преобладания христианской идейности и творческой поэтизации.

Ключевые слова: Достоевский, «Братья Карамазовы», сериал «Люцифер», детективное расследование, вопросы бытия, искушение, самоосмысление

Для цитирования: Молнар А. Образ чёрта в расследовании: «Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса // Артикульт. 2022. №4(48). С. 65-70. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

The paper is devoted to the analysis of similar images of the traits in Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov" and in Fox – Netflix's series "Lucifer". At the same time, the elements that make up the detective layer of the verbal and the visual work are demonstrated. The basis for comparing the products of high and mass culture is created not only by the forms of murder investigations, but also by their transformation into self-reflection. Devilish figures in both cases become humanized, which allows to look at them from a new point of view. They are hereby considered in the context of the conceptualization of sinfulness, the commission of a crime. The author of the paper also touches upon both the issue of moving the fantastic layer into reality, and the presentation of deep philosophical problems in the form of criminal investigation. It turns out that both in a literary work and in a television / streaming production, the techniques of the detective novel are promoted to the background due to the predominance of Christian ideology and creative poetization.

Keywords: Dostoevsky, "The Brothers Karamazov", series "Lucifer", detective investigation, the questions of being, redemption, self-reflection

For citation: Molnar A. "The Image of the Devil in the Investigation: "The Brothers Karamazov" and the series "Lucifer" by Netflix." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 65-70. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

В настоящее время практика изучения романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» [Достоевский, 1976] в рамках канонических форм криминальной литературы стала общим местом многих научных исследований. Действительно, центральным элементом сюжета произведения является преступление (ср. работы метров разных наук и искусств, в частности, [Фрейд, 1995; Шкловский, 1957; Набоков, 1998] и др.). Распространенность такого подхода вызывает вопросы ввиду того, что на жанровом уровне определение романа отнюдь не однозначно: его глубокая тематика, сложная структура и поэтика позволяют изучать его в более широких и многосторонних ракурсах (см. [Мелетинский, 1996; Ветловская, 1977] и др.). Исследователи доказали, что имеется существенная разница романа Достоевского и романов тайн или детективных новелл. Тем не менее, в результате анализа текста по постоянным признакам криминального жанра [Щеглов, 1996; Keszthelyi, 1979] в романе используется вариативный нарратив [Боровски, 2008; Борисов, 1991; Jovanović, 1984]. Однако порой рождаются и довольно смелые предположения и теории в связи с вопросом «кто убийца?», такие как, например, обвинение

А. Молнар *Образ чёрта в расследовании:
«Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса*

Алеши [Зброжек, 2012]. В нашей статье мы ограничимся лишь одним узким и не особо изученным аспектом текста: функцией образа чёрта в расследовании.

Личность настоящего убийцы Карамазова-отца раскрывается во время третьего посещения Иваном Смердякова. Диалог сыновей вписывается в так называемый «сыщицкий сюжет» романа посредством обыгрывания признания преступника, однако, совершенно неожиданно самозванный следователь также вовлекается в совершение преступления. В ходе так называемого «допроса» Иван тихо, «мирным голосом» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 65] расспрашивает и слушает Смердякова «в мертвенном молчании» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 65], что сильно отличается от его, как правило, злобного отношения к лакею. Герой требует, чтобы тот рассказал ему буквально все подробности, словно придерживаясь традиционного представления о том, что в них «кроется дьявол», то есть доказательство реальности. Он тщательно проверяет всевозможные контрдоводы и точный ход убийства, так как должен убедиться, что на самом деле всеми подозреваемый брат Дмитрий не является настоящим виновным в смерти отца.

А Смердяков с удивлением по поводу «глупости» Ивана признается в содеянном. Он также (как это потом отмечается в беседе с чёртом, который говорит, что не верит в Бога или в себя, но видит его) указывает на третьего присутствующего при их разговоре – на Бога, Провиденье. Он до мельчайших деталей описывает все подробности (условные знаки, открытую дверь, тайник пакета кредиток, произнесенные слова, притворный приступ и т.п.). Раньше, в их отсутствии, подозрения были отведены с настоящего преступника, и Иван тоже поверит ему только тогда, когда все объяснения и улики представлены. Герой впечатлен предусмотрительностью убийцы и осознает, что тот совсем «не глуп», а «умен» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 66]. По этой причине он и невольно восклицает, что «сам чёрт помогал» преступнику [Достоевский, 1976, т. 15, с. 66]. Функцию помощника – слуги, однако, Смердяков объясняет тем, что он убил старика «по слову» Ивана, а настоящий убийца – господин, который сам не способен совершить такой поступок, ему нужен исполнитель. Таким образом, сообщником – чёртом оказывается Иван, что предполагает реализацию мотива двойничества.

Отметим, что после признания лакея Иван все-таки решительно и благородно поступает: он дотащит оттолкнутого им раньше пьяного мужика в частный дом. Кроме того, он принимает твердое решение заступиться за своего брата, однако откладывает дело донесения на Смердякова на другой день, чувствуя себя больным и бессильным, и эта медлительность влечет за собой трагические последствия. Развязка же в кругу всех подозреваемых или перед лицом общественности не состоится, так как совершивший убийство совершает и самоубийство, чтобы не явиться в суд.

Ключевой загадкой для Ивана-следователя остается мотивировка: действительно ли он побудил лакея к преступлению своей давнишней теорией «все позволено»? Потрясение героя от возможности его причастности к отцеубийству углубляется возможным разрешением борьбы внутри его души, о которой предупреждал в начале событий старец Зосима.

В таком болезненном состоянии он возвращается домой, где ожидает его «гость». Иван также назвал своего предыдущего собеседника «сном» и «призраком», как впоследствии и этого «господина» (отметим в скобках, что имя также образовано от того же корня, как «господь»). Развернутый диалог с чёртом (о предыдущих только упоминается) о верификации существования «призрака» в известной степени соответствует канону детективного расследования. Герой пытается выяснить свою вину в убийстве и критически относится как к фигуре, так и слову своего альтер эго.

Чёрт всеми способами направляет Ивана на ложный след. Он хочет заставить героя поверить в его существование, поэтому софизмами пытается помутить его разум. К примеру, так демонстрирует свою общность с Иваном: «страдает от фантастического» и хочет «реализма». Он также желает стать простым смертным: «воплотиться... в ... толстую ... купчиху и всему поверить, во что она верит» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 74]. В целях подтверждения своей реальности и желания быть человекообразным, он также подробно, как раньше Смердяков, рассказывает о том, что привил оспу, страдал ревматизмом, а врачи только специализировались на частных проблемах

A. Molnar *The Image of the Devil in the Investigation:
"The Brothers Karamazov" and the series "Lucifer" by Netflix*

и не лечили целиком и т.д. Ивану, следящему за правдоподобностью речи собеседника, особенно нравится мысль о том, что Сатане ничто человеческое не чуждо. Он сначала думает, что эта идея не его собственная, поэтому на миг начинает верить в существование чёрта.

Творческие задумки как фикции героя также выдаются за доказательство, «высший реализм». Это является метапоэтической проблемой самого Достоевского, однако она остается вне нашего поля зрения. Чёрт искушает героя достоверностью всем созданного им, так уверяя его в своей реальности. Он цитирует Ивану им же сочиненную легенду о рае, «водя его за нос» «между верой и неверием» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 80]. Обороты, вставленные нами в кавычки, означают своего рода уловку и разворачиваются как в его речи, так и в тексте романа. Лукавый ведет себя не только как инквизитор из поэмы Ивана, но и как судебный следователь или товарищ прокурора из романа Достоевского, словно второстепенный сыщик из детективных повестей, который с помощью своих шаблонных трюков старается сначала ввести подозреваемого в заблуждение, а затем вывести его на чистую воду. Возникаемая ассоциация с Заметовым либо Порфирием Петровичем из «Преступления и наказания», также свидетельствует о мотивированности приема писателя. Эта техника сыщичьего романа в самом деле разоблачается, ибо как в случае Раскольникова, так и Карамазова корень проблемы кроется отнюдь не в предположениях следователя, которые основаны на теориях героев, превзойденных ими же.

Вопрос осложняется и тем, что для веры не требуются материальные доказательства, однако Иван хочет и не хочет верить и перебивает речь чёрта каждый раз, чтобы поймать его на несостоятельности вещественной улики: например, наличия топора в невыносимом морозе. Герой старается доказать, что «гость» – он сам, лишь проекция его «глупой» и «гадкой» стороны, сниженное альтер эго, как и лакей, к которому он относится также «гадливо» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 75]. Иван обзывает и чёрта «дураком» и «лакеем», и в обоих случаях собеседник описан как образец посредственного приживальщика, претендующего на вступление в высший свет.

Итак, герой подспудно отождествляет чёрта со своим другим альтер эго – сводным братом. Это подтверждается и его таким же злобным поведением, которое сменяется тихой и приличной манерой общения, когда он хочет выманить доказательства реальности существования чёрта, а в случае Смердякова – совершения преступления. А чёрт отвергает присвоение ему статуса галлюцинации и проекции расколотого сознания Ивана. В этом плане параллель между ним и Смердяковым также явная: лакей старается навязать герою причастность к отцеубийству. Чёрт высмеивает и гордость героя (как «к такому великому человеку мог войти такой пошлый чёрт?» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 81]), с той целью, чтобы подвергнуть сомнению утверждение Ивана о его несуществовании. Этот вопрос Иван формулирует иначе: «Почему же душа моя могла породить такого лакея, как ты?», излагающего по-своему, наподобие Смердякова, его прежние мысли о «вседозволенности».

Словно ощущая такую зеркальность образов и их функцию, герой пытается уничтожить наваждение так, как по легенде это делал Лютер. Однако чёрт и эту легенду применяет в качестве доказательства, так и орудия против героя, аналогично намеку на стук Алеши в реальности: он пытается достучаться до сердца Ивана, чтобы тот впустил в такую метель замерзшего брата, пришедшего с вестью о **смерти Смердякова** (см. созвучие слова и имени). В конце концов, Иван не в состоянии разрешить свою дилемму. В этой сложной ситуации временно помогает ему появление Алеши, которому он не позволяет называть чёрта, чтобы не воплотить зло.

Итак, наряду с другими текстообразующими составляющими, при помощи идеи общности братства, психоанализа и поэтических элементов в романе разоблачаются типичные приемы детектива. Обнажается и криминальный дискурс как в презентации беседы с лакеем, так и с «джентльменом». Диалоги построены по драматическому принципу. Каждое предположение обсуждается с разных сторон, однако, прежде всего посредством вымышленных текстов и традиционных представлений. Подтверждения отвергаются самим героем-следователем. Сводка всех данных, как главный признак детективного жанра, отсутствует.

А. Молнар *Образ чёрта в расследовании:
«Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса*

И, как главная изюминка для нашего анализа, чёрт предлагает новое осмысление своей сущности. Его главный довод против Ивана, что у него есть сердце, а Иван живет только умом, который, к тому же, он постепенно теряет. Чёрт утверждает, что страдал за Христа и хотел бы быть не падшим ангелом, а поющим «Осанну» в рае, как и другие ангелы, однако «здравый смысл» воспрепятствовал ему. Здесь будто намечается его сходство с самим героем. Напомним, однако, что Иван вроде протестовал против спасения человечества за счет хоть одной детской слезинки, а чёрт утверждает, что это его призвание не разрешает быть другим, чтобы не началось в мире «благоразумие», и чтобы продолжать губить многих ради спасения одного праведного. Последнее означает, что чёрт по высшей воле вынужден делать зло, а сам искренне хочет добра людям, и все официальные версии о его злодеяниях – сплошная ложь. Однако это для Ивана кажется «философствованием». Корректировать слова «красноречивого» «оратора» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 84] следует и так, что причины для совершения его проступков соответствуют тем, что приводились инквизитором, в частности, в связи с искушением старцев-пустынников и спасением души Ивана. Таким образом, чёрт только высказывает многократно обдуманые и отвергнутые мысли Ивана, которые герой называет «падалью» [Достоевский, 1976, т. 15, с. 82]. Осознание этого является важным звеном в самоосмыслении героя, ведущем к его половинчатому прозрению.

Подытоживая вышесказанное, мы можем утверждать, что в такой сложной структуре, наложенной на «детективную» форму, расследуется сам образ Ивана и посредственно – чёрта, определения о фигуре которого рассматриваются с разных сторон. Добавим, что черти Достоевского и сериала Нетфликса «Люцифер» аналогично отвергают присвоенные им качества и признаки. Образ лакея презентуется в тексте романа с «чертовскими» атрибутами. Чёрт в бреду Ивана появляется в виде черноволосого и со вкусом, но не модно одетого господина. Он – не изящный и обворожительный джентльмен, как Люцифер из сериала. В то же время чёрт Ивана также считает себя «оклеветанным» и «дорожит репутацией порядочного человека». Он утверждает, что располагает добрым сердцем и благородными чувствами, однако назначенное ему «социальное положение», то есть статус дьявола, не позволяет их проявлять. Сатану обычно наделяют и качеством вечного отрицания. Однако в романе Достоевского он утверждает, что и это не присущее ему свойство, и в качестве примера приводит отдел критики журналов, тоже являющимся выдумкой людей. В развитии этой мысли чёрт словно жалуется, что его существование требуется не для равновесия добру, а для происшествий, переживаний и страданий, придающих чувство реальности без них скучной и бесцветной жизни. А в такой функции, в таком статусе он сам не живет, а прозябает, как «призрак». Против таких обвинений и представлений восстает и Люцифер в сериале.

Перейдем к этому, кинематографическому образу дьявола, который выступает одновременно как бунтарь и скептик, наподобие героев Достоевского, так и консультант полиции Лос-Анджелеса, пользующийся всеобщей любовью. Сериал «Люцифер» является фантастической драмедией и вместе с тем полицейским процессуалом, креативно оперирующим библейскими образами и христианской верой. Олицетворенный образ зла в шоу реинтерпретируется точно так же, как в классической русской литературе (см. произведения Пушкина и Лермонтова). Дело в том, что герой после разборки с Богом-отцом влюбляется в детектива Хлою Декер, становится ее партнером по работе и ради нее отказывается от всего на свете, в первую очередь, от собственного эго. Богоборчество, самопожертвование и поиск искупления, развернутые в телешоу, напоминают центральную тему романа Достоевского. В десятой серии первого сезона сериала, когда отношения Бога и его сына-бунтаря наиболее сложны, Люцифер расследует как раз дело сына, подозреваемого в убийстве своего отца. При этом он перечисляет самые известные культурные факты об отцеубийстве и упоминает роман «Братья Карамазовы». Это свидетельствует о том, что, по всей вероятности, создателям шоу известны не только англосаксонские, но и русские литературные модели с образом дьявола.

A. Molnar *The Image of the Devil in the Investigation:
“The Brothers Karamazov” and the series “Lucifer” by Netflix*

В сериале Люцифер не совершает никаких преступлений, только исполняет желания людей. Однако Хлоя открывает ему глаза на то, что это зачастую приводит к убийствам, в которых герой невольно становится виновным. В результате он наотрез отказывается принимать участие в людских грехах и становится консультантом полиции в расследовании преступлений. При этом Люцифер выполняет роль «дурака» и «наивного помощника» рядом с Хлоей, считая ее настоящим и лучшим детективом. Однако своим умением вызывать тайные мысли людей и случайно находить улики герой становится полезным и в своем роде профессиональным сыщиком, который порой и без Хлои способен поймать преступников и привлечь их к человеческому суду. Этот сюжет разворачивается на фоне того, что именно дьявол в аду карает грешников.

Расследования преступлений в первом сезоне будто строятся по традиционной для криминального жанра модели, но совсем не замысловато, так как каждый раз убийцей оказывается первое подозреваемое лицо. В последующих сезонах уже явно подвергнуты пародированию приемы создания детективного сюжета и тайны. Дело в том, что во благо сериала ключевым становится не процедурал, а борьба между ангелом и дьяволом в главном герое. Как раз в этом можно обнаружить потенциальное сходство с образом Ивана Карамазова. А вопрос существования чёрта разворачивается так, что в сериале, за исключением некоторых сцен (презентации ада, покрытого пеплом, а также блестящего трона бога, борьбы ангелов и демонов и т.п.), фантастический пласт переносится в реальность: все становится вполне человеческим и бытовым.

В этом отношении и проводятся эксплицитные параллели между преступлениями и личными проблемами Люцифера. Каждое раскрытие уголовного дела разрешает и вопрос, с которым он в тот момент борется. Эти зеркально отраженные жизненные и душевные события, наряду с сеансами у психолога, позволяют герою понять и осмыслить себя как чувствительного человека, который надеется получить прощение в мире людей. Он с каждым эпизодом в самом деле становится светлее, человечнее и добрее, а в финале сериала находит и свое «ангельское» призвание: спасение «мертвых». Дьявол не вступает на место Бога, а становится «лекарем душ» в переносном смысле. То же самое происходит и с его жестоким демоном Мейзикин: она обретает на земле как душу, так и задушевных друзей. Это относится и ко всем героям шоу. Парадоксально, не только сам Город Ангелов (Лос-Анджелес), но и здание церкви становится местом страшных преступлений, а на полицейском участке работают и собираются лишь порочные блюстители порядка: продажные копы, защищающие убийц адвокаты, преступные криминалисты и др. Однако все они искупают свои грехи, соприкасаясь с трансцендентальным – фигурой Люцифера, и испытывают искреннее раскаяние. Именно в таком перенесении акцента, в развитии характеров наблюдается главная новизна сериала.

В заключение нашего краткого со-чтения разного рода произведений, можно сказать, что выстраивается настоящая интермедиальная параллель между сериалом и романом в силу глубоких философских проблем, поставленных в распространенной в массовой культуре форме. Детективное расследование преступлений является не только борьбой со злом, а основой для рассмотрения вопросов самоосмысления и бытия. В произведениях затрагиваются, в частности, следующие проблемы: вера в существование трансцендентного, трудный процесс самосовершенствования и поиск искупления грехов. Так посредственно начатый криминальный сериал превращается, пожалуй, в лучшее шоу современности, а художественное произведение об отцеубийстве – в самое выдающееся и многослойное творение мировой литературы.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Люцифер / Lucifer* (2016-2021, Fox, Netflix, USA), сериал / series.

ИСТОЧНИКИ

1. *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 14-15. – Ленинград: Наука. 1976.

А. Молнар *Образ чёрта в расследовании:
«Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса*

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисов С. Смерть русского помещика / Впервые опубли. под именем А.К. Дойла // «Книжное обозрение», 14.06.1991, № 24. С. 8-9.
2. Боровски М. Элементы детективного романа в структуре сюжета «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Материалы XXII Международных Старорусских Чтений 2007 года. (ред. В.В. Дудкин). – Великий Новгород, 2008. – С. 36-45.
3. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Ленинград: Наука, 1977.
4. Зброжек Е. Дело об убийстве Федора Павловича Карамазова. 2012. Электронный ресурс: <https://proza.ru/2012/12/04/663>
5. Мелетинский Е.М. Достоевский в свете исторической поэтики. Как сделаны «Братья Карамазовы». – Москва: РГГУ, 1996.
6. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. – Москва: Изд-во «Независимая Газета», 1998.
7. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Художник и фантазирование (сб. работ). – Москва: Республика, 1995. – С. 285-294.
8. Шкловский В.Б. За и против: Заметки о Достоевском. – Москва: Советский писатель, 1957.
9. Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Сб. ст., – Москва: Прогресс, 1996. – С. 95-112.
10. Jovanović M. Техника романа тайн в Братьях Карамазовых // Dostoevsky Studies / Toronto Slavic Quarterly. 1984. Т. 5. С. 4-36.
11. Keszthelyi T. A detektívtörténet anatómiája. – Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1979.

SOURCES

1. Dostoevskij F.M. "Brat'ja Karamazovy" [The Brothers Karamazov]. Dostoevskij F.M. *Polnoe sobranie sochinenij v tridcati tomah* [Complete Collection of Works in 30 Vol.] Т. 14-15. Leningrad, Nauka. 1976. (in Russ.)

REFERENCES

1. Borisov S. Smert' russkogo pomeshhika [The death of a Russian landowner.]. Vpervye opubl. pod imenem A. K. Dojla [For the first time published. under the name A. C. Doyle in]. *Knizhnoe obozrenie*, 14.06.1991, № 24, S. 8-9. (in Russ.)
2. Borovski M. "Jelementy detektivnogo romana v strukture sjuzheta "Brat'ev Karamazovyh" F.M. Dostoevskogo" [Elements of a detective novel in the structure of the plot of "The Brothers Karamazov" by F. M. Dostoevsky]. *Dostoevskij i sovremennost'. Materialy XXII Mezhdunarodnyh Starorusskih Chtenij 2007 goda* [Dostoevsky and modernity. Materials of the XXII International Old Russian Readings of 2007.] (red. V.V. Dudkin), Velikij Novgorod, 2008. Pp. 36-45. (in Russ.)
3. Freud S. "Dostoevskij i otceubijstvo" [Dostoevsky and Patricide]. *Hudozhnik i fantazirovanie* (sb. rabot). [Artist and Fantasizing (works)]. Moscow, Respublika, 1995. Pp. 285-294. (in Russ.)
4. Jovanović M. "Tehnika romana tajn v Brat'jah Karamazovyh" [The technique of the mystery novel in The Brothers Karamazov]. *Dostoevsky Studies / Toronto Slavic Quarterly*. 1984. Т. 5. Pp. 4-36.
5. Keszthelyi T. *A detektívtörténet anatómiája*. [The anatomy of detective story]. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1979.
6. Meletinskij E.M. *Dostoevskij v svete istoricheskoj pojetiki. Kak sdelany «Brat'ja Karamazovy»*. [Dostoevsky in the Light of Historical Poetics. How The Brothers Karamazov is made]. Moscow, RGGU, 1996. (in Russ.)
7. Nabokov V.V. *Lekcii po russkoj literature* [Lectures on Russian literature] Transl. English. Moscow, Izd-vo "Nezavisimaja Gazeta", 1998. (in Russ.)
8. Shheglov Ju.K. "K opisaniju struktury detektivnoj novelly" [To the description of the structure of the detective novel]. Zholkovskij A.K., Shheglov Ju.K. *Raboty po pojetike vyrazitel'nosti. Invarianty – Tema – Priemy – Tekst* [Works on the poetics of expressiveness. Invariants – Theme – Techniques – Text]. Moscow, Progress, 1996. Pp. 95-112. (in Russ.)
9. Shklovskij V.B. *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom* [Pros and cons: Notes on Dostoevsky]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1957. (in Russ.)
10. Vetlovskaja V.E. *Pojetika romana "Brat'ja Karamazovy"* [Poetics of the novel "The Brothers Karamazov"]. Leningrad, Nauka, 1977. (in Russ.)
11. Zbrozhek E. *Delo ob ubijstve Fedora Pavlovicha Karamazova*. [The case of the murder of Fyodor Pavlovich Karamazov]. 2012. Jelektronnyj resurs: <https://proza.ru/2012/12/04/663> (in Russ.)

Юрий Сергеевич Реунов

Yury Sergeevich Reunov

кандидат искусствоведения, научный сотрудник,

PhD in Art Studies, researcher,

Центр египтологических исследований РАН

Centre for Egyptological Studies, Russian Academy of Sciences

yury.reunov@gmail.com

НЕОБХОДИМАЯ ЖЕСТОКОСТЬ: К ВОПРОСУ О ГЕНДЕРНОЙ ИКОНОГРАФИИ ТУТМОСА III

NECESSARY CRUELTY: ON THE ISSUE OF THE GENDER ICONOGRAPHY OF THUTMOSE III

Тутмос III вошёл в историю как великий фараон-воитель, расширивший границы Египта, покоривший многие народы на Ближнем Востоке и вверх по течению Нила, в Нубии. Его победы были обеспечены профессиональным обученным войском, а также личными качествами самого царя, такими как смелость, решительность, хитрость и способность вдохновлять. Не менее важной, как полагали египтяне, была поддержка богов, дарующих правителю победу над иноземцами и власть над покорёнными территориями. Триумф над врагами был запечатлён на стенах храмов, среди которых храм в Карнаке. Фараон изображён на рельефах в качестве воителя, безжалостно расправляющегося с многочисленными противниками. Настоящая работа посвящена изучению гендерной роли правителя, побеждающего врагов, а также художественным приёмам репрезентации этой роли на рельефах.

Ключевые слова: Древний Египет, Тутмос III, батальные сцены, гендерная роль, Карнак

Для цитирования: Реунов Ю.С. Необходимая жестокость: к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III // Артикульт. 2022. №4(48). С. 71-79. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

Thutmose III went down in history as a great warrior pharaoh who expanded borders of Egypt, conquered many peoples in the Middle East and upstream of the Nile, in Nubia. His victories were secured by a professionally trained army, as well as personal qualities of the king himself, such as courage, determination, cunning and the ability to inspire. No less important, as the Egyptians believed, was support of gods who gave the ruler victory over foreigners and power over conquered territories. Triumph over the enemies was imprinted on walls of temples, including one in Karnak. In the scenes, the pharaoh acts as a warrior ruthlessly cracking down on numerous opponents. This paper is devoted to study of gender role of the ruler defeating enemies, as well as artistic techniques of representing this role on reliefs.

Keywords: Ancient Egypt, Thutmose III, battle scenes, gender role, Karnak

For citation: Reunov Yu.S. "Necessary Cruelty: on the issue of the Gender Iconography of Thutmose III." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 71-79. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

Эпоха Тутмосидов дала Древнему Египту ряд выдающихся правителей, известных своими успешными военными кампаниями, а также масштабным храмовым строительством. Роль царя, основные функции которого в прежние времена заключались в решении административных задач и совершении ритуалов, изменилась и отныне предполагала его активную и непосредственную вовлечённость в боевые действия. Фараоны-воители, зачастую обладавшие незаурядными личными качествами, вели за собой армии и утверждали египетское господство далеко за пределами страны. Походы и победы над противником были увековечены на стенах храмов – так в эпоху XVIII династии возник исторический рельеф, в котором батальные сцены сопровождал повествующий о событиях текст [Реунов, 2013, с. 168]. Центральным элементом композиции была фигура царя-триумфатора, повергающего врагов. Этот образ заключал в себе несколько уровней прочтения, один из которых определялся гендерной ролью фараона. Настоящая работа посвящена проблеме осмысления древними египтянами гендерной роли царя и её художественному воплощению в батальных сценах на примере рельефа Тутмоса III на VII пилоне Карнакского храма.

Ю.С. Реунов *Необходимая жестокость:
к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III*

Во многом знаковой эпохой в истории Древнего Египта стал XV в. до н. э. После изгнания из страны гиксосов началось активное восстановление её экономического, политического и культурного суверенитета, сильно пострадавшего в течение Второго переходного периода. Владычество иноземцев на значительной части территории Египта, длившееся около полутора столетий, вызвало существенные сдвиги в общественном сознании и мироощущении его жителей [Кемп, 1997, р. 125-133]. Не будет преувеличением сказать, что изменился их образ мира [Brewer, 2012, р. 63] – сложная система, определяющая понимание человеком законов организации времени-пространства, а также своего места в этом [Леонтьев, 2003, с. 152]. Перемены коснулись и передачи образа царя в изобразительном искусстве, о чём свидетельствуют сохранившиеся памятники [Реунов, 2022, с. 34].

Тутмос III, управлявший страной в период с 1479 по 1425 г. до н. э., – один из наиболее ярких правителей своей эпохи. Его восшествие на египетский престол вовсе не было predetermined, поскольку он являлся сыном Тутмоса II и наложницы по имени Исида. В то время наследование происходило по женской линии, то есть на троне должен был оказаться один из сыновей Тутмоса II и его супруги – царицы Хатшепсут. Можно предположить, что подходящих кандидатур на занятие престола не нашлось, вот он и достался Тутмосу III. Его воцарение в некотором роде сопровождалось династическим кризисом, одним из аспектов которого была проблема легитимации нового правителя.

Приход к власти человека, пусть даже царской крови, однако не имеющего достаточных оснований для занятия престола, был неизбежно сопряжён с неустойчивостью его положения. Когда отец ещё совсем юного Тутмоса III умер, тот объективно не мог править в силу возраста и регентом при нём стала Хатшепсут. Позднее они стали управлять страной вместе, хотя решающее слово оставалось за царицей. В посвящённых этому периоду египетской истории работах, вышедших в конце XIX – начале XX в., часто можно встретить утверждение о том, что Хатшепсут узурпировала власть, не давая пасынку возможности принимать самостоятельные решения и ограничивая его в правах. В современной историографии предложен иной взгляд: пока царица занималась делами внутри страны и развивала дипломатические и торговые отношения с другими державами, Тутмос командовал армией и готовил её к великим свершениям в будущем. Если принять во внимание тот факт, что, став единовластным правителем, он лично управлял войском в военных кампаниях, вполне обоснованным видится предположение о компромиссном сосуществовании молодого царевича и его мачехи. Более того, соправление усиливало легитимность нахождения Тутмоса на престоле.

Другим инструментом преодоления кризиса легитимности было божественное повеление. Так, известно, что царские регалии и власть над миром были дарованы Тутмосу III оракулом бога Амона. Культ последнего в эпоху XVIII династии обрёл невиданный прежде размах. Амон стал общегосударственным богом, а его жречество взяло на себя в том числе некоторые функции государственной пропаганды. В условиях кризиса легитимности царской власти поддержка духовенства оказалась весьма кстати. Таким образом, права Тутмоса III на престол были обеспечены, с одной стороны, кровной связью с его отцом, законным правителем Тутмосом II, а с другой – волей бога Амона. Интересно, что в сохранившемся на VII пилоне в Карнаке тексте сказано, что божество якобы сообщило о своей поддержке молодого царевича ещё при жизни его отца [Redford, 2003, р. 206]. Это свидетельствует о том, что при Тутмосе III возник уникальный способ обеспечения легитимности власти, представляющий собой ловкое и изящное переплетение, с одной стороны, объективных общепризнанных аргументов в пользу законности нахождения нового правителя на престоле, а с другой – легенды о непосредственной воле на то божества. Следует заметить, что впоследствии, при следующих фараонах, поддержка богов стала крайне важным фактором преодоления кризиса легитимности царской власти. В свою очередь, провозглашавшее божественное повеление жречество утверждало правила репрезентации образа царя, включая его гендерную роль, в памятниках.

Yu.S. Reunov *Necessary Cruelty:*
on the issue of the Gender Iconography of Thutmose III

Из каких элементов складывался образ правителя в Древнем Египте? Фактически здесь можно выделить содержание и форму – сущностные характеристики персоны царя, благодаря которым он занимал центральное положение в древнеегипетской картине мира (среди них следует особо выделить способность поддерживать идеальный порядок вещей Маат [Трой, 2006, р. 130-131]), и репрезентацию этих характеристик художественными средствами соответственно.

Содержание образа царя известно во многом благодаря сохранившимся письменным источникам: памятникам религиозной литературы, гимнам, официальным документам, переписке и т.д. [Shupak, 2018, р. 107]. В эпоху XVIII династии этот перечень был дополнен уникальным документом – военной хроникой великого царя-завоевателя, известной как анналы Тутмоса III [Garow, 1949]. Фрагменты этого памятника сохранились на стенах Карнакского храма – важнейшего культового центра Древнего Египта. Письмена занимают достаточно большую площадь – 25×12 м. Текст анналов содержит описание 17 военных кампаний Тутмоса III в Сиро-Палестинском регионе, в ходе которых фараон неизменно вёл армию к победам [Gabriel, 2001]. Известно даже имя писца, сопровождавшего правителя в походах, – Танини (Чанини). Его гробница сохранилась в некрополе частных лиц близ Шейх-абд-эль-Курны, что на противоположном берегу от Луксора. Другим важным письменным источником информации о военной деятельности Тутмоса III служит знаменитая стела Гебель-Баркала. В высеченном на ней тексте повествуется о первой ближневосточной кампании царя, в ходе которой его армия достигла берегов Евфрата. Притом подчёркиваются стратегическая мудрость правителя, его инициативность, смелость и решительность – именно эти качества и составляли основу гендерной роли фараона-воителя в эпоху Нового царства.

Все походы Тутмоса III завершились для египтян успешно, и страна получила в виде дани и военной добычи большие ресурсы [Redford, 2003, р. 103-119]. Часть их была направлена на расширение имеющихся и строительство новых храмов. Их декор, в том числе сохранившаяся на VII пилона Карнакского храма сцена триумфа (рис. 1), составляет важный источник о роли царя в древнеегипетской картине мира.

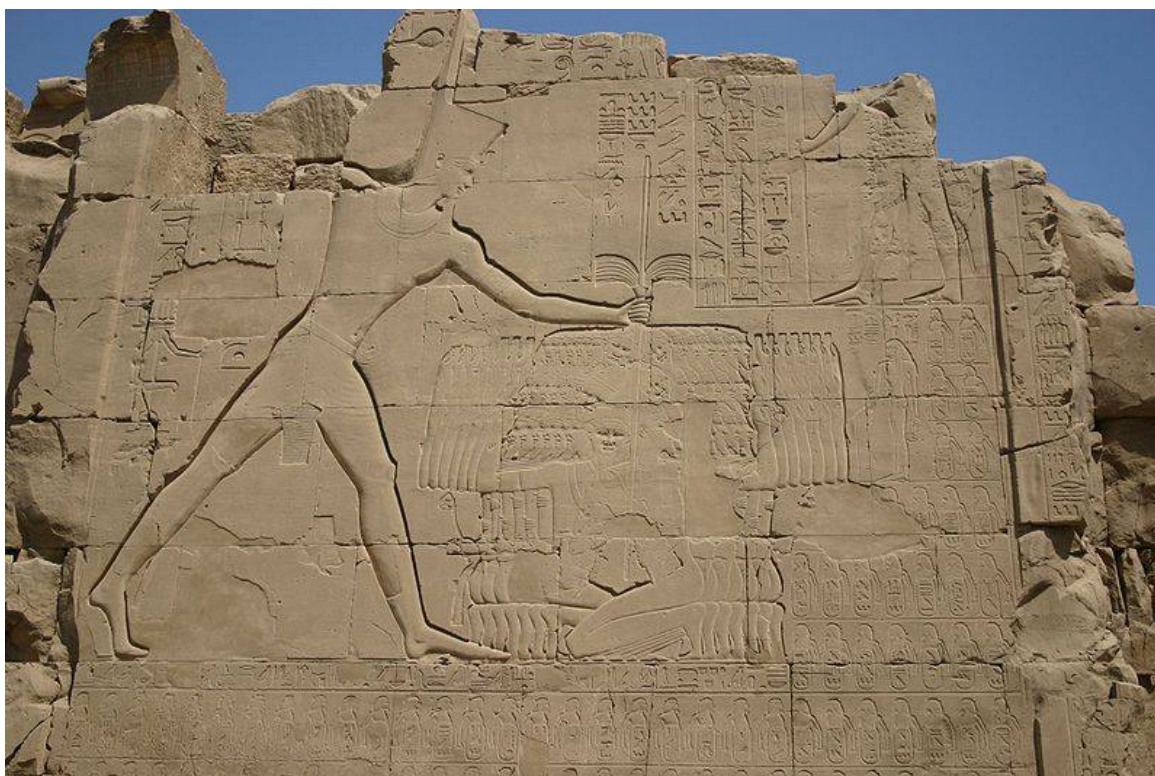


Рис. 1.
Триумф Тутмоса III. Карнак, VII пилон. XV в. до н.э.

Ю.С. Реунов *Необходимая жестокость:
к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III*

В основе композиции украшающего VII пилон рельефа лежит мотив победы фараона над иноземцами, восходящий к додинастическому периоду [Померанцева, 1976, с. 204, 212-213]. Именно к этому времени относится появление палеток, таких как знаменитые палетки Дена и Нармера, на которых показано, как правитель одерживает верх над врагом. Основные элементы композиции и иконографии батальных сцен очень долго оставались практически неизменны, варьируясь лишь в деталях. В этом проявлялся консерватизм египетского искусства, которое в известной мере визуализировало архетипические представления о фигуре царя и его роли в обществе.

На рассматриваемом рельефе можно видеть классический образец батальной сцены эпохи XVIII династии. Она включает в себя как исторические, так и символические компоненты [Pinch, 1994, p. 86]. К историческим относится сюжет победы царя над иноземцами в ходе первой сиро-палестинской кампании. Изображение содержит подробности этого похода, отражённые также в сопроводительных надписях и упомянутых выше анналах [Spalinger, 1977]. Эти тексты имеют большое значение для понимания гендерной роли правителя в эпоху Тутмосидов. В них фараон предстаёт уже не непостижимой обожествлённой фигурой, отдающей приказ отправляющейся в поход армии, что было характерно для предыдущих эпох, но самостоятельным, инициативным и решительным полководцем. Это же можно наблюдать в изобразительной части, пусть и с некоторой условностью. Сцены триумфа времени XVIII династии хоть и имеют общие доисторические корни, отличаются между собой иконографическими нюансами. Особенно сильно выделяется на общем фоне рельеф на VII пилоне Карнакского храма.

Композиция, в которой фараон передан возвышающимся над противником, тогда как под его ногами размещены антропоморфные картуши со связанными за спиной руками, глубоко символична. Картуши олицетворяют покорённые народы, находящиеся под пятой Тутмоса. Таким путём передавалась идея превосходства Египта над другими странами. Следует заметить, что многочисленность изображённых противников фараона отнюдь не была лишь данью моде или художественным преувеличением. Известно, что в ходе первой кампании в Сиро-Палестинский регион египтянам противостояли сотни местных князей с армиями. Их объединённое войско ждало Тутмоса в Изреельской долине, близ города Мегиддо. Главным среди князей был правитель Кадеша, что на реке Оронт. Ему удалось собрать значительные силы для противостояния египтянам. Сирийские войска были заблаговременно размещены на выгодных позициях в ожидании подхода армии Тутмоса по широким удобным путям, пролегающим в обход скальной гряды. Неизвестно, как закончилась бы кампания, поступи тот логично и предсказуемо, направь он свои отряды по этим дорогам. Однако фараон направил армию по узким горным тропам, в обход поджидающих его врагов, после чего египтяне ударили по объединённым силам сирийцев и наголову их разбили.

Бежавшие и сумевшие укрыться за стенами Мегиддо противники оставили своё имущество в покинутом военном лагере. Армия Тутмоса принялась мародерствовать, что вызвало возмущение царя. Вследствие этой вызванной жадностью задержки египтяне утратили инициативу и упустили возможность с ходу взять крепость. Из письменных источников известно, что фараон в сердцах попрекал своих подданных за алчность и недальновидность, которые в итоге привели к долгой и трудной осаде Мегиддо. И всё же победа была одержана, город покорён, а египетское войско свободно прошло в Ливан и далее. Изображённые на рельефе противники Тутмоса – это и есть представители побеждённых им в ходе первой кампании народов. В свою очередь, текст анналов указывает на личную храбрость, продемонстрированную царём на поле боя, и на его способность вдохновить армию, вселив в сердца солдат смелость.

Фигура царя на VII пилоне Карнакского храма дана в традиционной манере: он стоит, сделав широкий шаг и вознеся над головой удерживаемую правой рукой булаву. Контур его спины и отставленной назад ноги образует выразительную диагональную линию, придающую образу фараона динамичность и решительность. В левой руке царь держит привязанных к шесту азиатов. Такая манера передачи большого количества фигур – путём повторения линий их контуров очень близко друг к другу – представляет собой значимое нововведение в каноне батальных сцен.

Композиция рельефа состоит из двух частей. Первая – образ непосредственно победоносного царя, который олицетворяет Египет, всё его население [Assmann, 2002, p. 247-250]. Вторая – множество поверженных врагов, фигуры которых условно связаны с конкретными поселениями или народами на покорённых территориях. Из этого следует, что в древнеегипетской картине мира царь являлся персонификацией силы, способной одолеть всех иноземцев [Реунов, 2019, с. 29]. В сцене также раскрывается гендерная роль фараона – могущественного, отважного мужчины, который мог вести за собой армию и побеждать врагов.

Батальные сцены в египетском искусстве можно рассматривать и с позиций их магических функций. Так, изображённые на стенах храмов, они отражали божественную природу царя, позволявшую ему одерживать верх над врагами [Fairman, 1958, p. 76]. Подобные сцены, иллюстрирующие произошедшее историческое событие или череду событий, в своём символическом прочтении утрачивали связь с историческим временем, переходя во время мифологическое, длящееся вечно [Groenewegen-Frankfort, 1951, p. 21-23]. В этой атемпоральности Тутмос также выступал великим воином, защитником земель и покорителем чужеземцев.

По сравнению с народами Ближнего Востока, в первую очередь ассирийцами, египтяне не особо тяготели к изображению жестоких сцен. Слишком важна была для обитателей долины Нила концепция посмертия, в котором их определённее больше привлекали созидательные действия, нежели убийства и разрушения. Однако в этом и состоит уникальность роли фараона: олицетворяя собой весь Египет, он будто бы стоял над ним, над ценностными доминантами его культуры. Царь в эпоху Нового царства, как упоминалось выше, – это в значительной мере мужчина-правитель, воин, концентрирующий в себе, словно в фокусе, все маскулинные черты. Именно поэтому его изображения на рельефах, подобных рассмотренному, должны были отражать отвагу и превосходство, демонстрируемые правителем на поле боя.

В многофигурных композициях, включавших в себя фигуру царя, применяли такой художественный приём, как разномасштабная передача образов. Фараона почти всегда изображали в большем размере, чем его подданных, что отражало систему иерархических отношений между персонажами. На карнакском рельефе Тутмос III заметно возвышается над противниками, превосходя их в размере. Это отражало идею доминирования фараона над врагами. Кроме того, с помощью этого приёма символическим языком было передано преобладание Египта над другими странами.

Размещённые на внешних стенах храмов и на пилонах сцены служили для решения задач государственной пропаганды. В отличие от изображений в святилище, доступ к которым имели лишь представители жречества и сановники высокого уровня, такие рельефы могли лицезреть широкие слои населения. Мастера, украшавшие VII пилон, прорезали фигуру фараона в технике *en creux*, ставшей особенно популярной в эпоху Нового царства. Под лучами яркого египетского солнца углублённая линия контура создавала вокруг царя выразительную светотень, которая приковывала к себе внимание наблюдателей и зрительно выделяла его на фоне других персонажей. Так, благодаря большому масштабу и глубоко врезанной линии контура фигура образовывала композиционную доминанту, что способствовало решению идеологических задач.

На многих батальных рельефах фараон изображён один, без армии и отрядов поддержки [Šliwa, 1974, p. 112]. Это можно объяснить разными причинами, связанными как с иконографическими правилами египетского искусства, так и с идеологией [Реунов, 2020, с. 81-82]. В сцене на VII пилона царь тоже изображён один, без приближённых. Разумеется, это связано с художественной интерпретацией его персональных заслуг, тогда как в действительности в бою его сопровождали гвардия, телохранители. Однако даже могущественный правитель нуждался в защитниках, и в этом качестве выступали боги [Way, 1992]. Опираясь на сохранившиеся письменные источники, можно заключить, что Тутмосу III помогали Амон-Ра и Сет [Kang, 1989, p. 103-104]. Они благословляли его военные походы и, как верили египтяне, защищали в них. Известно, что перед началом военной кампании в эпоху Нового царства из святилища выносили статую божества,



Рис. 2.
Триумф Рамсеса II над ливийским вождём. Бейт-эль-Вали.
Четвёртая от входа сцена на северной стене внешнего двора. XIII в. до н.э. (фрагмент, прорисовка).

которое затем обещало присутствовавшему на церемонии правителю свою помощь [SeEVERS, 2013, p. 111]. Традиция изображать в батальных сценах за спиной царя поддерживающее его божество окончательно утвердилась в эпоху XIX династии, что можно наблюдать на многочисленных рельефах Рамсеса II [Реунов, 2022], например в нубийском храме Бейт-эль-Вали (рис. 2), а также на памятниках следующих за ним правителей. Хотя на рельефе Тутмоса III из Карнака бог отсутствует, содержание сопроводительных надписей и анналов однозначно указывает, что его присутствие предполагается. Божественное покровительство не только не ослабляло авторитет царя-воителя, но и, напротив, подкрепляло его в глазах подданных, увеличивая шансы на победу. Последняя, таким образом, достигалась как благодаря личным качествам правителя, так и за счёт поддержки высших сил.

Батальные сцены едва ли не лучше любых других иллюстрируют иконографические аспекты гендерной роли фараона. В эпоху Тутмоса III сложилась каноническая модель композиций этого вида, которая практически без изменений просуществовала до конца XVIII династии. Она предполагала использование таких традиционных иконографических приёмов, как разномасштабность фигур, когда царя изображали большего размера, чем остальных; незавершённость действия, как в случае с замахом булавой; устойчивость позы фараона и неустойчивость положения тел его врагов; подчёркнутую маскулинность его образа. Некоторые из них уходили корнями в додинастическую эпоху, некоторые – были новыми. Так, повторение

контуров вражеских фигур слева и справа от вертикального столба в искусстве ранее не использовалось. Другим значимым нововведением стало размещение под ногами царя антропоморфных картушей, содержащих вписанные в них топонимы и этнонимы. Фараон попирает поверженных противников ногами и утверждает превосходство над иноземцами. Из этого можно заключить, что ставшие каноническими черты политической, социальной и гендерной ролей фараона в Древнем Египте дополнялись со временем новыми деталями.

Сохранившиеся изобразительные и письменные источники вместе дают целостное представление о восприятии древними египтянами персоны царя. Рельефные композиции, подобные той, что можно видеть на VII пилоне в Карнаке, повествуют о финальном этапе военных действий – триумфе египтян. Он являет собой квинтэссенцию продолжительной и напряжённой борьбы, завершившейся победой Тутмоса и его войска. Царь выступает в роли героя, способного вдохновить армию на стойкое преодоление препятствий и подвиг. Он обладает эталонными качествами, служит примером для подражания, на который надлежит равняться другим мужчинам. В то же время сопровождающие изображение тексты дают представление о развёртывающемся во времени событии. В них содержится сюжетная канва повествования. Таким образом, можно заключить, что образ победоносного царя в Древнем Египте эпохи Тутмоса III развивался в условиях синтеза пространственных и временных видов искусств. Изображения и тексты гармонично дополняли друг друга, формируя целостное представление о фараоне-воителе, совершенном носителе маскулинных черт. Жестокость, которая отражена в письменных и изобразительных источниках и которая выступает необходимым элементом его образа, обусловлена социальными и историческими требованиями рассматриваемой эпохи.

В заключение можно также сделать осторожное предположение. Вероятно, утверждение в эпоху XVIII династии, при Тутмосе III, характерных черт образа царя-воителя стало предпосылкой для явлений, развившихся в культуре эпохи Амарны. Как видно из изображений, Тутмос был одним из тех правителей, которые заложили основу художественного восприятия фараона не только как бесконечно далекого от простых людей, находящегося под божественным покровительством властителя, но и как живого человека, принимавшего непосредственное участие в разнообразных исторических событиях. Вероятно, именно это, условно выражаясь, «нисхождение» фараона на земной уровень и сделало возможным возникновение амарнского стиля в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев Д.А. Мировоззрение // Сибирский психологический журнал. 2003. №18. С. 152.
2. Померанцева Н.А. Искусство Древнего Египта // Малая история искусств. – Москва: Искусство, 1976. С. 199-343.
3. Реунов Ю.С. Батальные композиции в искусстве Древнего Египта эпохи Рамесидов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 1-1(27). С. 168-176.
4. Реунов Ю.С. Иконография батальных сцен в храме Бейт-эль-Вали // Египет и сопредельные страны. 2020. № 2. С. 77-94.
5. Реунов Ю.С. Образ царя-воителя в искусстве Древнего Египта // Звук, игра, образ: междисциплинарные контексты современного кинематографа. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2022. – С. 18-90.
6. Реунов Ю.С. Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 1 // Артикульт. 2019. № 34(2). С. 18-31. DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-18-31
7. Assmann J. The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs. – New York: Metropolitan Books, Henry Holt and Company, 2002.
8. Brewer D.J. The Archaeology of Ancient Egypt. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
9. Fairman H.W. The Kingship Rituals of Egypt // Myth, Ritual and Kingship. Essays on the Theory and Practice of Kingship in the Ancient Near East and in Israel / ed. S.H. Hooke. – Oxford: Clarendon Press, 1958. – P. 74-104.
10. Gabriel R. Warrior Pharaoh: a Chronicle of the Life and Deeds of Thutmose III, Great Lion of Egypt, Told in his own Words to Thaneni The Scribe. – Lincoln: Authors Choice Press, 2001.
11. Grapow H. Studien zu den Annalen Thutmosis des Dritten und zu ihnen verwandten historischen Berichten des neuen Reiches. – Berlin: Akademie Verlag, 1949.
12. Groenewegen-Frankfort H.A. Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East. – London: Faber & Faber, 1951.
13. Kang S. Divine War in the Old Testament and in the Ancient Near East. – Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1989.
14. Kemp B. Why Empires Rise // Cambridge Archaeological Journal. 1997. Vol. 7. P. 125-133.

Ю.С. Реунов *Необходимая жестокость:
к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III*

15. Pinch G. *Magic in Ancient Egypt*. – London: British Museum Press, 1994.
16. Redford D. *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*. – Leiden: Brill, 2003.
17. Reunov Yu. S. Battle scenes in the Nubian temple Beit el-Wali and the ancient Egyptian image of the world // Вопросы истории. 2022. No 5-1. P. 48-62.
18. Rieke H., Hughes G. R., Wente E. F. *The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition: Beit el-Wali temple of Ramesses II*. – Chicago: University of Chicago Press, 1967.
19. Seevers B. *Warfare in the Old Testament: the Organization, Weapons, and Tactics of Ancient Near Eastern Armies*. – Grand Rapids: Kregel Academic, 2013.
20. Shupak N. Egyptian literature // Behind the scenes of the Old Testament / ed. J. Greer, J. Hilber, J. Walton. – Grand Rapids: Baker Academic, 2018. – P. 104-112.
21. Śliwa J. Some Remarks Concerning Victorious Ruler Representations in Egyptian Art // Forschungen und Berichte, Bd. 16, Archaologische Beiträge, 1974. – P. 97-117.
22. Spalinger A. A Critical Analysis of the “Annals” of Thutmose III (Stucke V-VI) // Journal of the American Research Center in Egypt. 1977. Vol. 14. P. 41-54.
23. Troy L. Religion and Cult during the Time of Thutmose III // Thutmose III: a New Biography / ed. E. Cline, D. O'Connor. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. – P. 123-183.
24. Way T. Göttergericht und “Heiliger” Krieg im Alten Ägypten: die Inschriften des Merenptah zum Libyerkrieg des Jahres 5 // Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens. – Heidelberg: Heidelberger Orientverlag, 1992.

REFERENCES

1. Assmann J. *The Mind of Egypt: History and Meaning in the Time of the Pharaohs*. New York, Metropolitan Books, Henry Holt and Company, 2002.
2. Brewer D.J. *The Archaeology of Ancient Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
3. Fairman H.W. “The Kingship Rituals of Egypt.” *Myth, Ritual and Kingship. Essays on the Theory and Practice of Kingship in the Ancient Near East and in Israel*, ed. S.H. Hooke. Oxford, Clarendon Press, 1958. Pp. 74-104.
4. Gabriel R. *Warrior Pharaoh: a Chronicle of the Life and Deeds of Thutmose III, Great Lion of Egypt, Told in his own Words to Thaneni The Scribe*. Lincoln, Authors Choice Press, 2001.
5. Grapow H. *Studien zu den Annalen Thutmosis des Dritten und zu ihnen verwandten historischen Berichten des neuen Reiches*. Berlin, Akademie Verlag, 1949. (in Germ.)
6. Groenewegen-Frankfort H.A. *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*. London, Faber & Faber, 1951.
7. Kang S. *Divine War in the Old Testament and in the Ancient Near East*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1989. (in Germ.)
8. Kemp B. “Why Empires Rise.” *Cambridge Archaeological Journal*. 1997. Vol. 7. Pp. 125-133.
9. Leont'ev D.A. “Mirovozzrenie” [Worldview]. *Sibirskij psihologicheskij zhurnal* [Siberian Psychological Journal]. 2003. No. 18. Pp. 152. (in Russ.)
10. Pinch G. *Magic in Ancient Egypt*. London, British Museum Press, 1994.
11. Pomeranceva N.A. “Iskusstvo Drevnego Egipta” [The Art of Ancient Egypt]. *Malaya istoriya iskusstv* [Small Art History]. Moscow, Iskusstvo, 1976. Pp. 199-343. (in Russ.)
12. Redford D. *The Wars in Syria and Palestine of Thutmose III*. Leiden, Brill, 2003.
13. Reunov Yu.S. “Batal'nye kompozicii v iskusstve Drevnego Egipta epohi Ramessidov” [Battle compositions in the art of Ancient Egypt of the Ramesside era]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. 2013. No. 1–1(27). Pp. 168-176. (in Russ.)
14. Reunov Yu.S. “Battle scenes in the Nubian temple Beit el-Wali and the ancient Egyptian image of the world.” *Voprosy istorii* [History issues]. 2022. No. 5-1. P. 48-62.
15. Reunov Yu.S. “Ikonografiya batal'nyh scen v hrame Bejt-el'-Vali” [Iconography of battle scenes in the Beit el-Wali Temple]. *Egipet i sopredel'nye strany* [Egypt and neighboring countries]. 2020. No. 2. P. 77-94. (in Russ.)
16. Reunov Yu.S. “Obraz carya-voitelya v iskusstve Drevnego Egipta” [The image of the warrior King in the art of Ancient Egypt]. *Zvuk, igra, obraz: Mezhdisciplinarnye konteksty sovremennogo kinematografa* [Sound, play, image: Interdisciplinary contexts of modern Cinema]. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2022. Pp. 18-90. (in Russ.)
17. Reunov Y. “Oruzhiye Drevnego Yegipta: boyevoye i sakral'noye. Chast' 1” [Weapons of Ancient Egypt: the Military and the Sacred. Part 1]. *Articult*. 2019. No. 34(2). Pp. 18-31. (in Russ.)
18. Rieke H., Hughes G.R., Wente E.F. *The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition: Beit el-Wali temple of Ramesses II*. Chicago, University of Chicago Press, 1967.
19. Seevers B. *Warfare in the Old Testament: The Organization, Weapons, and Tactics of Ancient Near Eastern Armies*. Grand Rapids, Kregel Academic, 2013.
20. Shupak N. “Egyptian literature.” *Behind the scenes of the Old Testament*, ed. J. Greer, J. Hilber, J. Walton. Grand Rapids, Baker Academic, 2018. Pp. 104-112.
21. Śliwa J. “Some Remarks Concerning Victorious Ruler Representations in Egyptian Art.” *Forschungen und Berichte*, Bd. 16, Archaologische Beiträge, 1974. Pp. 97-117.
22. Spalinger A. “A Critical Analysis of the “Annals” of Thutmose III (Stucke V-VI).” *Journal of the American Research Center in Egypt*, vol. 14 (1977). Pp. 41-54.

Yu.S. Reunov *Necessary Cruelty:*
on the issue of the Gender Iconography of Thutmose III

23. Troy L. "Religion and Cult during the Time of Thutmose III." *Thutmose III: a New Biography*, ed. E. Cline, D. O'Connor. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006. Pp. 123-183.
24. Way T. "Göttergericht und "Heiliger" Krieg im Alten Ägypten: die Inschriften des Merenptah zum Libyerkrieg des Jahres 5." *Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens*. Heidelberg, Heidelberger Orientverlag, 1992. (in Germ.)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Триумф Тутмоса III. Карнак, VII пилон. XV в. до н. э.

Источник: Фото автора

Рис. 2. Триумф Рамсеса II над ливийским вождём. Бейт-эль-Вали. Четвёртая от входа сцена на северной стене внешнего двора. XIII в. до н. э. (фрагмент, прорисовка по: Rieke et al., 1967, pl. 14).

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

Александр Викторович Марков
Alexander Viktorovich Markov

*доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства,
Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies
Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities
markovius@gmail.com*

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА THE PSYCHOLOGY OF ART AS AN ART HISTORY DISCIPLINE

В статье рассматривается общеобразовательная и специальная функция дисциплины «Психология искусства» в системе подготовки искусствоведов. Доказывается, что данная дисциплина является частью критической теории, пропедевтична для создания критического отношения как к эстетическому переживанию, так и привычным формам выражения этого переживания. Тем самым, дисциплина компенсирует недочеты в философском образовании искусствоведов и знакомит с принципами построения теоретической системы как постоянного внедрения новых форм рефлексии. Исторический подход при чтении дисциплины никогда не противоречит этим задачам систематизации. Изучение дисциплины позволяет сформировать навыки самостоятельного исследования, умение вычленять теоретическую позицию в авторитетных трудах по теории и истории искусства, наконец, формулировать проблему не как следствие частного эстетического опыта или отдельных процедур знакомства с искусством, но как эффект принятия искусства как динамичной системы оценки и квалификации объектов, процессов и действий.

Ключевые слова: психология искусства, педагогика искусства, Выготский, методика преподавания искусства, критический рационализм, критическая теория

Для цитирования: Марков А.В. Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // Артикульт. 2022. №4(48). С. 80-101. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

The article deals with the general educational and special function of the discipline "Psychology of Art" in the system of training art historians. It is proved that this discipline is a part of critical theories, propaedeutic for producing a critical attitude to both aesthetic experience and the usual forms of expression of this experience. Thus, the discipline compensates for shortcomings in the philosophical education of art critics and introduces the principles of constructing a theoretical system as a multiple introduction of new forms of reflection. The historical approach to reading the discipline never contradicts these projects of systematization. The study of the discipline allows students to form the experience of independent research, the fitness to find a theoretical productivity in prominent works on the theory and history of art, and finally, to formulate the problem not as a result of aesthetic experience or individual procedures of knowledge, but as an effect of accepting art as a dynamic system for evaluating and qualifying objects, processes, and actions.

Keywords: psychology of art, pedagogy of art, Vygotsky, methods of teaching art, critical rationalism, critical theory

For citation: Markov A.V. "The psychology of art as an art history discipline." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 80-101. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

Преподавание любой дисциплины, даже очень специальной, не может не иметь общеобразовательной перспективы. Для психологии искусства такой общеобразовательной программой оказывается социальный конструктивизм, понимание того, что объекты, которые мы в речи воспринимаем как естественные и существующие в соответствии с доступными нам естественными порядками, на самом деле конструируются по определенным правилам, оказываются экраном такого конструирования в ходе социальных практик и дальнейшей критической пересборки, которую осуществляет уже наука. Под наукой всякий раз следует понимать критическую науку, направленную не на уточнение знания об объектах исходя из тех предпосылок, которые не оговариваются, а как бы являются инерцией дисциплины, ее ремеслом, – но на упорную критическую пересборку объектов, уточнение самих их параметров проявления и возможности положительных утверждений о них.

Этим научная критическая психология отличается от поп-психологии, которая может иметь

своих адептов среди студентов: иногда на занятиях воспроизводят штампы поп-психологии вроде «позитивного мышления», «умения дать выход эмоциям», «дурного влияния компьютерных игр», «окна Овертона» или «Стэнфордского эксперимента» Ф.-Дж. Зимбардо – в таком случае нужно обращать внимание на недостаточную верифицированность этих утверждений, на то, что сами условия Стэнфордского эксперимента (в частности, наличие своеобразных принципов отбора участников) были подвергнуты критике и могут быть вновь подвергнуты критике прямо сейчас на занятии. Поп-психология дурна не тем, что популярна, но тем, что натурализует свой предмет, превращает его в некоторую естественную психическую жизнь, которая как яблоко может подвергнуться порче, как мяч подпасть под воздействие, или, наоборот, выглядеть крепким, здоровым, правильно обтекаемым при определенных усилиях надувания такого мяча или культивирования яблони. Но эти представления, иногда совпадая с аффектами адепта и произвольно принятыми адептом способами фиксации результатов работы с психическим миром, не могут быть названы критическими ни в каком смысле.

Поэтому на семинарах нужно обращать внимание на то, что натурализация предмета в поп-психологии не выдерживает проверки не один раз, а многократно: начиная с того, как языковыми эмоциональными средствами создается некоторый ложный образ «цельности» или «органичности», и заканчивая тем, что маркеры успеха поп-психологии, когда именно достигнута «позитивность» или «защищенность от влияния», выбираются произвольно. Поп-психология поэтому есть идеология, а не наука, в терминологическом смысле ложного сознания. Идеология – некоторые представления, которые блокируют социальную и культурную критику через натурализацию обычаев, выдав социальные практики за естественные или привычные нашей речи, а наше умение испытывать аффекты при встрече с непонятным – за реальное познание окружающего мира.

Вся прочая общеобразовательная перспектива психологии искусства для будущих искусствоведов определяется тем, насколько на факультете освоены основные науковедческие понятия; прежде всего, различие «слабой» и «сильной» исследовательской программы [Браславский, 2021]. Так как это различие не всегда запоминается студентами, и даже более базовые науковедческие понятия как «принцип фальсифицируемости» К. Поппера приходится пояснять примерами, прежде чем критически обсуждать границы его применения (например, в связи с различием между классическим психоанализом и его современными изводами), то это различие поясняется примерами.

Сначала говорится о «сильной программе» в медицине, на примере доказательной медицины, исходящей из редукционистского понимания человеческой органической жизни, но при этом полагающей границы этой редукции как в том числе социальные, связанные с санитарным благополучием. Далее объясняется, как применение «сильной программы» в социальных науках обладает большим критическим потенциалом, чем в медицине, потому что раскрывает характер этих самых социальных границ, например, как они проявляются в качестве «оптики» или наблюдаемого «привычного действия», при этом можно обращаться и к искусствоведческим трудам, где такая критика оптических границ составляет основу методологии [Вязова, Корндорф, 2021] или увлеченного спора с чужой методологией [Ванеян, 2021], что не означает обязательного согласия с положениями этих трудов. Наконец, показывается, как «сильная программа» может быть применена в известных всем искусствоведам дисциплинах, например, в социальной истории, где будет показано, как понимание мотиваций зависит от того, как мы членим саму социальную жизнь, где мы видим узлы, пробуждающие новые мотивации.

Последнее поможет и пониманию истории искусства, где прежде всего в наши дни ставится вопрос, как конфигурация отношений производителей и заказчиков и учреждение определенных фигур внутри этих отношений, таких как «жречество», «спасаемые» или «публика» (причем эти фигуры, как и риторические фигуры, могут кочевать из эпохи в эпоху, меняя свою суть и реальную применимость), определяет признание некоторых процедур деятельности (в широком смысле,

включая процедуру существования результата) как искусства. Сразу надо также оговорить, что в творческих вузах психология искусства преподается на совершенно иных основаниях, в связи с необходимостью принимать практические творческие решения. Предмет данной статьи – только подготовка искусствоведов.

Психология искусства как наука

Студентов обычно поражает, что психология как научная дисциплина достаточно поздно, с появлением в 1879 году психологической лаборатории Вильгельма Вундта. Соединение интроспекции (самонаблюдения) с экспериментальным выявлением процессов психической жизни, не сводящихся только к реакциям, и позволило создать психологию как отдельную дисциплину, отличающуюся от физиологической рефлексологии. Получается, что само понятие «реакция» было подвергнуто критическому пересмотру, будучи встроено в другие аспекты психической жизни. Поэтому психология изучает не «душу», потому что это слово всегда подразумевает эмоциональную реакцию на его содержание и не может быть использовано как термин, но «психическую жизнь» (или «психику» в русской традиции, такое же псевдогреческое слово, как «социум» – псевдолатинское) как определенный экран, на котором мы можем увидеть отношение между физиологической жизнью и наблюдаемыми процессами отношения внутренней жизни человека с окружающим миром, а уже после охарактеризовать отдельные процессы как «реакции».

Главное открытие Вундта в психологии искусства – *фантазия* стала пониматься им не как игра индивидуальной психики, но как социальный факт, как способ адаптировать идеи для восприятия различными людьми. Здесь следует строго различить и несколько раз повторить это различие, понятия «воображения», то есть моделирования отсутствующих здесь объектов («сила воображения» по Дильтею как организующая в том числе и биографию творческого человека), и «фантазии» как социального действия напоказ, где отдаление вещей фантазии от реальных вещей определяется параметрами этого действия, с опорой на соответствующие статьи «Европейского словаря философий» [Кассен, 2015]. Одна из глав «Психологии народов» и называется «Фантазия как основа искусства» (1913) [Вундт, 2014]. Потом это понятие «фантазии» было воспринято психоанализом в виде учения о «фантазмах» как самопроизвольного действия со своими параметрами.

Основные тезисы Вундта следует представить так (можно соотносить их с положениями Дильтея, если далее какая-то из работ Дильтея будет изучена подробнее):

1. Психическая жизнь – это связывание содержаний опыта (но не самих предметов опыта);
2. Единство психической жизни определяется не единством «души», которой как субстанции не существует, а восприятием психических явлений как связанных (тем, что Кант назвал «apperception», отличающейся от просто «перцепции»);
3. Экспериментальная психология способна установить параллелизм психических и физических процессов;
4. Психические явления всегда включают в себя волю, и в зависимости от направленности воли, ее вектора, это бывают «чувствования», «аффекты», «представления», которые и позволяют и реализовывать собственную волю, и воспринимать чужую волю;
5. Фантазия тогда – это игра воли, а не ее применение, вовлекающая и других в эту игру.

Здесь следует спросить студентов, почему все пять тезисов относятся не к индивидуальной психологии, а к социальной, и только после внятных ответов по каждому тезису двигаться дальше.

Позитивизм достаточно представить Гербертом Спенсером (1820–1903), показав, как он тематизировал открытие Гельмгольца, что энергию можно «накапливать», что противоречило представлению об энергии Аристотеля и Лейбница как о чистой деятельности [Бибихин, 2010]. Благодаря более Спенсеру, чем Гельмгольцу, понятие о «накоплении» и «трате» психической энергии стало нормативным для ранней психологии, в диапазоне от К. Бюхера (создателя теории происхождения искусства из трудового ритма как оптимизации траты энергии) [Марков, 2017]

до З. Фрейда. Это позволяет поставить вопрос о роли проводников идей (можно указать на вклад Г. Спенсера в социологию созданием терминов «социальный институт» и «тип общества» – аграрный, индустриальный и т. д., определивших интеграцию всех исследований культуры в социальные исследования), а не только их изобретателей, в создании передовых исследований, которые обязаны не воспроизводству знания, а профессиональному взаимодействию над границами дисциплин для создания поворотных терминов и концепций, характеризующих саму структуру современного знания и определяющих возможность его дальнейшего развития.

Сразу следует оговорить, что предшественниками научной психологии оказываются все, кто последовательно разделяют чувство и волю не просто как функции «души», но как некоторые типы отношения к предметности. Скажем, Мен де Биран (1766–1824) открыл, что внутреннее я, внутренний мир, не может быть предметом чувственного опыта, но требует усилия воли для своей верификации (здесь следует также обратиться к статье «Я» в [Кассен, 2015]). В последующей философской традиции эта интроспекция была расширена, так, для Анри Бергсона внутреннее переживание времени не есть чувственное переживание привычной предметности. Знакомство с Уильямом Джеймсом или Анри Бергсоном здесь зависит от культурных интересов студентов, скажем, при разговоре об Уильяме Джеймсе необходимо будет упомянуть его брата Генри Джеймса и изобретение техники «ненадежного рассказчика» в романе «Поворот винта» (1898), где тоже интроспекция тем самым не сводится к чувственному восприятию и системе чувственных реакций.

Конечно, при рассмотрении вопроса о рождении научной психологии понадобятся экскурсы в то, как был изобретен базовый аппарат научной психологии, в том числе, что позволило психологии воспринять термины физиологии, такие как стимул и реакция. Для этого нужно указать, что схему стимул-реакция обосновал Эрнст Вебер (1795–1878), который создал достаточный экспериментальный аппарат для проверки порога ощущения – тем самым, аппаратная техника определяет, где мы имеем дело с психическими явлениями, зависящими не от автономной физиологической жизни, а от выстраивания самим субъектом в себе этого экрана психического, такого контроля за своими реакциями и отработки реакций. После Э. Вебера или Гельмгольца, даже если мы говорим о психической жизни как результате эволюционной адаптации, всё равно мы должны признать, что данные моменты адаптации, такие как скорость, качество и интенсивность реакций, может изучать только психология, а не физиология, каковая исследует реакции на среду, но не развитие реакций как таковых.

Уже здесь можно объяснить студентам, почему психология как научная дисциплина была создана Вундтом как «психология народов», иначе говоря, как *социальная психология* – чтобы освободиться от натурализма и тех слабых программ, которые грозили превратить отдельные наблюдения за пациентами в основание для упрощенного применения вперемешку как научно-эволюционного биологического, так и вненаучного бытового знания. Студенты обычно с большим вниманием относятся к рассказам о Германе Гельмгольце (1821–1894) – о его машинах, фиксирующих реакции и раздражения, благодаря чему удалось установить, что нервная деятельность имеет собственную структуру, что нерв – это не просто струна, а часть сложной машины, в том числе осваивающей время (и здесь можно перебросить мост к Бергсону и потом Хайдеггеру). Так обособление предмета психологии сопровождалось признанием за психической жизнью не только способности поддерживать свое существование длительное время, но и осваивать и интерпретировать само время, определенным образом смотреть на собственный опыт, от чего можно провести линии к разным направлениям философии и науки XX века, но прежде всего к интерпретирующей психологии Вильгельма Дильтея.

Вильгельм Дильтей (1833–1911), как автор ключевой книги «Идеи к описательной и расчленяющей психологии» (1894), обычно мало знаком студентам, несмотря на весь его вклад в понимание специфики социально-гуманитарного знания («наук о духе»). Здесь изложение лучше начинать, пользуясь изданием [Дильтей, 2016] и предисловием А.В. Лызлова к нему, с самой программы описательной психологии: она не дает объяснения явлениям, но постоянно их

«перечитывает», смотрит, как именно целостное переживание выглядит изнутри самой психической жизни связным, так что мы можем смотреть на детали. Такое «перечитывание», которое и составляет специфику «наук о духе», лучше всего пояснить примерами детализации в живописи (спросив у студентов, какие работы о детали в живописи они уже рассматривали на историко-искусствоведческих занятиях), как увлеченное рассмотрение нюансов позволяет заметить детали, которые оказываются ключевыми для переживания, делают ее более взрослым, так что при знакомстве с искусством мы «растем». Тогда как эксплуатация этого увлеченного рассмотрения без детализации оказывается китчем: можно привести пример рассказа Глеба Успенского «Выпрямила» (1885), где учитель Тяпушкин не едет второй раз к благородной статуе, так как переживание, которое и определило его личное развитие, лучше будет поддерживаться обычаем, нормативом, таким как репродукция, чем новой встречей, которая может разочаровать, оказаться просто идеологическим повторением знакомого переживания. Также можно рассмотреть две встречи Сергея Булгакова с Сикстинской Мадонной [Аверинцев, 2003], где первая встреча и была раскрытием всей будущей философии личности, разрабатывавшейся этим мыслителем, тогда как вторая встреча оказалась просто столкновением с идеологией, с тем, что злоупотребляет реакциями, а не позволяет их регулировать и критически воспринимать.

Рассказ об Уильяме Джеймсе (1842–1910) как авторе книги «Принципы психологии» (1890) имеет еще то преимущество, что введенное им различие «данных сознания» (отдельных раздражений и реакций) и «состояний сознания» (способов отношения к происходящему, включая «поток сознания») полезно не только для понимания явлений литературы и искусства XX века. Различение между предметом знания и содержанием знания, наблюдаемым и конструируемым, стало общим методологическим в науке XX века, выражаясь, в частности, в различении «объекта» и «предмета» в наших научных работах. Но работы Франца Brentano, Казимира Твардовского или Эдмунда Гуссерля, где это различие проводится последовательно, сложны для студентов – из всех мыслей Brentano студентам можно без ущерба представить только «интенциональность», сопоставив ее с инстинктом и спросив студентов об их общем отношении к действительности, тогда как понятия Гуссерля, такие как «естественная установка» и «эпохе» станут понятны студентам, не слушавшим систематический курс философии XX века, только когда они усвоят особенности критического рационализма в социально-гуманитарных науках XX века после нескольких занятий. При этом студенты хорошо реагируют на рассказы о личности Франца Brentano: о роли его дяди Клеменса Brentano в создании новых типов романтического социального воображения («Волшебный рог мальчика» и «Евангелие Анны-Катарины Эммерих»), о его духовном сане, преподавательской харизме, об аристотелевском и средневековом происхождении термина «интенция» и другие.

Следует непременно сказать и о значении школы Франца Brentano в становлении гештальт-психологии, рецепированной Выготским во всех подробностях [Завершнева, Осипов, 2012]. Термин *гештальт* в новом смысле стал употреблять ученик Франца Brentano Христиан фон Эренфельс в книге «О гештальт-качествах» (1890). В них он ввел понятие о том, что есть и качества, которые не выводятся из опыта, например, чувство целого или чувство живого. Эти идеи были развиты Стефаном Витасеком, который и сформулировал «структурную психологию» или гештальтпсихологию в работе «Общий очерк психологии» (1907). Витасек, опиравшийся на Теодора Липса и Густава Фехнера, настаивал на том, что эстетика «экстра-объективна», то есть принадлежит не объекту, а состоянию сознания. Согласно Витасеку, оспаривающему материалистический детерминизм, сознание может управлять своими представлениями: например, когда мы слушаем музыку, мы можем вычленять тон и обертон, хотя объективно звучит просто поток звуков как колебаний и воздействий. Соответственно, гештальт-психология изучает, как деятельность сознания может проникать во все переживания, как, например, мы не просто реагируем на красный цвет, а выстраиваем определенную модель, где красное – это цвет, а не оттенок.

Здесь Витасек вел диалог с ведущим австрийским экспериментальным психологом (создал Институт психологии в Граце в 1896 г.), тоже учеником Брентано и учителем К. Твардовского Алексиусом фон Мейнонгом, который изобрел термин «комплексия», то есть предмет более высокого порядка, который мы конструируем сознанием, а не воспринимаем чувствами, – это как раз тот самый гештальт. Так, мы воспринимаем красный цвет и круглую форму, то есть два образа, но гештальт, красный мяч, конструируется нашим сознанием. При этом так же могут быть сконструированы несуществующие предметы, например, «алмазный мяч», которые не существуют, но которые могут быть предметом предположения, но не суждения. Равно как мы можем судить о музыке, – но об отдельных ее голосах или тонах, таких комплексиях нашего сознания, можем только делать предположения, утверждения. Теории в духе Мейнонга повлияли на теорию фактов Л. Витгенштейна и теорию полифонии М. М. Бахтина.

При объяснении самого смысла слова *Gestalt* и его отличия от другого термина для формы, *Bild*, следует пользоваться следующей таблицей (таб. 1):

Bild (картина)	Gestalt (структура)
ограниченная рамой форма: икона, картина	не ограниченная рамой форма: предмет быта, предмет мебели (ср. анализ «ручки» Г. Зиммелем [Зиммель, 2006])
соответствует эстетическим ожиданиям	соответствует эстетическим интуициям
имеет внешние законы (канон)	имеет внутренние законы (устройство)

Таб. 1.

Студентам предлагается найти гештальты в организации их повседневности, в каких действиях они сталкиваются не просто с образами, но с гештальтами. Например, какими гештальтами располагает университет, где есть не только впечатления (картины), но и способы передачи знания?

Создатель классической гештальт-психологии – австрийский и американский психолог Макс Вертгеймер (1880–1943). В 1910 году он открывает «фи-феномен»: вспыхивающие с определенным интервалом источники света мы воспринимаем в зависимости от длины интервала то как вспыхивающие одновременно, то как вспыхивающие последовательно, то как движущиеся. Тем самым было опровергнуто учение Вундта об «элементарном переживании», о том, что «движение» это другое элементарное переживание, чем вид вещи. Фи-феномен во многом лежит в основе авангардного искусства, где как раз движение разлагается на кадры и монтируется по определенным законам, «скакала крашенная буква» (В. В. Маяковский, «Уличное»). Схема гештальт-психологии может быть представлена так, где 1 означает завершенное действие, а 0 – незавершенное, открытое будущему действие (таб. 2):

Практическая деятельность	Незавершенная структура	1 0 1
Наука	Несовершенная структура	1 0 0
Искусство	Открытая структура	0 0 1

Таб. 2.

Эту схему следует использовать при чтении Рудольфа Арнхейма (1904–2007), чтобы разобраться, когда он говорит собственно об искусстве, а когда – о научных или практических способах восприятия искусства. Если позволяет время, мы читаем на одном из семинаров Арнхейма, сравнивая английский оригинал и сокращенный русский перевод [Арнхейм, 1974].

Главный контекст становления научной психологии может быть освещен как споры конца XIX и начала XX века о «психологизме»: раз всё, что мы знаем об окружающем мире, мы знаем благодаря нашей психической деятельности, не означает ли это, что психология может заменить другие науки. На этот вопрос был дан отрицательный ответ: появились феноменология (Гуссерль), герменевтика (Дильтей) и неокантианство (Коген, Наторп), исходившие из того, что метод познания не может быть сведен к наблюдаемой психологической жизни, даже если развертывается в ней, – хотя бы потому что познание имеет свои ограничения и ситуации, никак не следующие из прежних психических состояний. По сути, этот отрицательный ответ и открыл дорогу модернистскому искусству в широком смысле, которое как раз исходит из возможности новых форм выразительности, не сводимых к прежним наблюдениям: условный «модернизм» взял верх над условным «реализмом». Другой контекст – революция в естественных науках: создание в 1905 году специальной теории относительности Альбертом Эйнштейном, в которой согласование (синхронизация) физических процессов не сводится к причинности внутри этих психических процессов, но представляет собой автономную выработку самих «точек зрения» и позиций. Эта революция была воспринята и философией, достаточно указать на *Dasein* М. Хайдеггера [Хайдеггер, 1997] как особую ситуацию бытия, не сводящуюся к качествам, характеристикам и порядкам восприятия бытия.

На следующем этапе следует рассказать, сколь многообразными путями шло влияние научной психологии в России [Сироткина, 2008; Сироткина, Смит, 2016]. Так Жан-Мартен Шарко (1825-1893), учеником которого был как З. Фрейд, так и В. М. Бехтерев, ввел понятие «постоянный раздражитель», сразу имевшее социальное измерение, объяснявшее, как не только люди, но и массы поддаются внушению. Его же понятие о «периферической нервной системе» (всех нервах кроме головного и спинного мозга) позволило локализовать рефлексы и тем самым различать поверхностное и глубокое воздействие впечатлений, без чего невозможна была бы спецификация искусства в отличие от жизненных переживаний у Выготского. Теодюль Рибо (1839–1916) создал понятие «ангедония», нежелание переживать даже приятные впечатления, что, конечно, способствовало растождествлению «искусства» и «наслаждения», раз ангедонику искусство доступно, и «аффективная память», понятие, востребованное в системе Станиславского и объясняющее, как актер проживает жизнь на сцене, не будучи погружен в саму стихию жизни. Здесь можно сразу указать на культурный контекст ранней массовой культуры (оперетта, кабаре), где как раз используются предельно искусственные шутки, запоминающиеся «мемы» по Докинзу, которые при этом позволяют воспринимать это искусство людям с разным настроением и разной готовностью наслаждаться.

Далее можно завершить занятие знакомством с собственно русской психологией. Главной фигурой здесь должен стать Николай Яковлевич Грот (1852–1899), автор книги «Основания экспериментальной психологии» (1896), обосновавший схему ощущение - чувствование - мышление - воля. Эта схема подразумевает, что восприятие даже базовых интуиций, таких как пространство и время, конструируется на переходе от ощущения к чувствованию, и что строго индивидуальной психологии быть не может, раз уже чувствование конструируется как всеобщее свойство, а далее происходит переход к мышлению как нормативному. Иначе говоря, Грот подверг резкой критике идею души как отдельной субстанции, показав ее многоэтапное конструирование через ощущение времени и через способность мыслить мысль. Его друг и коллега, русский философ-идеалист Вл. С. Соловьев (1853–1900), также доказывал, что индивидуальная душа не является субстанцией, потому что не может себя реализовать отдельно от условий своего существования, а субстанцией является только некая мистическая душа мироздания – божественная София, которая и производит и само мышление, и способность переживать. Понятно, что такое объяснение, как София, не может использоваться в научной психологии; но рассмотрев это философское учение, мы еще раз поймем преимущества конструктивизма над натурализмом.

«Психология искусства» (1924) Л. С. Выготского на занятиях по психологии искусства

Лев Семенович Выготский (1896–1934) оказывается центральной фигурой любого изложения психологии искусства, будь то краткого или развернутого. Прежде всего, можно обратить внимание на цитируемость Выготского: среди всех гуманитариев, живших в нашей стране, М.М. Бахтин и Л.С. Выготский будут с большим отрывом лидерами цитируемости. Иначе говоря, их идеи не просто востребованы, но востребованы как магистральные, определяющие профиль развития научного знания, хотя к каким дисциплинам относится это знание, потребует отдельных комментариев. В качестве лирического отступления можно указать на то, что ни Бахтин, ни Выготский не имели законченного высшего образования, но при этом сразу же обращались к образовательным практикам, создающим само высшее образование, к дискуссиям вокруг передовых идей в науке, результаты которых и должны были определить, что в высшем образовании останется востребованным, а что уйдет как необязательное. Выготский, изучавший одновременно юриспруденцию, медицину и гуманитарные науки, учился среди прочего на историко-философском факультете Университета Шаняевского. Если кто-то из студентов читал роман «Голем» Г. Майринка, следует сказать, что его переводчиком был двоюродный/сводный брат нашего героя Давид Выгодский, и обсудить, как устроено в этом романе «достоверное знание», а как – «конструирование субъекта», чтобы показать, что не только личность, но и субъект в эту эпоху перестал быть целостной инстанцией опыта. Можно связать этот распад инстанции опыта и с многофункциональностью, свойственной Выготскому, Бахтину, Шпету, Бердяеву и другим его русским современникам: работать сразу на нескольких работах и во многих учреждениях – можно упомянуть, если это близко студентам, Николая Николаевича Веденяпина из романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака, похожего на всех этих деятелей своей непредвзятостью, борьбой с догматизмом и умением привести живую дискуссию и новую ноту в любую дисциплину. Следует перечислить, где работал Выготский в 1919-1923 годах: в Гомеле учителем литературы в советской трудовой школе, педагогическом техникуме, в профтехшколах печатников и металлистов, на вечерних курсах Губполитпросвета, курсах по подготовке работников дошкольных учреждений, летних курсах по переподготовке учителей, курсах культработников деревни, Соцвоса, в народной консерватории и на рабфаке, и параллельно как театральный критик, редактор и издатель. Надо предложить студентам подумать, что общего было между этими учреждениями как новаторскими социальными институтами (правильный ответ: постоянное обновление кадров, поиск нового языка общения между всеми, управление эмоциями, обучение тех, кто будет не только работать, но и учить или консультировать в разных формах).

Непрерывно при разговоре о Выготском упоминается его дебют: статья о Гамлете 1916 года. Здесь оказывается необходимо остановиться на спорах о Гамлете как зеркале модерности (современности, современного человека), начатых Георгом Брандесом [Шестов, 1898]. Тезис о Гамлете как первом современном человеке, в котором нет единства чувства и воли, но напротив, разлад между сознанием и действием, вызвал большие споры в том числе в России: так, молодой Павел Флоренский (в 1905 г.) считал Гамлета первым настоящим христианином, который действует не по заповедям, а в силу свободного выбора, истины, которая освобождает [Флоренский, 1989], а Лев Шестов – первым критиком рационализма, который понял, что невозможно обосновать или подвергнуть сомнению все волевые решения, опираясь только на рационализм. Таким образом, Гамлет оказался для тогдашних дискуссий и способом спроектировать будущее западного человека: каким он станет, если встретится с собой.

Биография Выготского как создателя психологической лаборатории в Гомеле (1923) и реорганизаторе психологических исследований в Москве, Ленинграде, Харькове и Ташкенте может быть рассказана не обязательно подробно, но при этом надо обратить внимание студентов на два обстоятельства: создание непрерывных традиций в разных городах, которые было нетрудно возобновить в 1960-е годы, и открытие экспериментальных станций по сбору необходимой

информации, благодаря чему учение Выготского о развитии сразу проверялось и могло дальше применяться в любых регионах и странах. Скорее надо обратить внимание на сотрудничество с А.Р. Лурия, создателем культурно-исторической психологии и нейропсихологии функциональной асимметрии полушарий мозга, то есть тех идей, которые в советское время вошли в общую культуру гуманитариев и потому обеспечивали и непрерывную востребованность психологии. Еще один важный эпизод, который часто уходит из внимания рассказывающих о Выготском – это как Выготский принял в свой институт учениц Курта Цадека Левина: Нину Каулину, Гиту Биренбаум, Блему Зейгарник – что обеспечило международное измерение его школы.

Левин был учеником неокантианца Алоиза Рия, который «превратил» Ницше из писателя в философа, то есть как раз показал пример универсализации парадоксальной художественной литературы, превращения ее из чтения для удовольствия в распознавание симптомов и перспектив эпохи, что делает во многом и Выготский в своей «Психологии искусства» (1925) [Выготский, 1987]. Ницше, которого Дильтей всерьез не воспринимал, сделался для Рия критиком грамматического когнитивного искажения, когда наши представления о субъекте, объекте, действии, внушаются нам знакомой нам грамматикой – и следовательно, он открыл возможность нового, критического подхода к человеческой деятельности, исходя из того, что она всякий раз формируется столкновением с реальностью, представленностью человека реальности. Некоторые открытия этой школы Выготского–Левина мы знаем даже в быту, например, «эффект Зейгарник», неспособность помнить завершённые действия как уже выяснившие отношения с реальностью, скажем, закрыли ли мы дверь ключом.

Идеи Выготского, связанные с психологией развития, можно представить в следующих тезисах:

1. Развитие человека нельзя свести просто к прохождению определенных стадий формирования, наоборот, каждая стадия является завершённой и соответствующей функциям человека в этом возрасте, новая стадия оказывается результатом расширения социального опыта;

2. Социальный опыт не приобретает постепенно, а усваивается полностью, хотя и несовершенно, на каждом этапе развития. Маленький ребенок – уже вполне социальное существо;

3. Игра не является потребностью человека, но напротив, побочным эффектом социализации. Человек не испытывает потребности играть в торт, но кушать торт;

4. Мышление и речь – это не зависимые друг от друга явления, но две стороны единого процесса семантизации вещей при освоении мира. В противном случае мы должны признать у человека не сознание, а инстинкты;

5. Понятие является не формой или продуктом мышления, но моментом соединения воображения и мышления.

Студентов следует попросить сказать, почему ни один из этих тезисов не мог бы быть сформулирован на основе «грамматического эссенциализма», принятых в XIX веке представлений о субъекте и объекте как базовых инстанциях и о действии как простом соответствии значению глагола. После правильных пояснений студентов и можно перейти к самой книге «Психология искусства», для чтения по главам, предварив, если необходимо, разговор о книге историческим очерком отношений власти и культуры в тот период, сказав и о причинах литературоцентризма (литература как универсальная среда политических высказываний). Тогда нужно упомянуть в это уже опасное для свободной мысли время наличие фракций в партии, каждая из которых поддерживает свои явления культуры, например, Троцкий поддерживал Есенина, Бухарин – Пастернака, а Сталин (сначала умеренно) – Маяковского. Этим фракциям отвечали и литературно-художественные движения, например, ЛЕФ как движение ленинизма, а РАПП – как движение раннего сталинизма. Выготский был ближе всего к Плеханову, Троцкому и Луначарскому, в каком-то смысле его «противочувствование» как базовый термин напоминает идею перманентной революции Троцкого, как постоянного отодвигания границ реального при действии внутри реальности по правилам реальности, но при этом Выготский старался соблюдать равновесие и не присоединялся ни к какой фракции.

Далее изложение книги Выготского, прежде перехода к анализу отдельных глав, подчиняется привычной студентам структуре научной работы и служит в том числе подготовке к правильному структурированию выпускной квалификационной работы. Поэтому порядок изложения на лекции подчиняется традиционному: цель и задачи, особенности изложения, методология, основное содержание.

Цель книги: обосновать, что субъект искусства (его создания, восприятия, переработки) отличается от бытового, эмпирического, повседневного субъекта. Искусство поэтому нельзя считать ни «самореализацией», ни «выполнением общих правил».

Задачи книги:

1. Показать недостаточность экспериментальной психологии и описательной психологии для изучения искусства и необходимость изучения состояний сознания;

2. Показать, что обыденные и философские представления о субъекте творчества и субъекте восприятия искусства устарели, а прежние попытки обосновать сами условия такой субъективности (Б. Христиансен, с которым Выготский спорит) недостаточны;

3. Показать, что искусство изменяет не только интенсивность и качество, но и порядок аффектов и их отношение с закономерностями сознания.

Студентам предлагается дискуссия, все ли эти задачи решены в той психологии, которая им известна. Можно ли сказать, что известные им психологи, в том числе популярные, учитывают предложенное Выготским решение этих трех задач? Насколько тот способ объяснять искусство, который студенты встречали в популярных лекциях и книгах, учитывает эти тезисы Выготского (усвоенные прямо или из вторых-третьих рук), а насколько их учитывают кураторские проекты в области современного искусства?

Основные особенности книги:

1. Полемичность – Выготский посвящает целые главы полемике с наиболее модными и расхожими теориями своего времени;

2. Диалогичность – ссылаясь в том числе на советских партийных деятелей, Выготский стремится расширить круг читателей, включив туда и советское начальство;

3. Иллюстративность – Выготский ссылается по преимуществу на примеры из художественной литературы, так как они на памяти у любого читателя его книги, в отличие от произведений театрального, музыкального, изобразительного или пластического искусства.

Метод книги:

структурно-аналитический: реконструируется структура стимулов в произведении искусства и структура реакций воспринимающего, и из этого делается вывод о специфике искусства в отличие от не-искусства.

Основные наблюдения Выготского на протяжении всей книги:

1. В искусстве материал меняет свое первоначальное назначение;

2. В искусстве наблюдается «противочувствование» как встречное движение двух противоположных реакций;

3. В искусстве существенно «чуть-чуть», то нюансирование, которое определяет специфически эстетическую, а не практическую реакцию;

4. В искусстве всегда есть социальный смысл, оно обращено к социальному опыту аудитории, а не отдельного воспринимающего;

5. В искусстве показывается, как сам субъект (Гамлет у Шекспира, Оля Мещерская у Бунина) оказывается под вопросом при встрече с собой, оказывается местом катастрофы, которая только и позволяет пробудить противочувствие;

6. В искусстве катарсис определяется не характером эмоций (как в теориях «заражения» Л.Н. Толстого и «вчувствования» В. Воррингера), а завершенностью работы над материалом.

Студентам, которые прочли книгу Выготского, предлагается подобрать цитаты, отвечающие всем этим шести тезисам. Понятие катарсиса, которое Выготский объясняет в конце книги [Улыбина, 2006], потребует сразу обращения к убедительной теории катарсиса как структурного

элемента, «бога из машины», развязки с участием высших сил, и наводящих порядок там, где человек это сделать не может, с указанием на то, что в трагедии Гамлета богом из машины должен стать сам человек. Теория катарсиса может быть представлена в следующей таблице (таб. 3):

Античное понимание	Расхожее современное понимание
структурный элемент (развязка)	психологический элемент (итоговое восприятие ситуации)
поддерживается одной художественной структурой (трагедия)	поддерживается разными художественными структурами (говорят о «лирическом катарсисе»)
доставляет один тип интеллектуального удовольствия (безвредную радость)	доставляет сразу несколько типов интеллектуального удовольствия
может интерпретироваться как интеллектуально (прояснение), так и телесно-эмоционально (ритуальное очищение, медицинское вмешательство)	интерпретируется всегда смешанно, как форма интеллектуально-эмоциональной рефлексии.

Таб. 3.

При рассмотрении таблицы студентам предлагается обсудить, как тезисы Выготского позволяют и подвергнуть критике расхожее современное понимание, и показать, что античное понимание может быть так же приспособлено к современной литературе и искусству, как Бахтин приспособил понятие «мениппея» к Достоевскому. Об этом студенты должны говорить подробно, чтобы уяснить, как работает научная критика бытовых представлений.

Основные оппоненты Выготского:

1. Формалисты и футуристы – их он упрекает в ситуативном понимании эффектов формы как всегда разовых;
2. Психоаналитики – их он упрекает в том, что одна из двух реакций противочувствования понимается как всегда статическая и принадлежащая порядку бессознательного;
3. Традиционные психологи, включая экспериментальных – их он упрекает в сближении субъекта искусства с субъектом бытового опыта и неразличении эмоций от искусства и эмоций от реальности.

Разговор об этих оппонентах, по опыту, должен быть долгим. Так, говоря о русском формализме, следует рассмотреть не только манифесты Шкловского и его основные понятия в контексте эпохи, с опорой, например на [Гюнтер, 2009; Ямпольская, 2019, с. 62-75], его расставание с эпохой эклектики в «Воскрешении слова» и понятие приема в работе «Искусство как прием», но и статью Эйхенбаума «Как сделана Шинель Гоголя» (1919) [Эйхенбаум, 1969]. При этом надо указать, что открытие Эйхенбаумом принципа сказа, противостоящего принципу письма у героя «Шинели», вписывается в более широкий контекст: восприятие Акакия Акакиевича как оскорбительной карикатуры и одновременно нарушения личного пространства Макаром Девушкиным, героем Достоевского, дальнейшее развитие этого типажа как отрицательного в рассказе Чехова «Человек в футляре», наконец, понимание Набоковым финала «Шинели» не как мистического, а как реалистического, исследующего «бормотанием» неофольклорные принципы распространения слухов (на самом деле продолжает орудовать и срывать шубы не найденная полицией банда, ограбившая самого Башмачкина, но городские слухи, запомнившие Башмачкина, сваливают всё на жертву) [Набоков, 1996, с. 130]. Следует привлечь и новейшие герменевтические работы, в которых показывается зависимость Башмачкина от бюрократических деформаций грамматики в сторону безличности [Погребняк, 2022]. Поэтому здесь правильным будет говорить о соединении письма и сказа: в отличие от нормированного письма Башмачкина, которое не спасает его от катастрофы, не проходит проверки социальной реальностью, сказовое письмо самого Гоголя должно было очаровать социальную реальность, спасти и улучшить Россию – поэтому он губит своего

героя, чтобы показать дополнительную власть собственного художественного письма. Таким образом, противочувствование есть в самом бытовании «Шинели», и отрицая понимание сказа как приема, Выготский не отрицает столкновение власти слов героя и автора, только то, что у Бахтина было бы «скандалом» при дурном исходе и «полифонией» при хорошем исходе, у Выготского оказывается «противочувствованием», при котором сам читатель, развиваясь, выстраивает себе хороший исход.

При рассмотрении того, как Выготский критикует учение А. А. Потебни об образе, следует сразу указать, что русское слово «образ» соответствует следующим классическим понятиям (смысл которых можно установить по [Кассен, 2015]) (таб. 4), и что учение Потебни основано во многом на сознательном смешении этих понятий, которое лежит в основе и школьного понимания «образности» русского литературного языка и художественной литературы.

Соответствие слову «образ» в греческом и латинском языках	Значение
схема / фигура	изначально «поза», телесная выразительность, далее метонимически – речевая выразительность.
идея, эйдос, идол, морфе / форма, формула	вид, внешний вид, общее представление о вещи, принимаемое в качестве видимого, где не различается истина и видимость; при этом не требуется сходство, но только соответствие виду вещи, символизирующее общие свойства.
икона / симулякр	обозначение вещи, обладающее внешним сходством с вещью, однозначно указывающее именно на эту вещь, полномочно представляющее ее частные свойства.
тип (нельзя смешивать с понятием характер – дурной след, испорченность, или же достоверная копия, переводится как «начертание»).	оттиск, след, печать, копия, с идеей передачи подлинного, уполномоченной свыше передачи, запечатанного письма от авторитетного адресанта
парадигма / экземпляр (отчасти и слово символ, в начальном смысле «пин-код», половинка дощечки, которая авторизует человека перед другим человеком, имеющим другую половину, благодаря уникальности скола)	демонстрируемый пример, по которому можно сделать вывод и о других вещах того же ряда.
троп / модус	в выражениях вроде «образ действия» или «образ мысли».

Таб. 4.

Студентам предлагается сказать, какие из видов искусств больше всего соответствуют какому пониманию «образа», а уже исходя из этого – как адаптировать понятие «противочувствование», созданное Выготским на материале художественной литературы, для разных видов искусств.

Наконец, лучше всего закрепит изучение книги Выготского сравнение с мировой межвоенной психологией, но также и с новейшими продолжениями в русской психологии по ее обзорам [Акопов, 2018; Громыко, 2018]. Для рассмотрения межвоенной психологии искусства выбраны две книги середины 1930-х годов. Дж. Дьюи представлял прагматизм – учение о невозможности

обосновать истину только с помощью языковых и речевых средств. Основные тезисы книги Дж. Дьюи «Искусство как опыт» (1934) [Dewey, 1934] таковы:

1. Гуманитарное знаточество создано капитализмом, национализмом и империализмом;
2. Искусство расширяет и усиливает жизненный опыт, а значит, в какой-то мере оно более живое, чем повседневная жизнь;
3. Искусство противопоставляет прерывному бытовому опыту (опыту сопротивлений) непрерывный опыт исполняемых и завершаемых переживаний;
4. Произведение искусства не репрезентирует вещь, а генерирует эмоцию, которая сливается с предыдущими эмоциями воспринимающего;
5. Действие искусства – тотальный захват, в котором не различаются средства и цель.

Студентам предлагается обсудить, какие из этих идей наиболее востребованы современном искусством, какие из этих идей как бы поправил Выготский, наконец, какие из этих идей позволяют быстрее адаптировать идеи Выготского к живописи, музыке и другим искусствам.

Основные тезисы книги Хайдеггера «Источник произведения искусства» (1936, в переводе А.В. Михайлова «Исток художественного творения», существует также неопубликованный перевод автора статьи) [Heidegger, 2012] могут быть подытожены так:

1. Способ существования произведения искусства не сводится ни к способам существования художника, ни к способам существования искусства;
2. Вещь – единство не только формы и содержания, но и единство свойств и ощущений.
3. Существует последовательность: вещь-изделие-произведение. Источник последовательности – не форма и содержание, а особый способ реализации истины, полагания ее в изготовлении изделия и самообъявления в произведении. (Деррида ввел принцип «паспарту», некоей рамки истинности произведения, которое и делает его законным в искусстве, поддерживающий эту последовательность);
4. В произведении продуктивнее всего идет спор между «землей» (принципом труда) и «миром» (принципом созерцания);
5. Истина – это механизм самообнаружения, и произведение искусства позволяет инвестировать эту энергию самообнаружения в творчество.

Студентам предлагается вычленил, какие из этих идей больше напоминают Выготского, а какие – психологию до Выготского: Brentano, Wundt и других уже изученных авторов. Также предлагается свести все пять тезисов в одну формулу, так, чтобы в ней обязательно было слово «истина», а далее подумать, чем может обогатить подход Выготского этот разговор об истине.

Психоанализ искусства и после него

Разговор о психоанализе следует начинать с предыстории термина «бессознательное», который получил в конце XIX века много приверженцев (Э. фон Гартман, Т. Липпе, Г. Лебон и другие). Здесь сразу следует сказать, что схему бессознательное – перцепция – чувство предложил Г.В. Лейбниц («Монадология», 1720), чтобы объяснить, почему наше сознание работает сразу со множеством данных из окружающего мира, сохраняя свою автономию. Бессознательное оказывалось тем, что позволяет нам вообще начать восприятие, собрать материал, тогда как чувство поневоле приобретало творческое измерение. Эта концепция и определила те романтические представления о «творчестве» как образцовой инстанции личной автономии, которые и вошли в наш бытовой язык. Но при этом сразу нужно сказать, кратко пересказав студентам книгу Вальтера Беньямина о Шарле Бодлере [Беньямин, 2015], как в XIX веке произошел кризис личности, который в XX веке оказался «кризисом гуманизма». Схему Лейбница первым пересмотрел ученик Франца Brentano Казимир Твардовский в своем труде «Идея и перцепция» (1892), где показал, что порядок восприятия зависит не от устройства нашего сознания, но от способа начального отношения к реальности, тем самым заменив натурализм – конструктивизмом (который мы и изучаем со студентами на протяжении всего курса). Поэтому после Твардовского, одного из лидеров научной

психологии начала XX века, стало уже невозможно говорить о «личности» просто как о неизменной инстанции, самой оценивающей свое развитие, но само ее развитие стало социальным фактом, частью коллективной психологии, например, типичного детства, где ребенок конструирует свой мир переживаний и представлений, но внутри общей содержательной рамки социализации и приобретения востребованного опыта.

Для понимания того, что такое перцепция, и как этот термин пополнялся новыми значениями, можно пользоваться следующей таблицей (таб. 5):

период развития мысли	незаинтересованное отношение	заинтересованное отношение (ср. трактовка Хайдеггером <i>inter-est</i>, находиться посреди)
<i>Новоевропейская теория восприятия (Беркли, Юм и другие)</i>	percept	see
<i>Рёскин, Липпс</i>	синхрония	диахрония и тайминг (учение Рёскина о необходимости рассматривать произведение искусства какое-то время)
<i>Шпет</i>	концепирование	компрегенсия
<i>Витгенштейн («смена аспекта»), Зедльмайр (ракурс), Мальро («стиль растет из стиля, а не из жизни»)</i>	восприятие как таковое	аспект, стиль, режим восприятия
<i>Критическая теория</i>	ощущение (в т. ч. в форме идеологии)	оптика (в т. ч. в форме принятия или критики идеологии)

Таб. 5.

Сразу же можно обсудить произведения русской литературы о детстве («Детство» Л. Толстого, «Детство Люверс» Б. Пастернака, «Детство Никиты» А.Н. Толстого», «Страна Мерце» М. Шагинян, «Кондуит и Швамбрия» Л. Кассиля и другие), обратив внимание на то, что опыт ребенка там всецело социален и вполне эротичен (нацелен на встречу с другим), хотя и расположен между непредсказуемым взрослым миром и предельными проявлениями эроса, как желанием слиться со своим воображением или раствориться во всем мире. Следует расспросить со студентами, какие типы перцепции из средней колонки таблицы они вспоминают в этих произведениях и почему, с примерами, и как явления из правой колонки позволяют уже не просто вспомнить детство как таковое, а выстроить завершенное повествование о нем. При этом предварительном разговоре о психоанализе также следует сказать, что Фрейд опирался на расхожие представления естественных наук: например, термин «сублимация», обязанный общей теории «возвышенного», взят из химии, где он означает переход из твердого состояния в газообразное, минуя жидкое – так и здесь происходит переход от либидо к духовному творчеству, минуя душевную рефлекссию. Конечно, надо оговориться, что «духовный» означает в социально-гуманитарных науках «интеллектуальный», а «душевный» – привычный для психического действия, вне связи с идеологическими образами духовности и душевности.

Для пояснения истории понятия «возвышенное» можно использовать следующую таблицу (таб. 6):

Период	Как понималось <i>возвышенное</i>
Античность: Псевдо-Лонгин	риторическая тактика, отличающаяся 1) достижением почти экстатического предела, 2) непосредственным влиянием на ход событий, безотлагательным воздействием на поведение слушателей.
Новое время: Э. Бёрк, Г.Э. Лессинг, И. Кант	свойство предмета, определенное состояние предмета, жест (как вулкан или статуя Лаокоона), способный быть одновременно страшным и привлекательным, тем самым реализуя связку интеллектуальной и эмоциональной реакции человека, связку чувства и мысли.
Экспрессионизм и неоэкспрессионизм: В. Воррингер, М. Ротко	свойство предмета воздействовать системно, вызывая сразу удивление, фрустрацию, изумление – тем самым избавляя от меланхолической сверхчувствительности прекрасного.
Психоанализ	свойство психической энергии реализовываться не в сексуальных целях, в соответствии с запросами извне. Полемика с теориями ритма и работы (Спенсер, Бюхер).

Таб. 6.

При этом студентам рекомендуется вспомнить стихотворение, в котором и осуществляется перформативное возвышенное, когда в самом стихотворении происходит встреча с божеством или божествами, о которых говорится и к которым дается обращение в начале. Обычно на занятиях рассматриваются два стихотворения: «Весенняя гроза» (1828) Ф. И. Тютчева и «Шкаф» (2001) Г.М. Дашевского.

При рассмотрении трудов З. Фрейда (1856–1939) сразу вводится различие раннего и позднего Фрейда. В качестве вехи принимается работа «По ту сторону принципа удовольствия» (1920), которая как раз и показывала русским исследователям Фрейда, например, М. М. Бахтину и ученым его круга, что фрейдизм умер и рождается новый фрейдизм [Бахтин, 2000]. Конечно, размежевание раннего и позднего Фрейда обязано коллективной травме Первой мировой войны. Если позволяет время, студенты конспектируют эту работу Фрейда и говорят, какие черты в ней ближе к «раннему», а какие – к «позднему» Фрейду из перечисленных в таблице (таб. 7):

	Ранний Фрейд	Поздний Фрейд
В центре стоит	Бессознательное (топическая модель)	Я – Сверх-Я – Оно (модель интроекций)
Основное понятие	Влечение (либидо)	Эрос и Танатос
Наиболее фундаментальное явление психики	Принцип удовольствия (восходит к учению о психической энергии)	Принцип навязчивого повторения (скорбь, работа горя, депрессия, меланхолия)
Что становится из личного безличным	Желание (ср. феноменологическая редукция)	Сверх-я (ср. социальный конструктивизм)
Социальная критика	Критика воспитания.	Критика религии как иллюзии и культуры как источника мазохизма. Понятие ананке.
Прообраз в культуре	Классика и классицизм (трагедия)	Эллинизм (эпикурейство и стоицизм)

Таб. 7.

Порядок занятий позволяет рассмотреть не более трех работ Фрейда, по изданию [Фрейд, 2021] или любому другому. При рассмотрении работы «Одно раннее воспоминание Леонардо да Винчи» (1910) дается очерк роли Мережковского и его романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) для восприятия в германском мире Достоевского и вообще идеи «бездны» в человеческом сознании. Именно этот роман-бестселлер и определил концепцию Фрейда. Чтение этой работы позволяет объяснить такие базовые понятия психоанализа, как проекция (Анна и Катерина на картине Леонардо как его мать и его мачеха), ассоциация (коршун как символ груди), ненависть к отцу (Эдипов комплекс, месть отцу за плохую заботу о нем, из-за чего Леонардо сам много заботился о своих произведениях), наконец, невротическая регрессия (после смерти Лодовико Моро, заменившего отца, Леонардо уже не мог заниматься творчеством как раньше). Здесь следует подчеркнуть, что психоанализ, раскрывая неврозы и травмы, имеет дело не с тем, что осознает пациент, а с последствиями. Травма состоит не в том, что человек обижен, а что человек за год три раза развёлся или три раза его уволили с работы, а он не понимает, почему. Здесь студенты просто должны выписать словарик «фрейдизмов», не располагая их иерархически, но соотнося их с изменчивостью понятия «чувство» (на основании [Кассен, 2015]), представленной в следующей таблице (таб. 8):

Период	Понимание «чувства»
Античность: Платон, Аристотель	ощущение, которое бывает 1) частным, ощущением одного из пяти органов чувств, 2) общим в смысле уместности, «здорового смысла» (<i>sensus communis</i> , <i>common sense</i>), как мы говорим «прийти в чувство».
Новое время: Лейбниц, Вольф	низшая ступень познания, перцепция вещей окружающего мира, в отличие от их дальнейшей систематизации. Проблема сверхчувствительности (меланхолия).
Новое время: Руссо, Кант	базовый социальный навык, прежде всего, любовь и дружба. «И крестьянки чувствовать умеют», «уважай мои чувства», «религия чувства», «оскорбленное чувство», «и жить торопится, и чувствовать спешит».
Философия XX и XXI века	базовая форма заинтересованности, сближающаяся с пафосом/аффектом.

Таб. 8.

Тем самым будет раскрыто, как Фрейд работает с наследием всей западной культуры и с теми наслоениями понимания чувства, которые есть в языке, пытаясь с помощью Леонардо отделить чувство как социальный навык, навык социального действия, от позднейших наслоений, где чувство как рефлексия мешает творчеству. Просто Фрейд переводит то, о чем в его время говорили на бытовом языке, например, об излишней рефлексии интеллигенции, на научный язык реального знания об устройстве культуры.

При рассмотрении работы «Моисей Микеланджело» (1914) необходимо вместе со студентами рассмотреть теорию аффектов, которая содержится в этой работе, как сублимация художника приводит к концентрации зрителя и самого персонажа, а значит, что аффект является не столько действием, сколько определенной формой сознания, которая и создает автономное искусство. Для объяснения теории аффектов при чтении этой работы необходимо пользоваться следующей таблицей (таб. 9).

Студентам предлагается сначала проанализировать исходя из этой таблицы употребление слова пафос и однокоренных ему слов, в том числе жаргонное (патетический, пафосный и т. д.), отметив, ближе к каким пунктам таблицы стоят эти употребления обывденного языка. Далее предлагается обсудить, есть ли «пафос» и в каком смысле в постмодернистской литературе,

Период	Смысл слова <i>пафос</i> (аффект, претерпевание)
Античность	страдание, нежелательное состояние, такое как «страх» или «сострадание», от которого нужно избавиться.
Христианство	античная аскетическая концепция «апатии» соединяется с библейским креационизмом, в котором человек «претерпел» сотворение и является объектом Бога. Сохраняется и развивается античная метафора «укола» («пунктум», по Р. Барту [Барт, 1997]).
Новое время: романтизм	переворачивание значения слова в ходе секуляризации церковного языка, как и многих других, прежде одиозных, таких как «нега», «сладострастие», «уныние», «прелесть». Пафос понимается как особое избранничество, отмеченность свыше.
Философия XX века: феноменология, хайдеггеризм.	и «активным», и «патетичным» может быть как человек, так и внечеловеческий субъект, например, произведение искусства. Первым здесь был Аби Варбург с его «формулами пафоса». Сюда относятся концепции французских постфеноменологов: «активного феномена» Ж.-Л. Мариона и «сверхстрастности» А. Мальдине [Шолохова, Ямпольская, 2017].

Таб. 9.

разобрав любимое литературное произведение постмодернистского автора, знакомое студентам (Х.-Л. Борхес, Х. Кортасар, У. Эко и т.д.). Только так можно освоить эту таблицу, скудную без собственного опыта работы с патетическим в литературе и искусстве.

Наконец, при рассмотрении работы «Жуткое» (1919) следует начать с этимологического смысла немецкого слова *Unheimlich* – «как не у себя дома», а далее объяснить, что жуткое определяется Фрейдом как самосбывающееся пророчество, когда всё идет не так, как мы хотим или ожидаем. Мертвое оказывается до неотличимости похоже на живое и, наоборот, мы их можем различить умом, но не чувствами. Неумышленное повторение и расчленение целого в жутком – результат постоянного возвращения к «комплексу кастрации», к боязни утраты власти и контроля над миром. Здесь студенты должны объяснить, как работает жуткое в известных им фильмах и видеоклипах, после чего и можно идти дальше.

Наконец, знакомство с психоанализом следует завершить комментированием Лакана, при этом сначала указав на общее между Фрейдом и Лаканом: отказ от субъект – объектной корреляции и от представления о единстве психической жизни, собранной якобы вокруг субъекта. Различия между Фрейдом и Лаканом сведены в данной таблице (таб. 10).

	Фрейд	Лакан
Что определяет психическую жизнь	аффекты	речевые практики
Главный проблемный момент психической жизни	невроз	расщепленное «я»
Начало психической жизни	конфликт	самоидентификация
В глубине психической жизни	сценарий («комплекс»)	структура («Бессознательное структурировано как язык»)
Вдохновляет в науке	позитивизм	структурализм (Фуко)
Вдохновляет в искусстве	психологизм	сюрреализм и абсурдизм (Багай, Кено)

Таб. 10.

Студентам предлагается отрывок из Лакана, например, из Семинара по Антигоне [Лакан, 2006], не более 10 страниц, и предлагается на этих страницах найти все свойства, указанные в правом столбце таблицы.

Для лучшего изучения ближайшего контекста мысли Лакана предлагается познакомить студентов с работами Р. Якобсона [Якобсон, 1987; Якобсон, 1996]. Тезисы Якобсона могут быть сведены к следующим:

1. И язык, и поэтическое искусство телеологичны, но по-разному. Здесь Якобсон опирается на формализм и преодолевает его;

2. Язык не обладает тотальностью, он скорее средство перевода производящего (пойесиса) в производимое (поэма). Здесь Якобсон опирается на учение Гуссерля о мышлении (где ноэсис, мышление, переводит себя в ноэму, понимающую мысль) и спорит с Лаканом;

3. Смыслоположение в поэзии приводит поэтическую речь через систему различений к статусу «реального», в котором даже разрушение, в том числе разрушение прежнего «я», созидательно. Здесь Якобсон спорит с интерпретацией Гёльдерлина Хайдеггером;

4. Поэзия преодолевает разрыв между синхроничностью сознания и диахроничностью опыта. Здесь Якобсон продолжает спор с Н. С. Трубецким как протоструктуралистом и теоретиком замкнутых жанров и оказывается близок «Проблеме речевых жанров» Бахтина. Для Бахтина произведение – звено в цепи речевого общения; и научное и художественное произведение различаются только тем, как происходит «смена субъекта».

Для усвоения идей Якобсона студентам предлагается анализ стихов Пауля Целана в переводе Ольги Седаковой (и в оригинале, если есть студенты, знающие немецкий язык), где студенты должны назвать, кто или что является субъектом в этих стихах, где исчезает или разрушается какой субъект, как создается реальное в этих стихах, и как эффект реальности, существующий в поэсисе (словах как порождающих аффекты), превращается в настоящую реальность в мире после Холокоста, в реальность бытия.

Завершить курс следует разговором о послевоенном развитии психологии, обратив внимание на исторический контекст: антифашистский и гуманистический характер теоретических и художественных произведений, созданных с 1935 по 1950 год, таких как «Человек играющий» (1938) Й. Хейзинги, «Любовь и Запад» (1939) Д. де Ружмона, «Игра в бисер» (1942) Г. Гессе, «Иосиф и его братья» (1943) Т. Манна, «Мимесис» (1946) Э. Ауэрбаха, «Европейская литература и латинское средневековье» (1947) Э.-Р. Курциуса и других. Непременно следует рассказать, как в СССР в 1946 году выходит книга С. Л. Рубинштейна «Основы общей психологии», где человеческая деятельность специфицируется как устремленная к гетеростазу, ко всё большему нарушению равновесия в пользу действия. Человек изобретает дополнительные, творческие правила решения задачи. Итоговый труд этого направления – книга А. Н. Леонтьева «Деятельность. Сознание. Личность» (1975). В этой книге введено понятие «личностный смысл»: отношение между мотивом и целью деятельности, «значение значения». Такие концепции, как дазайн-анализ Людвиг Бинсвангера (1881–1966) и эстеziология Эрвина Штрауса (1891–1975), а также различные варианты постфеноменологии от М. Мерло-Понти до М. Ришира, изучаются, только если среди студентов есть склонные к клиническим исследованиям, арт-терапии или методам антипсихиатрии путем аналитического чтения и обращения к специальным главам в работе [Ямпольская, 2019].

Вспомнив о работах Лурия, следует обратиться к нейроэстетике. Такие ведущие представители нейроэстетики, как Семир Зеки и Велейанур Рамачандран, могут быть изучены на основании доступных на русском языке публикаций. Подробно при изложении нейроэстетики рассматривается Джон Онианс [Onians, 2008; Onians, 2016]. Этому предшествует рассказ о его отце Ричарде Ониансе и его концепции психологических представлений Гомера [Onians, 2011], в которых сочетается пластичность, перформативная природная метафора и ритуальное восприятие человеческого тела, постепенно секуляризующееся. Необходимо усвоить следующие понятия Онианса-младшего:

1. Нейропластичность – чем больше мы вглядываемся в предмет, тем больше нейронных связей, тем лучше мы его воспроизводим.

2. Стресс – от близости объекта мы его внимательнее рассматриваем, и мозг работает интенсивнее (пещерное искусство);

3. Визуальные стимулы – те впечатления, которые и движут руку художника с достаточно высокой скоростью (итальянское ренессансное искусство «рынка ценных вещей», от ковров до золотых изделий, и определивших изящество и разнообразие живописи);

4. Нейроресурсы – тот запас содержания, который и порождает изображения на холсте. Так, абстрактное искусство порождается рассмотрением эффективности движущихся объектов, когда детали уже не важны, чтобы не расходувать эти ресурсы полностью.

Можно также обратить внимание, что Дж. Онианс спорит с Фрейдом, толкуя Леонардо не на основе метафор, но метонимий: отец Леонардо был юристом и Леонардо постигал законы природы и искусства.

Из альтернатив нейроэстетике в области современной психологии искусства рассматриваются две теории:

Франция: постструктурализм («французская теория»): тематизация ностальгии, экстаза и других аффектов как ключей к осознанию смысла произведений искусства и существования искусства. Философский контекст – неомарксистская критика идеологий Л. Альтюссера и экзистенциализм, только перенесенный с людей на вещи, в том числе произведения искусства. Вершина – «инэстетика» А. Бадью, провозглашающая имманентность истины искусству, искусство как место истины, способ ее раскрытия в саморегулировании аффектов. Студентов при этом можно знакомить со статьями по эстетике из «Европейского словаря философий», а также с наиболее простыми из работ французских теоретиков, вместе с рассказами о функционировании Высшей нормальной школы в Париже и других учреждений, в том числе с использованием обзорных статей [Зенкин, 2005].

Германия: рецептивная эстетика, понятие об «имплицитном» зрителе, всё более сближающаяся с теорией перформативности. Философский контекст – теория публичной сферы Ю. Хабермаса. Вершина – «иконика» М. Имдаля [Имдаль, 2008], утверждающая симультанность зрения, схватывающего динамический танец элементов произведения искусства, и стирающая границы между статичным и движущимся изображением. Студентов следует познакомить с результатами работы Имдаля в Бохумском университете.

Выводы исследования могут быть кратко подытожены так:

Дисциплина «Психология искусства» компенсирует недостатки философского образования искусствоведов, прежде всего, недостаточного знания философских новаций и культурных поворотов XX века. Эта дисциплина позволяет создать остраненное, критическое отношение к оптике дисциплин, превратив в том числе уже известные из случайных упоминаний термины (например, остранение или парадигма) в инструмент критического анализа. Это предостережет студентов от натурализации этих терминов, которое часто наблюдается, когда они начинают использоваться как универсальные ключи, содействуя подмене научного рассуждения бытовым, а не как инструмент процедур получения достоверного знания.

Данная дисциплина также способствует ориентации студентов среди разных научных программ при отсутствии единой программы получения достоверной системы знания в социально-гуманитарных науках (при том, что в каждой дисциплине есть неотъемлемые критерии достоверности знания). Тем самым, студент перестает воспринимать занятие наукой как принятие инерции признанных в дисциплине предпосылок, которые могут смешиваться с обычаями. В современном социально-гуманитарном знании существенна проблема перевода концептов, тогда как инерция обычаев блокирует этот перевод, так как настаивает только на той механике смыслопорождения, которая появилась прежде этой рефлексивной переводческой работы, и поэтому не принимает концептуальный перевод внутрь дисциплины.

Наконец, данная дисциплина позволяет сформировать правильный горизонт ожиданий от достоверного знания, опять же превращая те способы говорить об искусстве, которые были восприняты на занятиях по другим дисциплинам как интуитивно понятные, в контур критического мышления, в один из способов тематизировать искусство, в сравнении с теми способами, которые вырабатываются в реальных социальных практиках и в обоснованных философских размышлениях. Поэтому достоверное знание воспринимается не как способ концептуализировать попавший под руку материал путем экспансии, но как основание верификации соседнего знания, с выбором той программы исследования, которая и обеспечит надежность такой верификации.

Благодарности

Благодарю всех студентов, слушавших этот курс и участвовавших в нем, руководство факультета за неизменную научную и методическую поддержку. Благодарю Викторию Александровну Мусвик, открывшую русскому читателю Онианса-младшего, Георгия Серафимовича Кочеткова, создавшего на основе деятельностного подхода и социолого-педагогических идей Ю.А. Левады наиболее оригинальную богословскую систему на русском языке, Викторию Юльевну Файбышенко и Галину Анатольевну Орлову, не устающих зримо и незримо наводить порядок в моих философских и социологических размышлениях, Ксению Анатольевну Чистопольскую, образцового клинического психолога и образцового переводчика, и многих других, без кого эта статья не была бы написана.

ИСТОЧНИКИ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В.П. Шестаков – Москва: Прогресс, 1974.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. – Москва: Ad Marginem, 1997.
3. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / Составление, текстологическая подготовка И.В. Пешкова. Комментарии В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. – Москва: Издательство «Лабиринт», 2000.
4. Беньямин В. Бодлер / Пер. с нем. С. Ромашко. – Москва: Ad Marginem Press, 2015.
5. Вундт В. Фантазия как основа искусства / Пер. с нем. – Санкт-Петербург: Товарищество М.О. Вольф, 1914.
6. Выготский Л. С. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1987.
7. Дильтей В. Описательная психология / Пер. с нем., ред. А.В. Лызлов. – Москва: Рипол Классик, 1996.
8. Зиммель Г. Ручка. Эстетический опыт // Социология вещей / Ред. В. Вахштайн. – Москва: Территория будущего, 2006. – С. 43-47.
9. Имдаль М. Опыт другого видения. Искусство десяти веков глазами современности: избранные статьи / Пер. с нем. А. Вайсбанд. – Киев: Курс, 2008.
10. Лакан Ж. Семинары. 7. Этика психоанализа / Пер. с фр. А. Черноглазов. – Москва: Логос; Гнозис, 2006.
11. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. Е. Гольшевой и др. – Москва: Независимая газета, 1996.
12. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. – Москва: Ад Маргинем, 1997.
13. Шестов Л. Шекспир и его критик Брандес. – Санкт-Петербург: Тип. А. М. Менделевича, 1898.
14. Флоренский П. Гамлет // Литературная учеба. 1989. № 5. С. 135-153.
15. Фрейд З. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 18. Об искусстве и художниках. Т. 19. Об искусстве и художниках 2 / Санкт-Петербург : Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2021.
16. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. – Москва: Художественная литература, 1969. – С. 306-326.
17. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкани; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. – Москва: Гнозис, 1996.
18. Якобсон Р.О. Взглядна «Вид» Гельдерлина / Пер. О.А. Седаковой // Работы по поэтике, сост. Вяч. Вс. Иванов, М.Л. Гаспаров. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 364-387.
19. Dewey J. Art as Experience – New York: Minton, Balch & Co, 1934.
20. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. – Frankfurt am Mein: Klostermann, 2012.
21. Onians J. Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki. – Yale: Yale University Press, 2008.
22. Onians J. European Art: A Neuroarthistory. – Yale: Yale University Press, 2016.
23. 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. «Две встречи» Сергея Булгакова в историко-философском контексте // С.Н. Булгаков. Религиозно-философский путь / Сост. А.П. Козырев. – Москва: Русский путь, 2003. – С. 151-158.

2. Акопов Г.В. Психология искусства: от Л. С. Выготского к В. Ф. Петренко (трансценденция проектов психологии искусства в различных модусах сознания) // *Методология и история психологии*. 2018, № 1. С. 34-45.
3. Бибихин В.В. Энергия. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010.
4. Браславский П. Г. Сильная программа в культуросоциологии: между культурализмом и сциентизмом // *Социологические исследования*. 2021. № 2. С. 26-38.
5. Ваняев С.С. О священных местах и святых истинах: «иеротопия» как методологическая утопия и концептуальная атопия // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 10-61.
6. Вязова Е., Корндорф А. Райский сад и соляренный миф: истоки стеклянной архитектуры // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 134-171.
7. Громыко Ю.В. Психология искусства в научной школе Л.С. Выготского: проблемы теории и коммуникативных практик работы с сознанием // *Культурно-историческая психология*. 2018, Т. 14, № 3. С. 85-92.
8. Гюнтер Г. Остранение – Брехт и Шкловский // *Русская литература*. 2009. №. 2. С. 59-66.
9. Завершина Е.Ю., Осипов М.Е. Сравнительный анализ рукописи «(Исторический) Смысл психологического кризиса» и ее версии, опубликованной в т. 1 собрания сочинений Л. С. Выготского (1982) под редакцией МГ Ярошевского // *Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна»*. 2012. Т. 3. С. 41-72.
10. Зенкин С.Н. (ред.) Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. – Москва: Новое литературное обозрение, 2005.
11. Кассен Б. (ред.) Европейский словарь философий: лексикон непереводимостей / Пер. с фр. А.В. Марков и др. – Киев: Дух і Літера, 2015-2021.
12. Марков А.В. Возможное влияние теории труда Карла Бюхера на русский формализм // *Новый филологический вестник*. 2017. № 1 (40). С. 12-19.
13. Погребняк А. «Это, право, совершенно того...»: о значении частиц, которые решительно не имеют никакого значения // *Логос*. 2022, № 4. С. 57-84.
14. Сироткина И.Е. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века / Перевод с английского автора. – Москва: Новое литературное обозрение, 2008.
15. Сироткина И.Е., Смит П. История психологии в России. – Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2016.
16. Ульбина Е.В. Функция искусства в культурно-исторической психологии Л.С. Выготского // *Культурно-историческая психология*. 2006. Т. 2. №. 2. С. 89-97.
17. Шолохова С.А., Ямпольская А.В. (ред.) (Пост)феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами – Москва: Академический проект, 2017.
18. Ямпольская А.В. Искусство феноменологии / Ред. В.В. Земскова. – Москва: РИПОЛ Классик, 2019.

SOURCES

1. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow, Progress, 1974. (in Russ.)
2. Bart R. *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. Commentary on the photo]. Moscow, Ad Marginem, 1997. (in Russ.)
3. Bakhtin M.M. *Freydizm. Formal'nyy metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiya yazyka. Stat'i* [Freudism. Formal method in literary criticism. Marxism and the philosophy of language. Articles]. Moscow, Publishing house Labyrinth, 2000. (in Russ.)
4. Benjamin W. *Baudelaire* [Baudelaire Übertragungen]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russ.)
5. Dewey J. *Art as Experience*. New York, Minton, Balch & Co, 1934.
6. Dilthey W. *Opisatel'naya psikhologiya* [Descriptive psychology]. Moscow, Ripol Classic, 1996. (in Russ.)
7. Eikhenbaum B.M. "Kak sdelana Shinel' Gogolya" [How Gogol's "Overcoat" was made]. *O proze* [About prose]. Moscow, KhudLit, 1969. P. 306-326. (in Russ.)
8. Florensky P. Hamlet. *Literaturnaya ucheba*. 1989. No. 5. P. 135-153. (in Russ.)
9. Freud S. *Sobraniye sochineniy v 26 tomakh. T. 18. Ob iskusstve i khudozhnikakh. T. 19. Ob iskusstve i khudozhnikakh 2* [Collected works in 26 volumes. Vol. 18. About art and artists. Vol. 19. On Art and Artists 2]. St. Petersburg, East European Institute of Psychoanalysis, 2021. (in Russ.)
10. Jakobson R. "Vzglyad na Vid Gel'derlina" [A look at Hölderlin's "View"]. *Raboty po poetike* [Works on poetics], ed. V.V. Ivanov, M.L. Gasparov. Moscow, Progress, 1987. P. 364-387. (in Russ.)
11. Jacobson R. *Yazyk i bessoznatel'noye* [Language and the unconscious]. Moscow, Gnosis, 1996. (in Russ.)
12. Heidegger M. *Bytiye i vremya* [Being and time]. Moscow, Ad Marginem, 1997. (in Russ.)
13. Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt am Mein, Klostermann, 2012. (in Germ.)
14. Imdahl M. *Opyt drugogo videniya. Iskusstvo desyati vekov glazami sovremennosti: izbrannyye stat'i* [Experience of another vision. Art of ten centuries through the eyes of modernity: selected articles]. Kyiv, Course, 2008. (in Russ.)
15. Lacan J. *Seminary. 7. Etika psikhoanaliza* [Seminars. 7. Ethics of psychoanalysis]. Moscow, Logos; Gnosis, 2006. (in Russ.)
16. Nabokov V.V. *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian literature]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta, 1996. (in Russ.)
17. Onians J. *European Art: A Neuroarthistory*. Yale University Press, 2016.
18. Onians J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale University Press, 2008.
19. Onians R.B. *The origins of European thought: About the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. Cambridge University Press, 2011.
20. Shestov L. *Shekspiriyego kritik Brandes* [Shakespeare and his critic Brandes] St. Petersburg, Type. A.M. Mendelevich, 1898. (in Russ.)
21. Simmel G. Ruchka. "Esteticheskiy opyt" [Arm. Aesthetic experience]. *Sotsiologiya veshchey* [Sociology of things], ed. V. Vakhstein. Moscow, Territory of the Future, 2006. P. 43-47. (in Russ.)

22. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow, Iskusstvo, 1987. (in Russ.)
 23. Wundt W. *Fantaziya kak osnova iskusstva* [Fantasy as the basis of art] St. Petersburg, Association M.O. Wolf, 1914. (in Russ.)

REFERENCES

1. Akopov G.V. "Psikhologiya iskusstva: ot L.S. Vygotskogo k V.F. Petrenko (transsendentsiya proyektov psikhologii iskusstva v razlichnykh modusakh soznaniya)" [Psychology of art: from L. S. Vygotsky to V. F. Petrenko (transcendence of projects in the psychology of art in various modes of consciousness)]. *Metodologiya i istoriya psikhologii*. 2018, No 1. P. 34–45. (in Russ.)
2. Averintsev S.S. "Dve vstrechi Sergiya Bulgakova v istoriko-filosofskom kontekste" ["Two meetings" of Sergiy Bulgakov in the historical and philosophical context]. *S.N. Bulgakov. Religiozno-filosofskiy put'* [S.N. Bulgakov. Religious-philosophical way]. Ed. A.P. Kozyrev. Moscow, Russkiy put', 2003. P. 151-158. (in Russ.)
3. Bibikhin V.V. *Energiya* [Energy]. Moscow, Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2010. (in Russ.)
4. Braslavskiy R.G. "Sil'naya programma v kul'tursotsiologii: mezhdru kul'turalizmom i stsientizmom" [A strong program in cultural sociology: between culturalism and scientism]. *Sotsiologicheskiye issledovaniya*. 2021. No 2. P. 26-38. (in Russ.)
5. Cassin B. (ed.). *Yevropeyskiy slovar' filosofiy: lexicon neperevodimostey* [Dictionary of Intranslatables, Russian Edition]. Kyiv, Dukh i Litera, 2015-2021. (in Russ.)
6. Gromyko Yu.V. "Psikhologiya iskusstva v nauchnoy shkole L. S. Vygotskogo: problemy teorii i kommunikativnykh praktik raboty s soznaniyem" [Psychology of art in the scientific school of L. S. Vygotsky: problems of theory and communicative practices of working with consciousness]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. 2018, Vol. 14, No 3. P. 85-92. (in Russ.)
7. Gyunter G. "Ostraneniye – Brekht i Shklovskiy" [Ostranenie – Brecht and Shklovsky]. *Russkaya literatura*. 2009. No 2. P. 59-66. (in Russ.)
8. Markov A.V. "Vozmozhnoye vliyaniye teorii truda Karla Byukhera na russkiy formalizm" [The possible impact of Karl Bucher's theory of labor on Russian formalism]. *Novyy filologicheskiy vestnik*. 2017. No 1 (40). P. 12-19.
9. Pogrebnyak A. "“Eto, pravo, sovershenno togo...”: o znachenii chastits, kotoryye reshitel'no ne imeyut nikakogo znacheniya" ["That, really, is altogether sort of...": on the meaning of particles that have decidedly no meaning]. *Logos* (Russian Federation). 2022, No 4. P. 57-84. (in Russ.)
10. Sholokhova S.A., Yampolskaya A.V. (eds.) *(Post)fenomenologiya. Novaya fenomenologiya vo Frantsii i za yeye predelami* [(Post)phenomenology. New phenomenology in France and beyond]. Moscow, Akademicheskii proyekt, 2017. (in Russ.)
11. Sirotkina I. Ye. *Klassiki i psikhiatry: Psikhiatriya v rossiyskoy kul'ture kontsa XIX - nachala XX veka* [Classics and psychiatrists: Psychiatry in Russian culture of the late 19 - early 20 centuries]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2008.
12. Sirotkina I. Ye., Smit R. *Istoriya psikhologii v Rossii* [History of psychology in Russia]. Moscow, HSE Publ., 2016. (in Russ.)
13. Ulybina Ye.V. "Funktsiya iskusstva v kul'turno-istoricheskoy psikhologii L.S. Vygotskogo" [The function of art in the cultural-historical psychology of L. S. Vygotsky]. *Kul'turno-istoricheskaya psikhologiya*. 2006. Vol. 2. No. 2. P. 89-97. (in Russ.)
14. Vaneyan S.S. "O svyashchennykh mestakh i svyatykh istinakh: "iyerotopiya" kak metodologicheskaya utopiya i kontseptual'naya atopiya" [On sacred places and holy truths: "hierotopy" as a methodological utopia and conceptual atopy]. *Iskusstvoznaniye*, 2021, No 2. P. 10-61. (in Russ.)
15. Vyazova Ye., Korndorf A. "Rayskiy sad i solyarnyy mif: istoki steklyannoy arkhitektury" [Garden of Eden and solar myth: the origins of glass architecture]. *Iskusstvoznaniye*. 2021. No 2. P. 134-171. (in Russ.)
16. Yampolskaya A. V. *Iskusstvo fenomenologii* [The Art of Phenomenology]. Moscow, RIPOL Klassik, 2019. (in Russ.)
17. Zavershneva Ye.Yu., Osipov M.Ye. "Sravnitel'nyy analiz rukopisi "(Istoricheskiy) Smysl psikhologicheskogo krizisa" i yeye versii, opublikovannoy v t. 1 sobraniya sochineniy L. S. Vygotskogo (1982) pod redaktsiyey M. G. Yaroshevskogo" [Comparative analysis of the manuscript "The (Historical) Meaning of the Psychological Crisis" and its version published in volume 1 of the collected works of L.S. Vygotsky (1982) edited by M. G. Yaroshevsky]. *Psikhologicheskii zhurnal Mezhdunarodnogo universiteta prirody, obshchestva i cheloveka "Dubna"* [Psychological Journal of the International University of Nature, Society and Man "Dubna"]. 2012. Vol. 3. P. 41-72.
18. Zenkine S.N. (ed.). *Respublika slovesnosti. Frantsiya v mirovoy intellektual'noy kul'ture* [Republic of Literature. France in world intellectual culture]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2005. (in Russ.)

SUMMARY

АРХИТЕКТУРА БРУТАЛИЗМА В ЗАРУБЕЖНОМ И РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЗНАНИИ ПОСЛЕ РЕЙНЕРА БЭНЕМА**Научная статья**

УДК 7.01+7.072.2+72.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

Автор: *Иващенко Никита Андреевич*, аспирант кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: nikita.a.ivaschenko@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4432-2004

Аннотация: Тема брутализма в архитектуре вызывает немалый интерес у современных исследователей, любителей архитектуры, дизайнеров и музыкантов. Первой большой работой об архитектуре брутализма стал труд Рейнера Бэнема «Новый брутализм: этика или эстетика?», изданный в начале 1970-х годов. Эта, не лишенная противоречий, работа стала началом целой традиции разговора о брутализме в специальной литературе. По-прежнему оставаясь релевантной, книга Бэнема, с одной стороны, существует над более поздними работами как путеводная звезда, а, с другой, нуждается в переосмыслении. В статье рассматриваются тексты, формирующие существующую традицию изучения архитектуры брутализма в зарубежном и российском искусствознании после Бэнема. Статья предлагает опыт сбора и анализа точек зрения различных авторов на проблему существования бруталистской архитектуры и ее истории. Ключевыми целями подобной работы являются уточнение периодизации и характеристики бруталистской архитектуры в литературе и экспозиция существующей традиции изучения стиля.

Одним из ключевых вопросов в таком анализе становится проблема тенденциозности изучения этой темы, напрямую связанной с книгой Р. Бэнема.

Ключевые слова: архитектура, история архитектуры, современная архитектура, архитектура XX века, модернизм, брутализм

Для цитирования: Иващенко Н.А. Архитектура брутализма в зарубежном и российском искусствознании после Рейнера Бэнема // Артикульт. 2022. №4(48). С. 6-16. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

BRUTALIST ARCHITECTURE IN RUSSIAN AND FOREIGN ART HISTORY AFTER REYNER BANHAM**Research article**

UDC 7.01+7.072.2+72.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

Author: *Ivaschenko Nikita Andreevich*, graduate student at russian art history department, faculty of history, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: nikita.a.ivaschenko@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4432-2004

Summary: Brutalist architecture is of great interest to contemporary art historians, architecture lovers, designers and musicians. The first large work on brutalist architecture was Reyner Banham's "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?", initially published in the beginning of the 1970-s. This text, though not free of contradictions, became the start of a whole tradition of speaking about brutalism in special literature. Still being relevant, Banham's book serves as a guiding star for the succeeding authors on the one hand and needs to be revised on the other. The article is centered on the texts that form this tradition in the history of art around the world and in Russia after Reyner Banham. It offers the result of collecting these texts on brutalist architecture and an analysis of the points of view of different authors on the problem of brutalist architecture and its history. The key questions of the article are to elaborate on the periodization and characteristic of brutalist architecture and to expose the existing tradition of studying it.

Keywords: architecture, history of architecture, modern architecture, XXth century architecture modernism, brutalism

For citation: Ivaschenko N.A. "Brutalist Architecture in russian and foreign art history after Reyner Banham." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 6-16. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-6-16

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЭПОС И ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬНЫЙ ПРОЕКТ АВАНГАРДА**Научная статья**

УДК 7.01+7.036(47+57)"192"

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

Автор: *Фоменко Андрей Николаевич*, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: st802682@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-1497-3984

Аннотация: В конце 1920-х гг. в искусстве советского авангарда обозначилась новая тенденция, связанная с использованием масштабных форм (таких, как фотосерия, фотофреска, «биоинтервью»). Этот поворот нашел наиболее полное теоретическое обоснование в статьях Сергея Третьякова, который предложил для его описания понятие «документального эпоса», вырастающего из утилитарных жанров. По мнению автора, документальный эпос с его «архаическими» и «регрессивными» коннотациями явился закономерным итогом эволюции авангардного движения и, в частности, его жизнестроительной программы.

Ключевые слова: эпос, производственное искусство, советский авангард, фотофреска, фотосерия, фактография, фотомонтаж, жанр, модернизм

Для цитирования: Фоменко А.Н. Документальный эпос и жизнестроительный проект авангарда // Артикульт. 2022. №4(48). С. 17-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

THE DOCUMENTARY EPIC AND THE AVANT-GARDE PROJECT OF LIFE-BUILDING

Research article

UDC 7.01+7.036(47+57)"192"

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

Author: *Fomenko Andrey Nikolaevich*, Dr. Habil, Senior Researcher, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: st802682@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0002-1497-3984

Summary: The article focuses on a trend in the Soviet avant-garde art, that emerged in the late 1920s and was based on the use of large-scale forms (such as a photo series, photo mural, "bio-interview", etc). This turn got the most complete theoretical justification in Sergei Tretyakov, who proposed the concept of "documentary epic", suggesting that it grew out of utilitarian genres. According to Andrey Fomenko, the documentary epic with its archaic and regressive connotations was a natural result of the evolution of the avant-garde movement and its program of "life-building", in particular.

Keywords: epic, productivism, Soviet avant-garde, photo mural, photo series, factography, photo montage, genre, modernism

For citation: Fomenko A.N. "The Documentary Epic and the Avant-Garde Project of Life-Building." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 17-26. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-17-26

РЕЦЕПЦИИ РУССКОГО АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Научная статья

УДК 7.01+7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

Автор: *Афанасьева Ирина Анатольевна*, магистр искусств, аспирант, стажёр-исследователь Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: iaafanaseva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-5109-5949

Аннотация: В настоящей статье впервые предпринимается попытка сопоставления художественных принципов произведений современного российского искусства и русского авангарда. Речь идёт не столько о прямой художественной рецепции, сколько об общих идеях построения изовербального текста. Автор фиксирует альтернативный вариант развития визуального искусства в целом и отмечает, что общими принципами современного российского искусства и русского авангарда являются эксперименты с новыми материалами и технологиями, связь с социальным и научно-техническим прогрессом, проектность, лаконичность, стремление к протесту и эпатажу. В статье особое внимание уделено исследованию визуальной риторики, связи вербальных и визуальных элементов. Автор на конкретных примерах показывает, что язык в современном российском искусстве, как и в русском авангарде, имеет не повествовательное значение, а сложный смыслообразующий импульс, тесно связанный с визуальным компонентом.

Ключевые слова: современное российское искусство, русский авангард, изовербальный текст, визуальная риторика, визуальное искусство

Для цитирования: *Афанасьева И.А.* Рецепции русского авангарда в творчестве современных российских художников // Артикульт. 2022. №4(48). С. 27-35. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

RUSSIAN AVANT-GARDE RECEPTIONS IN THE ARTWORKS OF CONTEMPORARY RUSSIAN ARTISTS

Research article

UDC 7.01+7.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

Author: *Afanaseva Irina Anatolyevna*, M.A., PhD student, trainee researcher, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: iaafanaseva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-5109-5949

Summary: In this paper, an attempt is made to compare the artistic principles of the artworks of contemporary Russian art and Russian avant-garde. It is not so much about direct artistic reception, but about the general ideas of constructing an isoverbal text. The paper defines an alternative version of the development of visual art in general. The author points out that the general principles of contemporary Russian art and the Russian avant-garde are the experiments with new materials and technologies, connection with social, scientific and technological progress, design, brevity, the desire for the protest and shocking. The article pays special attention to the study of visual rhetoric, the connection between verbal and visual elements.

Using specific examples, the author shows that the language in contemporary Russian art, as well as in Russian avant-garde, has not a narrative meaning, but a complex semantic impulse closely related to the visual component.

Keywords: contemporary Russian art, Russian avant-garde, isoverbal text, visual rhetoric, visual art

For citation: Afanaseva I.A. "Russian Avant-Garde Receptions in the Artworks of Contemporary Russian Artists." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 27-35. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-27-35

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПЬЮТЕРНОГО ИСКУССТВА, СОЗДАННЫХ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНОЛОГИЙ МАШИННОГО ОБУЧЕНИЯ

Научная статья

УДК 7.01+7.038.53

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

Автор: *Миловидов Станислав Вячеславович*, аспирант, школы дизайна, Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва, Россия), e-mail: smilovidov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-1406-5406

Аннотация: В статье анализируются произведения, а также общие для них принципы и подходы к творчеству, связанные с использованием компьютерных технологий, в частности машинного обучения и нейронных сетей. Стремление к автоматизации не только рутинных и алгоритмизированных процессов, но и аналитических задач, закономерно подводит человека к вопросу об использовании компьютера и интеллектуальных систем в решении задач творческих. В этой связи возникают новые возможности, неочевидные образы, темы и выразительные средства, которые требуют дополнения и уточнения классификации компьютерного искусства. Внедрение машинного обучения в творческие практики художников, работающих в этом направлении (Марио Клингеманн, Джин Коган, Вадим Эпштейн, Анна Ридлер, Мемо Актен) произошло в 2018-2021 годах с появлением нейронных сетей. Сегодня их работы, а также других авторов, экспериментирующих в данном направлении, можно все чаще встретить на различных биеннале и выставках современного искусства в Австрии, США, России, Швейцарии, Германии и других стран.

Ключевые слова: компьютерное искусство, генеративное искусство, искусственный интеллект, машинное обучение, нейронные сети, глитч-арт, видео-арт

Для цитирования: *Миловидов С.В.* Художественные особенности произведений компьютерного искусства созданных с использованием технологий машинного обучения // *Артикульт.* 2022. №4(48). С. 36-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

ARTISTIC FEATURES OF COMPUTER ARTWORKS CREATING WITH MACHINE LEARNING TECHNOLOGY

Research article

UDC 7.01+7.038.53

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

Author: *Milovidov Stanislav Vyacheslavovich*, PhD student, Art and Design School, HSE University (Moscow, Russia), e-mail: smilovidov@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-1406-5406

Summary: This article has analyzed the artworks, the general creative principles, and approaches connected with machine learning and neural networks. The idea that the computer can replace humans for deciding routine, algorithmic, and even analytical tasks, has raised the question about the uses of machines for creative jobs. This process forms new possibilities, non-obvious images, themes, and expressions, which require the addition and refinement of the classification of computer art. As a result, artists have found another system for describing reality represented in the artworks. From 2018-2021 many artists such as Mario Klingemann, Gene Kogan, Vadim Epstein, Anna Ridler, and Memo Akten used machine learning in their art practice. Their artworks in this genre have been to the biennales or many contemporary art exhibitions in Austria, the USA, Russia, Switzerland, Germany, etc.

Keywords: computer art, generative art, artificial intelligence, machine learning, neural network, glitch art, video art

For citation: *Milovidov S.V.* "Artistic features of computer artworks creating with machine learning technology." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 36-48. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-36-48

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В РОССИЙСКИХ ДРАМАТИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ (2000-2020 гг.)

Научная статья

УДК 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

Автор: *Музипова Лейла Халимовна*, бакалавр истории искусств (Москва, Россия), e-mail: leila.muzipova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4254-2946

Аннотация: Статья посвящена анализу символического использования цвета в российских драматических фильмах 2000–2020 гг. Символика цвета исследуется на материале десяти российских драматических кинофильмов: «Русалка», «Юрьев день», «Овсянки», «Да и да», «Зоология», «Теснота», «Кислота», «Человек, который удивил всех», «Верность», «Дылда». В результате проведённой работы, во-первых, определяются сами ситуации использования в фильмах цвета в

качестве символа, а, во-вторых, выявляется вариативная смысловая амплитуда символического использования одного и того же цвета в различных фильмах. Такая вариативность объясняется спецификой нахождения их авторов в различных системах культурных кодов или же собственных условностей, задаваемых исходя из специфики формосодержательной целостности создаваемого фильма.

Ключевые слова: символика цвета, цвет, российское кино, цвет в кино, символика в кино, функции цвета, современное российское кино

Для цитирования: Музипова Л.Х. Символика цвета в российских драматических фильмах (2000-2020 гг.) // Артикульт. 2022. №4(48). С. 49-64. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

THE SYMBOLISM OF COLOR IN RUSSIAN DRAMATIC FILMS (2000-2020)

Research article

UDC 791.43-2

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

Author: *Muzipova Leyla Khalimovna*, bachelor in art history (Moscow, Russia), e-mail: leila.muzipova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4254-2946

Summary: The article is devoted to the analysis of the symbolic use of color in Russian dramatic films of 2000–2020. The symbolism of color is considered on the material of ten Russian dramatic films: “Mermaid”, “Yuri’s Day”, “Silent Souls”, “Yes and Yes”, “Zoology”, “Closeness”, “Acid”, “The Man Who Surprised Everyone”, “Fidelity”, “Beanpole”. As a result of the work carried out, firstly, the circumstances of using color as a symbol in films are determined, and, secondly, the variable semantic amplitude of the use of the symbolism of the same color in different films is revealed. Such variability is explained by the specifics of their authors being in different systems of cultural codes or their own conventions based on the specifics of the form-content integrity of the film being created.

Keywords: symbolism of color, color, Russian cinema, color in cinema, symbolism in cinema, color functions, contemporary Russian cinema

For citation: Muzipova L.Kh. “The symbolism of color in Russian dramatic films (2000-2020).” *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 49-64. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-49-64

РОЛЬ ЧЁРТА В ДЕТЕКТИВНОМ РАССЛЕДОВАНИИ: «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И СЕРИАЛ «ЛЮЦИФЕР» НЕТФЛИКСА

Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

Автор: *Молнар Ангелика*, PhD, habil., доцент Института славистики Дебреценского университета (Дебрецен, Венгрия), e-mail: mandzi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

Аннотация: В статье рассматриваются образы чёрта в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и в телесериале «Люцифер» Фокса – Нетфликса. В ходе исследования выявляются общие черты вербального и визуального «текстов». В основе сопоставления произведений высокой и массовой культуры лежат способы (формы) расследований убийств, а также сюжетный ход превращения процесса расследования в самоосмысление. Дьявольские фигуры в обоих случаях становятся очеловеченными, что позволяет осветить их с новой точки зрения, а именно в контексте концептуализации греховности совершения преступления. Автор статьи также затрагивает вопросы перемещения фантастического пласта в реальность и представление философских проблем в виде криминала. Оказывается, что и в литературном произведении, и в телевизионной / стриминговой продукции приемы детектива продвигаются на второй план в силу преобладания христианской идейности и творческой поэтизации.

Ключевые слова: Достоевский, «Братья Карамазовы», сериал «Люцифер», детективное расследование, вопросы бытия, искупление, самоосмысление

Для цитирования: Молнар А. Образ чёрта в расследовании: «Братья Карамазовы» и сериал «Люцифер» Нетфликса // Артикульт. 2022. №4(48). С. 65-70. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

THE FUNCTION OF THE DEVIL IN CRIMINAL INVESTIGATION: “THE BROTHERS KARAMAZOV” AND THE SERIES “LUCIFER” BY NETFLIX

Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

Author: *Molnar Angelika*, PhD, dr. habil, Associate Professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen (Debrecen, Hungary), e-mail: mandzi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

Summary: The paper is devoted to the analysis of similar images of the traits in Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov" and in Fox – Netflix's series "Lucifer". At the same time, the elements that make up the detective layer of the verbal and the visual work are demonstrated. The basis for comparing the products of high and mass culture is created not only by the forms of murder

investigations, but also by their transformation into self-reflection. Devilish figures in both cases become humanized, which allows to look at them from a new point of view. They are hereby considered in the context of the conceptualization of sinfulness, the commission of a crime. The author of the paper also touches upon both the issue of moving the fantastic layer into reality, and the presentation of deep philosophical problems in the form of criminal investigation. It turns out that both in a literary work and in a television / streaming production, the techniques of the detective novel are promoted to the background due to the predominance of Christian ideology and creative poetization.

Keywords: Dostoevsky, “The Brothers Karamazov”, series “Lucifer”, detective investigation, the questions of being, redemption, self-reflection

For citation: Molnar A. “The Image of the Devil in the Investigation: “The Brothers Karamazov” and the series “Lucifer” by Netflix.” *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 65-70. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-65-70

НЕОБХОДИМАЯ ЖЕСТОКОСТЬ: К ВОПРОСУ О ГЕНДЕРНОЙ ИКОНОГРАФИИ ТУТМОСА III

Научная статья

УДК 7.032(32)+739.7

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

Автор: *Реунов Юрий Сергеевич*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Центра египтологических исследований Российской академии наук (Москва, Россия), e-mail: yury.reunov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Аннотация: Тутмос III вошёл в историю как великий фараон-воитель, расширивший границы Египта, покоривший многие народы на Ближнем Востоке и вверх по течению Нила, в Нубии. Его победы были обеспечены профессиональным обученным войском, а также личными качествами самого царя, такими как смелость, решительность, хитрость и способность вдохновлять. Не менее важной, как полагали египтяне, была поддержка богов, дарующих правителю победу над иноземцами и власть над покорёнными территориями. Триумф над врагами был запечатлён на стенах храмов, среди которых храм в Карнаке. Фараон изображён на рельефах в качестве воителя, безжалостно расправляющегося с многочисленными противниками. Настоящая работа посвящена изучению гендерной роли правителя, побеждающего врагов, а также художественным приёмам репрезентации этой роли на рельефах.

Ключевые слова: Древний Египет, Тутмос III, батальные сцены, гендерная роль, Карнак

Для цитирования: *Реунов Ю.С.* Необходимая жестокость: к вопросу о гендерной иконографии Тутмоса III // *Артикульт.* 2022. №4(48). С. 71-79. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

NECESSARY CRUELTY: ON THE ISSUE OF THE GENDER ICONOGRAPHY OF THUTMOSE III

Research article

UDC 7.032(32)+739.7

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

Author: *Reunov Yury Sergeevich*, PhD in Art Studies, researcher, Centre for Egyptological Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), e-mail: yury.reunov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Summary: Thutmose III went down in history as a great warrior pharaoh who expanded borders of Egypt, conquered many peoples in the Middle East and upstream of the Nile, in Nubia. His victories were secured by a professionally trained army, as well as personal qualities of the king himself, such as courage, determination, cunning and the ability to inspire. No less important, as the Egyptians believed, was support of gods who gave the ruler victory over foreigners and power over conquered territories. Triumph over the enemies was imprinted on walls of temples, including one in Karnak. In the scenes, the pharaoh acts as a warrior ruthlessly cracking down on numerous opponents. This paper is devoted to study of gender role of the ruler defeating enemies, as well as artistic techniques of representing this role on reliefs.

Keywords: Ancient Egypt, Thutmose III, battle scenes, gender role, Karnak

For citation: Reunov Yu.S. “Necessary Cruelty: on the issue of the Gender Iconography of Thutmose III.” *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 71-79. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-71-79

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА КАК ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА

Научная статья

УДК 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

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

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: В статье рассматривается общеобразовательная и специальная функция дисциплины «Психология искусства» в системе подготовки искусствоведов. Доказывается, что данная дисциплина является частью критической теории, пропедевтична для создания критического отношения как к эстетическому переживанию, так и привычным формам выражения этого переживания. Тем самым, дисциплина компенсирует недочеты в философском образовании искусствоведов и знакомит с принципами построения теоретической системы как постоянного внедрения новых форм рефлексии.

SUMMARY

Исторический подход при чтении дисциплины никогда не противоречит этим задачам систематизации. Изучение дисциплины позволяет сформировать навыки самостоятельного исследования, умение вычленять теоретическую позицию в авторитетных трудах по теории и истории искусства, наконец, формулировать проблему не как следствие частного эстетического опыта или отдельных процедур знакомства с искусством, но как эффект принятия искусства как динамичной системы оценки и квалификации объектов, процессов и действий.

Ключевые слова: психология искусства, педагогика искусства, Выготский, методика преподавания искусства, критический рационализм, критическая теория

Для цитирования: *Марков А.В.* Психология искусства как искусствоведческая дисциплина // *Артикульт.* 2022. №4(48). С. 80-101. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

THE PSYCHOLOGY OF ART AS AN ART HISTORY DISCIPLINE

Research article

UDC 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

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

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Summary: The article deals with the general educational and special function of the discipline "Psychology of Art" in the system of training art historians. It is proved that this discipline is a part of critical theories, propaedeutic for producing a critical attitude to both aesthetic experience and the usual forms of expression of this experience. Thus, the discipline compensates for shortcomings in the philosophical education of art critics and introduces the principles of constructing a theoretical system as a multiple introduction of new forms of reflection. The historical approach to reading the discipline never contradicts these projects of systematization. The study of the discipline allows students to form the experience of independent research, the fitness to find a theoretical productivity in prominent works on the theory and history of art, and finally, to formulate the problem not as a result of aesthetic experience or individual procedures of knowledge, but as an effect of accepting art as a dynamic system for evaluating and qualifying objects, processes, and actions.

Keywords: psychology of art, pedagogy of art, Vygotsky, methods of teaching art, critical rationalism, critical theory

For citation: Markov A.V. "The psychology of art as an art history discipline." *Articult.* 2022, no. 4(48), pp. 80-101. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-4-80-101

