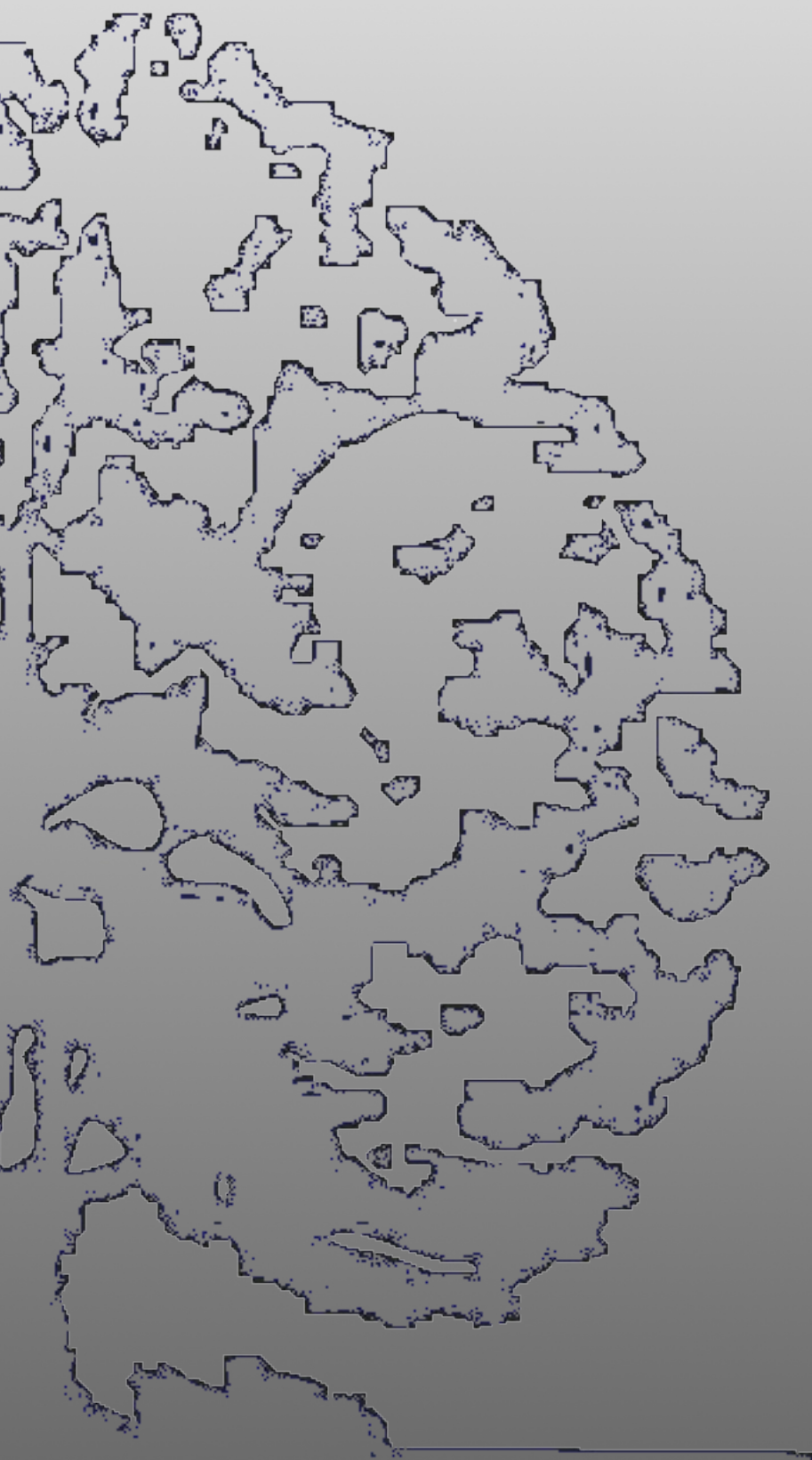


ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165



№10 (2-2013)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель*

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор.

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент.

Джеуза Антонио, доктор философии (PhD).

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения.

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор.

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор.

Чухров Кети, кандидат философских наук, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ*Главный редактор*

Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент.

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), кандидат философских наук, доцент.

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения.

Чуворкина Ольга Александровна (зав. отделом переводов).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор.

Зверева Галина Ивановна, доктор культурологии, профессор.

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор.

Лукичева Красимира Любеновна, кандидат искусствоведения, доцент.

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент.

Сысоев Владимир Петрович, кандидат искусствоведения, профессор, действительный член Российской академии художеств.

Ишевская Светлана Михайловна, киновед, старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ: АВАНГАРД И ПОСЛЕ НЕГО

- 4 Л.Я. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу
- 19 А.В. Марков Язык авангарда на периферии Европы
- 28 О.А. Чуворкина Фигура автора после «смерти автора»
- 40 А.С. Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард
- 58 Ж. Диди-Юберман Соприкасаясь с образами (пер. А.В. Маркова)
- 63 Т.В. Вайзер Воображая интерсубъективность в трансгрессивном сообществе Ж. Батая

РАСШИРЯЯ ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

- 75 Е.А. Хрупкова «Saphirorum materia», типологические витражи аббата Сугерия и его труд «De administratione»
- 91 З.С. Антипина, А.А. Арустамова Пермь в Нью-Йорке: пароходный гудок, самолетный гул
- 95 С.Ю. Штейн Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения
- 116 Т.А. Хачатурян Онтология кино в зарубежной литературе
- 124 Д.С. Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлечения» (1994)
- 131 К.А. Суворова, Л.Л. Черепанова Арт-объект «Красные человечки» на ментальной карте Пермского края
- 140 А.Н. Иноземцева Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики. Предпосылки и источники возникновения
- 145 SUMMARY

Л.Я. Лозовая

научный сотрудник Национального Университета

«Киево-Могилянская Академия» (Киев)

lidiya.lozova@gmail.com

ПРОСТРАНСТВО ВЛАДИМИРА СТЕРЛИГОВА: ОТ СУПРЕМАТИЗМА К ЧАШЕ-КУПОЛУ

В статье исследуется творческая эволюция Владимира Стерлигова в связи с преодолением им эстетики супрематизма. Доказывается оригинальная переработка им концепций пространства русского авангарда в связи с влиянием достижений современной науки и духовности восточного христианства.

The creative evolution of Vladimir Sterligov depends on his overcoming of aesthetics of Suprematism. We prove the original processing of the concept "space" of the Russian avant-garde, due to the impact of modern science and spirituality of Eastern Christianity.

Ключевые слова: Стерлигов, пространство в искусстве, русский авангард

Keywords: Sterligov, space in art, Russian avant-garde

В Ленинграде 1960-х Владимир Стерлигов был одним из немногих художников, которые вышли из культуры русского авангарда 1910-х и 1920-х гг. и стремились ее развивать. Он был также одним из самых загадочных художников, говорящих на языке 1920-х и не желающих его упрощать. Ему принадлежат слова: «Не воспоминания прабабуся, а торжество двадцатых годов сейчас, с точки зрения сегодняшней проблемы в целом»¹. Не менее важно и то, что Владимир Стерлигов был православный христианин, совершивший уникальную в истории искусства XX в. попытку соединить сложный художественный язык и философские теории 1920-х гг. с христианским мировосприятием в своем «чашно-купольном» искусстве 1960-х: «Двадцатые годы уже оправданы землей, но надо, чтобы они были оправданы Небом. Стремление к тому – купол и чаша»².

Спустя почти 40 лет после смерти В. Стерлигова опубликованы его дневники, письма, теоретические и художественные тексты, конспекты проводимых им занятий; составлены его биографии, появились воспоминания и интервью о нем, искусствоведческие статьи о его творчестве. На основе этих материалов (в гораздо большей степени, чем исходя из его художественных работ) в данной статье речь пойдет о специфической проблеме: как на уровне теории у В. Стерлигова стало возможным соединение авангарда, отвергавшего всякую традицию (в том числе и духовную), и христианского мировоззрения – в концепции пространства, которую художник считал своим наивысшим достижением? Анализируя философско-теоретические тексты самого В. Стерлигова, его учителя К. Малевича и друзей – «чинарей-обэриутов», мы попробуем обозначить преемственность и расхождения между ними, раскрыть интерес В. Стерлигова к научным открытиям и, наконец, подчеркнуть своеобразие пространства чаши-купола как явления духовной жизни художника.

© Лозовая Л.Я., 2013

¹ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] — Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. — С.43.

² Там же, С.149.

1. В. Стерлигов и метафизика ленинградского авангарда

Взаимодействие В. Стерлигова с ленинградским авангардом началось, когда в 1926 г. он был официально зачислен в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) как практикант отдела живописной культуры. И институтом, и отделом руководил Казимир Малевич, которого Стерлигов всю жизнь считал Учителем с большой буквы. Самым большим достижением отдела живописной культуры тогда считалась «теория прибавочного элемента»: она состояла в том, что в каждой из «систем» новейшего искусства (импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм и, наконец, собственная система К. Малевича – супрематизм) можно выделить формообразующий элемент, порождающий и определяющий каждую из них. Например, в кубизме это «серповидная кривая», а в собственной системе Малевича, превосходящей все остальные (вспомним, что само слово «супрематизм» означает «пре-вос-хождение»³), – это так называемая «супрематическая прямая», воплощенная в знаменитом «Черном квадрате» еще в 1915 г. В чашно-купольном искусстве 1960-х гг. В. Стерлигов разовьет эту теорию открытием собственного прибавочного элемента: «прямо-кривой».

Для нас особенно важно то, что теория Малевича, которую постигал в ГИНХУК'е В. Стерлигов, не была отвлеченно формальной. Изучались и философские основы нового искусства, которое рассматривалось как способ утверждения ранее сокрытой, а теперь проявленной истинной, окончательной, по мнению К. Малевича, реальности – той, которую не могло распознать доавангардное искусство и которую не признавал дореволюционный мир. Какова же была эта реальность, стоящая «за» видимой, привычной, ветхой и революционно открывшаяся художнику-супрематисту? И какое место в этой реальности занимал Бог? Ответы на эти вопросы помогут лучше увидеть то парадоксальное превращение, которому метафизические идеи К. Малевича подверглись в размышлениях о пространстве В. Стерлигова.

В главном мировоззренческом трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой» (1922 г.) К. Малевич утверждал, что начало подлинной жизни – во «вселенском возбуждении»⁴. Это возбуждение лишено формы и не может быть определено; оно *беспредметно*. Только то, что беспредметно – истинно. Все же, что может быть представлено как имеющее цель и смысл – идеи, мысли, формы, вещи, понятия, категории, да и предметы как таковые – «предметны», т.е. фальшивы, неподлинны; это остывшие формы, ошибочно придуманные человеком (придумавшем и себя как предмет среди предметов). Задача художника в этой перспективе – конечно же, не копировать на полотне ложную предметную реальность, но превосходить ее, выражать истину беспредметности, становиться ее проводником, показывать человеку беспредметную суть мира и его самого.

Прохождение через беспредметность – это своеобразное прохождение через «нуль», лаконично описанное в последнем манифесте К. Малевича под названием «Супрематическое зеркало» в 1923 г. «Онуление» до состояния вселенской подлинности в первую очередь касается Бога: истинным является только тот «бог», который равен нулю, т.е. беспредметный: «Если творение мира – пути Бога, а “пути его неисповедимы”, то он и путь равны нулю»⁵. Чтобы достигнуть божественного совершенства, через божественный нуль должны пройти и мир (как совокупность человеческих представлений), и сам человек. Супрематические полотна К. Малевича, если выразить их суть предельно сжато, представляют собой результат такого прохождения. На «Последней кубофутуристической выставке: 0,10» в «красном углу» комнаты красовался знаменитый «Черный квадрат» (по выражению К. Малевича, – «Царственный Младенец») — оголенная «нулевая» икона

³ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918—1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – С.7.

⁴ Там же, С.220.

⁵ Малевич. К.С. Супрематическое зеркало / К. Малевич. Чёрный квадрат. – СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2012. – 288 с. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp17>.

современности.

Концепция пространства играла в теории К. Малевича очень важную роль. Еще в 1915 г., в эпиграфе к статье «От кубизма до супрематизма», сопровождавшей выставку «0,10», Малевич назвал пространство «вместилищем без измерения»⁶. Именно такое «онуленное» пространство он продемонстрировал в супрематических картинах, которые радикально порывали с представлениями о пространстве в доавангардном искусстве, где оно традиционно определялось тремя измерениями: высотой, глубиной, шириной. Иллюзорное трехмерное пространство художник изображал на холсте от Ренессанса и до начала XX в. В конце XIX в. ситуация изменилась: пространство часто перестает обозначаться пределами рамы, как бы «выезжая» на зрителя и достигая эффекта включения его в действие картины; в искусстве символизма и модерна пространство уплощается, теряет глубину; кубизм смешивает пространственные планы, перспективы; в коллаже, «пятой стадии кубизма», по К. Малевичу, это особенно очевидно. В супрематизме же три измерения пространства упраздняются окончательно. Пространство никак не напоминает земное перспективное: это космическая вселенная без векторов, без верха и низа, пола и потолка. В ней нет места ни обычному миру, ни человеку.

Интересно, что во времени пространственные идеи К. Малевича совпадают с научно-техническими открытиями его эпохи. Н. Смолянская⁷ обращает внимание, что в 1903 г. взлетает первый самолет, а К. Циолковский обосновывает межпланетные космические полеты. Не случайно в 1919-1920-х гг. в Витебске К. Малевич увлекается астрономией и созерцанием звездного неба: по мнению Н. Смолянской, живопись после «Черного квадрата» можно уподобить состоянию человечества после запуска первого космического спутника – граница между земным и космическим миром ликвидирована, космический мир становится реальностью⁸. Сам Малевич «Черный квадрат» представлял, по мнению Н. Смолянской, как сгусток распыленных частиц, а в «Белом» видел максимальное расширение вселенной на выходе из поля земного тяготения. При этом «и тот, и другой [квадраты] были связаны между собой скважностью, а сама квадратная форма и была той “скважиной”, которая соединяет космос и наше земное его ощущение»⁹. Благодаря этой «скважине» пространство К. Малевича порвало с проявлением земной «предметности», и в нем, по задумке автора, начал действовать ключевой пространственный «закон» – «безвесие»: «Бог снял с себя вес или Бог как вес распылил себя в безвесие, но, распылив мысль в безвесие, сам остался в свободе. То же и человек во всех тех пунктах стремится к тому же, к распределению веса, (чтобы) и самому стать в невесии, т.е. войти в Бога»¹⁰. Предметность же нашего (фальшивого) мира и предметность в искусстве Малевич связывал с утратой безвесия и отождествлял с грехом: когда бог положил «предел» системе безвесия (в этом и состоит, по Малевичу, запрет вкушать плод в раю), система «завалилась», и появился наш предметный мир. Бог же продолжает пребывать в вечном беспредметном покое. К нему, покою безвесия, и следует «вернуться» человеку, прошедшему через «нуль».

В 1920-х молодого В. Стерлигова питала среда и идеи ленинградского ГИНХУК'а, в отличие от

⁶ Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913—1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабянова] – 1995. – С.27.

⁷ Смолянская Н.В. Малевич: радикальный романтизм. [Доклад с Третьей летней школы Российской Антропологической Школы РГГУ (июнь 2005 г.)]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2005/07/22/smoljanskaja/1347079970000/>.

⁸ С другой стороны, пространство Малевича вдохновляли не только научные открытия, но и теософские идеи (Ч. Хинтон, Б. Успенский, Ч. Лидбитер и др.), которые говорили о «четвертом измерении». Теософы «расширяли» сознание, как «расширял» его и соратник Малевича по ГИНХУКу М. Матюшин, увлекающийся теософией.

⁹ Смолянская Н.В., указанная работа.

¹⁰ Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918—1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – С.291.

Л. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу

Москвы отличавшегося «метафизической» направленностью. После закрытия института (поводом к которому, между прочим, стала статья Г. Серого под названием «Монастырь на госснабжении») он продолжал жить и работать в этой среде, став в 1929 г. членом группы «живописно-пластического реализма» вместе с К. Рождественским, В. Ермолаевой, Л. Юдиным, Н. Суетиным, А. Лепорской, также гинхуковцами; продолжал общаться с К. Малевичем. С 1926 г. В. Стерлигов дружил с поэтами круга ОБЭРИУ – А. Введенским и Д. Хармсом, сотрудничавшими с К. Малевичем и в значительной мере воспринявшими его идеи; позже – с философом Я. Друскиным. Хармс, Введенский, Друскин, входившие в содружество «чинарей»¹¹, к которому был очень близок В. Стерлигов, продолжали метафизическую традицию ленинградского авангарда в 1930-х. Показательно, что именно Хармсу Малевич в 1931 г. вручил свою брошюру «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» со словами: «Идите и останавливайте прогресс». На этот же призыв по-своему отзывался в своем творчестве и В. Стерлигов.

Однако когда в 1935 г. Малевич умер, Стерлигов на похоронах не был, т.к. его, как и многих из его круга, арестовали в 1934 г., а в 1935 приговорили к ссылке в лагерь под Карагандой, откуда он досрочно вышел лишь в 1938 г. Очевидно, этот факт сыграл в жизни художника значительную роль. Именно в ссылке Стерлигов обратился (точнее, вернулся) к христианству¹², о чем его друг Е. Сперанский писал так: «Духовное потрясение, которое испытал Владимир Васильевич, и путь к спасению, избранный им, невольно вызывают в памяти Ф. М. Достоевского. Испытания, выпавшие на долю обоих, по внешним и внутренним признакам совпадают, кажутся родственными. Только признаки эти у Владимира Васильевича, как и у других людей нашего времени в подобных обстоятельствах, сильно ужесточены. Не знаю, может быть, я не имею права делать здесь какие-то выводы, но, по моим наблюдениям, именно на этот период времени приходится решительный поворот Владимира Васильевича к религии: христианству, русскому православию. Вначале, по выходу его из мест заключения, этот поворот не был так заметен, как в последующие годы. Просто при наших встречах, когда он наезжал в Москву из своих Петушков, я стал чувствовать в нем нечто новое, какой-то твердый духовный стержень»¹³. Новый духовный стержень со временем стал проявляться и в искусстве В. Стерлигова. После участия в Великой отечественной войне и эвакуации в Алма-Ате, по возвращении в Ленинград (на тот момент потеряв друзей-чинарей Д. Хармса и А. Введенского), в 1950-х Стерлигов уже работает с традиционными христианскими сюжетами, создает «Евангельский цикл», цикл «Ангелы», христианские рассказы-притчи в обэриутском ключе. А 17 апреля 1960 г., работая на Крестовском острове в Ленинграде, художник открывает «чашу-купол». Вот как вдохновенно он описывал это в статье, которую хотел разместить в журнале «Мурзилка», обращаясь к будущим поколениям: «...Человек и небо. Небо с облаками и без облаков. Жизнь облаков. Совершенные законы. У Морских дубков вышел к берегу Маркизовой лужи. В небе возникли облака и выстраивали удивительные сооружения. Эти сооружения указывали на возможность удивительных воплощений. Видел я чашу, стоящую на горизонте (повсюду расставлены чаши). Они стояли открытыми, и сверху они закрывали землю. Между ними были видны осколки бесчисленных чаш, как бы начало их возникновений. И я подумал – какая великолепная наглядная картина, выстроить нам на земле здание, похожее на небо, здания, которым научило нас небо. В 1960 году я в первый раз увидел эти чаши в небе»¹⁴. В 1960-х появляются и работы, изображающие чашно-купольное небо и облака на нем.

¹¹ Характерно, что Я. Друскин обращал внимание, что слово «чинари» происходит от слова «чин» или духовный ранг.

¹² Религиозность Стерлигов унаследовал от матери, его тетя была настоятельницей Серафимо-Дивеевского подворья в Старом Петергофе.

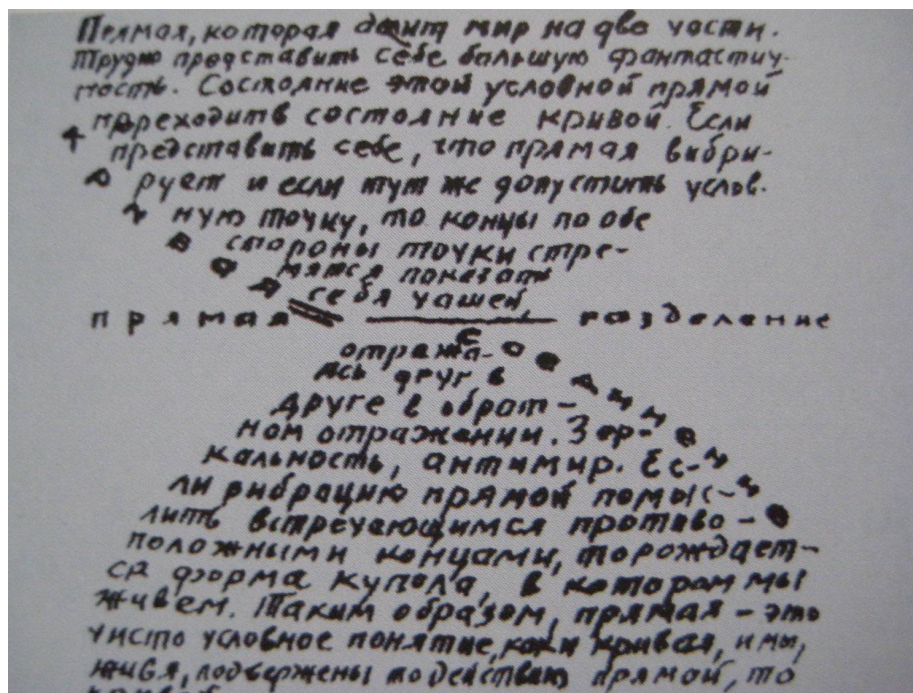
¹³ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострецова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – С.17-18.

¹⁴ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. — Ч. 2. — Владимир Стерлигов. Татьяна Глебова. — С.67.

2. Прямо-кривая как пространственный алгоритм.

Однако просто «увидеть», получить откровение, В. Стерлигову было недостаточно. Как и авангардистам 1920-х гг., ему было необходимо теоретическое осмысление. «Я учился у Малевича и после Квадрата я поставил Чашу», – скажет художник впоследствии¹⁵. В. Стерлигов продолжает мыслить свое искусство в перспективе теории прибавочного элемента К. Малевича и свое открытие называет новым прибавочным элементом «прямо-кривой». «Прямо-кривая» становится определяющим в его собственном «чашно-купольном сознании», которое Стерлигов развивает до своей смерти в 1973 г. и благодаря которому становится известным.

Объясняя, что такое прямо-кривая, Стерлигов исходит из прямой Малевича. Прямая Малевича – как «Черный квадрат» – показывает вселенную как самодостаточное Ничто, беспредметность, вселенское возбуждение, нуль форм – единый беспредметный абсолют без различий, находящийся в «вечном покое». Стерлигов же приглашает представить *вибрацию* прямой, зафиксировав на ней одну точку. Квадратная прямая, абсолют, самодостаточная вселенная вдруг оживает: концы ее поднимаются вверх – и получается образ двух миров – чаши и ее зеркального отражения, «мира» и «антимира»: «Прямая, которая делит мир на две части. Трудно представить себе большую фантастичность. Состояние этой условной прямой переходит в состояние кривой. Если представить себе, что прямая вибрирует и если тут же допустить условную точку, то концы по обе стороны точки стремятся показать себя чашей, отражаясь друг в друге в обратном отражении. Зеркальность, антимир»¹⁶.

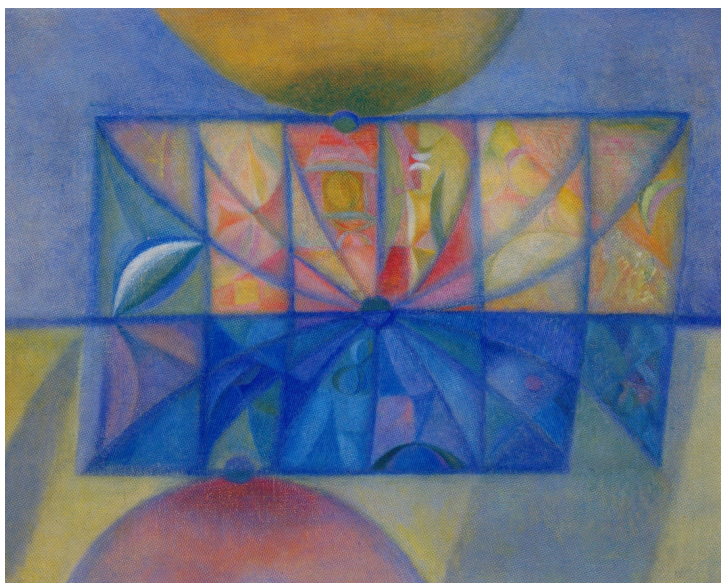


Объяснение прямо-кривой Стерлигова им самим

Мир и антимир по прямой разделены, но по кривой соединяются. Хорошей иллюстрацией этой теории является работа «Кривая проблема №1» (1971 г.). В центре прямой тут изображена точка, от которой вверх и вниз расходятся вибрирующие кривые, образуя чашеподобные фигуры, ограниченные прямоугольником, по верхней и нижней сторонам которого из точек рождаются новые чаши. Верхние чаши в середине прямоугольника выполнены в нежно-розовых оттенках; нижние – в синих. Синие линии кривых, исходящие из синей точки, как-будто приносят цвет из нижней части в ее отражение вверх.

¹⁵ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.71.

¹⁶ Там же, С.87.



В.Стерлигов. Кривая проблема №1. 1970
Холст, масло. 83 x 105.*

К теории двух миров и прямой между ними Стерлигов, по всей видимости, приходит под влиянием Д. Хармса, А. Введенского и Я. Друскина¹⁷. Текст Друскина «Вестники и их разговоры» (1933 г.) заканчивается такими словами: «Вестники знают язык камней. Они достигли равновесия с небольшой погрешностью. Они говорят про *это* и *то*»¹⁸. Небольшая погрешность в равновесии нарушает единство, статику супрематической беспредметности. Откликом на эти размышления Друскина стал текст Хармса «О времени, о пространстве, о существовании» (1930 г.). В нем Хармс отталкивается от идеи, что мир, если он существует, должен восприниматься не как единая и однородная (супрематическая) целостность, статическое равновесие, а как единство частей, одна из которых будет *эта*, а другая – *та*¹⁹. Сама возможность отрицания существования связывает *это* с *тем*, и эту связь Хармс называет «препятствием», демонстрируя свою идею в форме креста (где «пп» – препятствие):

п

_это_____то_

п

Препятствие в этой теории является своеобразной точкой онуления, однако, в отличие от «нуля» Малевича, оно призвано не упразднить до беспредметности, а *преобразить* предметный мир²⁰.

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – С.21.

¹⁷ Е. Спицына указывала на идейную преемственность между чинарями-обэриутами и В. Стерлиговым во вступительной статье к журналу «Эксперимент» (2010), считая, что «образы философской и поэтической системы Д. Хармса и А. Введенского», которые не пережили войны», «в сложном сочетании с их ортодоксальной верой [...] были выражены изобразительной формой в более позднее, послевоенное время Владимиром Стерлиговым (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч.1. – С.52). Преемственности между К. Малевичем, чинарями-обэриутами и Стерлиговым посвящен раздел книги Е. Андреевой (Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011. – С.2–70).

¹⁸ Друскин Я.С. Вестники и их разговоры / Я.С. Друскин // Логос: Философско-литературный журнал. – 1993. – №4. Режим доступа: <http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/druskin.htm>.

¹⁹ Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – С.315.

²⁰ Согласно мнению С. Пратт, идеи обэриутов можно считать иконичными вследствие того, что они оправдывали физический мир (который К. Малевич считал фиктивным), стремились к его преобразованному восприятию и обращались к Воплощению Христа, которое является определяющим и в теологии иконы (Pratt Sarah. The Prophane Made Sacred. The Theology of the Oberiu Declaration... – P. 175–192). Однако из-за почти полного игнорирования аскетической традиции православия, обращения к теософии, безличностного характера эклектичных философских построений, автор, вслед за Е. Спицыной, скорее считает, что «у обэриутов был ярко выраженный гностический тип сознания ... при внешних формах, свойственных православию» (Спицына Е.С. Стерлигов и обэриуты // Театр. – 1993. – №1. – С. 77).

Прямая, о которой говорит в своей теории Стерлигов, разделяющая «мир» и «антимир» (термины, заимствованные у чинарей) – практически цитата «препятствия» Хармса, так как также служит для разграничения двух миров («того» и «этого») в пространстве: «Как бы ни была проведена прямая в мире, все равно она будет делить его, в воображении, на две части: *то и это, там и тут, плюс и минус*»²¹. На Хармса Стерлигов ссылается и тогда, когда говорит, что «прямая – это чисто условное понятие, как и кривая, и мы, живя, подвержены то действию прямой, то кривой»²². По мнению Е. Андреевой²³, в текстах «Cisfinitum» (1930 г.), «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» (1930 г.) Хармс говорит об осциляции двух режимов, в которой для него существует мир. Первый, «цисфинитный», – связан с абсолютной конечностью, «прямой». Второй режим – это изнанка цисфинитности – «трансфинитность», то есть бесконечная множественность. Два режима бесконечно сменяют друг друга; «онуляясь» в «препятствии», цисфинитное пространство может выворачиваться в трансфинитное, и наоборот. Если цисфинитность представлена прямой, то ее переход в трансфинитность происходит через превращение ее в кривую и в конце концов в круг, о чем свидетельствует текст «Нуль и ноль» (1931 г.): «Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в тоже время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ»²⁴. Единственное формальное различие между концепциями Д. Хармса и В. Стерлигова здесь – в том, что если для достижения кривой Хармс ломает прямую на всех ее отрезках, превращение прямой в кривую у Стерлигова плавное, гармоничное.

Как и у Хармса, в процессе вибрации прямо-кривая Стерлигова в конце концов также превращается в окружность-сферу. Отражаясь, вибрирующие кривые творят пространство из бесчисленного числа сфер, что напоминает трансфинитный мир Хармса. Если представить себе три соприкасающиеся сферы, между ними получается фигура треугольника, который Стерлигов называет сферическим. Сферический треугольник – своеобразный выход в иной мир, точнее, место, откуда иной мир приходит в мир, проявляясь в цвете, который творит форму пространства²⁵. Сфера, продолженная сферическим треугольником, напоминает луковичный купол русского православного храма: «Если вибрацию прямой помыслить встречающимися противоположными концами, то рождается форма купола, в котором мы живем»²⁶. Отсюда и название «чашно-купольного» искусства и «состояния».

3. Русский космизм, фрактальная геометрия и лента Мебиуса.

Каковы же особенности пространства Стерлигова? В 1960-х годах Стерлигов продолжает мыслить пространство во вселенском, космическом, неевклидовом масштабе, как мыслил его в свое время его учитель К. Малевич. Е. Спицына справедливо считает, что пространственные идеи Стерлигова следует понимать в контексте развития идеи «русского космизма»²⁷, то есть увлечения

²¹ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.87.

²² Там же.

²³ Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011.

²⁴ Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – С.306.

²⁵ Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макром мире / В. В. Стерлигов [сост. машинопис. конспекта Г.Г. Зубков]. – С. 14–16.

²⁶ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.87.

²⁷ Там же, С.48.

космосом (как бескрайней Вселенной) в искусстве авангарда 1910-х – 1920-х гг. Интересно, что в 1960-х это увлечение попадает в контекст освоения космоса в советской космонавтике. В ответ на первые полеты Ю. Гагарина Стерлигов пишет, что еще супрематизм «аннулировал любые стенки и ввел космическое пространство»²⁸, и что все современные космические открытия уже были сделаны авангардистами в 1920-х: «Огород Гагарина и мой шар: когда Гагарин скажет о летающих огородах – это печатают. Когда я скажу о летающих шарах (имеется в виду его теория сфер) – смеются или пожимают плечами. Вот такая отсталость сознания. Космонавты и Академия. 20-е и 60-е гг., а 40-х не было»²⁹. Риторически он спрашивает: «Неужели Художник не раньше познакомился со Вселенной, чем какой-то космонавт? Можно полететь в космос, ни капельки не ощущая Вселенную. Художник и Вселенная – а как же иначе!!!»³⁰. А. Повелихина в интервью о художнике обоснованно заметила, что «в своих рисунках он уже “летал в космос раньше, чем полетел Гагарин»³¹. Однако, конечно, совсем не космическое пространство, не Вселенная как объект изучения астрофизики, привлекал как авангардистов 1920-х, так и Стерлигова в 1960-х гг. Кривое чашно-купольное пространство интересует Стерлигова прежде всего как переживание бытийной основы жизни человека. В 1964 г. в Москве устанавливают монумент «Покорителям космоса», самый высокий в городе. Парадоксально, что внешне его парабола напоминает кривую, которая является формообразовательной и в чашно-купольном пространстве³². Однако по содержанию эти кривые разные: если для авторов монумента парабола – символ триумфального покорения космоса, для Стерлигова это – выражение онтологической реальности, выраженной в пространстве. Кривую наВДНХ, казалось бы, воспринимают все, но в этом и опасность: ведь по-настоящему важным, по мысли Стерлигова, является восприятие не формы и не явного значения монумента (покорение космоса), но «чашно-купольное состояние», которое может передать его кривая. А воспримут ли его?

Сверой, что теория чашно-купольного криволинейного пространства всеобщая, универсальная, Стерлигов обсуждал ее с некоторыми советскими учеными. В 1950-х он дружил с выдающимся астрономом-астрофизиком Николаем Козыревым, почти ровесником художника, который в 1930-х также был арестован (освобожден в 1946 г.) и также считал себя христианином. Наверное, интерес к божественной природе Вселенной и искривленного пространства-времени соединил астронома и художника. Чтоб удостовериться в соответствиях своих открытий современным научным теориям строения пространства, в 1960-х Стерлигов ходил в Институт Курчатова, причем «сотрудники института были поражены гармоничностью форм во Вселенной, которую им показывал Стерлигов в своих рисунках», – пишет Повелихина³³. Вселенная, представленная как бесконечные касания и рождения самоподобных сфер, напоминала фрактальную геометрию природы, хотя сам термин «фрактальная геометрия» возник позже³⁴. Фрактал означает фигуру, малые части которой в

²⁸ Там же, С.83.

²⁹ Там же, С.126.

³⁰ Там же, С.342.

³¹ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михненко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.35.

³² Из-за этого сходства художник так восхищается монументом и так связывает его со своим чашно-купольным открытием, что восхищенно пишет: «Вчера, еду в Алексеевское, снова увидел ее. Царица! Совершенно неважно – безобразная она или красивая. Важно, что она – действие. Действие на всех, действие вокруг. И все, от мала до велика носят ее. После Алексеевского [где Стерлигов посещал богослужение – Л.Л.] я ходил вокруг нее, ходил с полчаса и все время читал Книгу. Нежданно поворачивались огромные страницы Жизни. Я видел, как застывал перед Ней молодой человек, молодая девица, иностранец, торговка, и все, кто спешил мимо, поворачивали к ней голову. И сооружение это не храм! Не универмаг! Не пивная! Она не имеет практического значения. Это – абстрактная идея (окруженная натурализмом в подробностях). С идеей согласились все.... Но продолжение? Но вокруг? А что около? В подробностях? В особенностях, свойствах и, главное, - в продолжении? Что дальше?...Я-то знаю! Так и все знают? Как и кривую узнали?» (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 1. — С.464). Таким образом, для Стерлигова «Царица-кривая», как когда-то «Божественный младенец-квадрат» для Малевича, – это вселенская идея-откровение, которая сильно отличается от фактического памятника историческим реалиям монумента возле «Останкино».

³³ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михненко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.29.

³⁴ Термин «фрактал» ввел в 1975 г. Б. Мандельброт.

произвольном увеличении подобны ей самой. Интересно, что фракталами теперь признаются множества Кантора, на которые в свое время (правда, через чтение теософа Б. Успенского) ссылался и Д. Хармс в поиске выхода из «цисфинитной» логики в криволинейное «трансфинитное» пространство – таким образом, «фрактальная геометрия» у Стерлигова может быть представлена в связи с размышлениями чинарей. Как мы уже отмечали, в отличие от цисфинитного, предметы в трансфинитном пространстве не исчезают, но претерпевают превращение. Именно так, превращением привычного в непривычное, Стерлигов объясняет суть своих чашно-купольных пейзажей: «Подобная задача возникла сразу, как только я нарисовал внизу чашеобразные кустики. Наверху за линией горизонта должны показаться не кустики, так как линия горизонта в чашном мире – не линия горизонта, а Божественная прямо-кривая как Божественное разделение. Она дает самые далекие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошел по пути продолжения кустиков, и именно они оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. “Федот, да не тот!” Одни зрители скажут: да, так всегда и было! Другие: нет, совсем другое, такого мы не видели: это интереснее и важнее, чем как в предметном мире. Вывод: А В А, то есть возвращение. А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В все же А. Д.И. Хармсом эта чехарда обозначалась: “Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз...”³⁵ и т.д.

В природе как примеры фракталов можно назвать облака, снежинки, горы, сети рек, системы кровеносных сосудов. Показательно, что впервые множество самоподобных чаш Стерлигов также увидел именно в облаках. А. Повелихина описала этот опыт так: «Повторение самоподобных и закономерных форм в природе, когда нет цунами, торнадо и других явлений, которые вносят в пространство хаос, все время происходит. Я это видела, когда приехала в Радонеж. Я видела, как облака стоят куполами в течение нескольких секунд. Вот эту структуру и уловил Стерлигов. Она имеет и настоящее, и будущее. Это – фрактальная геометрия природы, которая мало известна у нас, но изучается в западных странах. Структуры и формы невероятные, они многообразны и повторяемы»³⁶. Фрактальные формы угадываются не только в «Облаках» (например, в работе Стерлигова 1968 г.), но и в таких сюжетных работах, как, например, «Пустынник в пещерах» (1971 г.), где чаша как композиционная основа воспроизводится в больших и меньших масштабах в природных формах пещер. И хотя видение Стерлигова было, конечно, художественное, нельзя не отметить, что современные научные открытия он действительно интуитивно ощущал и по-своему использовал.

Особенно Стерлигова интересовала модель пространства, которая отсылала к ленте Мебиуса, о чем свидетельствуют многие его «мебиусные» беспредметные композиции и пейзажи. Стерлигов писал: «Если прямая – разделение мира, а кривая – единение его, то потому, что через кривую является антимир из-за ее *мебиусичности*»³⁷. Лента Мебиуса в обычном Евклидовом пространстве имеет только одну поверхность. Попасть из одной точки этой поверхности в любую другую можно, не пересекая края. Для Стерлигова это означает, что, не пересекая края, можно невидимо переходить из мира в антимир. Вот мы на внутренней стороне ленты, в мире, а вот уже на внешней, и наоборот. Из-за своей мебиусичности пространство может невидимо «выворачиваться наизнанку»: «Касание трех сфер, образующее сферический треугольник, который является формой касания миров. Это самая экономная упаковка мира. Мы можем выворачивать мир наизнанку. Тогда не будет войн. Вы захотите выстрелить в меня, а я – наизнанку. Все это будет происходить в толще мирового цвета. И вечность всего касается цветом»³⁸.

³⁵ Стерлигов В.В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С.22.

³⁶ И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: «Элизиум», 2010. – С.29.

³⁷ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.344.

³⁸ Там же, С.233.

4. Иконичное пространство.

Однако в своих теоретических построениях Стерлигов исходил не только из идей Малевича и Хармса, и не так из современных ему научных открытий, сколько из христианской традиции³⁹. В том же авангардно-христианском ключе в 1960-х Стерлигов создает и небольшие тексты, которые перекликаются с его теорией⁴⁰. Написанные в обэриутской манере, они, тем не менее, в отличие от часто жутких рассказов Хармса, пронизаны ощущением евангельской радости.

Его «мир» и «антимир» в ее свете открываются как миры дольний и горний, между которыми возможно сообщение. Прямая Стерлигова – это не просто супрематическая прямая Малевича, превращающаяся в кривую, и не только линия перехода «цис»- и «трансфинитной» логик, но в первую очередь линия различения небесного и земного, Божественного и человеческого. По кривой же Бог и человек могут вступать в союз, не растворяясь друг в друге. Конечно же, фигура чаши здесь неслучайна и не просто декоративна, но глубоко органична и оправдана с богословской точки зрения. Чаша – это чаша Евхаристии: в православной традиции именно она дает возможность человеку соединиться с Богом на земле.

Прообразом этого соединения выступает Боговоплощение, нераздельный и неслиянный (согласно Халкидонскому догмату) союз Бога и человека в личности Христа, о котором свидетельствует православная икона. Л. Успенский суть иконы сформулировал так: «Икона не изображает Божество; она указывает на причастие человека к Божественной жизни»⁴¹. Как подчеркивает К. Шенборн⁴², икона изображает «человеческий лик Божий» (важными тут являются все три слова), личностное единение, союз Бога и человека во Христе и через Него – в Богородице и святых. Икона, таким образом, не упраздняет человека и призывает не к растворению в абсолюте, но к личностному обожению, при котором не нарушается граница между тварным и нетварным. В этом смысле пространственная концепция соединения горнего и дольного миров Стерлигова иконична (хотя Стерлигов и не писал икон) – в отличие от концепции Малевича, который не признавал различия между Богом и человеком и, следовательно, не видел возможности их союза, противопоставляя ложный «предмет» и истинную супрематическую беспредметность «Черного квадрата».

В прекрасной работе Стерлигова «Дар дома» (1961 г.) из голубой чаши через черную (супрематическую) прямую, которая разделяет миры, прорываются разноцветные купола церкви, которую держит в руках человеческая фигурка, помещенная в чаше под прямой. Над прямой, также с церковью в руках, изображена еще одна фигурка. На них сверху проливается широкими лучами золотой, божественный свет. Так «кусочек кривой заставляет замолчать все звуки земной возни и прославляет небесную жизнь»⁴³.

Фигура купола в чашно-купольном искусстве также не просто декоративна. В куполе

³⁹ Интересно, что импульсом к рождению чашно-купольного сознания была в том числе и лекция М. Алпатова в Москве, на которой известный искусствовед говорил о композиционной организации «Троицы» Андрея Рублева по принципу чаши. На этой лекции побывал молодой художник А. Траугот, с семьей которого общался Стерлигов, и запомнил лекцию на слух. Под влиянием лекции Траугот впервые произнес слово «чаша», рассматривая работы Стерлигова, сделанные на природе еще до 17 апреля 1960 г.: «“У Вас везде стоит Чаша”, “все строится как чаша”... Владимир Васильевич даже ему сказал: “Стоп, стоп! Повтори!” И стал над ней с тех пор думать. Развивал эту идею. Для него это было открытие» (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 1. — С.46).

⁴⁰ Стерлигов был в первую очередь художником, но большую часть жизни писал также стихи и прозу. Художественные тексты Стерлигова до 1940-х гг., насколько нам известно, не сохранились. В 1940-х – 1950-х гг. его поэзия колеблется между чинарской амбивалентностью и евангельским Откровением (Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда... Ч. 2. — С.84–105). В конце 1950-х – начале 1960-х он в основном пишет прозу, и в этих коротких текстах-притчах светлый евангельский настрой становится доминирующим. Особенно это касается цикла «Кончился чинарский язык»: рассказов «Спасители», «Велосипедисты», «Божья дверь» и других (Там же, С.7–82).

⁴¹ Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. – С.132.

⁴² Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн. – Милан-Москва: «Христианская Россия», 1999.

⁴³ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.349.



В. Стерлигов. Дар дома. 1961
Бумага, гуашь, акварель. 17,5 x 23,5

православного храма традиционно изображается Христос-Пантократор. Выбирая купол как форму, в которой пребывает сферический треугольник, Стерлигов подчеркивает, что иной мир, выход в который этим треугольником открывается, оказывается достаточно традиционным, несмотря на непривычный (чинарский) язык, которым художник его описывает. Соединение Божественного и человеческого, иконическое взаимопроникновение одного и другого через Христа становится главной целью чашно-купольного пространства Стерлигова⁴⁴.

Мысль о том, что мебиусичное криволинейное пространство – не абстрактное явление, а что-то, что имеет непосредственное отношение к человеку, более того, спасительно для него, – проходит у Стерлигова красной нитью. Вспомним работу «Дар дома». Черная полоса посередине – это тот самый переход, сгиб в ленте Мебиуса, где пространство «выворачивается наизнанку». Но значение имеет не выворачивание само по себе, но то, что через этот переход пробиваются купола церкви, которую держит в руках человек. «Чаша обновляет духовный мир человека, и со всей чистотой выступает нравственная природа таких явлений искусства, как пространство и время»⁴⁵.

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – 164.

⁴⁴ Д. Хармс и Я. Друскин в «небольшой погрешности» и «препятствии» также усматривали связь с Боговоплощением. Согласно Друскину (1967 г.), у истоков нарушения равновесия стоит Слово-Логос: «Первоначальное Слово нарушило равновесие ничто, создав мир – погрешность ничто перед Богом» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жаккар Ж.-Ф. ; пер. с фр. Ф.А. Перовской. — СПб.: «Академический проект», 1995.— С.145). Пробраз погрешности – «воплощение Бога, крест, то есть момент, когда Бог становится реальным. Как Бог был непознаваем без Христа, так и совершенство без “некоторого несовершенства” непознаваемо» (Там же, С.141). Однако, в отличие от Стерлигова, в философии и поэзии чинарей-обериутов практически не чувствуется той евангельской радости, которая пронизывает творчество Стерлигова, как и нет чувства церковности, важного в чашно-купольном искусстве.

⁴⁵ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.177.



В. Стерлигов. Небо. Созерцание святых. 1972
Бумага, карандаш. 20 x 24*

Мебиусичное пространство чаши-купола – явление, позволяющее проникнуть в мир Божественному, райскому «антимиру» через Христа:

«Просто окружающего пространства нету. Есть Божественное событие. Пространство в искусстве – пребывание во Христе»⁴⁶. Показательной в этом отношении является работа «Небо. Созерцание святых» (1972 г.), где в точках перехода «мира» в «антимир» в мебиусичном пространстве появляются иконописные лики святых.

Стерлигов говорит о «пошатнувшемся пространстве» (такое название имеют и некоторые его работы), что напоминает «некоторое равновесие с небольшой погрешностью» Я. Друскина. Шатается пространство именно для того, чтобы пропустить Божественное, чтобы сделать возможным сообщение миров – как и вибрация прямой. Это происходит вследствие касания двух миров вдоль прямой с мебиусическими свойствами. Касание, по Стерлигову, может быть «большое» (когда сферы взаимопроникают друг в друга) и «малое» (когда только прикасаются). Кривая, вдоль которой происходит касание, продолжается на холсте, и таким образом пространство полотна как бы освобождается для касания с реальным духовным пространством, непосредственно продолжает его, буквально оживляется им. Это – позитивное шатание, сдвиг, благодаря которому в мир приходит Бог.

Опыт попадания в пошатнувшееся пространство позволяет увидеть привычные вещи преображенными. В конце концов, «божественный алогизм» делает возможным состояние, в котором «расстояния могут быть мгновенны, они могут быть чем ближе, тем дальше и, наоборот, чем дальше – тем ближе, они могут быть внезапны и по ожиданности, и по неожиданности. В искусстве они перестают существовать. Все догнало друг друга. Состояние Божеское...»⁴⁷

Необходимо подчеркнуть, что райская пространственность Стерлигова, – это пространственность не без человека: пространство не растворяет личность в себе (как супрематизм Малевича), но является пространством без греха: «Радуются явления пространства, хваля Всевышнего. Хваля Всевышнего, радуются явления пространства и погибает в нем косность отдаленности от Бога. Через грех наш – предметность – цепко держится за власть нечистого. “Пространство”. “Время”. Их совокупность, их цельность обнаруживается в таких явлениях, как Христос. “Сейчас” для каждого “я”»⁴⁸. В вопросе безвесия Стерлигов в определенной мере признает

* Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П.», 2009. – С.189.

⁴⁶ Там же, С.115.

⁴⁷ Пространство Стерлигова [Текст] : Сб. / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова; авт. ст. Герман М., Карасик И., Гуревич Л. ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб. : [б. и.], 2001. – С.66.

⁴⁸ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.117.

авторитет Малевича как своего предшественника: «В музыке, Веберн, Стравинский, Штокхаузен, в живописи – Малевич и Пикассо уже сделали это»⁴⁹. Однако если супрематическое безвесие как будто постоянно пребывает под угрозой того, что его «элементы» все-таки наберут вес и «завалят» систему (может, именно из-за этого страха Малевич в 1919 г. выставил пустые холсты, а в начале 1920-х гг. и вовсе на время прекратил супрематическую живописную практику, отдавшись теории), тайна пространства Стерлигова – в том, что оно имеет как бы заданную свыше структуру, по линиям которой может двигаться человек: с одной стороны, это – криволинейные очертания чаши и купола, а с другой – христианская духовная основа, которую они символизируют. Безвесие Стерлигова держится на безгрешности, которое имеет исток в пространстве иконы и, кажется, поэтому ничего не опасается. Интересно, что Стерлигов, в отличие от Малевича, подчеркивает не системный, а мистический характер своего безвесия: «Системы пластического безвесия нет. Ощущение безвесия есть присутствие Св. Духа в художнике. Св. Дух – дар. И не по заслугам или поступкам. Не по причинам, а по воле одаряющего. Поэтому смешно говорить о пластическом безвесии как системе. Ее нет как таковой»⁵⁰.

«Вес» каждого из прибавочных элементов в теории прибавочного элемента Малевича, по мнению Стерлигова, также определяется мерой присутствия Святого Духа: так, «треугольник» «купольного бытия имеет совсем другой вес, чем треугольник Возрождения или «призма» Сезанна»⁵¹. Чистое безвесие ощущали Адам и Ева в раю: им была не ведома гравитация. Малевич, согласно Стерлигову, нашел свой «выход за рамки времени и пространства»⁵². Однако если Малевич никогда не связывал безвесие с христианством, то у Стерлигова «вместо микро- и макро-космоса и неизвестной точки его разделения... Сын Божий Иисус Христос предложил твердое основание, точку Себя Самого или начало осознания греха твоего и начало твоего спасения. Видная отсюда твоя внутренняя амплитуда колебания между грехом твоим и возможной для тебя святостью и есть твой микро- и макро-космос»⁵³. Таким образом, безвесие – это не отсутствие поддержки, а опыт полета при условии надежной духовной основы, которая, правда, никак не похожа на привычные представления о надежности в повседневной жизни.

Итак, мы попытались обозначить теорию пространства Стерлигова, проанализировав путь ее становления от метафизики супрематизма К. Малевича через некоторые идеи Д. Хармса и Я. Друскина до «прямо-кривой», структурирующей чашно-купольное пространство. Остановившись на связи (хотя и условной) пространственных идей Стерлигова с некоторыми тенденциями в современной ему науке, особое внимание мы уделили иконичности его концепции. Икона свидетельствует о связи Бога и человека через изображенный на ней Лик и его подобие с Первообразом. У Стерлигова же божественное и человеческое связываются через концепцию *пространства*, что является беспрецедентным в авангарде XX в. Об абстракционизме XX в. выдающийся православный богослов П. Евдокимов писал: «Оно принесло освобождение от всякой предвзятости, оно упразднило украшательскую бутафорию, сокрушило ужас академизма последних веков, победило дурной вкус XIX века»⁵⁴. Это утверждение вполне можно отнести к искусству учителя Стерлигова – К. Малевича. Но «дальше невозможно никакое развитие, ключ к сокровенным связям потерян, разрыв между священной высшей трансцендентностью и человеческой имманентной

⁴⁹ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострецова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – С.37.

⁵⁰ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.135.

⁵¹ Там же, С.136.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Евдокимов П. Н. Искусство иконы: Богословие красоты / Евдокимов П. Н. – Клин: «Христианская жизнь», 2005. — 384 с. Режим доступа: http://uikovcheg.narod.ru/0/nz/St/evdokimov_vsveteicon.html.

Л. Лозовая Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу

религиозностью столь велик, что просто невозможно перейти от одного к другому»⁵⁵. Пространство в искусстве Стерлигова как бы создает новые условия для осуществления такого перехода, союза между Богом и человеком, используя язык ленинградского авангарда 1920-х и 30-х гг. «Пошатнувшееся» пространство открывает новые возможности для передачи духовного опыта, парадоксально преодолевая разрыв между авангардом и традицией.

Конечно, описание пространственного безвесия у Стерлигова достаточно герметично в том смысле, что оно совсем не самоочевидно и в значительной степени предполагает веру зрителя в божественные свойства пространства, которую он готов разделить с художником. Ведь точка вибрации прямой в чаше-купольной теории Стерлигова в определенном смысле и есть точка веры. Когда Стерлигов говорит о «пространственности во Христе», он имеет в виду субъективно ощущаемую легкость пребывания в «пространстве, состоящем из веры»⁵⁶, пространстве, которое только через веру может получить свою вневременность и внеориентированность. Да, это пространство появляется в контексте развития пространственных идей художественного авангарда, которые Стерлигов изучал в ГИНХУК'е: «сезанновской полнотой» пространства, «межпространственным пространством в кубизме», полной отменой пространственных ограничений в супрематизме, «некоторым равновесием с небольшой погрешностью» у чинарей. Именно благодаря такой своеобразной предшествующей эволюции в чашно-купольном искусстве «проникает друг в друга само пространство, цвет пространства в цвет пространства, а предмет (старинная бабуся) ничем не отличается от проникновений. Замечаются только проникновения...»⁵⁷ Но по-настоящему постигнуть легкость этого пространства, по мнению художника, может лишь тот, кто верует, что «где Я, там и слуга мой будет» (Ин. 12:26). Это пространство, которое «слугам лишь ведомо; от других сокрыто»⁵⁸, которое открывается «чистым сердцем»⁵⁹.

В стремлении к таинственности, некоей закрытости Стерлигов созвучен ленинградскому авангарду с его метафизической направленностью. Но обращение к христианской традиции все же делает понятными многие его идеи. Думается, что пространство, которое стремился показать в своем искусстве Стерлигов, лучше всего описал В. Библихин, ссылаясь на св. Иоанна Кронштадского: «Иоанн Кронштадский молился: "Господи, дай мне пространство". Не для захвата, не для самоутверждения и не для самоуничтожения – а для истины и радости»⁶⁰. Видение и ощущение этого пространства, по Стерлигову, достигается лишь духовным самоочищением, которое является ключевой идеей его эстетики в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е.Ю. Все и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Екатерина Андреева; 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: «Изд-во Ивана Лимбаха», 2011. – 584 с.
2. Друскин Я.С. Вестники и их разговоры / Я.С. Друскин // Логос: Философско-литературный журнал. – 1993. – №94. Режим доступа: <http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/druskin.htm>.
3. Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострцова]. – СПб.: «Музеум», 1995. – 132 с.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. — LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – С.154.

⁵⁷ Там же, С.341–342.

⁵⁸ Там же, С.119.

⁵⁹ Там же, С.143.

⁶⁰ Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : «Гилея», 1995–2004. – Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» — публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабянова] – 1995.

4. Евдокимов П. Н. Искусство иконы: Богословие красоты / Евдокимов П. Н. – Клин: «Христианская жизнь», 2005. – 384 с. Режим доступа: http://uikovcheg.narod.ru/o/nz/St/evdokimov_vsveteicon.html.
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Жаккар Ж.-Ф.; пер. с фр. Ф.А. Перовской. – СПб.: «Академический проект», 1995. – 471 с.
6. И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма ; [сост. М. Молчанова, Т. Михненко]. – М.: «Элизиум», 2010. – 336 с.
7. Качалин Виктор. Владимир Биbihин и его свобода / Православие и мир: Ежедневное Интернет-СМИ. – 20.12.2012. Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/vladimir-bibixin-i-ego-svoboda/>.
8. Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М.: «Гилея», 1995–2004. – Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы. 1913–1929 [общ. ред., вступ. ст., сост., подг. текстов и комм. А. С. Шатских; разд. «Статьи в газете „Анархия“ (1918)» – публ., сост., подг. текста А. Д. Сарабьянова] – 1995. – 394 с.
9. Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М.: «Гилея», 1995–2004. – Т. 3: Супрематизм; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – 390 с.
10. Малевич. К.С. Супрематическое зеркало / К. Малевич. Чёрный квадрат. – СПб.: «Азбука», «Азбука-Аттикус», 2012. – 288 с. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp17>.
11. Пространство Стерлигова [Текст] : Сб. / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова; авт. ст. Герман М., Карасик И., Гуревич Л. ; пер. с англ. П. Уильямс. – СПб. : [б. и.], 2001. – 207 с.
12. Смолянская Н.В. Малевич: радикальный романтизм. [Доклад с Третьей летней школы Российской Антропологической Школы РГГУ (июнь 2005 г.)]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2005/07/22/smoljanskaja/1347079970000/>.
13. Спицына Е.С. Стерлигов и обэриуты / Е. С. Спицына // Театр. – 1993. – №1. – С. 96–100.
14. Стерлигов В.В. О форме. 1964–1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
15. Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макромире / В. В. Стерлигов [сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков]. – С. 14–16.
16. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. – 475 с.
17. Хармс Д.И. О явлениях и существованиях. – СПб.: «Азбука-классика», 2003. – 384 с.
18. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн. – Милан-Москва: «Христианская Россия», 1999. – 231 с.
19. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. [сост., вступ. Статья, коммент. Е.С. Спицына] – Ч. 1. Владимир Стерлигов. Тексты об искусстве, дневники, письма. – 495 с.
20. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. – 2010. – № 16. В 2-х ч. – Ч. 2. – Владимир Стерлигов. Татьяна Глебова. – 514 с.
21. Pratt Sarah. The Prophane Made Sacred. The Theology of the Oberiu Declaration / Sarah Pratt/ / Laboratory of Dreams : The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment [ed. John E. Bowlit, Olga Matich]. – Stanford: Stanford University Press, 1999. – P. 175–192.

А.В. Марков

кандидат философских наук,

доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ

markovius@gmail.com

ЯЗЫК АВАНГАРДА НА ПЕРИФЕРИИ ЕВРОПЫ*

В статье уточняется тезис об авангарде как переходе от эстетического созерцания к интенции действия через различение двух областей европейского авангарда: ядро (Европа империй) и периферия (Европа «новых» национальных государств). Теоретические выступления Одиссеаса Элитиса в этой перспективе оказываются вершиной развития греческого (периферийного) авангарда. Элитис доказывает, что в авангардном искусстве периферии главным оказывается не речевой жест, а феноменологическое возвращение к вещам.

Ключевые слова: авангард, теория искусства, Элитис, жест, предмет, феноменология

This paper clarifies the thesis of the avant-garde as the transition from an aesthetic contemplation to action intentions through the distinction of the two regions of the European avant-garde: the core (European empires) and the periphery (Europe "new" nation-states). Theoretical performances of Odysseas Elytis in this perspective are the top of the Greek (peripheral) avant-garde. Elytis proves that in avant-garde art in the periphery the main element is not a gesture of speech, but the phenomenological return to things.

Keywords: avant-garde, art theory, Elytis, gesture, object, phenomenology

Разделение Европы на ядро и периферию напрямую следует из европейской истории: в ядре формирование национальных государств началось рано и сопровождалось появлением множества новых форм культуры, форм и жанров высказывания, в том числе и художественного, а на периферии (к которой можно отнести Балканы и Восточную Европу) национальные государства возникают уже в эпоху империй, и поэтому художественные формы заимствуются в готовом виде, для передачи новаторских для этого региона идей. Различно отношение к художественному языку в странах ядра и странах периферии: в странах ядра художественный язык возникает как маркированный и отличающийся от официального языка, как более сложное и изощренное высказывание, чем высказывания в рамках официального быта, тогда как в странах периферии художественное высказывание оказывается более прямым, чем высказывание на официальном языке. Официальный язык воспринимается как набор усложненных конструкций, отражающих сложную ситуацию в политике нового времени, как ряд инструментов, пытающихся совладать с этой сложной ситуацией именно благодаря своей изощренности. Тогда как художественные высказывания не поддаются инструментальному истолкованию, а напротив, оказываются голосом самих вещей, материальностью материального мира и прямой видения этих вещей. Слова не надстраиваются над вещами как их операнты, но напротив, занимают свое место среди вещей как то, что может навести в их среде порядок.

Особенно важным это различие между ядром и периферией оказывается при рассмотрении авангардистского искусства, которое, с одной стороны, настаивало на инструментальности всего вещного мира, на том, что любая вещь является в первую очередь инструментом трансформации бытия и сознания, а, с другой стороны, утверждает автономию и суверенитет художественных языков. Ясно, что в странах ядра и в странах периферии эта автономия языка должна была пониматься

по-разному: в первом случае – как эксцентрика, а во втором – как исконная ситуация существования языка. По этому критерию, значительная часть отечественного авангарда свидетельствует о принадлежности России к периферии, а не к ядру Европы: теории «самоценного слова», зауми, всемирного слова имеют в виду возвращение слова в исконную жизнь предметов, а не его обособление от предметной реальности. Разумеется, речь идет именно о теоретической рефлексии над авангардом, а не о самих авангардных жестах, не признающих разделение на центр и периферию, а превращающих сами эти состояния центра и периферии в моменты осцилляции. А рефлексия, заново выстраивая язык непротиворечивого описания, поневоле «производит» и центр, и периферию.

В данной работе мы попытаемся рассмотреть, каковы границы такого возвращения слова к подлинным предметам, учитывая, что авангардистское искусство не просто не было наивным искусством, оно всегда выстраивает себя в виду чужого опыта, сравнивая себя с тем, что было сделано до него. В качестве основного примера мы взяли греческий авангард по двум причинам: во-первых, богатые традиции греческой культуры, в отличие от периферийной культуры, требовали от художников сознательно строить их язык, к минимуму сводились ситуации, когда одно и то же высказывание может быть прочитано и как эксцентричный разрыв с традицией, и как случайное возвращение к ней. В русском авангарде таких двусмысленных ситуаций гораздо больше: озадачивающий многих исследователей парадокс, почему многие представители русского радикального авангарда были одновременно коллекционерами, говорит об этом неустойчивом статусе «возвращения к вещам», которое может оказаться «возвращением к случайным вещам». Во-вторых, художественные высказывания греческих авангардистов не были простым воспроизводством авангардистских жестов, как было в странах с развитой «богемной» литературной жизнью. В Греции литературная богема, то есть сообщество, правила поведения внутри которого полностью отличаются от правил поведения в любых других сообществах, не сложилась, хотя все социальные предпосылки к ее существованию были. Русский футуризм, например – богемное явление: «будущее» выступает легитимацией жестов богемы, которым нельзя найти легитимацию в других сообществах. Поэтому авангардный жест здесь никогда не будет утверждением ценностей богемы, но ценностей самого предметного мира, самих вещей.

В качестве материала исследования были выбраны теоретические труды крупнейшего представителя греческого авангарда, поэта, художника, теоретика искусства Одиссеаса Элитиса. Эти труды были им самим объединены в два сборника, оглавление которых следующее¹:

Открытые карты

1974/1982

обложка Янниса Моралиса

Прозаические произведения 1946-1974

Впервые поэзия *Истинные черты* и лирическое дерзновение Андрея Калваса *Искусство - успех - дерзновение* *Девушки* *Сны* *Живописец* Феофил *Хроника одного десятилетия* (предисловие)

Опасности полуобразованности *Письмо из сюрреализма* *Письмо о современном искусстве* *Поэтическая осмысленность* *Смысл и взаимоотношение в новой нашей поэзии* *Современные проблемы поэзии и изящных искусств* *Оправдание и новая инициатива*

Приложение:

А: Рисунки генерала Макриянниса и народный художник Панайотис Зограф *Современное*

¹ Далее мы ссылаемся на эти книги как на I и II, с указанием страниц.

греческое искусство и живописец Н. Хаджи-кириакас Гикас *«Яннис Царухис «Брачные песни» ("Эпиталамии") Янниса Моралиса «Морские скалы у Никоса Николау «Скульптор Христос Капралос «Фасианос, которого мы любим*

Б: Уравнения у Пикассо *«Карл Кун и его время «Джон Вельтри*

В: Артю Рембо *«Лотреамон «Поль Элюар «Пьер-Жан Жюв «Федерико Гарсиа Лорка «Джузеппе Унгаретти «Пьер Реверди между Грецией и Солесмами*

На бланке

1992

Обложка Иулиты Илиопулу

Прозаические произведения 1972-1992

Часть первая: План введения в землю Эгейскую *« Надгробное « Роман Сладкопевец « Волшебство Пападиамандиса Приношение Андрею Эмбирикосу Метод "Итак" Разделительное К в современной живописи, вместе с "Маленьким воображаемым музеем"*

Часть вторая: Малые п(редисловия).

Часть третья: Слово в Стокгольмской Академии [нобелевская лекция] *« Публичное и личное « Время связанное и время разрешённое « Частная стезя « Перед тихостью*

Несмотря на разнообразие сюжетов в этих сборниках, они объединены эдиционно (единый дизайн переплета и верстка) и по названиям: оба названия отсылают к идее карт-бланша, незаполненного листа, который служит одновременно вызовом и побуждением для работы, а также к идее «карт», листов, которые могут комбинироваться как угодно. Уже в идее названий, таким образом, просматривается главная установка радикального авангарда в периферийных европейских странах: уравнивать письмо и вещи, и представить письмо не как дистанцирование от имеющегося социального мира, но как открытую возможность, которая только подчеркивает самодостаточность «открывшегося» нам.

Основная идея теоретических работ Элитиса – язык не может служить инструментом различия. Все различия, во всей их полноте и полнокровности, уже даны в природе, и все попытки создать какие-то новые различия в языке и речи, оборачиваются лишь пародией. Тем самым отрицается возможность создания особой речи, особой системы высказываний, отличающихся от общепринятых как система сильных жестов. Все жесты уже даны в природе, и задача поэта или художника – только не спорить с этими жестами.

Эту идею Элитис доказывает упорно, с нескольких сторон, тем самым пытаясь полностью опровергнуть притязания авангардистов стран ядра на противопоставление художественного языка официальному языку. Для нужд доказательств данная идея распадается на четыре тезиса:

1. По отношению к данностям природы данности языка являются частными моментами познания, поводами к познанию, а не методом познания, не содержанием отдельных его моментов и не отражением.

2. Всякая номенклатура вещей является частной, тогда как образ вещи, даже если он не полностью ей соответствует, и оказывается единственной идентификацией вещи. Попытка введения других идентификаторов, речевых или семантических, приводит к появлению только паразитических и бессмысленных речевых конструкций.

3. Творческая личность настолько дистанцирована от мира вещей в силу самих особенностей вдохновения, что не может проводить различия между вещами ни средствами воображения, ни средствами языка, но может только особым образом потреблять вещи.

4. Различие между конкретными творческими личностями столь велико, что различия между вещами, которые они пытаются проводить, оказываются чем-то нелепым и неудачным в сравнении с тем «естественным» различием, которое воплощает сам их облик.

Первый тезис доказывается рядом декларативных утверждений, вроде того, что «в природе ни один цветок не похож на другой» (II, 65). Далее делается очень важный ход: в качестве метафоры, позволяющей понять разнообразие в природе, используется не сравнение с природным объектом, а сравнение с искусственным объектом, с произведением искусства.

Метаморфоза, силы Пикассо, в линиях и объёмах разделяет остров на два, но соединяет три в один, создаёт новые единства, истребляет старые. Перешейки и проливы появляются, скалы с краснозелёными, свежими следами морской жизни простираются на солнце. Говоря немногими словами, то, что живой организм предлагает (вместе со смятением своих чувств), переносится по аналогии в природный мир (II, 18).

Тем самым получается, что жест художника не создает новое высказывание о природе, но он уже отработал свое в природе, создав ее вещественно такой, какова она есть.

В качестве дополнительного доказательства утверждается, что различения художественных высказываний всегда идеологизированы, тогда как вне идеологии художественные высказывания оказываются одинаково «естественными»:

Как-то я был восхищён иконой македонского письма: святой Димитрий на такой красной лошади, как у Паоло Уччелло, и я помню, как блаженной памяти Кондоглу воскликнул: «Что ты понимаешь, неверующий, в этом?» Тогда получается все святые Димитрии не то же самое? — подумал я молча (II, 194).

Споря с иконописцем, который противопоставляет традицию иконы и картины, Элитис утверждает, что опознание чего-то в качестве «святого Димитрия» гораздо важнее тех стратегий представления, которые могут быть различны. Стратегии представления принадлежат природе, а не художникам, а задача художника – опознать что-то в качестве подлинной вещи:

Я ссылаюсь на мою личное чувство, которое я бы назвал эллинским, или даже «аттическим», если бы этот термин не мог бы быть понят неправильно... Когда я говорю «аттический», я подразумеваю не столько меру, которая была у Афинян, сколько тот способ, которым прорисовывается, например, вершина холма на небе Аттики, и который, в конечном сокращении, переносится в архитектуру. Что минует словарь эстетики и материализуется в фантазии благодаря свету или супружествам девственных обликов, как в один из первых дней Творения (II, 189-190).

Таким образом, оказывается, что традиционная эстетическая номенклатура полна лакун, именно в силу необходимости метафорических переносов. Обычные высказывания либо оставляют лакуны понимания, так что термины понимаются неправильно, либо метафоры непроясненными, вроде метафоры «меры», которая не позволяет сказать, что нужно делать художнику в сравнении с тем, что сделано до него. И только прямая «материализация в фантазии», то есть принятие фантазии как главного места для вещей, и позволяет заполнить эти лакуны, создаваемые частными жестами и частными интерпретациями.

Второй тезис требует отказа от представления о языке как о номенклатуре вещей и представления о нем как о «ландшафте мысли» (II, 19). Далее этот тезис сразу же укрепляется отсылкой к тому, что любое номенклатурное знание указывает не просто на частные свойства, но на сугубо частное – на частные обстоятельства постижения этих свойств:

Даже и в стенах науки порой удаётся открыть дверь, чтобы вдохнуть свежего воздуха. Такой дверью может быть и сухая энциклопедия. Откроем её, достаточно что увеличивается или уменьшается через каждые пятьдесят или же сто метров уровень воды, и самое чудесное, самое трогательное материальное свершение завершится на наших глазах и, конечно же, найдёт соответствия, только нужно их принять, и в духе (II, 18).

Это прямо противоположно представлению о том, что постижение свойств и создает ситуацию постижения сущности. Элитис утверждает, что сущность постигается только с той дистанции, когда никакие свойства уже не видны, а видно только общее гедонистическое впечатление:

Мысленно путешествуя на Патмос и в Анатолию, Гёльдерлин понял, из глубин своей Швеции,

более чисто золотое видение, чем современный путешественник на реактивном самолёте с высоты 11.000 метров. (...) Мысль Ионийских островов, первый лирический голос в поэзии, послушание мрамора человеческой ласке, треугольник гор, сошедший в архитектуре, Сократ, Иисус, всё или почти всё вокруг этой школы моря (II, 18).

Третий тезис подтверждается ссылкой на личный опыт потребления впечатлений как единственный способ организовать и художественный опыт, и художественное высказывание. При этом Элитис создает своеобразный герменевтический круг: художественное высказывание неполноценно, если за ним не стоит опыт, но всякий опыт художника уже есть жест, уже есть высказывание. Тем самым, и производится редукция любого взгляда и любой речи художника «к самим вещам»:

«Годами теперь я провожу часы в компании с великими полуугасшими фресками, образами старыми, но ещё свежими от уст тех, кто их лобызали: женщины безмолвия в коротких хитонах, хранящие банку с диамантами океана. ... Сколь далёк я от вещей, столь близок к тайному их сердцебиению» (II, 385).

Оказывается, что образ – не продукт жеста, а напротив, он появляется там, где жеста нет, где есть только созерцание и постоянное именование обстоятельств, в которых этот образ и функционирует. Это прямая противоположность пониманию образа в искусствах стран ядра, как меняющегося обстоятельства его восприятия.

Элитис делает здесь еще один важный ход, изображая потребление как потребление сразу всех возможностей. Если в западном авангарде был порыв «овладеть всем», вобрать все возможности, и это был речевой жест, то здесь данное овладение всем представляется как состояние вещей, как их статус исконного бытия и проявления. Явить исконное может себя только во всем спектре переменяющихся возможностей:

«Я стараюсь — никогда лёгкое не было для меня лёгким — каким-то средством, даже цветами, пробуждающими во мне аппетит, так что я поедаю цвета, можно сказать нуждаюсь в их витаминах. А их вкус? Вкус острова Санторин, вкус Крита, вкус Афона. Вместе с оливой, здесь или там, кондака или оды Калвосо. Как в спектре, охры или кобальта, созвучий и переносных значений, открывается Амфион цветных морей, вновь девственный мир. Мир вечный, но непременно в состоянии новорождённости. Сцены, которые повторяются в том же смысле столько раз, достаточны для того, чтобы стать обычаями эллинства» (II, 400).

Таким образом, оказывается, что эстетический опыт перестает быть опытом воспроизводства впечатлений, а становится опытом утверждения собственного исконного знания о вещах как «отличного» и совпадающего поэтому с исконной дружостью вещей.

Четвертый тезис доказывается через буквализацию понятия «образ»: образы поэтов, художников и мыслителей прошлого превращаются из неких генерализованных представлений об их деятельности в буквальное представление их как всевидящих статуй:

«С этой точки зрения, я думаю, план ясно прорисовывается на поэтическом горизонте: три колонны, которые поддерживают дуги апсид в одной из перспектив единого греческого слова: Пиндар, Роман Сладкопеев, Андрей Калвос» (II, 45).

Данное сравнение не следует понимать как избитую метафору, вроде метафоры «столпов науки». Речь идет именно о том, что рецепция творческих достижений тех или иных мастеров прошлого возможна только внутри той общей эстетической перспективы, по отношению к которой любая историческая перспектива оказывается частной. «Одна из перспектив» слова оказывается онтологически более значимой, чем колеблющаяся множественность историко-культурных перспектив из учебников истории.

Облики, такие как Плотина, Романа Сладкопеева, Фра Анжелико, Блейка, Вермеера, Гёльдерлина, Новалиса, Моцарта, Рембо, Шелли, Феофила [греческого народного художника –

А.М.], Пападиамандиса — крайне различные, привлекали меня с давних пор — независимо совершенно от их жизни — за тот белый знак, сохранившийся в их труде, за сияние, которое они несли, кротким образом или яростно. Ибо, конечно, область непорочности не такова, какой её представляют некоторые: у неё есть свои святые и своя дикость, девственные леса и спокойные воды. Нужно совершенно разоружиться, чтобы идти через неё. Воздух там столь разряжён, что никакое мировоззрение не выдержит, никакая мудрость не будет иметь предела (II, 59).

Белый знак, то есть карт-бланш каждого автора, и оказывается поводом к тому буйству природы, по сравнению с которым любая аномалия письма оказывается частной. Именно в вещах, самих вещах, и есть та «разряженность воздуха», по отношению к которой любое дискурсивное обращение с вещами будет недостаточным. Таким образом, и авторы оказываются не метафорами творчества, а поводами к тому, чтобы творчество было одной из вещей в исконном мире вещей.

Элитис при этом отрицает всякую стилизацию, и видит предшественников авангарда в экспериментаторах античности и средневековья. Например:

В последние предхристианские года угасание призматического выражения не происходит сознательно, оно происходит от бессилия. Поэт больше не скажет:

Вечно звенит у меня в ушах звучанье Эрота

Страсти быстрый взор сладкие слёзы несёт —

слеза не проступает. С этой позиции зрения мы переходим к афазии, которая продлится долго.

И любопытно, что те, кто осознавали это зло, и пытались сопротивляться, не достигли ничего. Синесий Киренский, Григорий Назианзин, отец и сын Аполлинарии двинулись на внешнюю стену древности, и разбили морду. Нужно было, чтобы вновь заалела заря, и появился поэт, который не гнался за этим, и даже не подозревал об этом: Роман Сладкопевец, эллиносирийский маг:

Как на ветвях объятий —

достаточно было сказать, и рождество, уже не только Христово, которое было целью его возвещения, но поэтического духа, который отождествляется с греческим языком, началось, и опять распространился свет его победительный (II, 51).

Призматическое выражение, то есть потребление всего спектра явленных вещей, оказывается неподвластным тому, кто сам не переменчив внутри исконного эроса. И поэтому необходим новый опыт, совпадения эротических ощущений с природными, понятие объятий с понятием природы (ветви как поросль, как природа), чтобы опять вещи ожили во всем спектре своей явленности:

Свет свечи, которую зажёл этот юный диакон в Бейруте, дошёл однажды до столицы, спрятанный за паухой, чтобы он скрывался в келье и писал сотни стихотворений. Он не просто исповедует веру и посвящение Церкви Христовой. Он жжёт и питается от предания, которое ничему больше не соответствовало в беспредельной грекоговорящей толпе... но держится почтенно, как способ выражения, зацепленный языком на крючок, и готово, тем самым, перейти на поле противника, и оборотить тем же самым способом, что и его носитель. И он смог оказаться, уже не подчинённым, а властителем и основателем всемогущей империи. Тайные духовные силы, как мы видим, иногда следуют за долей политиков, а иногда наоборот. Это означает, что на недостижимой глубине оба они находятся в постоянном взаимодействии. Даже великий Константин не мог предвидеть результат своей инициативы, тем более Роман (II, 35).

Историческое значение Романа Сладкопевца оказывается в том, что предметом поэзии оказывается и империя, которая не имеет своего языка, и поэтому может быть обозначена «безъязыким» провинциальным поэтом. Но если империя становится одним из поэтических предметов, то оказывается, что поэт и отводит ей место среди других предметов, вписывает в предметную реальность. Здесь подход Элитиса достигает апофеоза: история империи оказывается только частью поэтической жизни вещей.

Дополнительным доказательством основной идеи Элитиса становится сложность вообще греческой языковой ситуации в разные периоды. Элитис замечает, что для многих греческих поэтов (Соломоса, Калвоса, Кавафиса) греческий язык даже не был родным, но именно *неожиданное*

усвоение родного языка сделало язык осмысленным и передаваемым (I, 36). В этом смысле получает свою трактовку «полуреальный, полуфантастический» мир Александра Пападиамандиса (II, 67), уникального прозаика, который, как доказывает Элитис, меньше всего эстет, потому что он спорщик. Если Пападиамандис и выступает как консерватор, то только с целью создания живого спора ценностей (II, 94). Тем самым спор создается не речевым жестом спора, а живостью тех вещей, которые оказались рядом в некоторой «естественной» номенклатуре.

Свою основную идею Элитис проводит и в своей переводческой практике. Так, например, он переводит с древнегреческого на новогреческий язык стихи Сапфо. При этом он реконструирует текст по собственному усмотрению, соединяя отдельные фрагменты в стихи, которые кажутся ему осмысленными. Принцип сопряжения фрагментов Сапфо основан на поиске прямой причины как признака и подходящих признаков (прилагательных), как пояснения и раскрытия сказанного. То есть предмет оказывается и основным признаком, а не вещью, вокруг которой строится поэтическое высказывание как поэтический жест. Например, Элитис соединяет фрагменты 468 — 172 — 188 — 47 (по Лоубилу-Пейджу. Два средних фрагмента — это цитаты из одного слова, сохранившиеся у позднеантичных грамматиков как примеры диалектной грамматической формы).

Сапфо (орфография издания Элитиса):

Зашла луна и Плеяды, половины-ночи, проходит час, а я одна сию * болезножелезный * мифоплетущий * Эрот напряг мне грудь (т.е. ум) как ветер по горе на дубы нападающий.

Элитис:

Быстро час прошёл, полночь приблизилась, идёт месяц идёт, и Плеяда заходит, и только я почиваю здесь одинока и пустынна * Эрот, что истязая рассекает * Эрот, что сказки сочиняет * у меня похитил душу мою и напрягает собственно так же, как ветер, с гор веющий, дуновениями беснующийся среди дубов.

Как мы видим, у Элитиса Эрот не томит грудь (объект неожиданно выпадает из перевода), а вселяет напряжение во все вещи, заставляя их проявляться в их красе, во всем спектре рифмующихся проявлений. Поневоле Элитис, пытаясь передать мелодичность Сапфо, превращал ее, как и Романа Сладкопевца, в поэта-авангардиста, который не указывает на предмет, а проживает исконность предмета.

Из проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Если в странах ядра Европы творческая практика авангардистов и теории авангардистов взаимодополнительны, помогая интерпретировать действительные творческие интенции, то в странах периферии Европы они обычно взаимозаменяемы, потому что являются (или стремятся являться) непосредственным продолжением творческих интенций. Изучение греческого авангарда как наиболее откровенного случая, в котором нет условностей, связанных с борьбой художественных течений и необходимостью отстаивать новый образ творческой личности перед аудиторией, позволяет увидеть такое «возвращение к вещам» в авангарде как проведенное наиболее закономерно и последовательно. Это позволяет как уточнить место теории в авангарде периферийных стран Европы, так и уточнить терминологию, которая используется при описании специфики авангардного творчества и авангардного теоретизирования на периферии Европы. На место привычных терминов «субъект», «опыт», «жест» должны прийти термины «предметность», «спектр», «колебания», «реальность фантазии» и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ελύτης, Οδυσσεύας. Ανοιχτά χαρτιά. — Αθήνα: Αστέριας, 1974. — σελ. 366
2. Ελύτης, Οδυσσεύας. Εν λευκώ. — Αθήνα: Ίκαρος, 1992. — σελ 428.
3. Μπελεζίνης, Α. Ο όψιμος Ελύτης. — Αθήν: Ίκαρος, 1999.
4. Πετρόπουλος, Ηλίας, Ελύτης, Μόραλης, Τσαρούχης. — Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 1998. — σελ. 167
5. Vitti Mario. Οδυσσεύας Ελύτης: Κριτική μελέτη. — Αθήνα: Ερμής, 1984 - σελ. 344.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Одиссеас Элитис. Сапфо.

Природа создаёт свои собственные родства, иногда гораздо более сильные, чем те, которые подтверждает для нас кровь.

Две с половиной тысячи лет назад, в Митилене, опять вижу Сапфо как старшую кузину, с которой играем в тех же садах, среди тех же роз, в тех же бухтах. Чуть старше годами, смуглая, с цветущим венком на голове, спрятав альбом со стихами, до которого не позволяет дотронуться.

Конечно, мы жили на том же острове. У нас было то же чувство природного мира, характерное, которое не меняется с тех пор до сего дня и остаётся в чадах Эолии. Но надо всем этим есть то, что мы делаем — каждый в свою силу — теми же мыслями, чтобы не сказать теми же словами: небо и море, солнце и луна, растения и девушки, любовь. Связь, наполовину на небе и наполовину на земле, наполовину в сомнении и наполовину в бессмертии, — легко различимая, если она не что-то другое. Пусть мне простят поэтому, что я говорю о Сапфо как о моей современнице. В поэзии, как и во сне, никто не может состариться.

Первое, что впечатляет в Сапфо — это явная вера в поэтическую идею, её восприятие того, что когда она пишет, то становится причастницей бессмертия. «Mnasesthai tina phaimi kai apseron аттеон» — и это то, о чём Гомер, возможно, никогда и не думал. Как будто поэтесса знала уже с тех пор, что пусть даже девять десятых её труда истребит время, она, как чувство жизни, выживет. Так и произошло. Лучшего примера крепости, которую может иметь поэтическое слово, не существует. Строфы обезглавленные, половины стихов, обрывки слов, ничто — и из этого ничто чудо: цельная личность, с характерными особенностями, персональным мифом, и цельным природным и человеческим мирозданием страны, где она выросла. Столь, можно сказать, велико притяжение, распространяемое словами, достаточное, чтобы они прорвались за черту их утилитарного употребления.

В том случае, который мы сейчас рассматриваем, даже размещение слов здесь или там в умственном целом, которое они предполагают, позволяет нам воспроизвести новый облик поэзии, возникшей в ту эпоху, с её метрической системой, словарём, пёстрыми тайнами. И это второе чудо.

И в тот момент, когда религиозные устои общества были очень строгими; когда эпическое слово было единовластным в области выражения; когда героический элемент был единственной и образцовой ценностью — Архилох на острове Парос и Сапфо на острове Лесбос (если вспомнить самых главных) всё переворачивают, выносят чувства и сны на первый план, дерзают говорить о своей индивидуальной жизни, говорить о горе своём, петь и танцевать. Первые в области Эгейского моря и первые во всём известном мире, я хочу сказать о культуре, которую и сейчас мы продолжаем.

Если даже во фрагментах, которые до нас дошли, мы собираем алмазные выражения, то нужно предположить, согласно закону вероятности, что в девяти поэтических книгах, которые написала Сапфо реальная сокровищница слов с их мыслительной силой, отважных уподоблений и первозданных образов, — создала уже там, в области восточного Эгейского моря, прежде чем это расцвело, то, что в общем и целом, мы рассматриваем как греческое чудо — я подразумеваю, конечно, Афинскую Демократию.

Историки говорят об исключительно утончённом и одновременно богатом образе жизни, который развил Лесбос в седьмом и шестом веке — смесь свободных нравов и уложений, основывающихся на прообразах религиозного служения, где природа и любовь занимали первенствующее место. Можно добавить, что на противоположном Лесбосу материке Азии, не так далеко, существовала Лидия: Сарды, знаменитые косметикой и женской одеждой, и тогда понятно, что поблизости от Парижа той эпохи митиленские женщины могли разговаривать так, как разговаривала Сапфо. Её дом был некоей аналогией «филологическим салонам» довоенной Европы. Это был центр образования девушек из хорошего общества, род высшей школы или консерватории,

где наиболее развитые барышни острова находили свободное время совершенствоваться в танцах, пении, поэзии, хороших манерах. Остались записанными имена некоторых из них: Атфис, Анактория, Гонгила, Гирино, Мнасидика, так что они дошли до нас, завернувшись в золотое облако торжественной красоты.

В знаменитом фрагменте, сохранившемся до нашего времени, об Анактории (хотя позавчера мы думали, что речь идёт о какой-то Аригноте), одном из прекраснейших фрагментов, чтобы не сказать прекраснейшем, облик героини — которая находится далеко, в Сардах — облачён, благодаря первозданной технике, таким единственным образом, что поэтесса говорит о ней как о самой любимой своей подруге. Чем дальше мы продвигаемся, тем больше ощущаем, что стихотворение наполнено таинством женского облика, о котором мы и не видели, и не слышали, а только гадали внутри преломлений чувств исключительно сладостных, освещённых луной на противоположном берегу и донесённых с криком гибнущей, когда ночь, своими тысячами ушами, пух *polyos*, бьётся за то, чтобы поймать над волнами.

Это один из таких моментов, когда мы можем оценить всё лирическое достоинство Сапфо, и не в стихе о пёстротронной бессмертной Афродите, и не, что чаще, в выдернутых из последующего употребления украшающих эпитетах, как «розовоперстный» и «златостопый». В том, как сейчас, и в некоторых выражениях мысли, которые до сих пор не имеют соответствия в жизни, и которые, возможно, никто не будет ждать от женщины:

ou dynaton genesthai loist' on' anthropoi
pedechen d' arasthai
t ex adoketo.

Это изваяние легко чувствуемое и вместе с тем отважное не часто нам предлагает жизнь. Слегка уставшая, очень смуглая девушка, «закопчённый горшок», как мы говорим сегодня, которая также показала, что ей послушна роза, что с ней говорит волна или соловей, и что она скажет «люблю», так что содрогнётся вселенная.

О.А. Чуворкина

преподаватель кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

ochuvorkina@gmail.com

ФИГУРА АВТОРА ПОСЛЕ «СМЕРТИ АВТОРА»*

Проблематика данной статьи связана с трансформацией понимания роли «художника-творца» в конце XX-начале XXI в. Анализируется понятие «авторства» в искусстве современности в контексте постисторического представления о «субъективности», «анонимности», «индивидуальности», «неидентичности». Предпринята попытка критически осмыслить идею «смерти автора», проследить истоки и логику произошедших в художественном мире метаморфоз. Намечаются возможные подходы к размышлению о «этичности» и ее месте в современной культуре.

The article highlights the transformation of the artist's role at the turn of the XX-XXI centuries and analyses the notion of «authorship» in present day art regarding the post-historical philosophic notions of «subjectivity», «anonymity», «identity» and «nonidentity». The attempt made there is to reconsider the idea of «the death of the author», to find out sources and logic of metamorphosis happened in artistic world. The article also outlines the ways to define the place and role of the «ethics» in the present-day culture.

Ключевые слова: смерть автора, художник, куратор, зритель, идентичность, субъективность, диалог, этичность

Keywords: the death of the Author, artist, curator, spectator, identity, subjectivity, dialog, ethics

Locus communis теоретических воззрений, определяющих настроение художественного мира начиная с 1960-х гг., – идея «смерти автора». Первое развернутое обоснование этой концепции мы находим в работах известного французского критика, эссеиста, литературоведа и философа Ролана Барта (1915-1980)¹.

Рассматривая в своей знаменитой статье «Смерть автора» (1968) проблему письма и роль языка в современной культуре, Барт фиксирует появление нового понимания и новой трактовки современного произведения искусства, которую позднее разовьют и переосмыслят постмодернисты. При этом концепт «смерть автора», закрепляющий идею самодвижения текста как самодостаточной процедуры смыслопорождения, определяет не только литературное творчество. Язык повсюду, «все есть язык»², и искусство, подобно другим явлениям, также описывается в терминах языка и знака.

Взглянув на историю искусства с точки зрения наличия фигуры «творца прекрасного», мы увидим, что периоды отсутствия автора случались и ранее. Однако если в эпоху Средневековья исчезновение авторства связано с растворением личности в опыте трансцендентного, то в XX в. причина обратная – утрата произведением искусства прежнего онтологического статуса.

Это закономерное и неизбежное следствие внутренней логики развития самого искусства, ярко проявившей себя в установках эпохи модернизма, стремившейся выйти за пределы визуальной

© Чуворкина О.А., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Критическое рассмотрение вопроса об авторе предлагает в своем выступлении «Что такое автор» (1969 г.) и М. Фуко. Кроме того, работа Барта оказывает определенное влияние на взгляды Ж. Деррида, имеет много общего с идеями Йельской школы 1970-х гг. (П. де Ман, Дж. Хартман).

² Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С.459.

репрезентации. В процессе расширения и преодоления собственных границ картина превращается из «пространства откровения духа в пространство откровения материи»³, а затем в принципе оказывается на грани «исчезновения». Но изменяется не только понимание «прекрасного» как нечто проявленного в материи, метаморфозы претерпевают все субъекты творческого процесса и связи художественного мира.

Еще в конце XIX столетия художники проблематизировали традиционные взаимоотношения «автор-произведение» и «автор-зритель». Именно тогда в диалоге художника и зрителя наметилось все большее смещение акцента в пользу активности зрительского восприятия. Импрессионисты, инициировав активное исследование непосредственного процесса созерцания, одними из первых утвердили зрителя как необходимый инструмент процесса перцепции и понимания «прекрасного». Стремление художников к воспроизведению эффекта случайно выхваченного кадра отображает реальный механизм работы человеческого глаза. Кроме того, характер наложения красочных мазков, смешение которых вызывает ощущение непрерывной динамики живописной материи, вынуждает зрителя находиться на определенном расстоянии от полотна – только так возможно достигнуть целостного восприятия. В целом, совокупность приемов импрессионистов свидетельствует о том, что конечное впечатление от работы художника формируется не самим творцом, а сознанием зрителя.

Дальше своих коллег пошли неоимпрессионисты, заключив живописную интуицию импрессионистов в рамки научного метода. За основу были взяты современные открытия в области оптики, закон дополнительных цветов Э. Шевреля. Опыт создания научной эстетики увенчался успехом: эмпирические находки предшественников были поставлены на научную основу, прием разложения сложных тонов на чистые цвета стал использоваться методически. Возник новый живописный метод – дивизионизм – и техника письма – пуантилизм.

Дальнейшее развитие интерактивных взаимоотношений произведения и зрителя демонстрируют художественные практики первой половины – середины XX столетия. Субъект непосредственно вовлекается в пространство арт-объекта, нередко становится его частью. Изменяется и роль самого художника как по отношению к зрителю, так и по отношению к создаваемому им художественному объекту.

Так, в 1910-е гг. яркой иллюстрацией вышесказанного являлась практика Дада в кабаре «Вольтер», в котором с момента его открытия – 5 февраля 1916 г. – дадаисты устраивали выставки и вечера с брюистской музыкой и танцами в гротескных масках и костюмах (по рисункам Арпа), спектаклями и декламацией. Именно здесь со своими лекциями выступал Балль, Тцара и Янко (курс по искусству), именно здесь читались «симультантные поэмы» (чтение разных стихов одновременно всеми участниками кабаре), в том числе первая дадаистическая поэма Тцара «Небесные приключения месье Антипирин».

Говоря же о середине XX в., необходимо упомянуть практику неодадаистов. Композитор Джон Кейдж, оказавший немалое влияние на формирование неодадаистической концепции, так характеризует творчество группы: «Вместо того чтобы быть результатом работы одного человека, искусство становится процессом, осуществляемым группой людей. Искусство социализируется»⁴. Иначе говоря, неодадаисты провозглашают растворение индивидуального и авторского начала в стихии всеобщего.

Позднее о предпочтении художниками группового письма напишет и Ролан Барт. В целом, обращение к коллективным способам организации художественной активности, связанное с отрицанием обособленной и индивидуальной деятельности абстрактных экспрессионистов, характерно для всего художественного мира 1960-х гг. и активно проявляется во многих художественных практиках указанного периода.

³ Гройс Б. Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. — М.: Ad Marginem, 2002. С.147—160. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/e/End_History.html

Groys B. Topologie der Kunst. München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003. P.82.

⁴ Демпси Э. Стили, школы, направления. М: Искусство-XXI век. 2008. С.201.

В качестве примера можно указать на деятельность группы Флюксус, которая начинает высмеивать «превознесение» роли художника. Все возрастающая критика привилегированной позиции творца связана с тем, что нередко критерием определения художественной ценности произведения искусства становится имя автора, а не имманентное качество самого произведения. В конечном итоге Флюксус призывает отказаться от формы бытования искусства в музейных и коммерческих институтах.

На смену старому представлению о художнике как творце приходит новое понимание художника как наблюдателя за возникающими независимо от него комбинациями. Дж. Мациюнас, автора манифеста группы (1961г.), в своей статье «Neo-dada in music, theater, poetry, art» (1963), размышляя о том, кто такой «настоящий неодадаист», характеризует его как «художника-конкретиста». Первоочередная задача такого мастера состоит в изобретении концепции или метода, с помощью которого форма может быть создана независимо от творца⁵.

В целом, своим творчеством художественные группы 1950-60-х гг. демонстрируют, что искусство может быть создано из чего угодно и кем угодно (вспомним ready-made объекты).

Причины всплеска коллективных способов организации художественной активности (хеппенинг, перформанс), особого стремления, с одной стороны, к сотрудничеству разных художников, с другой, к синтезу различных художественных медиа, кроются и в изменившемся социальном статусе как самого искусства, так и воспринимающего его зрителя.

Все развиваемые в 1960-е гг. формы партиципативного искусства, по мнению Гройса, можно рассматривать как попытку преодолеть «радикальное разделение между художником и его публикой»⁶ с целью изменить основополагающее условие функционирования искусства – его отчуждение от зрителя. В результате разобщенности художника и созерцателя, творец «прекрасного» целиком зависит от мнения зрителя, определяющего ценность произведения искусства. Активизация публики (нередко скандализация, прямые психические атаки) – один из способов обрести общую почву со зрителем, заставив его отказаться от пассивной внешней роли эксперта, оценивающего произведение. Вовлеченность субъекта в художественную практику моментально обращает любую критику в самокритику, и тем самым освобождает художника от власти оценивающего зрителя. Цена такой свободы – полное растворение индивидуального авторства в коллективной идентичности.

Эпоха «смерти Автора»

Р. Барт в своей статье отчасти подводит итог этапа авторского творчества в искусстве, начинающегося с эпохи Возрождения и завершающегося в 1960-е гг. С точки зрения структурно-семиотического анализа, которого философ придерживается в эти годы, окружающий нас мир и вся область явлений уподобляется тексту. Поэтому, хотя Барт и рассматривает феномен «смерти автора» в рамках литературной практики, высказываемые в статье идеи в полной мере можно экстраполировать на любой из видов изобразительного искусства.

Бартовская концепция письма включает в себя понимание языка как всеохватывающего элемента, что характерно для структуралистской теории. «Язык окружает нас повсюду»⁷, – пишет философ. Любой предмет, попадая в языковое поле, конвертируется в систему символов и значений. Барт полагает, что невозможно представить существование мира без языка, поэтому произведение искусства как материальное воплощение результата творческого акта рассматривается с точки зрения знака или языка в качестве формальной системы, в которой на первое место выходит форма и структура, способные порождать смыслы.

⁵ Maciunas G. Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art // J. Becker, W. Vostell. Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Hamburg, 1965. P. 192-195.

⁶ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>

⁷ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С.459.

Произведение искусства можно уподобить тексту как многомерному пространству, вбирающему в себе множество «культурных источников». Использование неодадаистами разных «нехудожественных» материалов и ready-made объектов – яркая иллюстрация идеи Барта о произведении искусства, сочетающем в себе не только множество культурных кодов, но и разнообразие видов письма, что применительно к искусству означает смешение различных техник. Подобный вид художественной практики знаком еще по творчеству кубистов: метод коллажа расширил спектр употребления разнородных объектов внутри одного произведения искусства.

Корнями это модернистское соединение разнородных форм уходит в теорию о тотальном произведении искусства (Gesamtkunstwerk) немецкого композитора Вильгельма Рихарда Вагнера (1813-1883), в которой он переосмысляет идейное наследие романтиков.

В своем эссе «Произведение искусства будущего» (1849-1850) композитор создает эстетическую теорию, призывающую к уничтожению каких-либо границ между различными видами искусства с целью создания синтеза «всех возможностей выражения». Отчасти это связано с поиском точек соприкосновения между непохожими творческими методами с целью достижения наивысшей степени выразительности. Композитор верит, что сила воздействия произведения искусства усиливается благодаря слиянию всех видов искусства. В процессе нарушения границ между различными видами восприятие начинает работать напрямую с реальным миром.

Преодоление медиальных границ – первый шаг на пути достижения цели. Последующее движение связано с отказом от репрезентации субъективных интенций ради выражения коллективной художественной «воли народа» (ключевое отличие теории Вагнера от воззрений романтиков). «Великое тотальное произведение искусства должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы, – это великое универсальное произведение искусства не является для него (художника. – Ч.О.) произвольным созданием одного человека, а необходимым общим делом людей будущего»⁸, – заключает композитор. Иными словами, синтез различных средств в искусстве дает возможность автору слиться с обществом, достигнуть единства между художниками, единения художников и народа.

Борис Гройс считает, что Вагнер призывает художника к самоотречению от эгоцентризма, что позволяет автору взять зрителя под свой контроль. Таким образом, Рихард Вагнер не редуцирует фигуру автора, а наоборот, расширяет ее возможности. В этом главное отличие идей Вагнера от программ более поздних теоретиков французского структурализма и постструктурализма (Р. Барта, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Деррида) – автор не умирает. Это жертвование своими интересами, самоотречение и самоубийство есть не что иное, как инсценировка – инсценировка ради сокращения дистанции между зрителем и произведением искусства и вовлечением его (зрителя) в художественный процесс⁹.

Теория Р. Вагнера определила направление последующих дискуссий об интерактивном искусстве. Говоря о художественном методе, она находит свое воплощение во многих авангардистских экспериментах начала века: цветомузыке А.Н. Скрябина (симфоническая поэма «Прометей»), нереализованной постановке пьесы «Желтый звук» Василия Кандинского, где авторы стремятся органически соединить цвет, свет, музыку и движение. При этом, говоря о художественных практиках начала XX столетия, речь не идет о растворении авторства в коллективном творчестве.

Иначе ситуация складывается в 1960-е гг. Вспомним обезличенное коллективное письмо группы Флюксус, лозунг которой сформулирован одной из участниц группы Эммет Уильямс: «Флюксус – это то, что Флюксус делает. Однако никто не знает, кто это делает».

В вагнеровской концепции искусства автор произведения жив и активен, тогда как «Автор»

⁸ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. / Пер. с нем. С.П. Гиждеу. М.: КД Либроком, 2010. — С.18-19.

⁹ Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства. ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>

Р. Барта низводится до уровня пишущего инструмента, совершающего лишь начертательный жест. «Его [автора] рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный (а не выразительный) жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки»¹⁰. Автор рождается одновременно с текстом. И если для речевого акта существует понятие временных рамок, то текст всегда пишется здесь и сейчас – в настоящем времени.

Процесс вынашивания замысла перестает иметь значение. Автор, фактически, утрачивает способность генерировать замысел произведения. Его место занимает «саморефлексирующее письмо», которое превращается в обезличенную деятельность: «Письмо – та область неопределенности, неоднородной уклончивости, где теряются все следы нашей субъективности <...>, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь телесная тождественность пишущего»¹¹. Автор перестает быть активным началом, субъектом творчества, и превращается в просто пишущего – анонимного и безличного «агента действия».

Говоря о художественной практике, Ролан Барт подчеркивает значение творчества сюрреалистов, которые используют опыт группового письма. Основываясь на психоанализе З. Фрейда, художественное движение активно пропагандирует практику «автоматического письма», в которой рука записывает то, о чем не подозревает сознание. В групповом письме отсутствуют формальные приемы, идентифицирующие отдельного художника. Иными словами, категория «самовыражения» перестает существовать.

Со смертью Автора восстанавливается в правах Читатель. Именно в сознании Субъекта перцепции произведение искусства обретает целостную, завершенную форму. Сознание читателя становится пространством, в котором соединяются все виды письма, создавая единую композицию¹². В процессе «расшифровки» многомерного письма оно порождает бесчисленное количество смыслов и нам никогда не удастся достигнуть конечного «пункта».

Именно Читатель, а не Автор, становится заключительным звеном цепи процесса смыслообразования. В противном случае, признание прав Автора на произведение приводит к формированию окончательного замысла именно тем, кто пишет, признанию за ним последнего слова, что подготавливает благодатную почву для Критиков, стремящихся оправдать свое существование поиском фигуры Автора, его почерка. «Царствование Автора исторически было и царствованием Критика, теперь же одновременно с Автором оказалась поколебленной и критика»¹³, – подытоживает Р. Барт, оплакивающий смерть Автора рождением Читателя.

Скажем заранее, опасения Барта относительно царствования Критика все же сбылись. Как показывает практика последних тридцати лет, институт критиков искусства, претерпев ряд деформаций, продолжает свое существование.

Стоит отметить еще один весьма значимый аспект метаморфоз, сопровождающих децентрирование фигуры художника в искусстве, – становление фигуры Куратора. С конца 1960-х гг. кураторский проект становится событием социального взаимодействия (художник, музейные или коммерческие институции, публика, СМИ и т.д.)¹⁴, а фигура Куратора наделяется почти

¹⁰ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С. 461.

¹¹ Там же, С.460.

¹² Схожую точку зрения высказывает в своем эссе «Творческий акт» французский дадаист М. Дюшан (The creative act, Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts. Houston, Texas, 1957). Каким бы гениальным не был художник, говорит Дюшан, его талант признается только публикой, превращающий его произведения в общественную и художественную ценность.

¹³ Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. — С. 464.

¹⁴ Революционный проект Х. Зеemана «Когда отношения обретают форму: работы, концепции, процессы, ситуации, информация» [When Attitudes Become Form – Live in your head. Works - concepts - processes - situations - information. Kunsthalle, Berne], 1969 г. знаменует начало новой эпохи институциональной выставочной практики. Основная инновация - форма репрезентации арт-объектов, в основе которой лежит не тематический/хронологический принципы, а концептуальный диалог произведений разных художников. Кроме того, акцент с исследования самих произведений искусства переместился на процесс их создания. Несмотря на неприятие идей Зеemана современниками, его открытия

демиургическими чертами в процессе создания контекста и нарратива, «не просто зрелищ, а новых форм жизни»¹⁵.

Воскрешение фигуры Автора

В 1980-е гг. в истории искусства начинается так называемый «реставрационный период», сложные процессы внутри которого приводят к воскрешению фигуры автора, т.е. возвращению на авансцену художника как создателя «прекрасного». Идеи Р. Барта – концепция письма, мультикультурный характер произведения – приобретают новое теоретическое звучание в творчестве практиков трансавангарда¹⁶.

Впервые термин «трансавангард» был введен в 1979 г. (октябрьский номер журнала Flash Art) итальянским куратором, теоретиком и критиком Акилле Бонито Олива. Изначально новое понятие определяло творчество итальянских художников-неоэкспрессионистов: Сандро Киа, Франческо Клементе, Энцо Кукки, Миммо Паладино. Позднее «трансавангардом» Олива называет саму культурную атмосферу, в которой существует все искусство конца 1970-80-х гг., и описывает художественные практики данного периода как реакционное движение международного масштаба¹⁷.

Истоки контравангардного духа 1980-х гг. Олива видит в настроениях 1960-х гг.: во всеобщем экономическом оптимизме, вере в прогрессивное будущее и соответствующей ей модели исторического линейного, поступательного развития общества. Следовательно, новая идеологическая система трансавангарда отрицает прогресс как единственно верный и актуальный способ развития искусства и всего человечества. Это время, когда «рушится надежда на прогресс, перспектива которого заслоняется множеством разнообразных социальных моделей и соответствующих им культур, усугубляется состояние политической неопределенности – состояние дезориентированности и утраты комфортного ощущения направленности исторического процесса»¹⁸ - констатирует Олива.

Как следствие, «кризис недоверия», порожденный крахом социальных движений 1968–1969 гг., экономическим, а затем и идеологическим кризисом середины 1970-х гг., оказывает значительное влияние на сознание интеллектуалов и художников и требует отказа от многих былых притязаний Авангарда; адепты Трансавангарда уже не стремятся к тотальной вовлеченности публики в свои художественные акции.

Прежние идеи искусства выглядят неуместно в новом мировоззренческом контексте, который сам требует релевантного языка для схватывания продолжающихся социокультурных трансформаций.

Художественный переворот трансавангарда, чуждый громких манифестов и программ, приводит к восстановлению иррационального, сверхчувственного начал; восстанию против «духа новизны», стремлению быть не только «с» традицией, но и «внутри» нее. Дематериализация художественного произведения и имперсональный характер производства уступают место «рукотворному» творческому акту¹⁹. Возвращение к традиционным вариантам формотворчества объясняется и общей неприязнью художников-трансавангардистов к концептуализму и минимализму, к «холодным» семидесятым с их призывом к рациональному диалогу со зрителем, умозрительности, абстрактному пуризму и редуцированию формалистического восприятия²⁰.

легли в основу кураторской практики.

¹⁵ Из курса лекций «Куратор в системе искусства», прочитанного В. Мизиано с 27.03.-10.04.2012 г. в институте УНИК.

¹⁶ Трансавангард является общим термином для таких художественных течений как неоэкспрессионизм, «новые дикие», «молодые фовисты», «постабстракционизм», «новый конструктивизм», «гиперманиеризм», «постсюрреализм» и многие другие.

¹⁷ См: Oliva A. B. Transavantgarde International. Milan: Giancarlo Politi, 1982.; Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.

¹⁸ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. — С. 67.

¹⁹ См. работы итальянского художника трансавангарда Сандро Киа.

²⁰ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. — С. 232-233.

Наступает эра неофигуративного искусства. Отрицая авангардистские «принуждения к новому», художники трансавангарда снимают табу с прошлого. Постмодернизм предпочитает изобретению цитатность: в искусстве все чаще встречаются «выдержки» из картин старых мастеров²¹. Художник «реставрационной» эпохи становится нигилистом в ницшеанском смысле слова – «человеком, не нуждающимся в ориентации ни на какой центр, поскольку ныне возможна любая отнесенность и любые референции»²².

Произведение искусства, в свою очередь, аккумулирует средства выразительности – цитаты прошлого, тем самым визуализируя бартовскую идею письма как многомерного пространства, сочетающего в себе многообразие культурных источников. Как полагает Олива, богатство «словарного» запаса трансавангарда очищает язык от «идеологизма и символизма», от стилистической однобокости и скованности и в результате формирует единую интеллектуальную ткань произведения.

Столь явный ретроспективизм связан, с одной стороны, с осознанием кризиса исторического новаторства, с другой – с высказываемым самими художниками намерением «восстановить профессиональную традицию»²³, слить чувственное и познавательное, восстановить иррациональное²⁴, придать своему результату творческой деятельности «номадический характер». Под номадическим характером Олива подразумевает отсутствие фокусировки на какой-либо одной эпохе, одном стиле, технике: «художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое <...> представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники исполнения»²⁵.

Таким образом, в произведении искусства сосуществуют и пересекаются бесконечное количество источников, действие которых направлено на выражение иррационального, сверхчувственного начала. Художник принимает на себя функцию субъективности, отвергнутую предыдущим искусством: 1980-е гг. проходят под девизом «возврата к идентичности». В своем творчестве европейские мастера обращаются к тому, что утверждалось как ценность в немецком романтизме – «гений места» (*genius loci*). Акцент переносится на стилистические моменты, эклектику. В выборе цитат и характере их компоновки и обнаруживает себя профессиональное мастерство художника. Как следствие, возвращается ценность времени исполнения произведения как носителя профессиональной идентичности²⁶.

Трансавангард впадает в эклектизм, что дает возможность стирать границы между прошлым и настоящим, абстрактным и фигуративным, светским и народным, авангардом и китчем и одновременно позволяет создавать новые формы языка, предлагая поле для языковых контаминаций и индивидуальных экспериментов. Художник непрерывно мигрирует от языка к языку, от традиции к традиции, ни с чем полностью не отождествляясь и не испытывая «травмы происхождения»²⁷. Как говорит непосредственный участник художественного процесса, известный итальянский практик трансавангарда Миммо Паладино, художник подобен канатоходцу, который «отклоняется в разные стороны <...>, потому что не способен выбрать одно направление»²⁸.

Таким образом, более нет неизбежности выбора между той или иной традициями, стремления к новизне, связанной с установкой на эксперимент, как нет более стандартизированной

²¹ «Новые дикие», например, обращаются к литературным корням сюрреализма (Лотремон, Арто) и живописного экспрессионизма (группа «Мост»), пропагандируют возвращение фигуративности, принципов фовисткой живописи. См. работы Г. Базелица (Ханс-Георг Керн).

²² Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. – С. 85.

²³ Там же, С.232.

²⁴ См.: Oliva A.B. Italian Transavantgarde. Milan: Giancarlo Politi, 1992.

²⁵ Там же, С.42. Ярким примером творчества, переходящего от одного стиля к другому – обращаясь к живописной традиции от Ренессанса до метафизической живописи Де Кирико – становится искусство итальянского трансавангарда.

²⁶ По материалам лекции А.Б. Олива в ГЦИ (Москва) 28.05.2004. См.: Олива А.Б. Искусство между гомогенностью и идентичностью // Художественный журнал, 2004, №4. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>

²⁷ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. – С. 42.

²⁸ Цит.по: Демпси Э. Стили, школы, направления. М: Искусство-XXI век. 2008. — С. 282.

художественной практики, жестких рамок самоидентификации художника.

Трансавангард нивелирует понятие имперсональности творчества: новая языковая форма делает акцент на «субъективизме» - личностный опыт становится неотъемлемой составляющей произведения, что, в свою очередь, восстанавливает в правах фигуру Художника. При этом, несмотря на то, что каждый творческий акт понимается как личный взгляд мастера, а не групповое высказывание, воскрешение Автора является не более чем иллюзией. Ведь речь не идет о создании произведения искусства оригинального по своему содержанию и технике исполнения. И если ранее в 1960-е гг. индивидуальность художника уступала место групповому письму, то в 1980-е гг. она растворяется в цитатах искусства прошлого.

Кроме того, как полагает Олива, доминанта «субъективного» в художественной практике не ведет к усилению автобиографичного начала в произведении искусства, но становится лишь «средством преднамеренного и ироничного конструирования автономных организмов видения»²⁹. Иными словами, появление субъективности следует понимать не как симптом интенсификации индивидуального начала, но как реакцию искусства на процесс очищения индивидуальности.

Оригинальность точки зрения художника определяется не как оригинальность продукта, а как оригинальность работы с komponуемым материалом – культурными источниками. «Сегодня, когда любые гарантии взлетели на воздух, каждый из представителей трансавангарда выбирает своей собственный путь прохождения по территориям культуры, не доверяя ни чувству меры, ни чувству стиля»³⁰, - подытоживает итальянский теоретик.

Искусство абсолютизируется, становится приоритетной сферой сенсуального исследования художника, обнажающего индивидуальные конструкты сознания без вскрытия глубинных психологических процессов, о чем свидетельствует плоскостной характер произведений. Одним из важных образцов является художественная практика итальянских и немецких неоэкспрессионистов, творчество группы «Новые дикие». Несмотря на многие отличия идеологического содержания искусства Италии и Германии 1980-х гг., практики трансавангарда придерживаются общих принципов формотворчества: возрождение традиционных материалов и техник, приоритет в выражении субъективного, чувственно-эмоционального начала, концентрация на формальных проблемах произведения искусства (линия и цвет).

Таким образом, в творчестве 1980-х гг. вновь происходит воссоединение автора произведения и его замысла, идеи, которые осознаются теперь как единое целое. И если Ролан Барт провозглашает размежевание автора и произведения, то трансавангард преодолевает это состояние, «воскрешая» фигуру автора как непосредственного создателя искусства.

После «конца искусства»

Творческая практика 1980-х гг., по природе своей номадическая, демонстрирует генерализирующий, эклектичный характер искусства постмодернизма, в котором границы между прошлым и настоящим уничтожаются, формируя единое пространство создания разных образов.

Формирующийся в период постмодернизма трансавангард развивается под влиянием и в процессе смены вектора движения истории искусства в сторону нелинейного, философского развития, декларируя невозможность прогрессивной эволюции. Как точно отмечает Олива, искусство более не способно развиваться «по эволюционному пути лингвистического дарвинизма, следуя опыту предшественников...<...>...нить линейного прогрессивно-поступательного развития истории, и, следовательно, культуры прервана...»³¹.

Цикл прогрессивного исторического развития приходит к своему имманентному завершению, искусство перестает быть иллюстрацией реальности и посвящает себя философствованию о природе собственного бытия. Такое осознание искусством своей подлинной философской природы,

²⁹ Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003. — С. 44.

³⁰ Там же, С.74.

³¹ Там же, С.41, 69.

позволяющей обойтись без обращения к нарративу, А. Данто называет «концом искусства»³². Данто пишет: «мы не говорим о смерти искусства <...>, именно нарратив реализовался в истории искусства, и именно нарратив изжил себя. Этой истории пришел конец»³³.

Из концепции «конца искусства» мы можем сделать вывод, что русло развития искусства навсегда меняется. Все попытки вернуть «прекрасное» на пути формалистического, прогрессивного преобразования, таким образом, оказываются бессмысленными.

При этом еще раз уточним, что «заканчивается именно нарратив, а не его предмет»³⁴, т.е. искусство продолжает жить, обретая иную форму выражения; подобно тому, как не умирает физически Автор, но изменяется способ прочтения текстов.

В эпоху «смерти автора» из рассмотрения исключается авторский замысел, а сам автор признается безвозвратно оторванным от своего будущего творения. Художник современности существует только как участник «со-общества», сформированного вокруг деятельности в современном искусстве, или же как «художник-предприниматель». В первом случае художник выступает не в качестве личности, но как участник коллективного производства аффектов. Во втором, творец становится агентом социально-экономических отношений. Искусство, в свою очередь, моделируется по образцу индустрии, а само художественное производство переживает бурное институциональное развитие. Таким образом, процесс коммодификации культуры изменяет как саму модель культурного пространства, так и агентов-участников.

Кроме этого, изменяется и язык самого искусства. Мы отмечали, что характерной особенностью творчества 1980-х годов является смешение языкового множества в процессе создания произведения, что приводит к возможности бесконечного множества трактовок. Тот же плюрализм и та же языковая констелляция сохраняются и в искусстве последующего периода. Но если поколение «горячего» трансавангарда выявляет ценностный смысл искусства посредством обращения к языкам, отличие которых от языков повседневности исторически маркировано, то современное поколение художников все более эстетизирует повседневность. Современная культура удерживает переходную ментальность номада, только теперь речь идет не об обращении ко всем историческим языкам, не о медиации между земным и небесным, но о реанимации предметов повседневного обихода, «медиации между всеми и всем»³⁵, при которой полюса постоянно меняются.

Идентичность художника смыкается с идентичностью самого искусства, которое обогащается социальным и общечеловеческим пафосом, обращаясь к проблемам экологии, расизма, голода и т.д. Искусство начинает говорить языками «других», при этом и «другие» начинают заимствовать язык искусства. Вспомним знаменитые фильмы Э. Уорхолла «Slipping» или «Flight» и кадры страшной трагедии 11 сентября. Террористы используют тот же визуальный язык, что и художник – неподвижную камеру без монтажа и спецэффектов. Единая лингвистическая формула теперь используется и «искусством, поднимающим вопрос о жизни, и терроризмом, ставящим во главу угла смерть»³⁶.

Современный художник обращается к социальным проблемам с целью зацепить внимание зрителя: само именование социальных проблем становится актом коммуникации. При этом он заметно проигрывает тому же террористу: последний отбирает у творца пространство особого языка высказывания.

Но основная проблема кроется не в том, насколько искусство способно войти в сферу социального/политического и т.д. Современная политическая и социальная сферы сами

³² Danto C. A. After the end of art: Contemporary art and the pale of history/ The A. W. Mellon lectures in the fine arts, Bollingen series XXXV: 44. Princeton, 1995. P.21.

³³ Danto C. A. Op. cit. P. 4.

³⁴ Danto C. A. Op. cit. P. 4.

³⁵ Пригов Д.А. Конец -90-х – конец четырех проектов //ХЖ, 1999, №28-29. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2806.htm>

³⁶ Олива А.Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // ХЖ, 2004. № 4 (56). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>

оказываются достаточно эстетизированными. Сегодня мы живем не среди масс пассивных зрителей, как утверждал Ги Дебор³⁷, но среди массы «художников», где каждый политик, спортсмен, гражданин общества способен самостоятельно производить «искусство» – визуальные образы, – тем самым вписывая себя в коллективную память. Художник в такой ситуации сам становится художественным произведением, из производителя образов он превращается в сам образ.

Одна из черт современного номадизма – смыкание понятий и размывание границ: вслед за разрушением жанров исчезают и виды искусства. Так, в инсталляциях соединяются живопись, скульптура, дизайн, архитектура, которые могут размещаться в любом пространстве, и при этом им не угрожает тотальная интеграция в это пространство. При победе стилевой эклектики номадизм все более способствует разложению пространственной целостности (в творческом процессе) и целостности временной (в процессе созерцания). Современные практики трансформируют все социальные пространства в выставочные – среды, где зритель оказывается одновременно и художником, и художественным произведением. А отдельное произведение начинает функционировать как своего рода смеситель, обеспечивающий взаимодействие между различными языками.

Вместе с преодолением искусством собственных границ метаморфозы претерпевают и участники художественного процесса: художник-творец становится исследователем–академиком, критиком, куратором, экспериментатором, предпринимателем, озабоченным проблемой оценки произведения. Одним словом, художник определяет не только режим производства, но и режим потребления.

Еще Дюшан говорил, что не художник, а потребитель искусства завершает произведение³⁸. И в наши дни зритель не отказывается от завоеванной им привилегии: он является активным участником-создателем того пространства коммуникации, в котором только и существует современное произведение искусства, и благодаря которому оно и получает свой статус. В связи с этим, проблема эстетического суждения, выносимого публикой, во власть которой попадает художник, остается столь же острой. Как средство преодоления разобщенности, смягчения радикальной разъединенности творца и аудитории художники предлагают коллаборацию – вовлечение в художественный процесс внешних участников, со-участие с другими художниками. Этот спасительный акт превращает пространство произведения в площадку для общественных дискуссий, коммуникаций, организации различного рода сетевых структур. Художественные группы все чаще отстаивают идею коллективного, а то и анонимного авторства: «лучше быть мертвым автором, чем плохим»³⁹. Жертва авторства, однако, оборачивается прямой выгодой самому художнику – освобождением от власти взгляда невовлеченного зрителя. Кроме того, парципативные практики «проектных» художников оказываются очевидным выражением идентичности предпринимателя–менеджера, создающего свой художественно-исследовательский продукт из «человеческих субъективностей».

В середине XX М. Дюшан констатировал наличие двух агентов, творящих одну форму: художник и зритель⁴⁰. Художественная практика последних десятилетий свидетельствуют об увеличении участников коммуникации – значимую роль в наши дни берет на себя Куратор. Ни одно биеннале, триеннале или «Документа» не проходит без приглашения куратора не только в качестве организатора процесса, но и в качестве выразителя концепции проекта.

Как перед самими кураторами, так и перед остальными участниками художественного процесса, неизбежно встает вопрос кураторской этики, как и этики в принципе, отвечая на который, мы обрисовываем еще одну грань концепции субъективности, проблему встречи с Другим.

³⁷ Ги Э. Дебор. Общество спектакля. Пер. с фр. / Перевод С. Офертаса и М. Якубович. М.: "Логос" 1999. Режим доступа: http://redblack161.anho.org/sites/default/files/books/gi_debor%20obchestvo%20spektklia.pdf

³⁸ Duchamp M. The creative act. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>

³⁹ Гройс Б. Политика самодизайна // ХЖ, 2012, №83. Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/83/politika-samodizajna.html>

⁴⁰ Duchamp M. The creative act. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>

Проблема этоса одновременно завещана культурой прошлого и обострена развитием культурных практик последних десятилетий. Обращение к историческим реалиям недалекого прошлого позволяет увидеть различные ипостаси этического. Так, в 1990-е гг. на смену этике ответственности приходит этос, ориентированный на удовлетворение потребностей и наслаждение (С. Жижек): консьюмеризм становится обещанием индивидуальной самореализации. Субъект обретает возможность самовыражения не в сфере производства или общественной деятельности, а через потребление. В свою очередь коллективное распространение иллюзий о выражении своего неповторимого Я через приобщение к стандартам потребительской культуры поднимает вопрос этоса общества потребителей, а точнее, «со-общества» (Ж.-Л. Нанси), лишённого коммунитарной сущности. Построение диалога становится насущной проблемой подобного рода культуры, центр напряжения которой – встреча с Другим, невозможность полного удовлетворения собственных требований в акте коммуникации. Приоритетной задачей в разрешении коммуникативных проблем и структурирования диалогического пространства становится построение этических отношений.

Выставка сегодня – одно из таких проблемных диалогических пространств, место контакта и столкновения различных требований институции, произведения, художника, публики. Местом пересечения всех притязаний, взаимоисключающих и несовместимых, становится, в свою очередь, Куратор. Именно он главный строитель этического диалога. Его цель – сохранить преданность всем требованиям, включая и свои собственные. Находясь в постоянном поиске соглашения, куратор становится носителем «этики преданности». Его главная задача – артикулировать и уравновесить конфликт, упорядочить притязания, противоречивые по своей сути, не способные быть удовлетворёнными в полной мере.

Опыт куратора есть опыт компромисса, он всегда основывается на постоянном несоответствии требований, которое может быть разрешено только посредством выставки. Лишь выставка формализует этот этический конфликт, превращаясь в коммуникативную среду, площадку для дискуссий.

Культурный диалог, при этом, становится не только средством коммуникации, но и ее предметом, подобно тому, как дискуссии людей, работающих над выставкой, оказываются все более важными составляющими экспозиции, а дискуссионные проекты – передовой линией кураторской практики⁴¹. Коммуникативный акт, таким образом, из способа передачи смысла трансформируется в способ самого смыслообразования. А в культуре, подобной современной, единственно возможным видом дальнейшего существования становится построение этического диалога с Другим – диалога как бесконечного поиска соглашения при выявлении разногласий, опыта высокой степени интерактивности при сохранении индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Critchley S. *Infinitely demanding. Ethics of commitment. Politics of Resistance*. London, NY: Verso, 2007.
2. Danto C. A. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history/ The A.W. Mellon lectures in the fine arts*, Bollingen series XXXV: 44. Princeton, 1995.
3. Duchamp M. *The Creative Act. Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp* / Eds. M. Sanouillet, E. Peterson. NY: Oxford University Press, 1973. Режим доступа: <http://www.iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html>
4. Groys B. *Topologie der Kunst*. München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003.
5. Maciunas G. *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art* // J. Becker, W. Vostell. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*. Hamburg, 1965. P. 192-195
6. Oliva A. B. *Transavantgarde International*. Milan: Giancarlo Politi, 1982.
7. Nancy J.-L. *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1990.

⁴¹ См. проекты В. Мизиано «Мастерская визуальной антропологии» (1993-94), «Interpol» (1994-96), «Невозможное сообщество» (2011); кураторский проект Е. Деготь, Д. Риффа и И. Мытковой «Аудитория Москва» (2011); образовательный проект А. Жилева и И. Будрайтскиса «Педагогическая поэма» (2012-2013).

8. Аронсон О. Участие в сообществе – неучастие в произведении // ХЖ, 2001, № 41. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/41/aronson/>
9. Бадью А. Этика. Очерки о сознании зла. СПб.: Machina, 2006.
10. Барт Р. От произведения к тексту // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. С. 450-458
11. Барт Р. Смерть автора // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. / Под ред. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. М., 2008. С. 459-466
12. Вагнер Р. Произведение искусства будущего. / Пер. с нем. С.П. Гиждеу. М.: КД Либроком, 2010.
13. Ги Э. Дебор. Общество спектакля. / Перевод с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М.: “Логос” 1999.
14. Гройс Б. Генеалогия партиципативного искусства // ХЖ, 2008. №67-68. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/67-68/genealogia-participativnogo>
15. Гройс Б. Политика самодизайна // ХЖ, 2012, №83. Режим доступа: <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/83/politika-samodizajna.html>
16. Гройс Б. Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. — М.: Ad Marginem, 2002. Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/e/End_History.html
17. Демпси Э. Стили, школы, направления. М: Искусство-XXI век. 2008.
18. Жижек С. Хрупкий абсолют или Почему стоит бороться за христианское наследие. М.: Художественный журнал, 2004.
19. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
20. Мизиано В. «Другой» и разные. М., 2004.
21. Нанси Ж.-Л. О со-бытии/ Пер.с фр.М.К. Рыклина // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М.: Наука, 1991. С.19-102.
22. Олива А.Б. Искусство между идентичностью и гомогенностью // ХЖ, 2004. № 4 (56). Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/8/#2>
23. Олива А.Б. Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.
24. Пригов Д.А. Конец -90-х – конец четырех проектов //ХЖ, 1999, №28-29. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2806.htm>
25. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 232-233.

А.С. Шувалова

PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

anna.shuvalova@ymail.com

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ АРТ-ОБЪЕКТА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ ЛЮСИ ЛИППАРД*

В статье исследуются взгляды арт-критика и куратора Люси Липпард на тенденцию утрачивания значения материальной формы в произведениях концептуального искусства, которую она назвала «дематериализацией арт-объекта». Теоретические обоснования Липпард сопоставляются с ее кураторской практикой, объясняя ее выбор нестандартной методологии исследования и формы представления результатов. Проводится критический анализ концепции дематериализации, показывающий зависимость ее интерпретации от понимания материальности. Такой анализ подводит к выводу о связи дематериализации арт-объекта с изменением социально-политической позиции художника, товарного статуса произведения искусства и формы его репрезентации.

The article investigates the views of art-critic and curator Lucy Lippard on the tendency of material form's devaluation in the works of conceptual art, which she called "dematerialization of art-object". Comparison of Lippard's theoretical propositions with her curatorial practice justifies her choice of unusual research methodology and particular form of findings report. The critical analysis of dematerialization concept shows that its interpretation is subject to the notion of materiality. Such analysis concludes that dematerialization of art object is related to the change of the artist's socio-political role, commodity status of the artwork and the form of its representation.

Ключевые слова: концептуальное искусство, дематериализация, Люси Липпард, кураторская практика, репрезентация, расширение границ искусства

Keywords: conceptual art, dematerialisation, Lucy Lippard, curatorial practice, representation, expanded field of art

С середины шестидесятих годов в искусстве появляется новая тенденция, которую американские критики Люси Липпард¹ и Джон Чэндлер назвали «дематериализацией арт-объекта»². «Анти-интеллектуальный», эмоционально-интуитивный процесс создания произведения искусства, характерный для предыдущих двух десятилетий и особенно для искусства американского абстрактного экспрессионизма, уступает место концептуальному подходу, который придает особое значение мыслительному процессу³. Эта тенденция проявилась, прежде всего, в концептуальном искусстве и в связанных с ним течениях, таких, как Арте Повера, лэнд-арт, акционизм и перформанс. Художники прилагают все меньше физических усилий для создания своих произведений, концентрируясь исключительно на замысле и зачастую привлекая профессиональных исполнителей для его завершения. По мере того, как сам объект искусства становится всего лишь конечным продуктом, многие художники теряют интерес к физическому воплощению произведения. Эта тенденция ведет к дематериализации искусства, особенно искусства как объекта⁴.

© Шувалова А.С., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Куратор и арт-критик Люси Липпард родилась в Нью-Йорке в 1937 году, окончила колледж по специальности «история искусств» и получила степень магистра в Нью-Йоркском институте искусств.

² Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 46-50.

³ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁴ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Липпард высказывала свои мысли об этой тенденции в виде статей, позже вошедших в книгу «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972», в которой она попыталась задокументировать это явление в форме сборника-библиографии книг, статей, интервью и своих заметок. Липпард не была одинока в попытках осмыслить дематериализацию искусства и представить такие художественные практики на выставках. Эти тенденции были отражены в нескольких основных выставках того времени, организованных швейцарским куратором Харальдом Зеemanом: «Живи в своей голове: когда отношения становятся формой» (Кунстхалле, Берн и Институт Современного Искусства, Лондон, 1969), «Программное обеспечение» (Еврейский Музей, Нью-Йорк, 1970), «Информация» (Музей Современного Искусства, Нью-Йорк, 1970), Пятая Документа (Кассель, 1972). В своих выставках Зеeman исследовал возможность произведений искусства принимать материальную форму или оставаться нематериальными⁵. И названия этих выставок, и заглавие книги Люси Липпард ставят вопрос о том, обладает искусство вещественной формой, или же оно является набором идей о восприятии окружающего мира⁶.

Практический опыт кураторства и знакомства с художниками помог Липпард четче сформулировать свою идею о дематериализации арт-объекта и отразить многообразие течений в искусстве, появившихся в результате исчезновения четких границ между разными формами художественной практики. Несмотря на разрозненность ее заметок, она достаточно полно представляет эти линии развития современного искусства. Ханс Ульрих Обрист называет книгу Липпард учебником для последующих поколений кураторов и текстом нового формата⁷. Данная статья предлагает проследить предпосылки появления понятия дематериализации искусства и фокусируется на понимании этого термина его автором Люси Липпард, а также дает краткий обзор биографии Люси Липпард и показывает, каким образом ее профессиональная деятельность способствовала более глубокому анализу концептуального искусства.

Предпосылки появления дискурса о дематериализации искусства: изменение представлений о месте и форме искусства в 1960-е годы

Шестидесятые годы 20-го века принято считать началом современного искусства. В это время происходит значительное расширение и уточнение границ искусства, отразившееся в многообразии течений и появление новых форм художественного выражения. Это раздвижение рамок можно проследить в трех направлениях: выбор используемых материалов; изменение представлений о территории искусства; выход за пределы старых институций.

Первое изменение заключается в том, что к шестидесятым годам художники становятся абсолютно свободными в выборе объектов и инструментария для своей работы: это могут быть предметы повседневной жизни или промышленные товары, как в случае поп-арта и минимализма; документы, тексты и фотографии в концептуализме; природные объекты в лэнд-арте; тело и временная протяженность в перформансе. Это освобождение можно назвать расширением материальных и формальных границ искусства.

Изменение теоретических и функциональных границ искусства связано с тем, что искусство может выходить за рамки своей автономии и действовать на других полях, сближаясь с политическим активизмом, социальной критикой или научными исследованиями.

И, наконец, изменение институциональных границ искусства означает, что произведения начинают демонстрироваться не только в музеях и галереях, но и в городском пространстве, на природе, на страницах журналов, в эфире телевидения. «Расширенное поле» художественных практик приводит к появлению новых публичных платформ и форматов, которые не ограничиваются выставочными площадками, но предполагают создание выставок в альтернативных пространствах, а также создание площадок, которые изначально не были

⁵ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

⁶ Archer, M. (2002). Art Since 1960. London: Thames & Hudson.

⁷ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

предназначены для выставок. Эти сдвиги говорят об изменении классического подхода к репрезентации искусства.

Арт-критик Жан-Франсуа Шеврие описывает этот процесс как «завоевывающее пространство искусство» и подчеркивает смещение акцента с производства и демонстрации произведений искусства к явлению, которое он называет «публичные вещи». Введение термина «публичный» означает, что эта вещь «находится в отношениях с другими (вещами и явлениями), ее значение неопределенно в том смысле, что оно открыто для дискуссии»⁸.

Такая интерпретация говорит о разрыве однозначной связи между образом и референтом, между объектом и репрезентируемым, что было особенно характерно для концептуального искусства и дало повод Люси Липпард говорить о дематериализации арт-объекта. То есть в данном случае дематериализация означает не исчезновение материи или формы, а потерю ее релевантности к содержанию. Объекты искусства перестают напрямую изображать или «экземплифицировать»⁹ свое содержание, но передают его через другие механизмы репрезентации. Произведения концептуального искусства становятся дискурсивными, в том смысле, что они визуализируют дискурс, а не образ.

Шеврие пишет о новых коммуникативных возможностях художественного произведения, когда его форма, контекст и зритель не являются фиксированными, а значение или связь с референтом постоянно уточняются и постигаются в диалоге и в сфере общественного. Это наиболее очевидно на примере искусства отношений, которое основывается на социальном взаимодействии и преуменьшает значение материального производства. Такие практики замещают привычную визуальную или объектную составляющую искусства критической педагогикой и активизмом в сфере образования, который ставит своей целью производство знаний. Этот сдвиг начинается с «лингвистического поворота» 1970-х, а в 1990-е проблематизируется в эстетике взаимоотношений Никола Бурье. Материальная беспредметность новых художественных практик связана с нарушением автономии искусства, начавшимся с реди-мейдов и продолжившимся дематериализацией арт-объекта в форму текста, времени, положения в пространстве, перформанса, а также институциональной критики¹⁰.

Эта трансформация художественного произведения позволяет рассматривать искусство как «место, где происходят некоторые вещи», а не как «вещь, присутствующую в мире»¹¹. Таким образом, производство объектов в произведениях концептуального искусства превращается в производство знания. Такой подход предполагает взаимосвязь между художественным производством и критической теорией. Это смещение акцента с внешней формы и визуальных характеристик к процессу создания и идее произведения Люси Липпард и Джон Чэндлер предложили назвать дематериализацией арт-объекта.

Люси Липпард выделяет вторую половину шестидесятых годов как эру концептуального искусства. Эта эра изменила эстетические привычки, переосмыслив искусство как борьбу за свободу, и прежде всего – свободу выражения. Такая свобода выражения вступала в конфликт с требованиями рациональности: «концептуальные художники, скорее, мистики, чем рационалисты. Они приходят к выводам, недоступным для логики»¹². Липпард считает результатом концептуализма обновление взгляда самих художников на природу искусства. И действительно, художники-концептуалисты стремительно стали перевоплощаться в философов и теоретиков. Так, второй основной теоретик концептуального искусства Джозеф Кошут в своем эссе¹³ пишет, что современное искусство

⁸ Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. Art&Research, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

⁹ Гудмен, Н. (1978/2001). Способы создания миров. Идея-пресс – Праксис: Москва, 2001. http://philosophy.ru/library/goodman/04_r.html.

¹⁰ Rehberg, V. (2010). Object Relations. Frieze Magazine Issue 132 June–August 2010.

¹¹ Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. Art&Research, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

¹² Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.

¹³ Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

занимается исследованием средств, с помощью которых оно приобретает свое культурное значение и свой статус как искусство: «Быть художником сегодня означает задавать вопросы о природе искусства».

Понимание концептуального искусства как критики объекта разделяется многими критиками и художниками. Дуглас Хьюблер говорит, что «мир полон объектов, более или менее интересных, я не хочу добавлять новых»¹⁴. Иэн Берн и Мэл Рамсен заявляют, что «результатом концептуального искусства является очищение воздуха от объектов»¹⁵. Урсула Мейер пишет об «устранении арт-объекта» и «де-объективизации объекта»¹⁶. Джек Бенхэм называл концептуальные работы «не-объектами» («un-objects»)¹⁷, а Терри Коун предложил «пост-объектную перспективу»¹⁸.

Карл Андре определяет материальность исходя из «равнодушия к форме, осложненного взаимно исключаящими регистрами искусства и индустриального труда». Смитсон критикует материализм Андре за его «марксистский романтизм» и интересуется условиями действительности, которые привели к индустриальному упадку и определили нематериальную сферу репрезентации и языка¹⁹.

Материальность произведения искусства привлекает пристальный интерес художников-минималистов, работающих в конце 1960-х. Минималисты задавались вопросом о материальном или феноменологическом состоянии арт-объекта и пытались понять условия, которые определяют способ существования произведения искусства. Доминик Ратц называет «иронией истории» тот факт, что эти размышления минималистов о материальности произведения зачастую были теоретизированы как дематериализация искусства или де-объективизация арт-объекта, как будто материальное присутствие художественного произведения было невозможно или противоречиво²⁰.

Карл Андре и Роберт Моррис, как и многие другие концептуальные художники, пришли к концептуализму через минимализм. Теоретическая деятельность Люси Липпард тоже характеризовалась постепенным переходом от увлечения минимализмом к осмыслению концептуализма. Поэтому прежде чем начать анализ понятия дематериализации искусства у Люси Липпард, имеет смысл рассмотреть связь между минимализмом и концептуализмом.

Искусство минимализма

Ранний этап деятельности Люси Липпард как арт-критика связан с минимализмом. Липпард принимала участие в подготовке выставки Кинастона Макшейна «Первичные структуры» (1966, Jewish Museum, New York), ставшей одной из самых ярких манифестаций минимализма. Более того, статья Липпард об этой выставке «Третье течение в искусстве» сделала минимализм заметным движением художественной сцены. Темой выставки стало исчезновение границ между живописью и скульптурой: живопись становилась более объемной, включая в себя трехмерные инсталляции, а скульптура двигалась в сторону живописи, включая в себя цветные плоскости²¹.

В минимализме Липпард привлекали творческая переработка радикального авангарда и принципиальная нейтральность репрезентации по отношению к репрезентируемому. Термин «минимализм» указывает на минимальную трансформацию используемых материалов и сведение к минимуму вмешательства художника в окружающую среду. Минимализм не признает символов и метафор, эмоциональной окраски и традиционного эстетического опыта, стремится к экономии средств, простоте и единообразию форм, естественным цветам, к воспроизводимости, взаимозаменяемости и повторяемости элементов. Для минимализма характерно творческое

¹⁴ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p. 74.

¹⁵ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p. 136.

¹⁶ Meyer, U. (1974). Conceptual Art, New York: E.P. Dutton.

¹⁷ Burnham, J. (1970). Notes on art and information processing, in Jack Burnham (ed.) Software Information technology: its new meaning for art, New York: The Jewish Museum, pp. 10-14.

¹⁸ Cohn, T. (2000). Conceptualizing Conceptual Art: A Post-Object Perspective, Art Papers, July--August, pp. 14-19.

¹⁹ Rahtz, D. (2012). Indifference of Material in the Work of Carl Andre and Robert Smithson. Oxford Art Journal, Vol. 35, No. 1.

²⁰ Ibid.

²¹ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

самоограничение: отказ от субъективности, репрезентации и иллюзионизма. Минималисты отталкивались от гештальтпсихологии и называли свои объекты чистым гештальтом – конструкцией сознания, воплощенной в материале. Они считали, что в человеческом сознании заложены некие эстетические паттерны, проформы, через которые человек способен прикоснуться к возвышенному. Минималистские объекты – и есть те материализованные гештальты, призванные вызывать автоматическую внеэмоциональную эстетическую реакцию.

Главная заслуга минимализма по отношению к будущему концептуализму – стирание грани между естественными и промышленными материалами. Материальным началом минималистского, а впоследствии и концептуального искусства могут быть не только краски, холст и другие условные художественные средства, но и готовые промышленные объекты, типовые изделия, предметы быта и т.д. При этом минимализм научил художников обходиться минимальными средствами для создания эстетического впечатления, что предвосхитило окончательный разрыв между материальными средствами и художественным эффектом в концептуализме. Если для художника-минималиста нужны минимальные средства, то художник-концептуалист просто отказывается соотносить применяемые им средства и воплощаемую им идею²². Минимализм с его аскетизмом средств стал для Липпард, как и многих художников, переходным этапом к концептуализму.

Основное различие минимализма и концептуализма заключается в подходе к сущности искусства и правилам его производства. Если принципом минимализма был девиз «Меньшее есть большее» (*Less is more*), то концептуальное искусство старалось сказать больше меньшими средствами (*saying more with less*). Как сказал Роберт Хуот: «*Less is More, but it's not Enough*». Уже в этих словах звучит стремление пересмотреть не только средства создания искусства, но и границы искусства: иначе маркировать момент, когда работа с материалом превращается в произведение искусства²³.

От минимализма к концептуализму

Нам с нашей исторической дистанции переход от минимализма к концептуализму кажется естественным и закономерным следствием развития искусства. Но для тех, кто находился внутри ситуации, как Липпард, такой переход был осложнен принципиально различным подходом минимализма и концептуализма к сущности искусства и правилам его производства. Минимализм, как и абстрактный экспрессионизм, исходил из готовых представлений об искусстве как об эстетической деятельности, и вся критика традиции была критикой средств, а не цели. А концептуализм заново пересоздавал границы искусства, невзирая на то, что такое понимание искусства могло быть непривычно современникам.

Минимализм также, как и абстрактный экспрессионизм, был замкнутым и имел четкие границы и критерии того, каким должно быть искусство. В отличие от минимализма, концептуальное искусство было более открытым и восприимчивым к философским идеям, что привело к созданию художниками-концептуалистами оригинальных мировоззренческих сочинений^{24 25}.

Сформулировать, в чем отличался подход концептуализма от минимализма, Липпард помогли произведения и декларации таких художников, как Роберт Моррис и Карл Андре. В своей работе «*Statement of Esthetic Withdrawal*» (Утверждение эстетического изъятия, 15 ноября 1963) художник заявил, что лишает свою конструкцию «*Litanies*»²⁶ (Молитвы, 1961) «всех эстетических качеств и содержания» и объявил, что с этой даты «конструкция больше не имеет названных качеств и содержания». Карл Андре, который наиболее известен своими минималистскими скульптурами из

²² Battcock, G. ed. (1968). *Minimal Art: A Critical Anthology*, N.Y.

²³ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

²⁴ Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf.

²⁵ Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.

²⁶ Работа представляла из себя железную дверь с замочной скважиной и висящей на железном кольце связкой ключей, на которых выгравированы цитаты из произведений Марселя Дюшана.

дерева и бетона, использовал минималистскую эстетику для создания концептуальных произведений. Например, его работа «Портрет Ричарда Лонга» (Paula Cooper Gallery, New York, 1969) представляет собой проволоку, протянутую по полу галереи, которая напоминает знаменитые фотографии тропинок (A Line made by walking, 1967), сделанные Лонгом²⁷.

Липпард указывает на то, что выставка Морриса в галерее Каstellи (Роберт Моррис: Алюминий, асфальт, клей, уголь, войлок, стекло, свинец, никель, резина, нержавеющая сталь, нить, цинк; Лео Каstellи, Нью-Йорк, 1969) стала наиболее ярким и убедительным переходом от минимализма к концептуализму. Сам способ организации этой выставки говорил о том, что творчество начинает пониматься не как создание объектов, а как манифестация художником своей артистической природы. Искусство возникает не в объекте, а в субъективном отношении к материалам и идеям. Выставка Морриса была открыта для посетителей первую половину дня, а затем художник использовал галерею, как мастерскую. На полу лежали перечисленные в названии выставки материалы, с которыми он работал, меняя их расположение каждый день. Эти изменения фотографировались, и фотографии вывешивались в галерее, в последний день выставки материалы были убраны, и в галерее остались одни фотографии со звуковым сопровождением записи уничтожения инсталляции²⁸. Таким образом, материальные элементы искусства становятся совершенно безотносительными к замыслам художника и к пониманию этих замыслов зрителем.

Концептуалистский характер этой выставки подчеркивался двумя особенностями: непосредственным представлением материалов искусства и аудио фиксацией создания и уничтожения произведений. Обе эти черты потом будут свойственны многим концептуальным выставкам. В таком подходе проявляется характерное для концептуального искусства акцентирование процесса, а не результата творческой деятельности. Но, в отличие от абстрактного экспрессионизма и «живописи действий», в концептуальном искусстве имеет значение не столько физический процесс создания работы, сколько процесс зарождения замысла произведения – движение мысли художника: «то, что делает художник, а не произведение, которое у него получается в результате, ... петли творческой деятельности, ... отношение к произведению искусства, в котором физические движения становятся концептуальными движениями, в котором поведение имеет отношение к идее»²⁹.

Поэтому, если минимализм пытался найти самые общие закономерности художественного творчества и восприятия, понимаемые как чистый гештальт, то концептуализм отрицает существование таких закономерностей и представляет творчество как опыт внимания к случайности. В отличие от минимализма, обладающего вполне определенной эстетикой и предполагающего эстетическую, пусть и неэмоциональную реакцию, концептуализм отказывается от эстетической задачи, обращаясь лишь к интеллектуальному восприятию зрителя.

Именно в этом ключе Липпард интерпретирует творчество Сола Ле Витта – художника, ставшего одним из главных теоретиков концептуального искусства. С 1967 года он начинает играть с перестановками своих минималистских объектов, для которых он, как правило, использовал форму куба. Таким образом, Ле Витт вводил роль шанса и случайности в систематичное минималистское искусство. В серии графических работ Ле Витта действует именно случайность: хотя комбинации линий и подчинены некоторому алгоритму, само разнообразие вариантов говорит о том, что форму произведения никогда нельзя предвидеть заранее. Такая бесконечная непредсказуемая комбинаторика снимает внимание с законченного произведения, приковывая его к концептуальной активности художника, создающего собственные алгоритмы, язык и правила³⁰.

Такая интерпретация Липпард концептуального искусства как искусства созидания, а не

²⁷ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press, p.100.

²⁸ Ibid, p.93.

²⁹ Roy Ascott in Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

³⁰ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

презентации, во многом совпадает с собственными словами Ле Витта в «Параграфах о концептуальном искусстве». С точки зрения Ле Вита, идея или концепция является не предметом репрезентации, а механизмом создания произведения. Антирепрезентативность приводит к возможности использования любой формы для выражения идеи, в том числе слов, чисел и текста. Произведение оказывается проводником между художником и зрителем, а не предметом отвлеченного созерцания. Соответственно, вместо переживания произведения, его чувственного восприятия, происходит коммуникация по поводу произведения. Данная коммуникация считается более прямым способом приближения к идее произведения, чем рассматривание особенностей формы. Таким образом, концептуальное искусство воспринимается Ле Витом как медийно-коммуникативное, а не образно-репрезентативное³¹.

Также Липпард заимствовала у Ле Витта разделение концептуального искусства с маленькой и большой буквы «к». К первому типу Ле Вит относил, в том числе, и свое искусство, в котором визуальная составляющая – форма и объект – хотя и была рождена из идей, все же остается важной, как воплощение этой идеи. А в концептуальном искусстве с большой буквы «К» «идея становится машиной, которая создает искусство», а объект является скорее иллюстрацией идеи, которая часто может быть заменена словесным описанием. Как писала об этом Люси Липпард, это свойство «экспонатов, помещающихся в бумажный конверт или выставки, которую можно уместить в чемодане»³². Такое подразделение полностью раскрывает содержание концептуального искусства как искусства, окончательно расставшегося с материальными носителями, как в виде материальных заготовок для творчества, так и в виде готовых образов и символов, взятых из материального мира. Для концептуального искусства важно отношение к образу, в то время как сам образ элиминируется.

Это рассуждение подводит к главному отличию минимализма от концептуализма, которое заключается в отношении к объекту и к тому, что он репрезентирует. Минимализм стремится сосредоточиться на реальной предметности объекта и представить объект как неделимую вещь, лишенную каких бы то ни было внешних смыслов. То есть минималистский объект не репрезентирует ничего, кроме самого себя. Тогда как в концептуализме материальные свойства объекта становятся неважны, и объект нужен только для репрезентации – но не вещи, не материальной реальности, а идеи. И если минимализм стремится к погружению в объект и десубъективации зрителя, то концептуализм, наоборот, предполагает активное участие зрителя в интерпретации произведения.

Интерпретация возникновения концептуального искусства и понятие дематериализации у Люси Липпард

Понимание истоков концептуального искусства у Липпард во многом зиждется на её практическом опыте взаимодействия с художниками. Липпард понимает внеобразность концептуального искусства как его дематериализацию. Во многом на такую мысль ее навело изучение биографий и творческого пути художников. Впервые теория дематериализации искусства была изложена в соавторстве с Джоном Чендлером в статье «Дематериализация искусства», опубликованной в журнале *Art International* в 1968 году. Согласно этой статье предшественником концептуализму был Марсель Дюшан. Именно у Дюшана она видит резкий отход от работы с данными материального мира в пользу работы с собственным отношением к материальному миру.

Липпард называет и более непосредственных предшественников концептуалистов – группу Флюксус³³. Художники группы Флюксус перенесли внимание с перевоплощения идеи в материю на творческое поведение художника. Липпард выдвигает деятельность группы Флюксус в качестве «протоконцептуального искусства», цитируя слова одного из основателей группы Йозефа Бойса: «Быть учителем – мое величайшее произведение искусства... Само образование мысли уже есть скульптура»³⁴.

³¹ Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.

³² Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

³³ Флюксус - европейское движение художников, основанное Джорджем Магониасом, в котором участвовали Джозеф Бойс, Джон Кейдж, Йоко Оно и другие.

³⁴ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Выстроенная Липпард и Чендлер генеалогия раскрывает двойственность концептуального искусства – это одновременно искусство отношения к идее и искусство акционизма. Художники концептуалисты одновременно пытаются схватить идею и как-то ее зафиксировать и при этом смотрят на свое творчество как на акцию, в которой нет места для созерцания идей. С точки зрения Липпард и Чендлер, это внутреннее противоречие приводит к разладу внутри самого концептуализма и его течений. Концептуализм разделяется на два русла – сторонники идейного искусства и сторонники акционистского искусства. Липпард и Чендлер видят здесь расхождение на уровне работы с материалом: «В первом случае материя отвергается по мере того, как ощущение преобразовывается в концепцию; во втором случае материя превращается в энергию и движение во времени»³⁵.

Именно эту тенденцию утраты значения материальных свойств объекта Люси Липпард и Джон Чендлер назвали дематериализацией арт-объекта. Главным в произведении искусства становится не форма, не материальный объект и качество его исполнения, а замысел создания или концепция. Таким образом, сутью произведения становится идея и план ее воплощения, а не конечный результат. То есть идея становится главной, а материальная форма – «вторичной, эфемерной, недорогой, простой и/или дематериализованной».

Эту тенденцию особенно наглядно демонстрирует работа Сола Ле Витта «Закопанный куб, заключающий в себе объект большого значения, но малой ценности». Работа представляет собой серию фотографий, документирующую акцию Ле Витта, в которой он закопал свою кубическую скульптуру в землю. Это произведение ознаменовало символическое прощание Ле Витта с минималистским объектом как таковым и переход к концептуалистским практикам, связанным с действием, процессом и алгоритмом создания произведений.

Липпард не просто описала особенности тогдашнего концептуального искусства, но и предугадала некоторые пути его дальнейшего развития. В частности, она совершенно верно указала на то, что концептуальное искусство будет все дальше расставаться с традиционными материальными формами, сближаясь с современной наукой, которая тоже не столько изучает объекты опыта, сколько конструирует модели. Такое окончательное расставание концептуализма с традиционным обращением с материей Липпард назвала термином «ультра-концептуализм». По остроумному замечанию Липпард и Чендлера, мастерская художника, *studio*, превращается в исследование ученого, *study*³⁶. Как показало дальнейшее развитие искусства, концептуализм очень легко превращается в ультра-концептуализм, и современная наука до сих пор служит важным ресурсом для формирования новых течений в искусстве.

Книга «Шесть лет: дематериализация объекта искусства с 1966 по 1972»

Мысли Липпард о дематериализации искусства позже вошли в книгу «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972», в которой она попыталась задокументировать это явление в форме сборника-библиографии книг, статей, интервью и своих заметок. Полное название книги состоит из 79 слов (в английском варианте): «Шесть лет: дематериализация арт-объекта с 1966 по 1972 год: справочник информации о некоторых эстетических границах, состоящий из библиографии, в которую вставлены фрагменты текста, художественные произведения, документы, интервью и симпозиумы, организованные в хронологическом порядке и заостряющие внимание на так называемом концептуальном или информационном искусстве или искусстве идей, включающий отсылки к таким неопределенно очерченным областям как минимализм, анти-форма, системное искусство, ирт-арт и процессное искусство, которые сейчас происходят в Америке, Европе, Англии, Австралии и Азии (со случающимися политическими обертонами)». С помощью этой хронологии событий, выставок, текстов и идей, книга Люси Липпард представляет подробный каталог произведений молодых художников, которые ставили под вопрос автономию мира искусства.

³⁵ Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 46-50.

³⁶ Ibid.

Флагманом этой дематериализации является разнородный феномен концептуального искусства. В своей статье Липпард и Чендлер не упоминают никаких конкретных художественных работ, но произведения, события и тексты, включенные в книгу «Шесть лет...» показывают, что идентификация процесса дематериализации с «ультра-концептуальным» искусством характеризовалась большой долей неопределенности. Исходя из этой подробной документации периода, дематериализация имеет отношение к довольно широкому и очень разнообразному кругу художественных практик и высказываний. Первые три произведения, упомянутые в книге, - это «события» Джорджа Брехта, ассамбляжи, энвайронменты и хэппенинги Аллана Капроу и ранние видео-работы Брюса Наумана. Последние три произведения, включенные в книгу, - это литография 'A Touch of Blossom' Гилберта и Джорджа, воображаемый музей Ле Левин 'Museum of Mott Art' и критический текст Харольда Розенберга «Об определении искусства».

Между этими крайними точками находятся работы ирт-арта Роберта Смитсона и Ричарда Лонга, тексты Джозефа Кошута и Сола Ле Вита, инструкции Роберта Барри и Вито Аккончи и многие другие произведения. То есть с самого начала тенденция дематериализации арт-объекта включала несопоставимые примеры, и эта разнородность трактовки термина росла по мере того, как понятие обсуждалось другими критиками и художниками. С точки зрения Джэкоба Лилмоуза, наиболее общим пониманием дематериализации является искусство и эстетика, в которых идеи и дискурс является главными составляющими в противоположность формальным условностям медиума³⁷.

Рассмотрение концептуального искусства как дематериализованного потребовало радикально пересмотреть сам аппарат критики, что Липпард считала своей основной заслугой и сорок лет спустя. Суть этого радикального пересмотра состоит в переходе от дистанцированной и объективной критики к критике, соучаствующей в создании художественных объектов и художественного опыта³⁸.

Книга Липпард соединяет в себе жанры биобиблиографического справочника и хрестоматии. Материал расположен в хронологическом порядке и включает как документы, так и иллюстрации. Большая часть документов - это лекции и публичные заявления художников, непосредственно связанные с созданием произведений. В книге также приводятся критические статьи теоретиков искусства и позднейшие признания художников. Этот материал собирался из монографий, каталогов выставок, художественных журналов, и весьма часто из непосредственного общения с художниками, которые давали интервью и предоставляли Липпард необходимые документы.

Научный аппарат книги представляет собой фактические пояснения, историко-искусствоведческие комментарии и параллельные цитаты, приводимые для сравнения. Такой состав аппарата свидетельствует о стремлении Липпард отразить характер работы концептуалистов, который требовал введения в оборот большого количества текстуальных пояснений одновременно с самими произведениями. Но Липпард дает и дополнительное объяснение избыточного цитирования: использование большого количества цитат вызвано тем, что многие работы концептуальных художников уже были текстуальными или сопровождалась текстами самих художников, и потому не нуждались в дополнительных объяснениях³⁹.

Субъективный момент книги Липпард связан с ее личными свидетельствами о создании отдельных работ и о дискуссиях вокруг новых произведений в художественной среде. Эти субъективные свидетельства могут раскрыть известные концептуальные произведения с неожиданной стороны. Например, в книге рассказывается история создания произведения художника и преподавателя Джона Лэтэма «Искусство и культура» (1966), которое представляет собой пережеванную (в буквальном смысле) студентами книгу Клемента Гринберга «Искусство и культура». Лэтэм взял эту книгу в библиотеке Школы искусства St. Martins в Лондоне, где он преподавал, и предложил студентам вырвать и разжевать часть страниц, после чего пережеванные

³⁷ Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks. <http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>.

³⁸ Morris, C. and Bonin, V. (2012). Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, London: MIT Press.

³⁹ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

страницы были помещены в колбу с химическим раствором. Получившаяся дистиллированная субстанция спустя полгода была возвращена в библиотеку в качестве книги, что привело к увольнению Лэтэма из Школы. Произведением, теперь находящимся в коллекции МОМА, стала бутылка с дистиллятом книги и документация переписки Лэтэма со Школой. Данное свидетельство показывает, что работа Лэтэма выражает двойственное отношение художника к теории: с одной стороны, это пренебрежение, выраженное в уничтожении книги Гринберга, а с другой – метафора «переваривания теоретического материала» и его использование для создания произведения искусства. Помимо этого, данная работа отражает критическое отношение преподавателя к традиционной практике преподавания: вместо стандартного изучения известного автора, он предложил студентам самим стать в позицию художника и критика. Таким образом, работа Лэтэма была критично заострена не только против академической науки, но и против сложившихся в англо-саксонских учебных заведениях практик преподавания искусства⁴⁰. К тому же в работе можно найти и третью интерпретацию: так как Гринберг был сторонником «чистого» абстрактного искусства, процесс дистилляции – то есть получения чистого раствора из разжеванных страниц, можно рассматривать как ироническую иллюстрацию очищения искусства от примесей реальности.

Липпард считала, что хронологическая классификация должна дополняться личной предрасположенностью, и что только тогда хронологический анализ будет не просто сводом разрозненного материала, а итогом серьезной аналитической работы. Также Липпард признавалась, что современное искусство, из-за разнородности лежащих в его основе идей, практически не поддается формальной классификации: «Я поняла, что хочу записать хронику событий ... показать хаотичную сеть идей, витающих в воздухе. ... Создать ее было нелегко, потому что все происходило в неожиданных местах и тут же дематериализовывалось. Нельзя было прийти в музей и все собрать, а я как историк и архивист не хотела, чтобы это искусство исчезало у меня на глазах». Таким образом, субъективный момент не только углубляет, но и структурирует наблюдения.

Однако Липпард решила не включать весь собранный ею материал в окончательную публикацию, поскольку считала, что читатели не готовы воспринимать концептуальное искусство как значительное явление. Липпард боялась, что концептуальное искусство является предметом лишь поверхностного любопытства и писала в предисловии: «никто никогда не прочтет эту книгу от начала до конца». Но само время воспитывало читателей и заставляло признавать в концептуальном искусстве феномен, вызывающий неподдельный и неутрачивающий интерес. Поэтому, по свидетельствам многих читателей, книга Люси Липпард часто дочитывалась до конца⁴¹.

Для самой Липпард свидетельством зрелости концептуального искусства является то, что обычный эссеистический или критический подход, принятый по отношению к другим направлениям современного искусства, для концептуального искусства оказался недостаточным. Оно требует не отдельных интуиций критика, а систематизированного и в чем-то энциклопедического подхода. Но и форма монографии, идеально подходившая для анализа старого искусства, оказалась непригодной для концептуального искусства. Монография всегда представляет собой разработку идей, лежащих в основе того или иного художественного направления. Тогда как в концептуальном искусстве идеи не воплощались, а скорее «витают в воздухе» и схватывались интуитивно. Поэтому методом исследования концептуального искусства стала не концептуализация идей, а их контекстуализация. Было бы странно концептуализировать концептуализм.

Главный контекст концептуального искусства для Липпард – это ее собственная жизнь во всей многогранности ее деятельности как куратора, артритика и художника⁴². Поэтому, не случайно книга Липпард обладает некоторыми свойствами произведения концептуального искусства. К таким свойствам относится, например, низкое качество иллюстраций в книге, которое можно

⁴⁰ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, p.14.

⁴¹ Ibid.

⁴² Morris, C. and Bonin, V. (2012). *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, London: MIT Press.

воспринимать в контексте дематериализованного арт-объекта, для которого информативность важнее эффектности представления. Учитывая, что Липпард считала свою миссию кураторской, книгу можно классифицировать как концептуальную выставку, представленную в виде книги.

Свойства концептуального искусства, описанные Липпард в книге «Шесть лет...»

В предисловии к книге Люси Липпард размышляет о том, что такое концептуальное искусство, представляет собственное видение этого направления и объясняет его привлекательность для нее, ссылаясь, в том числе, на собственный биографический опыт. Липпард обращает внимание не только на черты концептуального искусства, которые отмечают критики, но и на другие свойства, которые видит куратор. Критики отмечают цитатный характер концептуализма, присвоение готовых форм и деиндивидуализацию произведения искусства наравне с отрицанием индивидуального и неповторимого характера опыта художника. Но Липпард обращает внимание и на квазинаучный характер концептуализма, представляя его как своеобразную лабораторию данных. Произведение превращается из единицы выразительности в единицу информации, часто используются списки, диаграммы, измерения, нейтральные описания и подсчеты, псевдонаучные данные, а также словари, базы данных, библиотеки, механические аспекты языка, различные перестановки. Такой лабораторный характер концептуального искусства Липпард смогла разглядеть благодаря своему кураторскому опыту и интенсивному общению с художниками.

Дальнейшее развитие концептуального искусства подтверждает правоту Липпард: художники все дальше отходят от репрезентации, двигаясь в сторону эксперимента, имитирующего естественнонаучный поиск. Примером таких работ могут служить «Серии Фибоначчи 1202» Марио Мерца – серия идентичных фотографий ресторана, где меняется только число людей, соответствующее серии Фибоначчи, и каждая из последующих фотографий (кроме первых двух) включает людей из предыдущих. Другое произведение, использующее числа и измерения, – это работа Дэна Грэхема «31 марта 1966 года», в которой на листе бумаги напечатаны сведения о разных расстояниях от наблюдающего глаза художника до различных точек во вселенной, указанных в милях: начиная с самого длинного – до края вселенной, до самого короткого – от сетчатки глаза до радужной оболочки.

В качестве куратора Липпард правильно угадала близость концептуализма к минимализму. Их общим знаменателем является понятие пустоты, выражающее не просто отсутствие или отрицание чего-то, а неприятие готовой системы вещей. Пустота рассматривается как основное содержание человеческого существования и человеческой чувственности. Доказывалось, что пустота говорит о крахе старых ценностных систем и о невозможности старых моделей репрезентации. Именно в отношении к пустоте, как показывает Липпард, проходит граница между поздним авангардом и концептуальным искусством, несмотря на то, что формы выражения могут быть очень похожи.

Можно сравнить выставку «Пустота» Ива Кляйна («Le Vide», 1958, Iris Clert Gallery, Paris) и описанную у Липпард выставку Грасиэлы Карневале «Ловушка и бегство» («Encierro y escape», 1968, Experimental Art Cycle, Rosario, Argentina). Выставка Ива Кляйна представляла приглашенным на открытие гостям пустую галерею, в которой стоял пустой прозрачный шкаф. С конца 1950-х Кляйн изготавливал образцы чеков «для продажи зоны живописной нематериальной чувственности» и во время выставки продавал эти чеки желающим купить часть его произведения, иначе говоря, пустоту. Покупатель должен был платить только золотом в слитках. Половина слитков выбрасывалась в Сену – тоже уходила в пустоту, а чек на покупку зоны нематериальной чувственности уничтожался. То есть у покупателя не оставалось никаких свидетельств о покупке⁴³.

Грасиэла Карневале тоже пригласила посетителей в пустую галерею, но вместо того, чтобы продавать чеки на покупку пустоты, заперла их там, так что приглашенным пришлось выбирать, разбив оконное стекло: «Произведение заключалось в закрытии выхода и непредсказуемой реакции

⁴³ Смолянская, Н. (2008). Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф. Лиотара для выставки «Нематериальное». Философский журнал №2, 2008.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

зрителей». Попытки зрителей выбраться из закрытого помещения были проекцией стратегии художников, которые старались выбраться из рамок традиционного искусства⁴⁴. Как мы видим, Кляйн отрицает старый мир ценностей, причем любых ценностей – и художественных, и материальных, то есть денежных. А Карневале отвергает также и мир выразительности: любое художественное выражение оказывается невозможным и единственной формой искусства оказывается акционизм зрителей.

Наконец, Липпард видит современность концептуального искусства в том, что это единственное направление, соответствующее по динамике и скорости распространения современным медиа. Шестидесятые годы были временем массового распространения телевидения, появления множества новых радиостанций и демократизации звукозаписи⁴⁵. Искусство, существовавшее в форме экспозиций, считалось устаревшим, и только в концептуализме Липпард видела по-настоящему современное искусство: «новое дематериализованное искусство позволяет распространять силовые структуры Нью-Йорка повсюду, где только хочет находиться художник. Искусство теперь перемещается художником самостоятельно, или в нем самом, а не через запоздалые путешествующие выставки»⁴⁶. Легко перевозимые формы концептуального искусства позволили художникам, работающим за пределами основных арт-центров, показать свои работы широкой публике. Таким образом, демократизация современного искусства неотделима от его медиализации – приведения к нормам трансляции сообщений в мире медиа.

Кураторская практика Люси Липпард

С самого начала своей профессиональной деятельности Люси Липпард соединяла теоретическую деятельность с практической и стала куратором многих выставок, некоторые из которых вошли в историю кураторства. Среди них «Эксцентричная абстракция» (1966, Marilyn Fischbach's gallery, New York), в которую вошли работы Эвы Гессе, Луиз Буржуа, Фрэнка Винера, Брюса Наумана и Роберта Римана. Затем это знаменитые «Числовые выставки»: «557,087» (1969, Seattle), «955,000» (1970, Vancouver), «2,972,453» (1971, Buenos Aires) и «с.7,500» (1973-74, Valencia, California). В этих выставках принимали участие многие художники концептуализма, минимализма, пост-минимализма и лэнд-арта, а также художницы феминистки в последней выставке в Валенсии, в том числе Вито Аккончи, Карл Андре, Майкл Эшер, Терри Аткинсон, Джон Балдесарри, Роберт Барри, Мэл Бохнер, Дэниэл Бюрен, Барри Фланаган, Дэн Грэм, Ханс Хааке, Дуглас Хюблер, Он Кавара, Роберт Смитсон, Лоренс Вайнер, Джозев Кошут, Кристин Козлов, Сол Ле Вит, Роберт Моррис, Ричард Серра. На последней выставке были представлены работы исключительно концептуальных художников женщин, включая Адриан Пайпер, Джудит Бартлет, Лори Андерсон, Марта Уилсон и других.

Интерес к кураторству появился у нее еще когда она работала в библиотеке Музея Современного Искусства в Нью-Йорке (МОМА), где все больше включалась в кураторское дело: помогала кураторам с исследованиями, «была и слугой, и подмастерьем, и исследователем»⁴⁷. Каталогизация и систематизация книг после музейного пожара позволила Липпард подробно ознакомиться с большим количеством книг по искусству и углубить знания в области современного искусства. Позже она уволилась и стала работать как фрилансер – занималась исследованиями, переводами, составлением биографий и указателей, редактированием текстов для кураторов и издательств.

Подробнее всего Люси Липпард рассказала про свой опыт в интервью Хансу Ульриху Обристу (2007), которое вошло в его сборник «Краткая история кураторства». Липпард противопоставила стиль своих критических статей академической критике, стараясь «подстроиться под стиль, о котором писала: о минимализме – короткими рублеными фразами, о романтизме – более поэтически». Она не очень увлекалась теорией искусства и использовала свои теоретические знания

⁴⁴ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

⁴⁵ Маклюэн М. (1964/2011). Понимание медиа, Кучково поле: Москва, 2011.

⁴⁶ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

⁴⁷ Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.

только для подкрепления своих аргументов. Ее главное преимущество заключалось в практическом контакте с художниками: «Я тогда жила с художником, училась заочно в аспирантуре и работала на полную ставку. Важнее всего была совместная жизнь с художником». Это был Роберт Рима́н – минималист, который участвовал во многих выставках концептуального искусства. Их близким другом был Сол Ле Витт: они познакомились в МОМА, когда Сол работал сторожем, а Боб Рима́н – зрителем. Сол Ле Витт оказал большое влияние на ее отношение к искусству и познакомил ее с работами многих концептуальных художников. «Мне повезло оказаться рядом с группой молодых художников, у которых все вызывало такой же восторг, как и у меня. Меня привлекали художники, которые создавали искусство, и идеи, разлитые в воздухе, а вовсе не история искусств и не музеи. Меня всегда завораживала невозможность описать визуальное искусство словами, и поэтому я вновь и вновь бралась за эту задачу»⁴⁸. Таким образом, Липпард стремится доказать, что общение с художниками и постоянное экспериментирование со средствами выражения является продуктивным способом постижения современного искусства.

В кураторской деятельности Липпард видела поле большой свободы, аналогичное свободе писательского творчества: «концептуальное искусство, превращая студию (художника) в исследование, приблизило искусство к моей собственной деятельности... Я видела себя как писателя, сотрудничающего с артистами... Если искусство может быть всем чем угодно по желанию художника, то и арт-критика может быть всем, что заблагорассудится критику». Такое сближение кураторской и писательской свободы связано с важной особенностью концептуального искусства – стиранием границы между вербальным и визуальным⁴⁹.

Стирание границ между визуальным представлением и вербальным комментарием привело и к смешиванию кураторского представления искусства и его художественной обработкой. Липпард организовывала выставку как оригинальное собственное произведение искусства. Именно так понимает кураторскую деятельность Липпард критик Питер Пладженс, указывающий на то, что чужое искусство становится для куратора медиумом, а его комментаторская деятельность становится полноценной творческой деятельностью.

Примером активного творческого вмешательства Липпард в состав выставки стала серия из четырех выставок, которые стали называться «числовые выставки» (*Numbers shows*). Активность Липпард как куратора состояла в следующем:

1) Творческая контекстуализация концептуального искусства. Липпард превращала отдельные произведения в часть локального жизненного мира, например, названия самих выставок воспроизводили численность городов, в которых они проходили: Сиэтл, Ванкувер, Буэнос-Айрес и Калифорнийский институт искусств в Валенсии. Тем самым концептуальное искусство превращалось из эстетического феномена в феномен социальный, и именно куратор, а не художник, произвел эту радикальную переменную в искусстве.

2) Случайно-комбинаторный принцип составления каталога, как конструктор «сделай сам». Липпард создавала каталог не по принципу репрезентации произведений искусства, а по принципу генерирования творческих идей. Каталоги к выставкам состояли из набора карточек с описаниями работ, перемешанных с карточками написанных Люси Липпард текстов таким образом, что читатель мог выкинуть любую карточку, которая ему была неинтересна. Таким образом, выставка из набора различных художественных возможностей и решений превращалась в единое произведение, генерируемое каждым очередным зрителем.

3) Принцип следования инструкциям. Липпард не только отбирала произведения для выставки, но и активно создавала произведения. Роли художника и критика поменялись: если в обычной ситуации художник создает произведение, а критик или куратор объясняет его замысел, то здесь, наоборот, художник создавал и объяснял замысел, а куратор в соответствии с этим пояснением производил художественное воплощение. Если в традиционном случае существует угроза неверных интерпретаций, то здесь появляется противоположная угроза неверного воплощения. Например,

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

при изготовлении скульптуры по указаниям Карла Андре, в которых говорилось о древесине, Люси вместо штабеля досок использовала дрова. Когда Карл это увидел, он, рассмеявшись, сказал, что это уже ее произведение, а не его⁵⁰.

Принцип каталога стал, в конце концов, основным производительным творческим принципом концептуального искусства. Именно концептуалисты легитимируют виртуальную выставку не как смелый радикальный эксперимент, как это бывало раньше, а как магистральный принцип производства искусства при главенствующем участии критика и куратора.

Таков был проект Сэта Зигелауба, когда он превратил британский журнал Studio International в виртуальную выставку шести кураторов. Выставка Люси Липпард заключалась в передаче инструкций от одного художника другому: она попросила каждого художника создать ситуацию, которая служила контекстом для создания произведения следующего в цепочки художника, так что результатом стало групповое шоу, представляющее «цепную реакцию». Например, художник Ларри Вайнер написал Ону Каваре, что «не может навязать ему никакой другой ситуации кроме пожелания хорошо провести день», на что Каваре написал «Я еще жив» и отправил это сообщение Солу Ле Витту, который сделал 74 перестановки этой фразы. Таким образом, варьирование художественной формы заменяется варьированием концепта, а общий знаменатель всех вариаций создается не творческой волей художника, а дерзким замыслом куратора.

Итак, мы видим, что куратор является создателем концептуального искусства на всех этапах: он определяет статус концептуального художника, определяет диапазон творческой свободы, создает поле оригинальных решений и вариаций. Роль художника при этом может быть сведена до роли поставщика и оценщика материала, а роль куратора расширена до создателя целостного творческого замысла, способного контролировать замысел на всех этапах его воплощения.

Политический аспект концептуального искусства: дематериализация и пост-фордизм

Для Люси Липпард дематериализация арт-объекта означала также освобождение от товарного статуса искусства, что означает критическое и политическое вмешательство в экономику искусства и экономику знаков. Однако уже через несколько лет, в 1973 году, Люси Липпард поняла, что ее надежды на то, что «непродаваемая» форма концептуального искусства освободит его от «тирании товарного статуса и рыночной ориентации» не оправдались – эти ксерокопированные листы, фотографии или записи, документирующие некое событие, ситуацию или нереализованный проект стали продаваться за серьезные суммы и выставляться в самых престижных музеях и галереях.

Хотя некоторые критики считали концептуальное искусство политически неангажированным, сам его радикализм, особенно в сравнении с формализованностью и своеобразной каноничностью абстрактного экспрессионизма, не мог не восприниматься как обладающий огромным потенциалом политического влияния. При этом политический потенциал концептуального искусства реализовывался не столько в общественной борьбе, сколько в эстетической борьбе. Другое дело, что бунт против истеблишмента, против консьюмеризма и восприятия искусства как товара мог восприниматься и как бунт против всей тогдашней социальной действительности.

Концептуальное искусство в начале своего развития не поддавалось коммодификации: его казалось невозможным приобретать или продавать, и это сближало его с политическим жестом в форме акционизма. Акционизм тоже возникал во многом как протест против консьюмеризма и коммодификации. Таким образом, политическим в концептуальном искусстве является не содержание высказывания, а жест и сама форма произведения, выходящая за рамки привычного искусства.

Протест против коммодификации искусства привел к стиранию прежних границ между подлинным и неподлинным. Липпард приводит слова художника Яна Диббетса: «Продавать мои работы? Это не имеет отношения к искусству. Может быть, есть такие идиоты, которые будут покупать

⁵⁰ Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.

то, что могут сделать сами. Для них же хуже»⁵¹. Как мы видим, речь в этих словах идет не только об отсутствии у произведения искусства уникального статуса, но и о том, что функционирование концептуального искусства лежит за пределами рутинных социальных практик покупки и продажи. Поэтому принципиальная неписанность концептуального искусства в социальные практики может рассматриваться как акт радикальной социальной критики.

Но остается вопрос, кто осуществляет эту радикальную социальную критику – художники или куратор? Первоначально Липпард считала, что куратор может стать таким политическим критиком рутинных социальных отношений. Но впоследствии Липпард сама стала свидетелем маркетизации концептуального искусства. Никакая кураторская активность не смогла покончить с традиционными механизмами социального внимания, а, следовательно, и с образованием у произведений рыночной стоимости.

Таким образом, опыт Липпард показывает, что политическое влияние концептуального искусства не может быть обеспечено только кураторскими средствами. Необходима еще и личная политическая позиция художника, за которую он готов нести ответственность, даже если его произведения маркетизируются. И начав с отрицания всякой самостоятельной роли художника, концептуализм все дальше шел в сторону акционизма, наоборот настаивавшего на важности индивидуальной политической воли художника.

Алекс Алберро проводит связь между концептуальным искусством и пост-фордистским типом нематериального труда. Анализируя кураторскую деятельность Сэта Зигелауба и его проекты с такими художниками, как Роберт Барри, Джозеф Кошут и Лоренс Вайнер, Алберро приходит к выводу о том, что с использованием языка в дематериализованных арт-объектах, «ценность высказывания» (talk value) становится «символической ценностью» (sign value). По мере того, как искусство дематериализуется и выходит в расширенное поле, сам труд тоже стал дематериализованным и расширенным, а производство сместилось в сторону культурной индустрии и экономики знаний. Деятельность без конечного продукта, или коммуникативная деятельность, результатом которой является сама коммуникация, становится отличительным и необходимым элементом культурной индустрии, в том числе современного искусства⁵².

Это позволяет говорить об индустрии коммуникации, в которой фигура художника и куратора становится ролевой моделью современного производства, а не его альтернативой. Это встраивание искусства, в том числе концептуального, в институты капитализма впоследствии разочаровало Люси Липпард. Таким образом, институциональная критика капитала была интегрирована в систему капитала, а мастерство, творчество и перформативность стали основой для его производства, в то время как само знание стало товаром. В экономике знаний производство идей помещено в систему дематериализованного производства пост-фордистского капитализма. И здесь интересы капитала проявляются в стремлении стандартизировать художественное образование и преобразовать художественные практики в формы обучения и исследования. Таким образом, дематериализация концептуального искусства, его потенциальное освобождение от статуса товара и от рыночной системы неизбежно сопровождается его последующей институционализацией и валидацией таких практик в качестве художественного исследования, а значит, производства знаний как экономического товара⁵³.

Критика дискурса о дематериализации искусства

Термин «дематериализация» подвергался серьезной критике, в том числе среди художников, которые сами представляли эту тенденцию, но утверждали, что даже концептуальные работы неизбежно пребывают в материальных условиях. Многие художники задавались вопросом о том, в чем состояла та материальная составляющая арт-объекта, которая, по мнению теоретиков,

⁵¹ Lippard, L. (1973/2001). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press.

⁵² Alberro, A. and Stimson, B. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press.

⁵³ Sheikh, S. (2009). *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research*. *Art&Research*, Volume 2. No. 2. Spring 2009.

дематериализовывалась. Материальность по-разному понималась этими художниками: Art&Language указывали на разные возможные состояния материи, Мэл Бохнер критиковал абстрактное понимание материальности. Карл Андре и Роберт Смитсон особенно настаивали на материальной составляющей произведения, несмотря на то, что оба художника ассоциировались и зачастую сами себя связывали с тенденцией дематериализации или де-объективизации искусства конца 1960-х годов.

Наиболее последовательную критику проекта дематериализации искусства Липпард предложила группа Art and Language в специальном письме «Относительно статьи «Дематериализация искусства»⁵⁴. По мнению участников группы, искусство не может дематериализоваться, и никакой отказ от отдельных свойств не может поколебать изначальный статус арт-объектов. Минималистское, условное или концептуальное произведение искусства также является арт-объектом со своим вполне определенным режимом существования. Например, произведения искусства, существующие в форме текста или карты, тоже представляют собой форму материи - листка бумаги с нанесенным на него чернилами, который ничем не менее вещественен, чем полотно с красками Рубенса.

В европейской культуре существует представление о полной дематериализации, как о превращении материи в световой поток. Но световой поток или поток энергии, не будучи материален в физическом смысле слова, тем не менее, имеет свою потенциальную форму. Эта форма всегда остается потенциальной и зависит от попыток ее описать. Описывая свет, мы впервые видим свет как форму, а при отсутствии описания он перестает быть формой. Такая противоречивая попытка описать бесформенную форму переключается с противоречием «представления непредставимого», о котором пишет Жан-Люк Нанси в своем эссе «Дар возвышенного»⁵⁵. Потеря (значения) формы и материи в концептуальном искусстве схожа с «растворением формы в безграничности (l'illimite) возвышенного» - безграничности и бесформенности мысли в том смысле, что концептуальное произведение может иметь неограниченное количество интерпретаций.

Это прямо противоположно подходу Липпард, согласно которому именно конкретная и определенная интерпретация и лежит в основе создания произведения искусства. Art&Language пишут, что после того, как ограничения философии эстетики, воспринимающей произведения искусства в форме материальной сущности, будут преодолены, дискуссия о материальности художественных практик, находящихся свое содержание в словах, станет неуместной. Материальная форма этих работ (например, печатный лист) не имеет никакого отношения к идее, которую они выражают: «об идее читают, а не смотрят на нее». Поэтому отличие концептуального искусства заключается не в его дематериализованной форме, а в том, что «оно производит материальную сущность только как побочный продукт, необходимый для того, чтобы записать идею, что не имеет к процессу дематериализации неконцептуального объекта искусства никакого отношения»⁵⁶.

Таким образом, в своем письме участники группы Art&Language противопоставляют пониманию дематериализации Липпард пересмотр статуса материального носителя произведения. Дематериализация по Липпард подразумевала освобождение идей от инертной и косной материи, тогда как группа Art&Language считает, что материальный носитель является случайным сопровождением идеи, является лишь поводом обратить внимание на идею, которая не может принципиально иметь адекватного материального воплощения. Таким образом, если Липпард стремилась к созданию медийного искусства, то художники Art&Language стремятся к строгому разделению вопросов о материи и вопросов об идее, что требует не только активной позиции куратора, но и активной позиции самого художника. Кураторская миссия Липпард опять ставится под вопрос и главным носителем онтологических различий вновь становится индивидуальный

⁵⁴ Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 52-58.

⁵⁵ Nancy, J-L. (1988). *L'offrande du sublime*. In Jean-Luc Nancy (ed.) 'Du Sublime', Editions Belin.

⁵⁶ Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, London: MIT Press, pp. 52-58.

художник.

Критик Джэкоб Лилмоуз предлагает еще более оригинальную критику концепции дематериализации, основанную на другом понимании материальности и внимании к ее концептуальному потенциалу. Лилмоуз не согласен с тем, что понимание искусства как экс-объекта делает материальную составляющую ненужной, и считает, что напротив, это предоставляет новые возможности для обсуждения концептуального искусства как «искусства материальной эстетики». Вместо того, чтобы понимать дематериализацию как отказ от материальности, он предлагает интерпретировать ее как переосмысление «многообразия материальности за пределами ее связи с объектом»⁵⁷.

То есть дематериализация означает концептуальный подход к материальности. В эстетике дематериализации концептуальное не превосходит и не предопределяет материальность, но «концептуальное уже является материальным и наоборот». Такая эстетика предполагает независимое и открытое соотношение между концептуальным и материальным измерением искусства.

Лилмоуз утверждает, что концептуальное искусство превращает материальность в абстракцию в интеллектуальном, а не визуальном смысле, и ставит материальность под сомнение путем открытия ее новых свойств и значений. Такая интерпретация дематериализации предполагает связь объекта искусства с реальностью материального многообразия. В то время как концептуальное искусство освобождает материальность от объекта, оно связано с неидеализированной и нетрансцендентной сферой действительности, предоставляющей существующие проблемы как возможности художественного действия. Вместо того, чтобы подчинять материальность нематериальным принципам идеологии, красоты и символической ценности, концептуальное искусство подчеркивает свои социальные, экономические и культурные аспекты. Такая концептуализация следует «принципам неоднородности, иррациональности, открытости и дестабилизации, в противовес гармонии, контролю, власти и капиталистической эксплуатации. Таким образом, концептуальное искусство действует как изобретательный и любопытный медиатор между политической системой кодов и эстетической потенцией материальности»⁵⁸.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Люси Липпард за несколько лет работы, с одной стороны, сформулировала подход к кураторству как активной деятельности в искусстве, во многом поставив фигуру куратора на место художника, а с другой стороны, столкнулась с ограничениями своего подхода. В предисловии к обновленному изданию книги 2001 года Люси Липпард сама отходит от идеи дематериализации искусства, делая акцент на коммуникативных свойствах концептуального искусства.

Таким образом, сама Липпард признала, что сближение искусства и медиа было правильной идеей, но ошибочным было отождествление концептуального акционизма с инициативами куратора. Дальнейшая история концептуализма и акционизма показала, что основным субъектом акций, как творческих, так и политических, является отдельный художник или группа художников, а не кураторская выставка.

В книге Кэтрин Морис и Винсента Бонина «Materializing Six Years: Lucy Lippard and emergence of conceptual art» (2012) Люси Липпард задается вопросом, чем ее книга актуальна в 2012 году. С одной стороны, арт-объект действительно дематериализовался в компьютерном, сетевом, цифровом и виртуальном искусстве, и по сравнению с новым дематериализованным искусством новых медиа концептуальное искусство шестидесятых с его напечатанными страницами и черно-белыми снимками выглядит технически устаревшим. Но с другой стороны, пишет Липпард, острота социально-политических высказываний старых концептуалистов остается редкой и потому привлекательной и актуальной в наше время.

⁵⁷ Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks. <http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>

⁵⁸ Ibid.

*А.Шувалова Дематериализация арт-объекта концептуального искусства
в свидетельствах Люси Липпард*

Концептуалисты все больше сближались с новыми социальными силами и социальными движениями. Одновременно в искусстве появлялись новые направления, декларирующие границы искусства, отличавшиеся от тех, которые наметили кураторы. И хотя кураторы находили подходы и к новому искусству, тем не менее, пробуждение новых социальных взаимодействий наделило концептуальное искусство тем политическим потенциалом, которого не было у предшествующего искусства. Художник сам определяет границы искусства, а значит, определяет и границы возможного политического действия. Процесс раздвижения границ искусства не закончился на концептуалистах. И хотя их выход за рамки был временным, и вскоре концептуальное искусство вновь было возвращено в плен белого куба галерей, энергия социальных сил всегда может стать потенциальным топливом для художников, трансформирующих понятие того, чем может быть искусство.

Сама Липпард признает, что наиболее важным в наследии концептуализма в наши дни являются не художественные эксперименты, а политический радикализм. Концептуализм, в силу особого статуса художника, оказался едва ли не самым радикальным в политическом отношении направлением в искусстве конца 60-х – начала 70-х годов. Липпард указывает на то, что технические решения концептуального искусства на фоне современных информационных технологий и электронных медиа являются устаревшими, но при этом пафос политического решения, создания самим художником поля своего политического действия оказывается непревзойденным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудмен, Н. (1978/2001). Способы создания миров. Идея-пресс – Праксис: Москва, 2001.
http://philosophy.ru/library/goodman/04_r.html
2. Кошут, Дж (1969). Искусство после философии. http://philosophy.ru/library/aesthetics/kosuth_art_after_philosophy.pdf
3. Краус, Р. (1978/2002). Решетки. Проект классика (Grids (1978). In Rosalind E. Krauss 'The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths'. Ldn, 1985)
4. Ле Витт, С. (1969/2008). Параграфы о концептуальном искусстве. Художественный журнал №69, ноябрь 2008.
5. Маклюэн М. (1964/2011). Понимание медиа, Кучково поле: Москва, 2011.
6. Обрист, Х. У. (2012). Краткая история кураторства, Ад Маргинем Пресс: Москва, 2012.
7. Смолянская, Н. (2008). Возвышенное в интерпретациях искусства постмодерна: концепция Ж.-Ф.Лиотара для выставки «Нематериальное». Философский журнал №2, 2008.
8. Alberro, A. and Stimson, B. (1999). Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press.
9. Alberro, A. (2003). Conceptual Art and the Politics of Publicity. Cambridge: MIT Press.
10. Archer, M. (2002). Art Since 1960. London: Thames & Hudson.
11. Atkinson, T. (1999/1968). Concerning the article "The dematerialization of art", in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 52-58.
12. Battcock, G. ed. (1968). Minimal Art: A Critical Anthology, N.Y.
13. Burnham, J. (1970). Notes on art and information processing, in Jack Burnham (ed.) Software Information technology: its new meaning for art, New York: The Jewish Museum, pp. 10-14.
14. Cohn, T. (2000). Conceptualizing Conceptual Art: A Post-Object Perspective, Art Papers, July--August, pp. 14-19.
15. Godfrey, T. (1998). Conceptual Art. London.
16. Lillemose, J. (2006). Conceptual Transformations of Art: from Dematerialisation of the object to immateriality in networks.
<http://www.kurator.org/media/uploads/publications/DB03/Lillemose.pdf>
17. Lippard, L. (1973/2001). Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, University of California Press.
18. Lippard, L. and Chandler J. (1968). The dematerialization of Art. in Alberro & Stimson (eds.) Conceptual Art: A Critical Anthology, London: MIT Press, pp. 46-50.
19. Meyer, U. (1974). Conceptual Art, New York: E.P. Dutton.
20. Morris, C. and Bonin, V. (2012). Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art, London: MIT Press
21. Nancy, J-L. (1988). L'offrande du sublime. In Jean-Luc Nancy (ed.) 'Du Sublime', Editions Belin.
22. Rahtz, D. (2012). Indifference of Material in the Work of Carl Andre and Robert Smithson. Oxford Art Journal, Vol. 35, No. 1
23. Rehberg, V. (2010). Object Relations. Frieze Magazine Issue 132 June--August 2010
24. Sheikh, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. Art&Research, Volume 2. No. 2. Spring 2009

Жорж Диди-Юберман

СОПРИКАСАЯСЬ С ОБРАЗАМИ*

Комментированный перевод статьи одного из крупнейших теоретиков современного искусства, комментируется место этого текста в современной теории, демонстрируются радикальные черты новейшей теории.

A commented translation of the article of one of the leading theoreticians of contemporary art, commenting of the place of this text in place in the modern theory, demonstratig the radical features of the recent theory.

Ключевые слова: современное искусство, эстетическое воздействие, прекрасное, безобразное, переживание

Keywords: contemporary art, aesthetic impact, beautiful, ugly, experience

От переводчика. Существует две концепции риторики в применении к живописи: либо говорят об изобразительных жестах, образах, которые складываются в некоторое связанное повествование, либо о риторичности самого материала, который возвеличивает изображенное, делает его выразительным, запоминающимся и необычным. В первом случае риторика есть застывшая образность, остановленная в момент интереса созерцателя, и более всего это отвечает романтическому опыту глубокого потрясения от самых что ни на есть художественных условностей. Во втором случае риторика есть тот самый *medium*, который и есть *message* – материальный состав и создает сообщение, продолжающее поражать зрителя даже несмотря на смену стилей, смену вкусов. Диди-Юберман пишет из той ситуации, в которой вкусы меняются не только из-за изменчивости моды, но и из-за того, что каждый аффект слишком силен, чтобы его можно было вместить. Слишком великий ужас бытия сообщает нам искусство, и познать его можно, только поняв, сколь реальны мы сами, оправдав собственное бытие. Именно такой опыт систематического оправдания, перед лицом уничтожения, и дается в этом тексте. Его вполне можно назвать «дидактическим»: он вводит в тему границ материального опыта в условиях, когда мы видим только шокирующий нас образ.

Соприкасаться с образами? Теми самыми, которые затронули сначала вещь, а потом и зрителя? Которые наотмашь бьют по нашему сознанию вопросом: мы прикасаемся, чтобы потом начать это рассматривать, или так внимательно смотрим, что уже можно сказать прикасаемся? Когда мы смотрим, мы уже не ощупываем, или наоборот, мы ощупываем образы силой зрения? Образы теснят нас, нависают над нами, создают нам помехи, но только поэтому в них и видны вещи. Образы связаны друг с другом, и среди прочего, связаны со стоящими за ними вещами. Строй образов, образы, следующие друг за другом. Тяжеловесные образы; или очень легкие образы, которые играют на поверхности, взрываясь и задевая нас. Ласкающие образы, едва ощутимые или, наоборот, тяжеловесные. Образы, рассчитанные художником, смоделированные светотенью, выплавленные светом, изъеденные патиной времени. Образы, которые захватывают нас и делают с нами что хотят. Образы, которые смущают нас и раздражают. Образы, которые пленяют нас. Образы, которые проникают в нас и не хотят нас отпустить.

Образы, которые приводят в движения нашу кисть.

*

Классическая традиция, как все помнят, состоит во многом из анекдотов – известных и не очень, правдоподобных и невероятных, достоверных и сказочных – о силе художественной иллюзии, столь мощной, что обманчивость видимого приводит тело зрителя в движение. Он смотрит на изображение и вот уже тянет руку к предмету, хочет его схватить, отведать. Но гораздо чаще этот порыв отрицательный: хочется навести порядок, протереть, почистить. Воля только к тому, чтобы убрать помехи зрению! – всё, что выпирает как инородное. О чем Зевксис просил Паррасия? Отдернуть покрывало (которое на самом деле было обманом зрения, нарисованной занавеской), чтобы он, наконец, увидел желанный зрению предмет (Reinach 213). Что сделал Чимабуэ, когда приметил муху, «размещенную» его учеником Джотто на носу живописного персонажа? Он попытался «согнуть ее ладонью... но потом понял ошибку» (Vasari 94).

Риторика обмана зрения (*trompe l'oeil*) сделала эту «нарисованную муху» (*musca depicta*) важной составляющей теории образа, возникшей позднее на основе этой риторики. Нарисованная муха доказывает в ней всю власть художественного подражания и так называемый «прогресс реалистической детали»¹. Но так бывает лишь при условии, что муха помещена где-то на краю полотна, и потому мы уверены, что можем убрать ее хлопком ладони. А если муху нельзя убрать, если эта муха все там же, как ничто живучая, застывшая как клей перед нашим остолбеневшим взором – то от нее другое зловоние, чем от настоящей мухи. Она пахнет реальностью, а не правдоподобием; от нее несет гнилью. Если она к чему-то прикоснулась, значит, это стало разлагаться. Поэтому эмоция ощущения – уже не мимолетная иллюзия; она неотвязно мешает нам, внушая нам тревогу.

Этот страх разлит, например, в «Андалузском псе», где насекомые уже не «черная рябь», но гнусное множество, уже не неподвижность на незаметном краю образа, но рой в самой сердцевине образа, уже не оптическая игра, но ощутимая рана, аромат гноящихся стигматов раздавленной ладони². К тому же этот страх отягощен Батаевской критикой репрезентации: страх прочитывается и визуально работает благодаря эксцентрическому монтажу в журнале «Документы»³. Батай безжалостно воображал или выводил перед всеми ужасающие явления жизни, и как он сам говорил, «в области конкретного – как муху на носу оратора» ("Figure" 196).

Муха Батая – которую сразу возненавидел Андре Бретон⁴ – уже не должна была обманывать взгляд эстета, но захватывать наш взгляд, проникать в него и пожирать его, измученный детский взгляд. Муха Батая не могла не пристать к нам: она прилипла к нам, сделав наше тело добычей образа. В последнем выпуске «Документов» автор «Истории глаза» снабдил свой текст изображением многократно увеличенных лапок мухи, так что на страницах журнала они казались столь же большими, сколь и перелистывающие страницы пальцы. Черепа и скелеты <капуцинов> склеились вместе в Санта Мария делла Кончеционе (Святой Марии Зачатия) в Риме, отозвавшись в знаменитых фотографиях Буаффара, липкой ленты для мух: тела, раздавленные собственным попаданием в капкан. Пространство на ощупь захватывает их, заставляет застыть и калечит их – трупы с вывернутыми членами, слипшиеся вместе, склеившиеся на наших глазах (рис.1).

Батай сразу же навязывает эти образы читателю: читатель поэтому безотлагательно вырабатывает в себе отношение противоположное тому, чем то, которого обычно требуют образы. Чтобы эти образы по-настоящему трогали нас, в них не должно больше быть той мертвящей физиологии, которую обманчиво обещает красота. Чтобы образы поглощали нас, мы должны

¹ Смотреть об этом: A. Pigler, "La mouche peinte : un talisman," Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts, XXIV, 1964, p.47-64. A. Chastel, *Musca depicta*, Milan, F. M. Ricci, 1984.

² L. Buñuel and S. Dalí. *Un chien andalou*. Transcription by Phillip Drummond. Trans. Lorrimer Publishing Ltd. London: Faber and Faber Ltd, 1994. p.4-8. Trans. of "Un chien andalou." *La révolution surréaliste* 12 (1929) p.35-36.

³ Cf Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

⁴ Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972, p.184. «Единственная причина, почему мы так долго говорим о мухах, что Батай любит мух. Мы не таковы, мы любим венцы старых призваний, венцы чистых линий, на золотой клинок которых ни одна муха не сядет, настолько он начищен до блеска».



Рис. 1.

Жак-Андре Буаффар. Клейкая лента и мухи, 1930.

Иллюстрация к статье Жоржа Батая "Дух современности и игра перестановок", Documents, 1930. No.8, p. 488.

смотреть на них, как мы бы смотрели на приближающийся рой мух: видимое жужжание, сопровождающее нашу собственную призванность к саморазложению.

«Игра человека и его собственного гниения продляется самым неудачным стечением обстоятельств, при котором ничто ничему не противостоит, трусит противостоять. Мы никак не смеем быть лицом к лицу с исполинским образом разложения, опасность которого, ощутимая в любом нашем вдохе, есть смысл той жизни, которую мы сами не знаем, почему предпочли жизни другого, чье дыхание может оживить нас. Нам знакома только негативная форма этого образа: мыло, зубная щетка и вся фармацевтическая продукция, которую мы скупаем, чтобы ежедневно убегать от грязи и от смерти. Каждый день мы отдаем себя сознательно в рабство этим крохотным изделиям, как единственным богам современного человека. Такое рабство продолжается во всех местах, куда только ни заглянет наше бытие. Мы идем к продавцу произведений искусства как к фармацевту, потому что ищем проверенные средства для излечения от серьезных заболеваний» ("L'esprit" 490).

*

Батай надеялся, что взгляд может поразить плоть как болезнь, то есть начать в ней процесс разложения. Несостоятельная и безумная надежда (если, конечно, не иметь в виду слишком затянутый процесс физического старения и умирания). Мухи Буаффара находятся на достаточном расстоянии от нашего лица, и они сохраняют дистанцию, пусть даже минимальную, от линзы фотоаппарата. Если здесь есть вонь реального, то это прежде всего просто вонь чистой бумаги и чернил для печати.

Тем удивительнее, что такой художник, как Патрик Байи-Мэтр-Гранд, далекий от этих мрачных угроз, так же работает с цветным зудом, и тоже придвигает реальное насекомое поближе к нашей ладони и нашему взгляду (рис.2). Поэтому он и отправляется в чулан, заглядывает в пыльные углы,



Рис. 2.

Патрик Байи-Мэтр-Гранд. Мухи, 1987.

Позитив засвечивания. С любезного разрешения галереи Мишель Шометт, Париж.

где застает мух и пауков, но при этом не давит их, а бережно усыпляет хлороформом. Вместо липкой ленты он использует стеклянную ловушку: два стеклянных прямоугольника с зазором в несколько миллиметров, где насекомые могут продолжать жить взаперти.

Все здесь продумано до мелочей, и простой принцип реализован с небывалой тонкостью: два стеклянных прямоугольника положены на бромидовую бумагу под неактивным освещением, тогда как вспышки белого света сверху мгновенно запечатлевают позиции насекомых (насекомые обычно оказываются у самого края: не потому, что существует предварительное эстетическое решение, но потому что живые существа пытаются найти выход из своей стеклянной тюрьмы). Вспышка света оказывает начальное воздействие (*impression*) на бромидовую бумагу, и белая тень оказывается негативным следом насекомого на темном фоне. Далее надлежит сделать позитив, соляризовать изображение, чтобы появился знакомый силуэт. Далее изображение фиксируется и выбеливается раствором, который наносится губкой с целью снять – как выражается наш художник, путем шлифовки (*abrasion*) – все пигменты серебра. Наконец, Байи-Мэтр-Гранд тонирует образ солями серы, в парадоксальном стремлении еще больше соляризовать его.

Результат получается двусмысленным: с одной стороны, отдана дань изобразительной традиции хорошо просчитанных расстояний, зрительных деталей и тончайших линий. Стекло оказывается покрыто слоем жира, чтобы оно было хоть как-то похоже на грунтовку холста, и в конечном решении образа картонные края имеют вид старой деревянной рамы. С другой стороны, фотографический монотип заставляет вспомнить об ощущении запечатленного на нем тела. Перспектива оказывается упразднена (чтобы не сказать – сломана) самим визуальным парадоксом этих живых существ: их силуэты – не проекции теней, но несколько другое – непосредственное соприкосновение (прикосновение тени!). Более того, очевидность естественного масштаба ужасает; еще более усиливается визуальный парадокс отсутствием оптического оборудования, вообще каких-либо линз, опосредующих получаемый образ. Образ оказывается создан из живых тел, химического медиума, стеклянного интерфейса, света и подручных химикатов.

*

Соприкосновение образов? Сложных образов. Еще прежде чем затронуть что-то (добыть впечатление) и затронуть кого-то (учредив его взгляд), всегда вступает в дело сложность, опосредование, дополнение. Фотографическая бумага – которую владелец галереи ни в коем случае не дает потрогать – в реальности не дотрагивается до мухи. Вмешательство стекла здесь такое же, как в других случаях вмешательство пленки, фиксатора, химического процесса, материала для отпечатков, механизмов и средств монтажа: это сгиб, удерживающий контакт на расстоянии. Такие образы контакта – не непосредственные образы (вероятнее всего, такого жанра уже не может существовать). Напротив, это образы, которые внушают нам симптом соблюдения оптической дистанции, когда мы чувствуем, когда наше зрение начинает идти на ощупь. Или же принуждают (сурово или слегка) физический контакт отступить на хорошо продуманную дистанцию, так что мы чувствуем, что на ощупь мы начинаем видеть.

Контактируют образы? Легкая дрожь пробегает по спине. Диалектические импульсы руки, которая пытается видеть, и глаза, который пытается ощупать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bataille, Georges. "Figure humaine." Documents 4 (1929), p.196.
2. Bataille, Georges. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions." Documents 8 (1929).
3. Breton, André. Manifestoes of Surrealism. Trans. Richard Seaver and Helen R. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972.
4. Buñuel, Luis and Salvador Dali. Un chien andalou. Transcription by Phillip Drummond. Trans. Lorrimer Publishing Ltd. London: Faber and Faber Ltd, 1994. Trans. of "Un chien andalou." La révolution surréaliste 12 (1929).
5. Chastel, A. Musca depicta. Milan: F. M. Ricci, 1984.
6. Didi-Huberman, Georges. La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille. Paris: Macula, 1995.

7. Pigler, A. "La mouche peinte : un talisman." Bulletin du musée hongrois des Beaux-Arts, XXIV, 1964, p.47-64.
8. Reinach, Adolphe. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Millier (1921). Ed. A. Rouveret. Paris: Macula, 1985, p. 213.
9. Vasari, Giorgio. Lives of the most eminent painters, sculptors & architects. Trans. Gaston du C. de Vere. New York: AMS Press, 1976, v.1, p.94.

Источник: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/3/contactimages.html>

Перевод А. Маркова

Т.В. Вайзер

кандидат философских наук,

доцент философско-социологического отделения факультета Государственного Управления
 Российской Академии Народного Хозяйства и Государственной Службы при Президенте РФ

tianavaizer@yandex.ru

ВООБРАЖАЯ ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ В ТРАНСГРЕССИВНОМ СООБЩЕСТВЕ Ж. БАТАЯ*

Статья посвящена поиску новых форм общностного опыта в период наивысшего расцвета тоталитаризма в Европе 1940-х годов. В этот период особенно остро переживалась утрата общностных связей, разрыв коммуникативных отношений и делались попытки преодолеть трагический распад человеческого сообщества. Французский философ и писатель Жорж Батай (1897–1962) предлагает новую модель воображаемого сообщества, которое заведомо опровергало и не поддавалось рациональным категориям социологического анализа. Это сообщество было вынесено за пределы позитивного социального пространства и выстраивалось как экстатическая драматизация коммунитарного опыта на письме, в литературном или философском тексте. Автор статьи показывает, что подобная модель сообщества несет в себе скрытые опасности, поскольку не достаточно различает субъективный аспект переживания экстаза и морально-регулятивный аспект интерсубъективного взаимодействия.

The article explores the search of the new forms of communitarian experience within the historical moment when the totalitarian idea reached its fullest flower in 1940s. The loss of communitarian connections, the rupture of communicative relationships between people were experienced as the most painful moment of the period. A French philosopher and writer Georges Bataille (1897–1962) proposed a new model of imaginary community that aimed to transgress any traditional notion of sociality and to overcome rational categories of sociological analysis. The imaginary community was constituted as an ecstatic dramatization of communitarian experience within writing, in the literary or philosophical text. The author of the article shows that such a model of community contains implicit dangers as it does not distinguish enough between a subjective aspect of experiencing ecstasy and a moral regulative aspect of intersubjective interaction.

Ключевые слова: сообщество, субъективность, интерсубъективность, драматизация, воображение

Keywords: community, subjectivity, intersubjectivity, dramatization, imagination

Как писал поздний современник и последователь Ж. Батай Ж.-Л. Нанси, из всех мыслителей своего времени судьбу современного сообщества Батай прочувствовал и воплотил наиболее остро¹. Называемый одними первым борцом против фашизма среди французских интеллектуалов, а другими – провозвестником сюрфашизма², Батай входит в европейскую культуру как постнищезанский эротический писатель и философ трансгрессии. Он известен как основатель сакральной социологии или науки гетерологии, исследующей формы и функции сакрального в повседневной жизни. В 40-е годы XX века он предлагает свою концепцию негативного сообщества.

© Вайзер Т.В., 2013

* Статья подготовлена в рамках проекта №125 Научно-исследовательских работ философско-социологического отделения факультета Государственного управления Российской Академии Народного Хозяйства и Государственной Службы при Президенте РФ «Современные теоретико-методологические основания исследования сообществ: развитие коммунитарной исследовательской программы».

¹ Nancy J.-L. *Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 2004. P. 50.

² Понятие, образованное его критиками от слияния сюрреализма и фашизма.

Начиная с 20-х годов, сообщество носило у Батая разные названия: трагическое сообщество, избранное сообщество, суверенное сообщество, «сообщество тех, кто не имеет ничего общего», «сообщество тех, кто лишен сообщества»³ и т. д. Это виртуальное, воображаемое, интеллектуальное сообщество, которое возможно только на письме, в литературе, как опыт языка, выходящий в то же время за пределы конвенционального дискурсивного языка. Оно располагает себя в области внутреннего опыта, который сам Батай определял скорее как внешний, ибо этот опыт стремится выйти за пределы рационального рассуждения и дискурсивного языка в область невыразимого, неумопостигаемого и способен выражать себя не иначе, как «образами отрезанного языка»⁴. Это сообщество анонимно, его сообщникам вовсе не обязательно знать друг друга, это могут быть читатель и автор или автор и круг его анонимных читателей, или сообщество любовников, друзей и близких. Сопричастность такому сообществу возможна как дружба, как эротическое слияние, как опыт экстаза, выраженный на письме, в литературе, в тексте и т.д. Сам коммуникативный акт, который делает субъекта причастным этому сообществу, строится как трансгрессия, т.е. преодоление или намеренное нарушение границ, пределов, норм. В случае Батая, речь идет о преодолении границ конвенционального языка (доксы) и рассудочного знания.

Наша статья будет посвящена тому, как в этом негативном воображаемом сообществе Батая устроена структура и этика интересубъективного взаимодействия. Для этого мы рассмотрим, каким образом складывается драматургическая природа его сообщества (а), как устроена его концепция субъективности (б) и каким образом через драматизируемую субъективность складывается его воображаемая интересубъективность (с).

В 40-е годы XX века Европа переживает расцвет нацизма, становление тоталитарного сообщества, Бунда, приводит к деформации и утрате коммуникативных связей, распаду чувства общности у тех, кто разделен и покалечен войной. Внутренний опыт, концепт которого Батай вводит как раз в эти годы в своей «Сумме атеологии», позволяет восстановить утраченное чувство близости, родства, братства. Он проживается и переживается как измерение нереального, невозможного, воображаемого, но которое в то же время делает «нас» возможными, доступными друг другу за пределами социальности. Батай полагал, что люди существуют в той мере, в какой общаются между собой, в какой они способны вступать в отношения коммуникации. Под коммуникацией (или, в его терминологии, «сообщением»⁵) он понимал не обмен позитивной информацией, а различные формы траты, эксецса: эротический экстаз, безумие, трансгрессивное письмо.

Такой тип коммуникации обусловлен представлением Батая о том, что в человеческом существе заложен переизбыток энергии, который порождает в нас потребность трансгрессировать. Трансгрессия предполагает непродуктивную трату энергии, вспышку и раскрепощение глубинной жестокости в нас, сметающей все рациональные барьеры. Если мы не принимаем во внимание эту потребность и не ищем выхода для этой энергии, мы обречены принести большой вред себе и обществу за счет нерастраченного избытка.

Внутренний опыт создает условия возможности трансгрессии, он дает ей пространство посредством того, что разыгрывает или драматизирует себя как опыт коммуникации. «Состояние экстаза..., – пишет Батай, – возможны лишь благодаря драматизации существования вообще», «мы не могли бы покидать себя, если бы не умели драматизировать. Мы жили бы в одиночестве, в сосредоточенности на себе. Но какой-то разрыв – когда нас одолевает тоска – доводит до слез; тогда мы теряем себя, забываем себя, сообщаемся с неумовимой запредельностью»⁶. Так, Батай изначально

³ Bataille G. Méthode de méditation // Œuvres complètes. V. Paris: Gallimard, 1973, P. 483. Сама эта концепция формируется в философских трилогии Батая военных лет (1943-1945): «Внутренний опыт», «Виновный», «О Ницше», о которой пойдет речь.

⁴ Деррида в своей статье о Батае писал, что «этот опыт менее всего внутренний: он целиком выставляется напоказ – на муку – нагим, распахнутым вовне, выставляется невоздержанно, бессовестно, у него все наружу». Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Танатография Эроса / Под. ред. С. Фокина. СПб: Мифрил, 1994. С. 165.

⁵ Фр. – message.

⁶ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. С. 29-30.

задает такой диспозитив внутреннего опыта, при котором тот был бы невозможен вне своего рода сценичности, то есть представленности вовне, для других.

Один из любимых терминов Батая *mise-en-scène* означает приведение бытия в состояние бесконечной игры, драматизации. Пережить трагическую разорванность мира, как и конечность смертного человека и его желание преодолеть свои границы, быть безграничным можно только драматизируя. Мы переживаем собственные пределы, границы друг друга, вступая в безграничное пространство игры. Будучи проигранными, драматизированными, такие экстатические состояния, как трагический разрыв людей между собой, ограниченность, конечность и смертность человека преодолеваются в безграничной коммуникации.

Размышляя о драматургичности внутреннего опыта на языке философского рассуждения, Батай разыгрывает, инсценирует его перед читателем, вписывая его в саму практику философского письма. Это происходит за счет особой экспрессивной эстетизированной стилистики его текстов, когда автор «выводит язык за пределы грамматических условностей»⁷, лишает его власти слов: от рефлексивного философского рассуждения Батай соскальзывает к потокам сознания, разорванным, фрагментированным стихам, обрывкам лирических интонаций, моментам крайнего сомнения и экстаза. Такого рода драматизация высказывания позволяет выстроить философское рассуждение как своего рода сценический, инсценированный на письме внутренний опыт.

Важно при этом, что Батай инсценирует в пространстве текста не только свой собственный опыт, но в саму подразумеваемую практику чтения его текстов он вовлекает читателя как внутреннего свидетеля и даже соучастника или сообщника этого опыта: «Внутренний опыт нужен для *другого*, – пишет он. – *Третий*, сообщник, читатель, что воздействует на меня, – это и есть рассуждение, это он во мне говорит, он поддерживает обращенную к нему речь. Без его настоящего присутствия я ни на что не способен, да и не было бы без него никакого внутреннего опыта. Он, читатель, разделяет мою тоску, казнение и вожделею моего казнения, подобно тому, как я вожделею казнения его»⁸. Эта граница между автором и читателем или между общими «мы» одного и того же опыта одновременно удерживается и нарушается, что и составляет поэтику, динамику и принцип философского рассуждения Батая.

Его философствование оказывается, таким образом, не только текстом о чем-то (о каких-то содержаниях философского характера), но и топосом инсценированного коммуникативного взаимодействия, коммуникативного сообщения с другими, читателями или соучастниками. В этой инсценированной реальности текста образуется негативное, интеллектуальное, воображаемое сообщество письма, литературы или сообщество «литературного коммунизма», как называл его друг Батая М. Бланшо в книге «Неописуемое сообщество». «Дружба – пишет Бланшо, – это общение с незнакомцем, лишенным друзей. Или вот еще как: если дружбой называется сообщество, созданное посредством письма, она может являться только самоисключением (дружба, проистекающая из тяги к письму, исключаящей любую форму дружбы)»⁹. Иными словами, перед нами сообщество, возможное только как драматизация себя самого на письме. Модальность сосуществования в нем задается самой логикой инсценированного на письме опыта друг друга и границ друг друга. Инсценируя логику сообщества, драматизация дает возможность проиграть, с одной стороны, опыт пограничных, сограничащих нас, а с другой – выход за пределы нашего ограниченного сознания, нашу безграничность, вписанную друг в друга и открывающуюся изнутри нас самих.

Специфика внутреннего опыта Батая состоит в том, что, с одной стороны, он внутренний (субъективный, мистический) по отношению к внешней эмпирической или позитивной социальности: социальным ролям, статусам, институтам, практикам, нормам, а с другой стороны, он превосходит наше рассудочное знание и отсылает к гетерогенному внешнему, к тому, что не вписывается в ухватываемую, узнаваемую, очевидную позитивность. Можно сказать, Батай вводит

⁷ Эмоне Ж.-М. Хабермас и Батай // Танатография эроса. С. 219.

⁸ Батай Ж. Внутренний опыт. С. 118-119.

⁹ Бланшо М. Неописуемое сообщество. М.: МФФ, 1998. С. 37.

читателя в свой внутренний мир, чтобы, проигрывая, разыгрывая его перед зрителем, вывести через внутреннее к внешнему. Смещая привычные границы между внешним и внутренним, Батай основывает коммуникацию с другим, другими или, иными словами, сообществом. Он открывает свое внутреннее для опыта других, тем самым делая это внутреннее внешним, всеобщим, разделяемым. Внутренний, субъективный мир Батая, становится опытом других. А другие, сообщники и собеседники, вовлекаемые в опыт чтения, письма, переживают субъективный мир Батая как одновременно их личный и совместный опыт. Так, Батай реконструирует связи, утраченные или вытесненные войной из социальной реальности, побуждает заново пережить разорванные узы всечеловеческого братства.

Верно в этом смысле и то, что субъективный опыт Батая оказывается, с одной стороны, десубъективированным, лишенным субъективного начала (раз это анонимные другие, читатели и соавторы текста), а с другой – он открывается и драматизируется как интересубъективный, межличностный.

Р. Конрад в статье «Интерсубъективность и непредставимый обмен в предельных ситуациях Ж. Батая» говорит о том, что Батай проигрывает опыт соразделенности некоего единого тела, непредставимого, но при этом вписанного в текст. Батай, пишет Конрад, предлагает нам опыт тела, превосходящий текстовое, в котором коммуникация разыгрывается за пределами представимого и социального. «The mineness» (самость, бытие собой) драматизируется как внутренний опыт, участники которого выходят за пределы себя самих, трансgressируют друг в друга. «Тело, безголовое и символическое... – это сцена сообщества, поверхность, на которой вырисовывается коммуникация и инсценирует себя насилие [...]»¹⁰. Это одновременно 'тело как текст' и 'тело в тексте' [...]. Тело в тексте – коль скоро оно десубъективировано, смещено, замещено, принесено в жертву – есть некое универсальное тело. И напротив: тела других становятся текстом». В этом опыте стирается разница между моим и твоим телом, которым мы символически жертвуем как опытом своих границ в письме и на письме: «Эта форма коммуникации, – заключает Конрад, – всегда уже здесь и всегда уже умирает, произнося себя»¹¹.

Примечательно, что Батай говорит о диалоге или даже полилоге со многими участниками внутреннего опыта. На самом же деле он драматизирует свой внутренний опыт как солилог. Солилог – это обращенный на зрителя монолог о внутренней жизни, свидетельство о переживании собственной мысли, проигрываемое перед публикой. Солилог Батая вводит адресата, читателя в качестве свидетеля, созерцателя, зрителя и, в конечном счете, соучастника этой эстетизированной драматизации. И парадоксальным образом, говоря о необходимости вывести внутренний опыт за пределы публичности, проявленности, в негативность, Батай проигрывает его перед воображаемой публикой.

Репрезентация этого опыта строится как разрыв в конвенции смысла, собой конвенционально нормативного порядка языка. Вот как возлюбленная Батая К. Пенё описывает это вмешательство гетерогенного в логику произведения: «Поэтическое произведение»¹² сакрально в том, что оно является созиданием некоего топического события, 'сообщением', ощущаемым как *нагота*. – Это самоизнасилование, обнажение, сообщение другим того, что является смыслом твоего существования»¹³. Язык трансgressии разрушает жанр классического философского рассуждения, ведь здесь уже нет в чистом виде ни мыслителя, ни его размышления, ни его читателя – есть соучастники братства, любовники, которые входят в этот опыт с завязанным разумом и языком.

Французский исследователь А. Телье в книге «Травматический опыт и письмо» пишет о том, что Батай вводит в письмо и проигрывает изначально присущую человеку внутреннюю травму.

¹⁰ Образ безголового тела, ацефала введен Батаем как символ отсутствия иерархий и отказа от рассудочной мысли.

¹¹ Conrath R. Intersubjectivity and Non-Representational Exchange in the Limit Situation: Towards a Shared Body in the Texts of Georges Bataille // *Social Discourse*. Spring 1998, № 1(2), P. 220, 222, 225.

¹² А таковым можно назвать сам философский дискурс «Суммы атеологии».

¹³ Батай Ж., Пенё К. Сакральное. Тверь: Митин Журнал, Colonna Publications, 2004. С. 96.

*Т.Вайзер Воображая интерсубъективность
в трансгрессивном сообществе Ж. Батай*

Гомогенное письмо Батай разрывается – словно раной, порезом или шрамом – неким гетерогенным элементом, исходящим из сексуального импульса. Что и составляет драматургическую основу этого письма. «Чем более отполирован текст, – пишет Телье, – тем более, по контрасту, значим разрыв. Гетерогенное входит в текст толчками и именно в качестве толчков оно вписывается в текст. Толчки гетерогенного можно сравнить с появлением, с проявлением, которое разрывает гомогенность текста». Таким образом, читатель вовлекается в драматизированную игру возбуждения, влечения, напряжения, вписанную в разорванное, раздробленное письмо. Он присутствует при т.н. авто–трансгрессии или само–освобождении формы. «Способ, которым Батай разрывает текст, – заключает Телье, – приводит к мысли об особой модальности травматографии [от слова травма – Т.В.], стилистически выраженной»¹⁴.

И совсем в другой тональности о той же батаевской стилистике говорит Сартр. В своем эссе «Один новый мистик» он описывает дискурсивное насилие батаевского письма с его сексуальными аллюзиями: «Дал ли я почувствовать оригинальность этого языка? – спрашивает он. – В нем доминирует презрительный тон. Он напоминает пренебрежительную агрессивность сюрреалистов; Батай гладит читателя против шерсти. Он пишет, чтобы ‘сообщать’ и тем не менее, кажется, что он говорит с нами, сожалея об этом. Да и к нам ли он обращается? Случись нам даже стать учеником его проповеди – мы получим право слушать Батай, но у нас не будет права судить его; он сам высокомерно говорит об этом: ‘Нет таких читателей... в которых было бы что–то, отвечающее моему смятению. Если самый пронизательный из них начнет меня обвинять, я рассмеюсь: себя я боюсь’. Каково тут критику! Батай распахивается, обнажается на наших глазах, но тут же сухо заявляет, что отводит всякое наше суждение: он открывает только себя, сообщение, которое он устанавливает, не имеет взаимности. Он сверху, мы внизу. Он открывает нам послание: принимай, кто может»¹⁵.

Содной стороны, это такого эксперимента заключается в том, что Батай вводит и драматизирует опыт наших границ: границ другого или границ друг друга. Этот опыт вытеснен из сообществ тоталитарного типа, которые строятся по принципу гомогенности, однородности или жесткой иерархии власти, или просто бывает стерт, незаметен в повседневной жизни. Однако проблема такой драматизации заключается в том, что драматизируемые «мы», эти инсценированные «друг друга» или «между–нами», о которых говорит Батай, на самом деле, принадлежат ему одному. Т. е. самому автору смыслопроизводства. Принципы, по которым другой, другие вводятся в текст – это инсценировка, и поэтому другой здесь, в большой мере, оказывается фикцией, воображаемой фигурой, он производится как инсценированный опыт самого автора. Логика определения себя у Батай становится одновременно и режимом взаимодействия *других*, он один задает тон и принципы включения в сообщество. И поскольку правила взаимодействия внутри сообщества четко не заданы, а само оно вынесено за пределы представимого, проявленного, ухватываемого рассудком, нет гарантий, что необратимая трата смысла, трансгрессия, которую проигрывает Батай, не обернется ее реальной безраздельной властью. И хотя Батай противопоставляет себя завершенным системам мысли и авторитарным системам общностного взаимодействия, он не задает границ тому, что драматизируется им как опыт других участников. Можно сказать, что взаимодействие в пространстве внутреннего опыта изначально асимметрично: автор, пишущий и играющий на сцене *для* других, производит опыт других и, в конечном счете, производит его в (сознании) других.

В книге «Страсть и эксцесс: Бланшо, Батай и литературная теория» С. Шавиро говорит о том, что внутренний опыт субъекта лишает его фиксированной идентичности и опор и в движении коммуникации подталкивает вовне, к сообществу других: «Мое становление другим есть также безграничная отдача себя другим. [...] В коммуникации сообщается не моя субъективная интенция, а буквальная физическая часть меня самого, которая в силу самого этого сообщения, уже не есть я

¹⁴ Tellier A. Expérience traumatique et écriture: G. Bataille, P. Levi, P. Celan. Paris: Economica, 1998. P. 20-21.

¹⁵ Сартр Ж.-П. Один новый мистик // Танатография эроса. С. 19.

сам»¹⁶. Мы еще вернемся к этой идее эмансипации ниже, а пока остановимся подробнее на соотношении субъективности и интерсубъективности у Батая.

Интересную интерпретацию субъективности у Батая мы находим в статье Н. Лоту «Батай и рождение субъекта». Автор задается вопросом, какой скрытый психологический механизм позволяет коммуникации трансгрессировать за пределы индивидуального бытия субъекта? Он предлагает мыслить понятие субъективности у Батая в терминах одновременно аффективности и реляционности, со-относимости. При этом, в описании самого Батая встречается определение заразной, инфекционной субъективности (*subjectivité contagieuse*). Лоту обращает внимание на то, что Батай мыслит субъективность через телесные миметические эффекты, например, смех. Это своего рода «миметическая интерсубъективная психология, которая предполагает, что Другой – уже внутри тебя, уже тебя в каком-то смысле конституирует, стирая различия между внешним и внутренним, собой и другим, иными словами, образуя некий изначальный *socius*»¹⁷. Будучи ребенком, человек вступает в отношения недискурсивной миметической коммуникации с матерью. Когда ребенок воспроизводит внешние визуальные выражения материнского внимания к нему (жесты, мимику), в нем в ответ возникает аффект, который и можно считать началом человеческой субъективности. Это своего рода заразная или инфекционная субъективность, которая протекает в виде нелингвистической коммуникации в пограничной зоне между матерью и ребенком. Она функционирует как телесный, психо-физиологический, автоматический, рефлекторный опыт, неподконтрольный и подсознательный, который перетекает через границу индивидуального бытия субъекта и составляет его трансгрессивную коммуникацию с внешним миром.

Таким образом, субъект не приходит в мир отдельной изолированной монадой, но с самого начала вступает в миметические отношения коммуникации. С первого момента появления на свет он несет в себе, инкорпорирует в себя это социальное (реляционное) отношение. При этом мать и ребенок не являются двумя раздельными существами, вступающими в коммуникацию, но субъект как таковой возникает в коммуникативном опыте. Коммуникация является не следствием, а предпосылкой формирования внутреннего мира субъекта. Отталкиваясь от идей психолога П. Жане, Лоту предлагает мыслить рождение субъекта у Батая через ту первородную трансгрессию границ, которая случается между матерью и ребенком: «До опыта коммуникации нет, строго говоря, субъекта и нет границ, через которые была бы возможна трансгрессия»¹⁸. И только потому, что ребенок изначально открыт для и чувствителен к этой «заразительной трансгрессии», он способен пережить ее во взрослом возрасте. Источником этой первичной изначальной взаимопроницаемости у Батая является смех как миметическая заразная реакция на другого. Смех открывает меня другому, делает меня проницаемым для него и обратимым в него. Смех, как и сопряженные с ним опьянение, экстаз, транс, драматизация, жертвоприношение, праздность, являются формами флюидной «заразительной» не-лингвистической и не-репрезентируемой коммуникации.

Лоту делает вывод, что «хрупкий субъект Батая появляется в пограничной зоне между субъектами, в момент открытия на другое, когда бытие субъекта оказывается подвешено, приостановлено в пользу рискованной формы миметической коммуникации, которая вводит субъекта в опыт становления-другим»¹⁹. Такая коммуникация не есть связь с внешним другим и не уподобляет другого себе самому – она есть внутренний опыт, который приводит в действие внутреннее миметическое отношение. И субъект не есть поэтому ни внешний, ни внутренний, он

¹⁶ Shaviro S. *Passion & Excess: Blanchot, Bataille, and Literary Theory*. Tallahassee: Florida State University Press, 1990. P. 93-94. Тут Шавиро указывает на один момент, в котором нам видится параллель с идеей безвозвратного дара (потлача) в примитивных сообществах у Батая. Согласно последней, племена обменивались дарами, делаящими равноценную ответную отдачу заведомо невозможной. В продолжение этой идеи, Шавиро говорит, что дар части себя другому в сообществе Батая не может быть взаимно возмещен по той причине, что получающий ответный дар, уже не есть тот же самый человек, который давал. И это радикально порывает с традицией обмена, основанной на принципе экономической выгоды.

¹⁷ Lawtoo N. *Bataille and the Birth of the Subject* // *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*. Jun2011, Vol. 16 Issue 2. P. 74.

¹⁸ Ibid. P. 81.

¹⁹ Ibid. P. 83.

*Т.Вайзер Воображая интерсубъективность
в трансгрессивном сообществе Ж. Батая*

есть состояние перехода между одним и другим, он всегда открыт для возможности стать другим.

Опираясь на эти рассуждения Лоту, попробуем понять, каким образом такая реляционная модель субъекта возможна в модальности сообщества. Давайте представим себе чаемую Батаем общность, основанную этим психофизиологическим принципом мимесиса или психологией *socius(a)*. Это сообщество нестойких форм и переходов. Сообщество, основанное психомиметической коммуникацией, существующее вне дискурсивного языка и символического означивания. Сообщество, лишенное четких границ между внешним и внутренним или существующее в самих этих переходах между внешним и внутренним. Это сообщество субъектов, обращенных по ту сторону своих границ, друг на друга. В этом сообществе даже не обязательна множественность. Двух субъектов в состоянии взаимных переходов и проникновений уже достаточно, чтобы сообщество начало совершаться как опыт. Это сообщество, в котором постоянно совершается пролиферация коммуникативных перспектив, бесконечно множимые коммуникативные переходы от одного субъекта к другому, от одного состояния к другому, от одной формы открытого бытия к другой. Границы в таком сообществе подвижны, и, конституируя субъекта и отношение субъектов между собой, они никогда не задают четкие очертания этой субъективности.

М. Гилберт говорила о том, что «множественная субъектность (plural subjecthood) является ядром всякой коллективной экзистенции»²⁰. Принципиальный разрыв Батая с предшествующей традицией сообщества заключается в том, что эту множественную субъектность он открывает изнутри своей субъективности, и этот опыт собственной субъективности проигрывает и драматизирует как сообщество. Таким образом, единичный эгоцентрированный субъект, до предела открытый на внешнее, сам оказывается сообществом.

По-видимому, свойственный человеку избыток энергии, о котором пишет Батай, и есть то заложенное в нем общностное начало, которое при определенной открытости субъекта на внешнее может конституироваться как сообщество. Избыток сообщается другим и соразделяется с ними. Так образуемое сообщество замещает собой топос прежней субъективности: там, где раньше можно было говорить об одном, четко фиксируемом субъекте, например, авторе текста или рациональном субъекте Нового Времени, раскрывается потенциал множественной интерсубъективности. Границы субъекта, размыкаясь на сообщество, практически становятся границами безграничного сообщества. Сообщество, встроенное в субъекта как опыт его ино-бытия-другим, размыкает эти границы до бесконечности, сталкивает (и переопределяет) эти границы частной субъективности с границами других субъектов. Разумеется, все это только воображаемые проекции, но будучи экзистенциально переживаемы (самим Батаем и его друзьями, ближними, читателями), они формируют особую логику общностного самосознания и традицию мыслить общностный опыт.

Однако для такой концепции интерсубъективности находятся и критики. Они отмечают близость концепции Батая к фашизму, неподконтрольность трансгрессивного акта и всевозможность, доступ к которой открывает трансгрессия. Зона интерсубъективного взаимодействия в его воображаемом сообществе оценивается как крайне рискованная, и само сообщество либо ассоциируется с аморальностью, либо мыслится на грани преступности²¹.

Как мы помним, Батай разрабатывал концепцию энергетического излишка и показывал, что в примитивных обществах этот излишек находил выход в различных формах безграничной траты, например, в виде обмена даров, праздников или коллективных ритуалов. По мере модернизации общества мы все более утрачивали ритуальные формы обращения с сакральным опытом, все более стремились к накоплению богатств, а не к их трате, и поэтому энергетический излишек оставался

²⁰ Gilbert M. On Social Facts. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. P. 205.

²¹ Надо заметить, что европейская и американская критика сообщества Батая разительно отличаются друг от друга. Франко-итальянская критика (М. Бланшо, Ж. Батай, Ж.-Л. Нанси, Р. Эспозито, Дж. Агамбен и др.) склонна апологетически продолжать его линию и интерпретировать его концепции в близких ему терминах, порой даже имитируя батаевский язык. Американская критика задевает куда больший теоретический инструментарий, критикует Батая с позиций моральной проблематики и рассматривает его концепции с прикладной или терапевтической точки зрения.

по сути нерастраченным. В частности, в статье «Психологическая структура фашизма» Батай говорит о том, что в основании фашистского движения лежал именно этот нерастраченный избыток, для которого не нашлось других форм траты, кроме как массовый агрессивный милитаризированный экстаз²².

Продолжая эту идею, Д. Стоун в статье «Геноцид как трансгрессия» обращается к антропологическим истокам геноцида и рассматривает их через теорию энергетического излишка Батая, дополняя ее коммунитарным аспектом. «Я утверждаю, – пишет Стоун, – что перед и во время всякого акта геноцида общностное чувство возрастает и это экстатическое чувство общности доходит до той черты, когда оно позволяет и даже требует обычно запрещенного акта трансгрессии с целью спасти сообщество через убийство ‘угрожающей’ ему целевой группы»²³. Было бы неверно, считает автор, делить общества на современные и домодерные, поскольку жестокость и варварское насилие первых переросла в «закономерные» массовые инструментально–бюрократические убийства вторых. Исследователи зачастую ошибаются, ассоциируя технологии с отсутствием страстей. Напротив, полагает Стоун, в основании любых видов геноцида лежит трансгрессия как его антропологическое условие и именно через эту понятийную категорию – трансгрессивного насилия – геноцид следует определять. «Я утверждаю, – пишет он, – что массакры, геноциды и другие жестокости производят... ‘экстатические сообщества’, т. е. сообщества преступников, которые испытывают интенсивное чувство общности в силу того простого факта, что они совместно трансгрессировали»²⁴. Именно на уровне совместной активности, сообщества экстаза возникают с особой силой и требуют исключения другого во имя собственного утверждения и очищения («мнимо первородной девственной чистоты»)»²⁵. В основании этой страсти к сообщничеству и лежит трансгрессия. Поэтому нет разрыва между обществами, основанными на чувствах и харизматике, и обществах, основанных на целеполагающей рациональности. «Современная гипер–рациональность может обернуться сверх–насилием с тем уже успехом, что и примитивное варварство. [...] Поэтому Холокост есть куда менее вопрос идеологических мотиваций или государственного финансирования, чем попытка повернуть вспять западную цивилизацию, в тот возраст, когда половозрелые общества управлялись боевыми искусствами, включая массовые убийства»²⁶. Стоун заключает, что все общества нуждаются в моментах коллективного безумия и выплеска энергии, чтобы выйти из монотонной повседневной жизни. В эти моменты общество заново открывает свои истоки, возрождается с новой силой в своей первобытной стихии. В эти моменты оно воспринимает массовое убийство как общественное благо. Но что самое парадоксальное, в эти моменты «‘обычные люди’ оказываются способны к соучастию в коллективном экстазе и крайнем насилии, к которому они в иных случаях способны не оказались бы»²⁷. Стоун видит в этом доведенную до предела и вышедшую за пределы “нормального” поведения трансгрессию сакрального опыта, но которая – как то и мыслил Батай – только подтверждает закон, сама со временем становится нормой. Поэтому в случае узаконенного геноцида синонимом трансгрессии является не раш и не экстаз, а рационально организованный социальный порядок.

Стоун не дает четкой этической оценки сообществу самого Батая. Однако его исследование позволяет задуматься о том, каким образом сам опыт сообщества способен породить необратимые массовые преступления, не зависимо от того, настроено ли это сообщество изначально на агрессию или нет. Представляется, что вопрос не столько в том, как далеко Батай заходит в своих призывах к раскрепощению зла и – как он сам это называл – гиперморали, сколько в том, как трансгрессивная концепция его сообщества решается применительно к формальной структуре intersubъективных границ. Вернее, до какой степени она остается в этом плане нерешенной. С одной стороны, мы имеем

²² См. Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение, 1995, № 13.- С. 80-102.

²³ Stone D. Genocide as Transgression // European Journal of Social Theory. - Feb2004, Vol. 7 Issue 1. - P. 45.

²⁴ Ibid. P. 49.

²⁵ Ibid. P. 50.

²⁶ Ibid. P. 51.

²⁷ Ibid. P. 57.

абсолютное раскрепощение субъективности, с другой – отсутствие у такого сообщества границ. Ситуации, когда переживающая экстаз общность, порывая со всеми рассудочными категориями, производит не опыт совместности, но разрыв в коммуникации, Батай и не усматривал в модели своего сообщества²⁸.

В статье «Быть свидетелем зрелищ боли: гипермораль Жоржа Батай» К. Итцковитц исходит из той же идеи Батай о том, что переизбыток энергии в нас порождает непреодолимую потребность преступать нормы морали. И поэтому продуцируя и созерцая в формах литературы боль, насилие, разрыв, экстаз, наше сообщество оказывается более моральным, чем если бы оно следовало принципам традиционной морали²⁹.

Но «есть ли разница в том, – спрашивает Итцковитц, – как именно потрачена энергия, если мы заранее знаем, что эта трата будет иметь форму насилия, и если мы заранее знаем, что наше действие будет по природе преступным? [...] И как далеко в этой достойной морального одобрения жестокости мы можем пойти?»³⁰. Ответов на эти вопросы нет, – говорит он, – но оставаясь в неведении по поводу своей природы, человек не продвигается в своем понимании: «Наше неведение, – заканчивает он статью парафразой из самого Батай, – имеет только один неоспоримый эффект: оно *подвергает* нас тому, с чем мы могли бы что-то *делать*, осознавая это»³¹.

В другой статье, «Этика экстаза: Жорж Батай и Эми Холливуд о мистицизме, моральности и насилии» С. С. Буш анализирует склонность Батай получать удовольствие от созерцаний чужой боли, которые открывают ему дорогу в экстатический опыт³². Когда эти образы становятся частью нашей повседневной жизни, свидетель, по мнению автора, постепенно развивает в себе садистские наклонности и бесчувственность. При этом отсутствие лица, института, принципа или правила делает невозможным предотвратить связанные с подобным опытом моральные опасности. «Я утверждаю, – пишет Буш, – что в своих попытках устранить всякий внешний авторитет, Батай отказывается от тех единственных ресурсов, которые могли бы защитить его мистическое созерцание [...] от превращения в чистый садизм»³³. Так, при рассматривании фотографий казни, Батай не стремится увидеть в них признаки политической власти или несправедливости. Но в таком случае, говорит Буш, мы рискуем инструментализировать других людей, низводя их страдания до средства достижения экстаза того, кто эти страдания созерцает. Более того, чисто экстатическая реакция на созерцаемое страдание ведет к тому, что свидетель перестает оспаривать совершаемые пытки и может вообще отказаться от социального и политического осмысления этого вопроса в пользу чистого внутреннего опыта. Следовательно, спрашивает Буш, «если речь идет о практике, которая имеет шансы разрешиться садизмом, должны ли мы иметь регулирующий или противостоящий таким побуждениям механизм?»³⁴.

Этот вопрос Буша видится нам уместным, поскольку в коммунитарной логике Батай мы имеем дело с двумя совершенно разными планами реальности, которые Батай пытается слить в одну. С одной стороны, эстетико-экспрессивный процесс производства литературного текста. С другой –

²⁸ За это его, в частности, критиковал и Ю. Хабермас, который справедливо спрашивал, что если для Батай речь о полном преодолении границ субъективности и границ рассудка в «вакхической, оргиастической воле к власти, которая манифестируется как в игре, в танце, в избытке и упоении, так и в том возбуждении волнения, что вызывается посредством деструкции, возникает при виде боли, страдания и насильственной смерти, – в желании ужаса и удовольствия», то где пролегает «различие между разрушительно-спонтанным проявлением этих сил и их оформленной фашистской направленностью?». Хабермас Ю. «Вступление в постмодерн: Ницше как новая точка отсчета» // Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне: двенадцать лекций. М.: Весь мир, 2008. С. 108 и Хабермас Ю. «Между эротизмом и общей экономикой: Батай» // Хабермас Ю. Указ. соч. С. 231-232.

²⁹ См. Батай Ж. Литература и зло. Минск: Современный литератор, 2000.

³⁰ Itzkowitz K. To Witness Spectacles of Pain: The Hypermorality of Georges Bataille // College Literature. - Winter99, Vol. 26 Issue 1. - P. 19, 32.

³¹ Ibid. P. 32.

³² Имеется в виду рассматривание фотографий с образами страдания и смерти, о которых Батай пишет во «Внутреннем опыте».

³³ Bush S. S. The Ethics of Ecstasy: Georges Bataille and Amy Hollywood on Mysticism, Morality, and Violence // Journal of Religious Ethics. Jun2011, Vol. 39 Issue 2. P. 299.

³⁴ Ibid. P. 305.

план intersубъективного взаимодействия, сообщества. Они работают с опорой на разные механизмы: с одной стороны, литературно–эстетическое смыслопроизводство, с другой – опыт сообщества, которое тем более нуждается в механизмах регуляции, чем более оно экстатично. Интерсубъективность требует или предполагает определенные условия соотношения, которые не обязательны для процесса письма и чтения, практики восприятия и интерпретации текста. Одно только отказа от подавления и доминирования, к чему призывает Батай, недостаточно, чтобы опознать и предотвратить неподконтрольное насилие и садизм.

Буш пишет далее: «Предлагаемый Батаем опыт – крайне неопределен в отношении своего морального эффекта. Он может вести и к состраданию в отношении страдающего человечества, и к садистскому желанию интенсифицировать садизм, а может и к обоим сразу. Ничего во внутренней природе опыта не указывает на границу между этими альтернативами. ...Поэтому встает вопрос, какие факторы будут определять результат? ...И каким образом мы должны предугадывать, окажется ли батаевский субъект на выходе более склонен к логике сострадания или к логике серийного убийцы»³⁵.

Буш предъявляет Батаю альтернативную точку отсчета, исходя из которой он готов оценить тот или иной социальный эксперимент: «Диспозиция, – пишет он, – это готовность или склонность действовать определенным образом в ответ на определенные ситуации. Я заинтересован в этически ориентированных диспозициях (в отличие, скажем, от диспозиции, предполагающей склонность замерзнуть, когда холодно)»³⁶. Для такой этически ориентированной диспозиции значимо, что экстатический опыт Батая выносит субъекта за пределы сознания, отрывает его от него самого, разрывает устойчивые паттерны самоопределения, меняет его внутренний ментальный и психологический порядок. И когда мы не можем определить, происходит ли мистический опыт из божественного или дьявольского истока, единственным критерием суждения о добре и зле для нас является моральная жизнь самого субъекта опыта. В случае Батая мы этого субъекта отменяем. Он подвергается долгой и глубокой трансформации запредельным опытом и определить вектор формирования его я становится невозможным.

Буш обращает наше внимание на то, что Батай устранил все границы, кроме тех экзистенциально значимых пределов, которые вызывают к трансгрессии и являются ее необходимым условием. К сожалению, он говорит об этом только мимоходом и в сноске, но это – ключевой момент для понимания проблемы сообщества у Батая. Батай практически не проводит различия между внерассудочным безумием, на которое готов пойти он сам, и безумием, к которому он приглашает своих сообщников и соучастников, между intersубъективным и intersубъективным аффектом. В «Сумме атеологии» просто нет границ между его личными трансгрессивными переживаниями и интенциями, с одной стороны, и потенциальным экстазом его возможных сообщников – с другой. Эти границы намеренно стерты³⁷.

Возникает закономерный вопрос – зачем вообще нужны Батаю другие? Почему экстаз не может быть пережит в одиночку? И потеряет ли его внутренний опыт что-то от того, что будет пережит в одиночку и просто описан для других как свой собственный? Мысль о невозможности внутреннего опыта без сообщества появляется у Батая на первых же страницах одноименного произведения («Внутренний опыт»): «Не может быть ни познания без сообщества исследователей, ни внутреннего опыта без сообщества тех, кто им живет»³⁸. На первый взгляд, можно согласиться: если речь идет о коммуникации, встроенной во внутренний опыт, если коммуникация является его содержанием и

³⁵ Ibid. P. 306.

³⁶ Ibid. P. 308.

³⁷ Уточним, что речь не о том, что субъекты не различимы между собой (в отношении этих границ Батай как раз достаточно убедителен, он взывает к этосу значимых границ другого и друг друга), а о том, что в предполагаемом intersубъективном экстазе нет меры и принципа его регуляции. «Мое беспокойство связано не с тем, что Батай – нигилист, – пишет Буш, – а с тем, что его опротестование конвенциональной морали не имеет альтернативных и проявленных моральных принципов». Ibid. P. 313.

³⁸ Батай Ж. Внутренний опыт. С. 56.

*Т.Вайзер Воображая интерсубъективность
в трансгрессивном сообществе Ж. Батай*

структурой, нельзя в одиночку переживать внутренний опыт, как нельзя коммуницировать с самим собой. Но почему Батай так уверен в этих других? Что дает ему основания полагать, что разнудывая свои страсти, эти другие не окажутся друг для друга несоизмеримы, производя тем самым не общность, а разрыв в коммуникации?

Нет и не может быть «нейтральных» или полностью схожих между собой индивидов – мы все разные, укорененные в своих культурных горизонтах, биографических историях и психических особенностях. И привести в действие механизм трансгрессии, равно отпускающий на волю все эти разные субъективности – значит не задуматься о возможных и непредсказуемых последствиях этого предприятия. Вспомним идею Шавиро о том, что в коммуникации с другими батаевский субъект «сообщает ту часть себя, которой он не обладает и которую он не знает», а сам «момент появления общностного опыта у Батая, – это не слияние, которое формирует новую объединенную группу, а взрыв, когда границы исключения и границы самоопределения распадаются»³⁹.

Аргумент, следующий из позиции Батая, что подобная экстатическая практика встроена у него в письмо, а не в социальную реальность, не совсем работает в данном случае. Прежде всего, потому, что сам Батай использует письмо как выход к экзистенциальному опыту. Он встраивает в письмо акт коммуникации, а не только ее образ, это акт коммуникации, который намеренно выходит за пределы репрезентации. Более того, как верно замечает Буш, Батай ищет идентификации читателя с субъектом своего письма. А трансгрессивное письмо не оставляет от субъекта ничего. Батай провозглашает внутренний опыт единственным авторитетом, при этом практически стирая ту хрупкую, нечеткую грань, на которой литературный текст переходит в экзистенциальный опыт экстаза.

Проект Батая значим и показателен в послевоенной культуре тем, что ищет языки говорения о несказуемом, невыразимом, недоступном, невозможном, немыслимом. Выводя свою модель сообщества за пределы социального: социальных институтов, идентичностей, иерархий – он предлагает серьезную альтернативу коммунистической и нацистской моделям сообщества, складывавшимся в 1930–40-х годах, закрытым, основанным на жесткой иерархии и военно-милитаристкой идеологии. Теория энергетического излишка Батая также внесла огромный вклад в понимание истоков человеческой агрессии. Но поскольку сам он мыслил эту теорию как одновременно и практику, т. е. артикуляцию сакрального опыта на практике, нам сегодня трудно найти границы, в которых его экстатичное сообщество было бы только воображаемой драматизацией мысли и экзистенции, а не разрушительной, апофатичной, некоммуникативной силой. Остро поставив проблему сообщества и границ друг друга, Батай не дает достаточной теоретической рамки для решения вопроса интерсубъективности, коммуниитарный опыт которой он блестяще описывает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай Ж. Внутренний опыт. - СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997.
2. Батай Ж. Психологическая структура фашизма // Новое литературное обозрение, 1995, № 13. - С. 80-102.
3. Батай Ж. Литература и зло. - Минск: Современный литератор, 2000.
4. Батай Ж., Пенью К. Сакральное. - Тверь: Митин Журнал, Colonna Publications, 2004.
5. Бланшо М. Неопишемое сообщество. - М.: МФФ, 1998.
6. Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Танатография Эроса / Под. ред. С. Фокина. - СПб: Мифрил, 1994. – С. 133-175.
7. Сартр Ж.-П. Один новый мистик // Танатография эроса. / Под. ред. С. Фокина. - СПб: Мифрил, 1994. – С. 11-45.
8. Хабермас Ю. Вступление в постмодерн: Ницше как новая точка отсчета // Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне: двенадцать лекций. - М.: Весь мир, 2008. - С. 93-117.
9. Хабермас Ю. Между эротизмом и общей экономикой: Батай // Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне: двенадцать лекций. - М.: Весь мир, 2008. - С. 223-249.

³⁹ Shaviro S. Passion & Excess. P. 97-98.

10. Эмоне Ж.-М. Хабермас и Батай // Танатография эроса. / Под. ред. С. Фокина. - СПб: Мифрил, 1994. – С. 193-223.
11. Bataille G. Méthode de méditation // Œuvres complètes. V. - Paris: Gallimard, 1973.
12. Bush S. S. The Ethics of Ecstasy: Georges Bataille and Amy Hollywood on Mysticism, Morality, and Violence // Journal of Religious Ethics. - Jun2011, Vol. 39 Issue 2. - P. 299-320.
13. Conrath R. Intersubjectivity and Non-Representational Exchange in the Limit Situation: Towards a Shared Body in the Texts of Georges Bataille // Social Discourse. - Spring 1998, № 1(2). - P. 201-227.
14. Gilbert M. On Social Facts. - Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
15. Itzkowitz K. To Witness Spectacles of Pain: The Hypermorality of Georges Bataille // College Literature. - Winter99, Vol. 26 Issue 1. - P. 19-33.
16. Lawtoo N. Bataille and the Birth of the Subject // Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities. - Jun2011, Vol. 16 Issue 2. - P. 73-88.
17. Nancy J.-L. Communauté désœuvrée. - Paris: Christian Bourgois, 2004.
18. Shaviro S. Passion & Excess: Blanchot, Bataille, and Literary Theory. - Tallahassee: Florida State University Press, 1990.
19. Stone D. Genocide as Transgression // European Journal of Social Theory. - Feb2004, Vol. 7 Issue 1. - P. 45-65.
20. Tellier A. Expérience traumatique et écriture: G. Bataille, P. Levi, P. Celan. - Paris: Economica, 1998.

Е.А. Хрипкова

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусства

факультета истории искусств РГГУ

samary@inbox.ru

«SAPHIRORUM MATERIA», ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ВИТРАЖИ АББАТА СУТЕРИЯ И ЕГО ТРУД «DE ADMINISTRATIONE»*

Статья посвящена интерпретации иконографической программы витражей XII века базилики Сен-Дени и проблеме понимания личности аббата Сугерия. В работе рассматривается иконографическая программа типологических витражей деамбулатория хора Сугерия и фрагменты сугериевского текста «De Administratione». Автор анализирует также возможные объяснения использования голубого фона в витражных панно и указывает на прямую связь «сапфировой материи» аббата Сугерия с текстами Священного Писания.

The article is dedicated to the interpretation of the twelfth-century iconographic program of Suger's stained-glass windows for the Saint-Denis basilica and the problem of understanding Suger's personality. This paper considers the images of typological panels of stained-glass windows for the Suger's chevet at Saint-Denis and fragments of Suger's text «De Administratione». The author also analyzes the possible explanations of the usage of colour blue for background in Suger's stained – glass windows and indicates a direct connection between "materia saphirorum" and the texts of Scripture.

Ключевые слова: аббатская церковь Сен-Дени, аббат Сугерий, библейская типология, витражи, иконографическая программа, «сапфировая материя»

Keywords: Saint-Denis abbey church, abbot Suger, biblical typology, stained-glass windows, iconographic program, "materia saphirorum"

Аббат Сугерий (1081-1151) - настоятель знаменитого королевского аббатства Сен-Дени, прославился как прекрасный дипломат, историк, советник и биограф королей, идейный вдохновитель капетингской монархии и регент Франции, управлявший страной во время второго крестового похода. Однако для истории искусства имя аббата Сугерия связано, прежде всего, с перестройкой базилики Сен-Дени, ознаменовавшей рождение готического стиля.

Попытки историков воссоздать образ Сугерия, а искусствоведов реконструировать разработанную им программу базилики Сен-Дени, базируются на двух типах источников, сохранившихся с XII века, – вербальных и материальных. Интерпретируются литературные произведения Сугерия¹ и остатки его аббатской церкви. К источникам, которые попадают в поле зрения исследователей, помимо произведений самого Сугерия, относятся тексты Священного писания, сочинения секретаря-биографа Сугерия монаха Гийома², труды св. Августина, трактат Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии», и другие многочисленные экзегетические тексты. В зависимости от того, как понимается личность Сугерия, отдается предпочтение тем или иным произведениям в контексте их возможного влияния на автора программы базилики.

© Хрипкова Е.А., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Suger. Oeuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. / éd. A. Lecoy de la Marche. – Paris: vve de J. Renouard, 1867, XXIII. - 488 p.

² Guillaume De Saint-Denis. Sugerii Vita // Oeuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. / éd. A. Lecoy de la Marche. – Paris: vve de J. Renouard, 1867. – P. 375 – 404.

Исследование и перевод литературного наследия Сугерия занимает особое место в этом вопросе, поскольку именно в его текстах ищутся аргументы для подтверждения гипотез, связанных с интерпретацией его личности и взглядов. При этом важнейшими источниками, позволяющими нам в какой-то мере прикоснуться и приблизиться к интеллектуальной и духовной жизни Сугерия, а также к его программному замыслу, являются тексты, посвященные процессу создания его церкви («De Consecratione» и «De Administratione»)³.

Необходимо отметить, что работы, которые касаются личности и биографии аббата Сугерия⁴, а также вопросов влияний на него различных теологических школ и текстов⁵, составляют в западной исторической науке самостоятельную область исследований. Первым о событиях со своим участием рассказал он сам в своих историографических очерках и отчетах о строительной и хозяйственной деятельности⁶. Вторым был его современник и биограф – монах монастыря Сен-Дени Гийом, написавший жизнеописание Сугерия («Sugerii Vita»)⁷. Среди работ XVIII столетия нужно назвать подробное историческое жизнеописание Сугерия, принадлежащее перу аббата Д. Жервэза, изданное под названием «История Сугерия, аббата Сен-Дени, министра государства и регента королевства при царствовании Людовика Младшего»⁸. Из биографических работ XIX века, посвященных аббату Сугерию, большинство ученых отмечает, как самое полное, труд О. Картельери⁹. Из работ, посвященных Сугерию в следующем столетии, особенно часто цитируемым стал труд Э. Панофского¹⁰. В работе М. Обера¹¹, а также во вступительной статье Ж.Ф. Бентон к материалам международного симпозиума музея Метрополитен, посвященного Сен-Дени и аббату Сугерию, подробно излагается его жизненный путь¹². Все работы в этом издании касаются тех или иных аспектов жизни и деятельности Сугерия. Из публикаций последних лет широко известны две исторические монографии на эту тему: М. Бюра (1991)¹³ и Л. Грант (1998)¹⁴.

Важно отметить, что традиция изучения биографии Сугерия западными историками насчитывает более трехсот лет. При этом среди русскоязычных научных текстов жизнеописанию

³ Suger. Liber de rebus in administratione sua gestis (De Administratione); Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii (De Consecratione); Ordinatio (1140-1141) // E. Panofsky. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 285 p.

⁴ Panofsky E. Introduction // Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – P.1-37; Aubert M. Suger. (Figures monastiques). / M. Aubert; Ed. De Fontenelle. – Rouen: Abbaye de Saint-Wandrille, 1950, – 190 p. Benton G.F. Introduction: Suger's Life and Personality // Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium. / Ed. Paula L. Gerson. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986, Second printing, 1987. P.3-15; Bur M. Suger. Abbé de Saint-Denis. Régent de France. / M. Bur. – Paris: Perrin, 1991. – 350 p; Grant L. Abbot Suger of St-Denis. Church and State in Early Twelfth-Century France. – London: Longman, 1998. – 338 p.

⁵ Panofsky E. Note on a controversial passage in Suger's DE CONSECRATIONE ECCLESIAE SANCTI DIONYSII // Gazette des Beaux-Arts, 1944. 6-th ser. T.24, P. 95-114.; Simson O. von. The gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the medieval concept of order / Otto von Simson. – Princeton: Princeton University Press, 1989. – 282 p.; Kidson P. Panofsky, Suger and St Denis. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. T.50, P.1-17.; Rudolph C. Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art. – Princeton, New Jersey: Princeton university press, 1990. – 119 p.; Zinn G. A. Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition // A Symposium / Ed. P.L. Gerson-New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986. – P.33-40; Poirel D. Symbolice et anagogice: l'école de Saint-Victor et la naissance du style gothique. // L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21.11.2000. Rencontres Médiévales Européennes, V.1 / Éd. Poirel D. – Turnhout: Brepol, 2001. – P. 141-170.

⁶ Suger. Liber de rebus in administratione sua gestis (De Administratione); Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii (De Consecratione); Ordinatio (1140-1141) // E. Panofsky. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 285 p.; Suger. OEUVRES, T.1: Écrit sur la consécration de Saint-Denis; L'Oeuvre administrative, Histoire de Louis VII. / trad. par Françoise Gasparri. – Paris: Les Belles Lettres, 1996. – 261 p.

⁷ Guillaume De Saint-Denis. Op. cit. P. 375 – 404.

⁸ Gervaise D., Histoire de Suger, 3 vols. – Paris: François Barois, 1721 – 338 p.

⁹ Cartellieri O. Abt Suger von Saint-Denis 1081-1151 / Historische Studien, XI. – Berlin: E. Ebering, 1898. – 212 p.

¹⁰ Panofsky E. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 285 p.

¹¹ Aubert M. Op. cit.

¹² Benton G.F. Op. cit.

¹³ Bur, M. Op.cit.

¹⁴ Grant L. Op.cit.

аббата Сугерия посвящено единственное (1849) историческое исследование знаменитого русского историка Т. Грановского¹⁵, которое не является столь популярным как перевод на русский язык работы Эрвина Панофского¹⁶. Последний труд в отечественном искусствознании широко известен и довольно часто воспринимается как полноценная и исчерпывающая биография Сугерия. Однако переведенное на русский язык эссе Э. Панофского - это, безусловно, талантливо и эмоционально написанное, но всего лишь предисловие, вступительная статья к его главному труду, посвященному аббату Сугерию – переводу трех сочинений аббата Сен-Дени на английский язык¹⁷. К этому переводу Э. Панофским были написаны также подробные комментарии. Из этой большой работы Панофского, столь популярной на западе как источник, доступный на английском языке, на русский язык была переведена только эта вступительная статья – предисловие! Причем взгляды Панофского, высказанные в этом эссе, и интерпретация им личности Сугерия весьма дискуссионны и являются всего лишь одним из существующих в настоящее время вариантов интерпретации личности знаменитого аббата Сен-Дени.

Среди существующих подходов к пониманию личности Сугерия можно выделить три основных. Первый – это взгляд на Сугерия как на поклонника текстов Псевдо-Дионисия¹⁸, второй представляет Сугерия как человека, находящегося под большим влиянием богословов парижского аббатства Сен-Виктор и, в частности, Гуго Сен-Викторского¹⁹. Иногда эта позиция доходит до того, что создание программы базилики Сен-Дени чуть ли не приписывается Гуго Сен-Викторскому, поскольку в текстах Гуго можно найти корреляции с образами Сен-Дени²⁰. Третий подход демонстрирует взгляд на Сугерия как на достаточно аскетически настроенного монаха²¹, который, согласно свидетельству его биографа монаха Гийома, был дисциплинирован в своих личных привычках и твердо устанавливал монашескую дисциплину в своем монастыре²², воспринимая необходимость оставлять аббатство для выполнения государственных поручений как личную драму. Некоторые авторы при этом высказывают мнение, что Сугерий не обладал глубоким знанием текстов Псевдо-Дионисия, а имел представление о них достаточно опосредованное – в изложении представителей аббатства Сен-Виктор²³.

Аббатство, игуменом которого довелось стать Сугерию, и которому он посвятил всю свою жизнь, в течение многих веков являлось важнейшим политическим, религиозным, культурным и историографическим центром французского государства. Оно было основано королем Дагобертом²⁴ на месте захоронения св. Дионисия – одного из наиболее почитаемых французских святых, первого епископа Парижа, который известен как апостол и «особый покровитель» Галлии, как называли его франкские короли в своих указах. К моменту появления в монастыре юного Сугерия многие строения аббатства нуждались в ремонте и перестройке, особенно это касалось главной монастырской церкви, построенной Каролингами над погребением трех мучеников: св. Дионисия, св. Рустика и св. Элевтерия. Эта церковь ошибочно воспринималась Сугерием как легендарный храм, выстроенный королем Дагобертом.

Строительная кампания Сугерия была начата с перестройки западной части каролингской базилики, с пристройки нартекса и создания трехпортального западного фасада, после чего сразу

¹⁵ Грановский Т.Н. Аббат Сугерий. (Историческое исследование) / Т. Н. Грановский – М.: Типография Императорского Московского Университета, 1849. – VIII – 139 с.

¹⁶ Panofsky E. Introduction // Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – P.1-37.

¹⁷ Panofsky E. Abbot Suger..., 285 p.

¹⁸ Panofsky E. Introduction..., P.1-37

¹⁹ Rudolph C. Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis // Art History. 2010, V.33, N4. – P.568-595.

²⁰ Rudolph C. Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art. – Princeton, New Jersey: Princeton university press, 1990. – P. 32-47.

²¹ Kidson P. Panofsky, Suger and St Denis. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. T.50, P.1-17.; Grant L. Op.cit.

²² Guillaume De Saint-Denis. Op.cit.

²³ Kidson P. Op.cit.

²⁴ Дагоберт I (608-639) - король франков из династии Меровингов.

же приступили к перестройке восточного окончания храма. При этом базилика сохраняла старый неф, «стены Дагоберта», соединение которых с новым хором являлось важнейшей задачей для Сугерия. Строительная кампания продолжалась до самой смерти аббата в 1151 году, не все из задуманного он успел закончить, однако последующие перестройки и реставрации так изменили вид сугериевской базилики, что вид его окончательного проекта и в настоящее время является объектом археологических исследований и дискуссий²⁵.

Хорошо известно, что множество символических значений христианского храма включает образ Универсума, Тело Христово, Вселенскую Церковь (*“universalis Ecclesiae”*)²⁶, которая должна быть единой, как Тело Христово – Ковчег Спасения (Ноев Ковчег), типологически связанный со Священным Писанием, которое подобно Ковчегу Ноя, становится средством Спасения. И здесь идея «типологии», понимаемой как единство и согласие двух Заветов, Ветхого и Нового, объединяющая всю библейскую историю от Начала – Сотворения мира – до Конца – Страшного суда как предсказание о явлении Спасителя и его реализацию – приобретает особую важность. Пути визуализации этой идеи Сугерий искал постоянно, применяя для этого довольно часто буквальное сочетание «старых» и «новых» элементов в архитектуре своей постройки и в организации храмового пространства. Это могло выражаться и в использовании старых и новых дверей западного фасада, и в соединении новых колонн и старых меровингских капителей, и в выравнивании старого нефа и нового хора по одной оси, в результате чего вся базилика должна была засиять новым светом²⁷. Вполне логично, что в визуализации этой важнейшей идеи христианской доктрины активно участвовала и система декорации храма, где ветхозаветные и новозаветные темы нередко соединялись в едином фигуративном поле, как это можно видеть в программе скульптуры западного фасада²⁸. Однако наиболее ясно и выразительно Сугерию удалось воплотить свой замысел именно в витражах капелл восточного окончания базилики (*chevet*).

Витражи, украсившие перестроенный хор Сугерия, составляли предмет его особой гордости и размышлений, что отмечено в его текстах. В *«De Consecratione»* Сугерий упоминает об окнах капелл деамбулатория, которые должны были наполнить светом центральную часть церкви. В *«De Administratione»* он посвящает им почти целую главу (глава 34), где говорит об искусных мастерах, собранных для этой работы из различных земель²⁹, он пишет о «сапфировой материи» (*«saphirorum materia»*)³⁰, использованной для их создания и, наконец, описывает программу некоторых окон, сопровождая пояснительными стихами особо важные для него типологические сюжеты, демонстрирующие неразрывную связь Ветхого и Нового Заветов. Он сообщает о том, что серия его витражных окон начиналась с «Древа Иессея» в восточном окончании храма (Рис.1) и заканчивалась прямо над центральным порталом, находясь, таким образом, практически напротив осевой капеллы хора³¹. Представляется удивительным, что Сугерий ничего не написал больше ни об окне, представляющем «Иессево Древо», ни о другом окне, в котором представлены сюжеты мариологического цикла, где в сцене Благовещения у ног Богородицы он велел изобразить себя (Рис.2). Э. Браун связывает это молчание Сугерия с отсутствием в данных сюжетах пояснительных надписей, отмечая при этом особый интерес Сугерия к иллюстрированию конкретного текста³². В *«De Administratione»* он практически полностью воспроизводит пояснительные надписи, которые фигурировали в витражных панно двух других заказанных им окон.

²⁵ Crosby S. McK. The Royal Abbey of St-Denis: From Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151 /ed. and completed by Blum Pamela Z. – New Haven: Yale University Press, 1987 – 264 p.; Formigé J. L'Abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles par Jules Formigé. – Paris: P.U.F. 1960. - 193 p.

²⁶ Suger. De Administratione // Abbot Suger/ ed. Panofsky...P.80-81.

²⁷ Suger. De Administratione // Abbot Suger/ ed. Panofsky... P.50-51.

²⁸ Хрипкова Е.А. Визуализация сакральных смыслов в иконографической программе собора Сен-Дени (40-е годы XII века) / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва: РГГУ, 2012 – 286 с.

²⁹ Suger. De Administratione // Abbot Suger on the Abbey Church of St.Denis and Its Art Treasures./ ed. E.Panofsky, G.Panofsky-Soergel. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. - P.72-73.

³⁰ Ibid. P. 76-77.

³¹ Ibid. P. 72-73.

³² Brown E.A.R. Op.cit. P. 238.

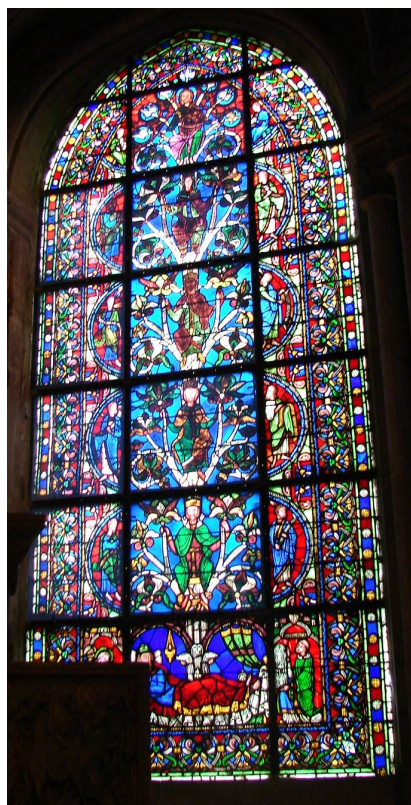


Рис. 1*



Рис. 2

Первое окно (Рис. 3), согласно описанию Сугерия, включало четыре типологических сюжета³³. В первом из них шла речь об апостоле Павле, перемалывающем муку, мешки с которой подносят ему ветхозаветные пророки (Рис. 4). Это панно сопровождалось стихами:

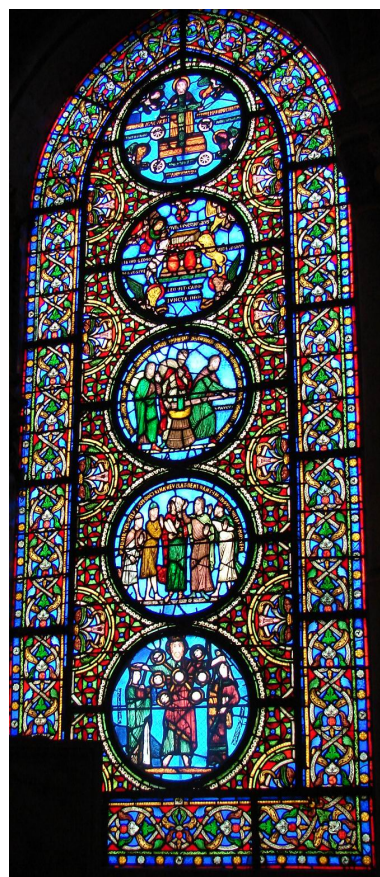


Рис. 3

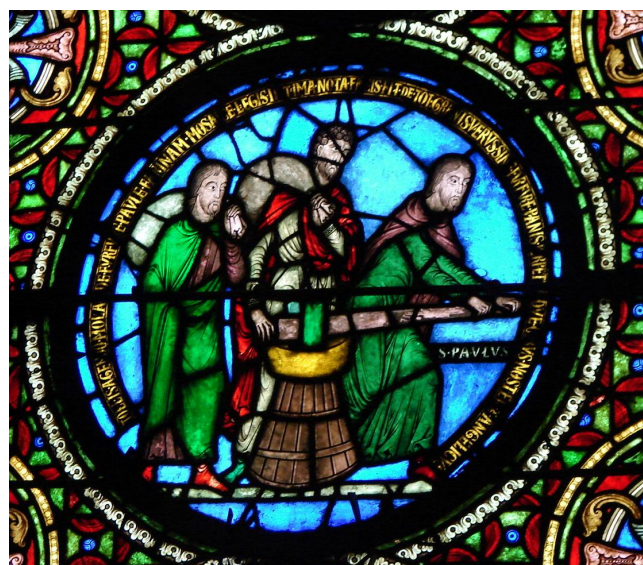


Рис. 4

* Здесь и далее, фотографии витражей принадлежат автору.

³³ Suger. De Administratione // Abbot Suger / ed. E.Panofsky. – P. 74-75.

*«Поворачивая мельницу, ты Павел отделяешь отруби от муки.
В законе Моисея ты обнаруживаешь глубинный смысл.
Из таких зерен сделан истинный хлеб без отрубей,
наша и ангельская вечная пища»³⁴.*

Второй сюжет представлял сцену, в которой с лица Моисея снимают покрывало (Рис. 5). К нему Сугерий добавляет следующий текст, который стал своего рода определением типологии, демонстрирующим согласие двух Заветов - Ветхого и Нового:

«Что Моисей скрывает, учение Христа обнажает. Те, которые раскрывают Моисея, обнаруживают закон»³⁵.

Следующее панно – знаменитая композиция «Квадрига Аминадава» - единственное дошедшее до нас витражное панно из четырех описанных Сугерием для этого окна (Рис. 6). Оно представляет Господа, держащего крест зеленого цвета, на котором распят Христос. Крест как бы вырастает из квадриги Аминадава, прорастая через ковчег Завета, превращая его таким образом в алтарь Христа, в обрамлении тетраморфа или символов евангелистов, одновременно подчеркивающих вневременной характер теофанического видения. Надписи «Квадрига Аминадава», размещенной на этом панно, Сугерий не упоминает, но предлагает следующее пояснение:

*«На Ковчеге Завета установлен алтарь с Крестом Христа;
здесь Жизнь желает умереть по величайшему завету»³⁶.*



Рис. 5



Рис. 6

В том же окне, как пишет Сугерий, было представлено еще одно панно (Рис.7), в котором Лев и Агнец держат открытую книгу. Оно сопровождалось стихами:

*«Тот, кто есть великий Бог, Лев и Агнец, распечатывает книгу,
Агнец или Лев, становятся телом, единым с Богом»³⁷.*

Этот текст из Откровения Иоанна (5, 1-8) напоминает, как поясняет Э.Браун, что «Христос есть Лев, рода иудейского, потомок Давида» и также апокалиптический Агнец, имеющий семь рогов и

³⁴ «Tollis agendo modam de furfure, Paule, farinam.
Mosaicae legis intima nota facis,
Fit de tot granis verus sine furfure panis,
Perpetuusque cibus noster et angelicus». См.: Ibid. P. 74-75.

³⁵ «Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat,
Denudant legem qui spoliant Moysen». См.: Ibid. P. 74-75.

³⁶ Ibid. P. 74-75. Перевод латинского текста дается нами с учетом перевода Э. Панофского: «On the ark of the Covenant is established the altar with the Cross of Christ. Here Life wishes to die under a greater covenant» -(англ.), оригинальный текст Сугерия (лат.): «Foederis ex arca Christi cruce sistitur ara; Foedere majori vult ibi vita mori» допускает и иные варианты.

³⁷ «Qui Deus est magnus, librum Leo solvit et Agnus,
Agnus sive Leo fit caro juncta Deo ». см. Ibid.

*Е.Хрункова «Saphirorum materia», типологические витражи аббата Сугерия
и его труд «De Administratione»*

семь глаз, символизирующих семь даров Святого Духа³⁸.

Еще один медальон, находящийся ныне в этом окне, не упоминается в тексте Сугерия. В нем можно видеть Христа, соединяющего раскинутыми руками Церковь и Синагогу (Рис. 8). Правой рукой Господь коронует Церковь, а левой снимает покрывало с лица Синагоги. Сюжет этого витража продолжает тему неразрывной связи Нового и Ветхого заветов, вновь визуализируя саму идею «типологии».



Рис. 7



Рис. 8

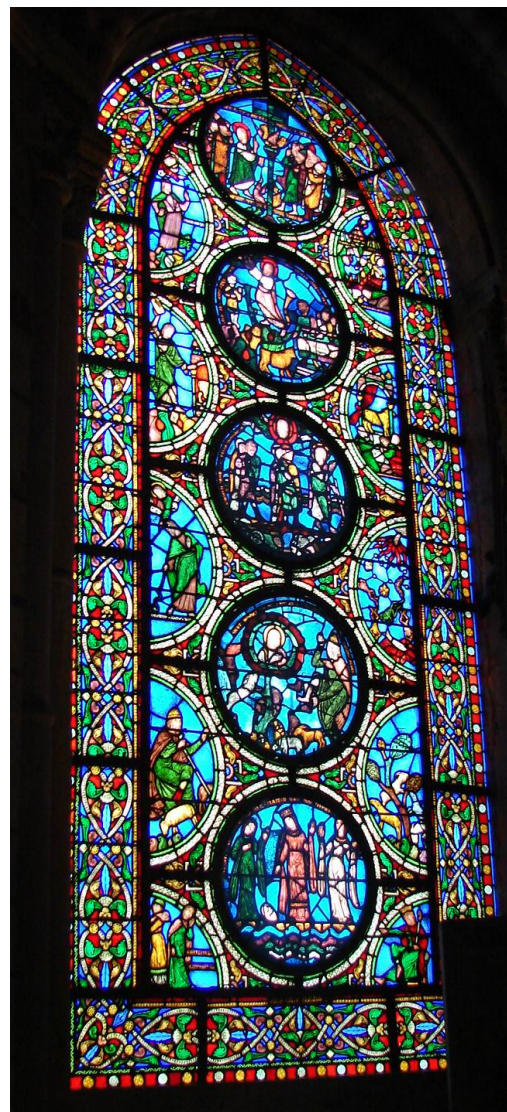


Рис. 9

Сюжеты второго окна были посвящены истории Моисея (Рис. 9). Все центральные медальоны этого окна были сохранены, но в процессе сборки витражей Сен-Дени после революционных событий они были дополнены другими панно из жизни Моисея³⁹. На первом панно (Рис.10) изображена дочь фараона, нашедшая маленького Моисея в корзине. Надпись поясняет, что в корзинке находится Моисей-Дитя, которое воспитывает царственная набожная Дева, Церковь⁴⁰. Таким образом, Моисей символизирует Христа, а дочь фараона – Церковь. Воспринимая младенца из воды, она уподобляется Церкви, принимающей верующих после таинства Крещения. Кроме того, рассматриваемая сцена – типологический прообраз восприятия Бога земной девой, неразрывно связана с темой Инкарнации, Боговоплощения, которой посвящены все сюжеты соседней осевой капеллы (Детство Христа и Иисеево Древо).

³⁸ Brown E.A.R. Op.cit. P. 239.

³⁹ Brown E.A.R. Op.cit. P. 240.

⁴⁰ Suger De Administratione // Abbot Suger / ed.E. Panofsky ... P. 74-75.

«Est in fiscella Moyses Puer ille, puella Regia mente pia quem fovet Ecclesia».



Рис. 10

В том же окне другой сюжет представляет как Господь обращается к Моисею из горящего куста (Рис.11). Стихи, которые предлагает Сугерий для этой сцены, достаточно туманны, как считает Э. Браун, и не могут быть поняты однозначно⁴¹.

«Подобно тому, как мы видим куст этот горящим, но он не сгорает,

Так тот, кто полон этого Божественного пламени, горит с ним и не сгорает»⁴².



Рис. 11



Рис. 12

Понятно, что речь идет об огне веры, заполняющей всякого христианина, и можно предположить, что наполненный этой верой обретет спасение и не будет «гореть» в пламени ада вместе с грешниками.

Еще одно панно этого окна изображало «Переход через Красное море» (Рис.12.), сюжет, который согласно типологической традиции связывается с крещением. Стихи Сугерия говорят о том, что

⁴² Suger. De Administratione // Abbot Suger / ed.E. Panofsky ... P. 74-75.

«Sicut conspicitur rubus hic ardere, nec ardet,
Sic divo plenus hoc ardet ab igne, nec ardet».

*Е.Хрункова «Saphirorum materia», типологические витражи аббата Сугерия
и его труд «De Administratione»*

солдаты фараона погружаются в воду, также как верующие при крещении, однако, «подобна форма, но не та причина»⁴³. Репрезентация этого сюжета вызывает и другие, вполне конкретные типологические ассоциации. Моисей, ликом напоминающий Христа, подобно грядущему Спасителю идет по воде, словно посуху, и ведет за собой всех, кто ему поверил, в то время как утонувшие солдаты фараона лежат на дне.

Следующий медальон посвящен сюжету из Книги Исхода: Моисей спасает свой народ от змей, водружая медного змия в пустыне. Стихи Сугерия, описывающие это витражное панно, однозначно связывают медного змия и распятого Христа.

«Как медный змий уничтожает всех змей, так Христос, распятый на кресте, убивает своих врагов»⁴⁴. При этом образ распятого Христа, возвышающийся над медным змием в композиции медальона (Рис.13), визуализирует указанную типологическую параллель буквально.

И, наконец, «в том же окне, - пишет Сугерий, - где Моисей получает Закон на горе» (Рис.14), были размещены стихи:

«После того как Закон был дан Моисею, милость Христа его укрепила, Благодать оживляет, буква умерщвляет»⁴⁵.

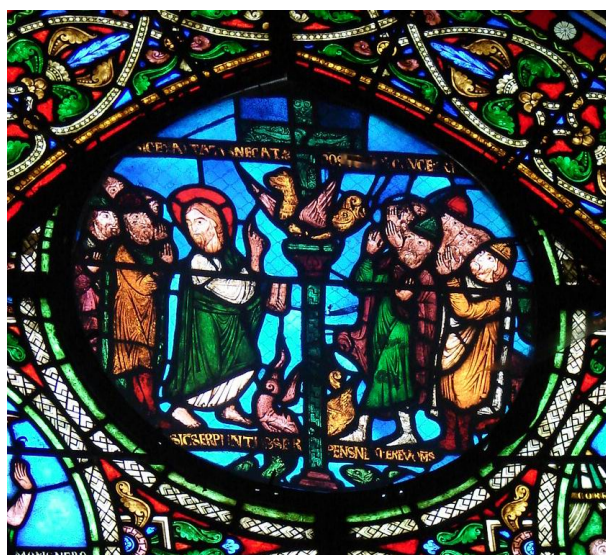


Рис. 13

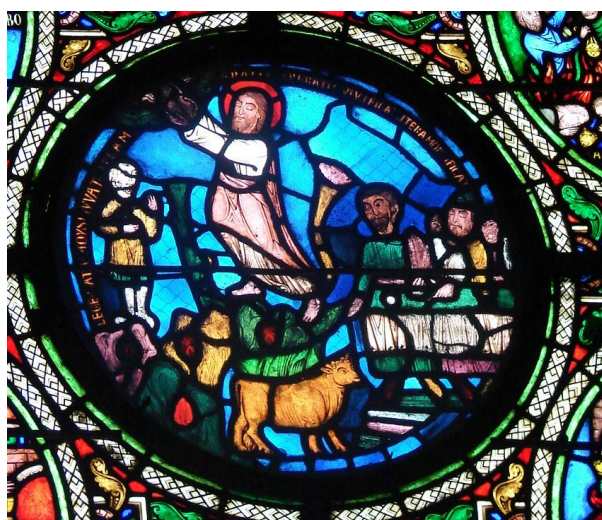


Рис. 14

⁴³ Ibid.: «Quod baptisma bonis, hoc militiae Pharaonis Forma facit similes, causaque dissimilis».

⁴⁴ Ibid. P.76-77: «Sicut serpents serpens necat aeneus omnes, Sic exaltatus hostes necat in cruce Christus».

⁴⁵ Ibid.: «Lege data Moysi, iuvat illam gratia Christi, Cratia vivificat, littera mortificat» (курсивом выделена цитата из послания апостола Павла Коринфянам (II Коринфянам III.6)).

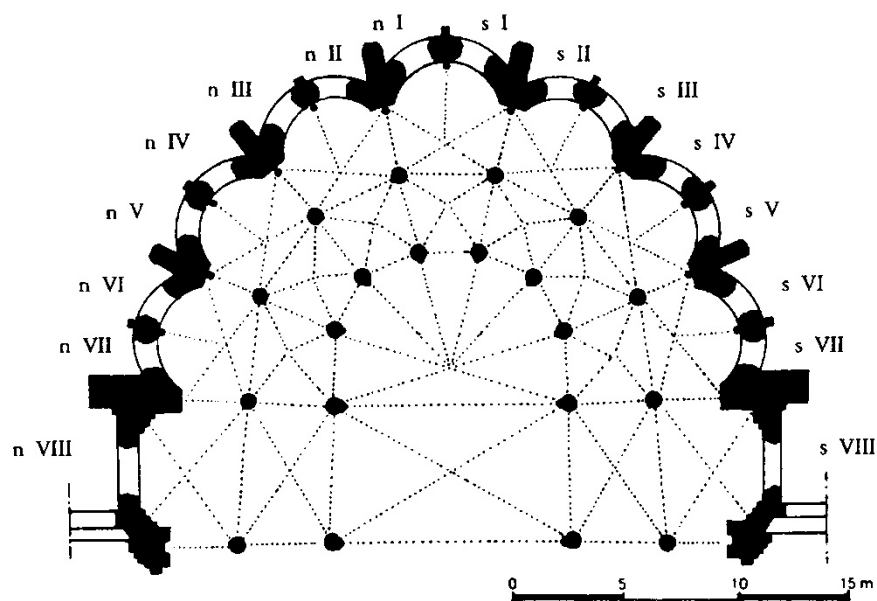


Рис. 15. План капелл деамбулатория базилики Сен-Дени с витражами Сугерия по гипотезе Л. Гродески (после 1976) (Grodecki L.: *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII siècle)*. / Ed.C.Grodecki. – Paris: Presses Université Paris-Sorbonne, 1995, – P. 20.; Brown E.A.R. *Saint-Denis, la basilique*. – Zodiaque, 2001. – P. 236-237)
 sI – Детство Христа, nI – Древо Иесеея, sII, sIII- Страсти Христа и их аллегорические комментарии, nII – «Аллегории Св. Павла», nIII – Жизнь Моисея, nVI, nVII или sVI, sVII приписываются теме Первого крестового похода и Паломничества Карла Великого в Иерусалим, nIV, nV могли содержать панно, посвященные жизни св. Бенедикта.

Согласно схеме, предложенной Л.Гродески (Рис.15), витражи были размещены следующим образом. В осевой капелле находились два окна, представлявшие тему Иесеева Древа (sI) и Детства Христа(nI). С левой стороны от осевой капеллы, согласно этой схеме, располагалась капелла с двумя окнами, описанными Сугерием, одно с аллегорическими композициями, посвященными согласию Ветхого и Нового заветов, «Аллегории апостола Павла» (nII) и второе, с эпизодами жизни Моисея (nIII). Окно с аллегорическими композициями св. Павла включало, помимо описанных Сугерием, панно, изображающее Христа между Церковью и Синагогой. Капеллу, расположенную справа от осевой, по предположению Л.Гродески, украшали сюжеты страстей Христа (sII) и их аллегорические комментарии (sIII), среди которых размещалось панно со сценой из Пророчества Иезекииля – начертание знака Тау на челах верных (Рис.16).

Таким образом, три центральные капеллы были посвящены христологической теме и взаимосвязи Ветхого и Нового заветов. В оставшихся боковых капеллах располагались, по всей видимости, исторические и агиографические циклы⁴⁶. Об этом приходится судить по сохранившимся фрагментам, рисункам и гравюрам. Известно, что в сугериевских панно были представлены, не менее чем два житийных цикла, один из которых изображал сюжеты из жизни св.Бенедикта. Этому циклу Л. Гродески отводит окна nIV и nV в капелле слева, следующей за капеллой с аллегорическими сюжетами, описанной Сугерием. Местоположение другого житийного цикла, посвященного Св. Винсенту, остается неопределенным, хотя и панели со сценами, посвященными житию Св. Бенедикта, могли иметь отношение, по крайней мере, к двум окнам крипты⁴⁷.

⁴⁶ Подробнее о витражах см. Grodecki L. Les vitraux allegoriques de Saint-Denis / Louis Grodecki // *Art de France*. – 1961. – №1. – P.19-46.; Caviness M.H. Suger's Glass at Saint-Denis: The State of Research // *A Symposium* / Ed. P.L.Gerson. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986. – P. 257-272.

⁴⁷ Caviness M.H. Op. cit. P. 257-272.



Рис. 16

Из исторических сюжетов, один цикл воспроизводил события Первого крестового похода, а второй, скорей всего был связан с легендой о путешествии Карла Великого в Святую землю, написанной в Сен-Дени. Зарисовки панно витражей, изображающие цикл Крестового Похода и посещение Карлом Великим императора Константина I в Константинополе, были опубликованы в 1729 году Бернаром де Монфоконом⁴⁸. Эти две темы занимают на схеме Л.Гродески два окна (nVI и nVII или sVI, sVII). Введение упомянутых историко-легендарных сюжетов рассматривается как продиктованное политико-религиозными причинами⁴⁹.

Во-первых, представление Паломничества во Святую землю и Первого крестового похода должно было подчеркнуть связь, существующую между этими явлениями, поскольку именно в результате крестовых походов паломники и участники военных кампаний получали доступ к святым местам.

Во-вторых, эти сюжеты должны были подчеркнуть связь короны и церкви, которая особенно ярко проявила себя в Сен-Дени, когда король, принимая орифламму из рук аббата Сен-Дени, символически принимал на себя роль вассала Святого Дионисия - главного патрона аббатства и апостола Галлии.

В-третьих, тема Паломничества Карла в Иерусалим, основанная, возможно, на тексте легенды *Descriptio*, должна была подчеркнуть важность хранимых в аббатстве реликвий Страстей, которые были получены в дар от Карла Лысого, и которые, согласно этой легенде, были привезены Карлом Великим из этого похода.

Среди расположенных в настоящее время в капеллах хора базилики Сен-Дени витражных панно совсем немного сохранилось из программы Сугерия. В осевой капелле в окне, представляющем Детство Христа, сохранены только два медальона – «Благовещение» и «Рождество». В окне с композицией «Иисеева Древа» сохранились пять панно двенадцатого века: пророк, второй и третий

⁴⁸ Montfaucon B. de. Les Monumens de la Monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées. in 5 vol. / Bernar de Montfaucon / par le R.P. Dom Bernard de Montfaucon. - Paris: J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-1733. - T. 01 : L'Origine des Français et la suite des rois jusqu'à Philippe I inclusivement. - 1729. - P. 277, 384-396.

⁴⁹ Prache A. Les vitraux du XII siècle // Saint-Denis la basilique et le trésor. Les Dossiers d'Archeologie. 2001. №261. - P. 60-67.

цари, Дева и Христос. В окне, с типологическими аллегориями апостола Павла, осталось два медальона - «Квадрига Аминадава» и «Христос между Церковью и Синагогой». В окне, посвященном иллюстрации жизни Моисея, сохранилось пять панно – «Моисей, спасенный дочерью фараона из воды», «Господь, беседующий с Моисеем из горящего куста», «Переход через Красное море», «Даяние скрижалей Закона», «Воодружение Медного змия». В капелле справа от осевой осталось только панно с ветхозаветной темой начертания знака Тау на челах верных. Кроме этого, в крайней северной капелле сохранилось несколько витражей в технике гризайль и несколько реставрированных панно с изображениями грифонов⁵⁰.

Можно констатировать, что темы даже этих находящихся ныне в окнах базилики Сен-Дени медальонов коррелируют с темами и текстами Священного Писания, представленными в порталах западного фасада (Пророчество Исайи и Иезекииля, Страсти Христа, Послание к Коринфянам апостола Павла, а также соединение апостола Павла и ветхозаветных пророков в одном изобразительном поле и в общем сюжете, Откровение Иоанна, Книга Исхода (получение скрижалей Закона)⁵¹. Это в очередной раз иллюстрирует идею единства Начала и Конца, «начинания и окончания»⁵² - одну из любимых Сугерием библейских цитат, характеризующих Господа (Откровение XXVI,6; а также I,8).

Одним из важнейших символических и технологических нововведений Сугерия в витражную программу хора стало использование голубого цвета как фона в созданных витражных композициях. До этого голубой цвет не был распространен в витражных ансамблях, окна Сен-Дени были преимущественно белыми, «в других местах использовались также яркие цвета»⁵³. Масштабное введение голубого цвета также ставит проблему интерпретации. Одно из объяснений⁵⁴ связывает введение голубого фона с влиянием отрицательного богословия Псевдо-Дионисия⁵⁵, и в этом видится влияние текстов Ареопагитиков на Сугерия⁵⁶.

Надо отметить, что стекла синего цвета должны были препятствовать прохождению света, и, следовательно, по сравнению с бесцветными окнами, они должны были затемнять хор. Синий сапфировый цвет при этом заменяет черный, который символизирует Тьму, или недоступный человеческому восприятию Свет, который, по Псевдо-Дионисию, и есть Господь⁵⁷.

При этом, согласно механизму дионисиевского просвящения, стекла витражей могут рассматриваться как своеобразные фильтры, которые делают доступным восприятие «Божественного» света для нашего «животного» чувства⁵⁸. Кроме того, в «сапфировой материи» Сугерия Дж. Гэйдж видит влияние текстов И.С. Эриугены, знаменитого переводчика и комментатора Псевдо-Дионисия. Созвучные идеи, которые могли влиять на Сугерия, обнаружены им в работе Эриугены «De divisione Naturae»⁵⁹. Цветные стекла окон, пропуская свет, являли собой материальную преграду дополнительно к «парам материального мира»⁶⁰ и проявляли этот Свет, делая его доступным для созерцания и восхищения.

Кроме того, как указывает Дж. Гэйдж⁶¹, цветные стекла витражей воспринимались как искусственные драгоценные камни, обладающие «божественной» чудодейственной силой, которым приписывалась способность к излучению света - божественное свойство, благодаря которому они также символизировали присутствие Бога. При этом стены храма, украшенные такими

⁵⁰ Prache A. Op. cit. P. 62.

⁵¹ Хрипкова Е.А. Ук. соч. С. 87-131.

⁵² Suger De Alministratione // Abbot Suger / ed. E. Panofsky P.52-53.

⁵³ Brown E.A.R. Op.cit. P. 242.

⁵⁴ Gage J. Gothic Glass: Two aspects of a Dionysian aesthetic. // Art History. 1982. V.5, №1. – P.36-58.

⁵⁵ Gage J. Op.cit. P. 336-358.

⁵⁶ Brown E.A.R. Op.cit. P. 242.

⁵⁷ Gage J. Op.cit.

⁵⁸ Gage J. Op.cit. P. 42.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

драгоценностями, у всех, знакомых с текстом Откровения Иоанна (21:19-21:20), должны были вызывать мысль об образе Небесного Града.

Также Дж.Гэйдж обращает внимание на текст «De Administratione»⁶², в котором аббат Сугерий говорит о волнении, с которым он рассматривал крест Св. Элоя и описывает «кресты» Ларца Карла Великого на главном алтаре своей церкви, радуясь наличию всех девяти камней Рая, указанных в пророчестве Иезекииля (28:13)⁶³. Дж. Гэйдж, таким образом, привлекает внимание к тому, что стекла витражей можно уподобить и драгоценным камням Рая.

С другой стороны, как считает Э. Браун⁶⁴, гипотеза о влиянии «отрицательного богословия» на создание витражей Сугерия вступает в некоторое противоречие с текстами Сугерия, в которых нет на это никаких намеков, а, напротив, часто идет речь о «блеске», «яркости», «ясности», «сиянии», «сверкании», в результате чего очень трудно приписать Сугерию желание затемнить храм. Напротив, в его стихах свет, пронизывающий храм, воспринимается как объединяющее начало, символизирующее присутствие Господа. Э. Браун считает, что мы никогда не узнаем истинных причин использования Сугерием голубого стекла, но также делает свое предположение, что это связано с желанием Сугерия использовать в своем храме те драгоценные материалы, которые могли бы напоминать о сокровищах Рима и Константинополя⁶⁵.

Безусловно, можно по-разному относиться к предложенным различными исследователями интерпретациям. Соглашаясь в основном с доводами Дж. Гэйджа в том, что касается драгоценных камней, символизирующих присутствие Господа, нам кажутся весьма логичными возражения Э. Браун против влияния на создание витражного ансамбля теории «отрицательного богословия» Псевдо-Дионисия.

Различные варианты объяснения использования Сугерием «сапфировой материи» и возможные интерпретации сугериевского выражения «vitrum vestitum» рассмотрены Г. Кесслером в его выступлении на международном симпозиуме, посвященном использованию и функциям образов в культуре средневекового Запада⁶⁶.

При этом Г. Кесслер отмечает также связь «сапфировой материи» Сугерия с пророческими текстами Священного Писания, содержащими теофанические видения - Книгой Пророка Иезекииля⁶⁷, а также с цитатой из Книги Исхода (Исх. 24:10)⁶⁸. Действительно, «сапфировая материя» - выражение, использованное Сугерием в его текстах⁶⁹, и фон его витражей связаны, на наш взгляд, прежде всего с этими текстами Священного Писания, устанавливающими прямую зависимость между камнем сапфиром и присутствием Господа. К этим текстам следует добавить также и описание видения пророка Исайи, узревшего Господа, восседающего на небесном престоле⁷⁰.

Камень сапфир упоминается в приведенной Сугерием при описании сокровищ Сен-Дени цитате из Книги Пророка Иезекииля⁷¹. Надо отметить, однако, что эта цитата (Иезекииль 28:13) напрямую вводит метафору «одежды». Эта метафора, как указывает Г. Кесслер, имела важное символическое значение в иконографической программе витражного ансамбля Сугерия⁷². Следует отметить, что

⁶² Suger. De Administratione // Abbot Suger/ ed. E.Panofsky... P. 62-63.

⁶³ Gage J. Op.cit. P.43 (в этом тексте (Иезекииль 28:13) Господь велит пророку передать царю Тира Его слова: «Ты находился в Едеме, в саду Божием; твои одежды были украшены всякими драгоценными камнями; рубин, топаз и алмаз, хризолит, опикс, яспис, сапфир, карбункул, изумруд и золото....»)

⁶⁴ Brown E.A.R. Op.cit. P. 242.

⁶⁵ Ibid. P. 243.

⁶⁶ Kessler H. The Function of Vitrum Vestitum and the Use of Materia saphirorum in Suger's St.Denis // L'Image: fonction et usages des images dans l'Occident médiéval; Actes du 6 "International Workshop on Medieval Societies", Erice, Sicile, 17-23 Octobre 1992. / Centre Ettore Majorana; [sous dir. de J.Bachet et J.C.Schmitt] – Paris: Le Leopard d'Or, 1996. – (Cahiers du Léopard d'Or. - №5. - P.179-203).

⁶⁷ Иезекииль 1:26. См. Kessler H. Op.cit. P.197-198.

⁶⁸ Исх. 24:10: «и видели Бога Израилева; и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира и, как самое небо, ясное».

⁶⁹ Suger. De Administratione // Abbot Suger/ ed. E.Panofsky... P. 76-77.

⁷⁰ Исайя 66:1.

⁷¹ Suger. De Administratione // Abbot Suger/ ed. E.Panofsky... P. 62-63.

⁷² Kessler H. Op.cit. P. 196.

Г. Кесслер объясняет использование «метафоры одежды» как символической завесы, скрывающей божественную тайну, возможным влиянием на Сугерия текстов св.Августина (*De catechizandis rudibus*), и Псевдо-Дионисия, не обнаружив, однако, связи «*«vitrum vestitum»* и процитированным Сугерием фрагмента из Книги пророка Иезекииля (Иезекииль 28:13)⁷³. При этом указанный исследователь связывает также использование «метафоры одежды» с идеей визуализации типологического сопоставления двух заветов⁷⁴, доминирующей, как было отмечено выше, в программе базилики Сен-Дени.

Сапфир встречается в упомянутой Сугерием Книге Пророка Иезекииля еще дважды: в описании того, что именуется славой Господней или славой Бога Израилева.

В главе 1 пророчества Иезекииля находим:

1:4 *«И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него,*

1:5 *а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных...*

1:22 *Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их...*

1:26 *А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека сверху на нем*⁷⁵.

В главе 10 этот образ повторяется вновь:

«Видел я, и вот на своде, который над главами херувимов, как бы камень сапфир, как бы нечто, похожее на престол, видимо было над ними».

С другой стороны, в тексте пророчества Исаяи (66:1) престол Господа называется Небом. Сопоставляя эти цитаты можно предположить, что текст Писания устанавливает между «Небом», «сапфиром» и «престолом» Господа однозначную символическую связь. По мнению Отто фон Симсона, «вопросы, на которых должно сосредоточить наше внимание, - то, как готический собор представляет видение неба, и каков был религиозный и метафизический опыт, который нуждался в этом новом способе представления»⁷⁶. Возвращаясь к выделенной Сугерием цитате из пророчества Иезекииля, отметим, что он «произносит в своем сердце» те самые слова из текста пророка (Иезекииль 28:13), где говорится об одеждах, покрытых драгоценными камнями. Здесь же он пишет о свойствах этих камней, которые украшая «дом Божий» обладали способностью помогать ему в анаagogическом восхождении от земного к «чистоте Небес», «к славе Господа», от материального к нематериальному.

Таким образом, можно констатировать, что это «видение неба» как престола Всевышнего в любом случае представляли синие витражные стекла, демонстрируя присутствие Господа и буквально воспроизводя текст Священного Писания. Кроме того, как пишет об этом Г. Кесслер, «окна функционировали как небесный свод, который разделяет и соединяет землю и небесное царство, живого Бога» или как «граница, которую можно преодолеть только посредством Христа...», одновременно являясь «сапфировой завесой», которая скрывает и делает явным божественное присутствие⁷⁷.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета (канонические). / Синодальный перевод 1876 г. сверен с еврейским текстом Ветхого Завета и греческим текстом Нового Завета. – М.: Российское библейское общество, 2002. - 1233 с.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid. P.196-197.

⁷⁵ Vulgate, Ezechielis 1:26: “et super firmamentum quod erat imminens capiti eorum quasi aspectus lapidis sapphyri similitudo throni et super similitudinem throni similitudo quasi aspectus hominis desuper”.

⁷⁶ Simson O. von Op.cit. P. 13.

⁷⁷ Kessler H. Op.cit. P. 197-198.

*Е.Хрипкова «Saphirorum materia», типологические витражи аббата Сугерия
и его трыд «De Administratione»*

2. Грановский Т.Н. Аббат Сугерий. (Историческое исследование) / Т. Н. Грановский – М.: Типография Императорского Московского Университета, 1849. – VIII – 139 С.
3. Хрипкова Е.А. Визуализация сакральных смыслов в иконографической программе собора Сен-Дени (40-е годы XII века) / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. - Москва, РГГУ, 2012. - 286 с.
4. Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium. / Ed. Paula L. Gerson. - New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986, Second printing, 1987. – 304 p.
5. Aubert M. Suger. (Figures monastiques). / M. Aubert; Ed. De Fontenelle. – Rouen: Abbaye de Saint-Wandrille, 1950, - 190 p.
6. Benton G.F. Introduction: Suger's Life and Personality // Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium. / Ed. Paula L. Gerson. - New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986, Second printing, 1987. – P.3-15
7. Brown E.A.R. Saint-Denis, la basilique. / Elisabeth A.R. Brown trad. de l'anglais par Divina Cabo. - Zodiaque, 2001. – P. 236.
8. Bur M. Suger. Abbé de Saint-Denis. Régent de France. / M. Bur. – Paris: Perrin, 1991. - 350 p.
9. Caviness M.H. Suger's Glass at Saint-Denis: The State of Research // A Symposium / Ed. P.L.Gerson. - New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986. - P.257-272.
10. Cartellieri O. Abt Suger von Saint-Denis 1081-1151 / Historische Studien. XI. – Berlin: E. Ebering, 1898. - 212 p.
11. Crosby S. McK. The Royal Abbey of St-Denis: From Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151 / .ed. and completed by Blum Pamela Z. – New Haven: Yale University Press, 1987 – 264 p.
12. Formigé J. L'Abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles par Jules Formigé – Paris: P.U.F. 1960. - 193 p.
13. Gage J. Gothic Glass: Two aspects of a Dionysian aesthetic. // Art History. 1982. V.5, №1. – P.36-58.
14. Gervaise D., Histoire de Suger, 3 vols. – Paris: François Barois, 1721 – 338 p.
15. Guillaume De Saint-Denis. Sugerii Vita // Oeuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. / éd. A.Lecoy de la Marche. – Paris: vve de J. Renouard, 1867. – P. 375 – 404.
16. Grant L. Abbot Suger of St-Denis. Church and State in Early Twelfth-Century France. – London: Longman, 1998. – 338 p.
17. Grodecki L. Les vitraux allegoriques de Saint-Denis / Louis Grodecki // Art de France. – 1961. - №1. - P.19-46.
18. Kessler H. The Function of Vitrum Vestitum and the Use of Materia saphirorum in Suger's St.Denis // L'Image: fonction et usages des images dans l'Occident médiéval; Actes du 6 "International Workshop on Medieval Societies", Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992. / Centre Ettore Majorana ; [sous dir. de J.Bachet et J.C.Schmitt.] . – Paris : Le Leopard d'Or, 1996. – (Cahiers du Léopard d'Or. - №5. - P.179-203).
19. Kidson P. Panofsky, Suger and St Denis. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1987. T.50, P.1-17.
20. Montfaucon, B. de. Les Monumens de la Monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a epargnées. in 5 vol. / Bernar de Montfaucon / par le R.P. Dom Bernard de Montfaucon. - Paris : J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-1733. - T.01: L'Origine des Français et la suite des rois jusqu'à Philippe I inclusivement. - 1729. – 402 p.
21. Panofsky E. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E.Panofsky, G.Panofsky-Soergel. - Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. - 285 p.
22. Panofsky E. Note on a controversial passage in Suger's DE CONSECRATIONE ECCLESIAE SANCTI DIONYSII / E.Panofsky // Gazette des Beaux-Arts, 6-th ser., - 1944. – T. 24, - P.95-114.
23. Poirel D. Symbolice et anagogice: l'école de Saint-Victor et la naissance du style gothique. // L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine. Actes du Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21.11.2000. Rencontres Médiévales Européennes, V.1 / Éd. Poirel D. – Turnhout: Brepol, 2001. P. 141-170.
24. Prache A. Les vitraux du XII siècle // Saint-Denis la basilique et le trésor. Les Dossiers d'Archeologie. 2001. № 261. - P. 60-67.
25. Rudolph C. Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art. – Princeton, New Jersey: Princeton university press, 1990. – 119 p.
26. Rudolph C. Inventing the Gothic Portal: Suger, Hugh of Saint Victor, and the Construction of a New Public Art at Saint-Denis // Art History. 2010, V.33, N4. – P.568-595.
27. Simson O. von. The gothic cathedral. Origins of Gothic architecture and the medieval concept of order / Otto von Simson. - Princeton: Princeton University Press, 1989. – 282 p.
28. Suger. Oeuvres Complètes de Suger, recueillies, annotées et publiées d'après les manuscrits. / éd. A. Lecoy de la Marche. – Paris: vve de J. Renouard, 1867, XXIII. - 488 p.
29. Suger. Liber de rebus in administratione sua gestis (De Administratione); Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii

- (De Consecratione); Ordinatio (1140-1141) // E. Panofsky. Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. / ed. E. Panofsky, G. Panofsky-Soergel. – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1979. – 285 p.
30. Vulgata [Electronic resource]. // La Bible online. – Electronic data. – Lyon: Premium, 1990-2004. – 1 electronic optical disk (CD-ROM): Premium.
31. Zinn G. A. Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition // A Symposium / Ed. P. L. Gerson - New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986. – P. 33-40.

З.С. Антипина

кандидат филологических наук,
заведующая лабораторией политики культурного наследия,
преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций
Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ)
afaneor@yandex.ru

А.А. Арустамова

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы Пермского государственного
национального исследовательского университета (ПГНИУ)
aarustamova@gmail.com

ПЕРМЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ: ПАРОХОДНЫЙ ГУДОК, САМОЛЕТНЫЙ ГУЛ*

В статье рассматривается специфика репрезентации темы Америки в творчестве Каменского, ее роль в организации пространства художественного мира поэта, системы образов его прозы и поэзии. Особое внимание уделяется рассмотрению специфики воплощения «самолетного проекта» в жизни и творчестве поэта, определившего новый угол зрения на ландшафт и изменившего систему пространственных координат в творчестве поэта-футуриста. В статье исследуется характер соотношения американского и пермского текстов в творчестве Каменского.

Ключевые слова: Каменский, футуризм, репрезентации, Америка, Пермь, авиатор, ландшафт, пространство

The article traces moods of representation of the American topics in Vassily Kamensky's prose and poetry as constitutive to the whole image set of the poet and specifying limits of his imagination represented in his works. Particular attention is drawn to the "airplane project" of Kamensky: new landscape model as embodiment of his life. Changes in the system of space-time coordinates in his works are decisive. These changes could be described as juxtaposition of American and Ural (meta-) texts.

Keywords: Kamensky, futurism, representation, America, Perm, aviator, landscape, space

Существует известная легенда о том, что песня про пароход, подаренная Америкой России, что звучит в фильме «Волга-Волга», должна была подстегнуть американских промышленников к более тесному сотрудничеству с СССР. Действительно, если пароход тихий, то нужно получить новые пароходы, которые позволят сделать сообщение по российским рекам более регулярным. Дело вовсе не в том, что нужно приобрести быстрые пароходы, а в том, чтобы колеса парохода не были таким уж редким явлением.

Такой замечательный представитель русского футуризма как Василий Каменский, будучи в то же время путешественником и странником, любителем скорости, в начале XX века принял радикальное решение: осваивать самолет. Каменский с юных лет много путешествовал как по России (Закавказье, Поволжье, Сочи, Крым, Дальний Восток, Мурманск), так и по экзотическим странам (Иран, Турция) и Европе (Польша, Австрия, Германия, Англия, Франция, Италия). Однако

двухгодичная авиаторская карьера (1910-1912) дала Каменскому во всех отношениях уникальный опыт. В его стихотворениях сразу появляются связанные друг с другом важнейшие мотивы «соединения мостов», проникновения в самые заповедные уголки планеты, расширения и единства пространства.

В этом – отличие Каменского от поэзии начала XX в., часто обращавшейся к экзотике географической, включающей и Америку (Брюсов, Бальмонт, Гумилев и др.). «Калькутта – Бомбей, Петроград и Венеция... Вена-Париж, Андижан и Турция Перекинулись Стами устами Из крыльев мостами Стаи цветистые Птиц — Корабли» («Полет на аэроплане»¹) – это другой угол видения мира и создание иной перспективы: мир становится не разделенным пространственно, а единым в своем разнообразии.

Аспекты репрезентации американской темы у Каменского связаны не с традицией, а, скорее, напротив, с особенным, новым восприятием пространства. В стихотворении «Карнавал Аэронц» читаем: «Все равно на земле все разгадано. Весь исследован штат Иллинойс. Нам остались только крылья Авиаторского утра... Нам остались сердцевзрывные Перелетности вершин. Еще страны неоткрытые Пневматических сверхшин»². Америка предстает здесь в традиционном ключе – как отдаленное пространство, предел земного познания, то есть в горизонталь. Однако помещается в новую оппозицию: земля/небо как исследованное/неисследованное пространство. Место неизведанной Америки в поэтическом мире Каменского заняло небо.

В стихотворении звучит противопоставление уже исследованной земли, на которой не осталось укромных уголков, куда бы ни проникла цивилизация, – и воздушных просторов. Именно так создается новая норма освоения пространства: не покорения его, а облета – все точки на земле измерены и рассчитаны, и творческое действие и инженерия полета тогда тождественны.

1.

Первым образом, воплощающим тождество инженерного замысла и замысла творческого, географического знания и регулярности пространственной коммуникации, стал для поэта образ Колумба. Колумб, европеец по определению, вдруг приобретает черты изгнанника, почти что странника или паяца. «Смешной одинокий Колумб» появляется в стихотворении «Дельфин». Явно это опыт знакомства с американским кино, в котором еще не было ни зрелого Чарли Чаплина, ни Микки-Мауса. Но также эпитет «одинокий» сразу напоминает об одиноких искателях детской литературы.

В автобиографической книге «Путь энтузиаста» Колумб назван как один из детских кумиров героя: «Это Кама – у ночного костра за чайником – рассказывала мне, начинающему смешному рыбаку, удивительную повесть о том, что Пушкин и Колумб, Гоголь и Эдисон, Некрасов и Гарибальди в свое время были такими же, как я, мальчиками, но выросли, много учились, много знали, много работали, много боролись и вот сумели стать великими»³. Именно такое отождествление с одиночкой и превращает поэта в зоркого первооткрывателя, который смотрит на новые земли через подзорную трубу своей поэзии. С образом Колумба связано поэтическое осознание Каменским своего пути – поэтической «карьеры».

Благодаря авиаторскому опыту поэта традиционное противопоставление толпы обывателей и поэта, одинокого гения в поэтической жизни Каменского оказалось реализованным в новом, пространственном, масштабе: «Часто видел внизу муравьиную кучу. И никому не было дела До футуриста-летчика... Разве нужна гениальность наживам – Бакалейно-коммерческим клубам. Вот почему перед вами Живым Я стою одиноким Колумбом»⁴. И далее, через мотив статуарности, образ Колумба связывается с образом памятника Поэту.

¹ Каменский В.В. Девушки босиком. – Тифлис: Прогресс, 1917. – С.45.

² Каменский В.В. Звучаль веснянки. – М.: Китоврас, 1918. – С.8.

³ Каменский В.В. Путь энтузиаста. – М.: Федерация, 1931. – С.30.

⁴ Каменский В.В. Звучаль веснянки. – М.: Китоврас, 1918. – С.23.

*З.Антипина, А.Арустамова Пермь в Нью-Йорке:**пароходный гудок, самолетный гул*

Статуарность здесь не следует понимать как публичное прославление, напротив, статуарна природа, статуарен ландшафт, статуарна живая природа. Эпитет «живой» не следует понимать просто как часть оксюморона «живая статуя», но как часть общего плана – авиатор как взлет вверх энергий жизни, конкретность опыта летчика, его близость природе, в отличие от мира обывателя; а значит, его причастность всему живому. Именно смотря сверху на леса и реки, он и становится живым, а не умершим и отлитым в бронзе Колумбом. И противопоставление поэта и толпы – не противопоставление двух позиций, а противопоставление живого и равнодушной природы.

2.

Революционная позиция Каменского – противостояние этому равнодушию ради торжества жизни, торжества живого как всеобъемлющего и всему отзывающегося. Для нас важно, что такое торжество живого происходит в уральских координатах: северный лесистый ландшафт и дуновение с юга, наступление весны.

У поэта появляется эпизод своего рода инициации (не кажется совпадением, что инициация происходит в лесу, символичном для Урала) — приобщения к революционной борьбе, как именно позиции одинокого наблюдателя. В поэме 1931 г. говорится: «Первого мая 1905 года Группа рабочих Железнодорожников и девиц Отправилась в лес слушать весенних птиц. И я туда влез»⁵. И далее приводится цитата из известной революционной песни «На бой кровавый...», и именно песня оказывается таким общим делом, делом полного взаимопонимания, которое есть и общее видение задач преобразования мира. Это преобразование связано во многом именно с авиацией, которая не разрушает земной ландшафт, а даже обогащает его новым углом зрения.

Но итог своего «транспортного проекта» поэт подвел раньше. В 1924 г. в свет вышли «27 приключений Хорта Джойса», которые автор отнес к жанру романа. Место этого произведения в творчестве Каменского еще не оценено должным образом, между тем оно включает в себя ключевые мотивы, образы и проблематику творчества поэта. Оно проникнуто пафосом страстной любви к жизни и в то же время переживанием ее неумолимой предопределенности. Авантюристность сюжета обеспечивается приключениями, переживаемыми Хортом Джойсом во время поисков пропавшей дочери Чукки.

Перед читателем разворачивается многообразный пестрый мир, включающий в себя топографию Ирана, Индии, Австралии. Здесь присутствуют аллюзии и на Америку – Хорту помогает сыщик Джек Питч из Чикаго. И здесь же отчасти кроется ответ на вопрос, почему в произведениях Каменского чаще всего упоминается штат Иллинойс. Джек Питч – это отсылка к Нату Пинкертону, знаменитому персонажу детективных романов, прообразом которого был детектив Алан Пинкертон из Чикаго.

Америка видится автору романа традиционно как страна технических чудес – именно в Нью-Йорке происходит воображаемое проецирование на небо, как на экран, книги, которую одновременно могут читать миллионы жителей Нью-Йорка. Именно с Нью-Йорком, а не Голливудом связан удачный дебют в кино возлюбленной Питча, экзотической красавицы Ниа. С США в книге ассоциируется финансовое благополучие, успех и сила.

Тем приметнее то обстоятельство, что Америка остается вне структурообразующей пространственной оси «север» (родина Хорта) – «юг» (тропические острова, Австралия). Писатель отмечал ключевую значимость топосов юга и севера в его творчестве: «Я любил писать и думать на севере о юге, а на юге о севере» («Путь энтузиаста»⁶). Хорт – уроженец севера, на север он возвращается, исполнив свою миссию и найдя дочь, ожидать свершения предсказанного и неумолимого конца, постигая в то же время «счастье осени» и «непреложной связанности с землей», полноценно проживая каждую уходящую минуту. Воплощением юга – тепла и страстной молодой жизни является Наоми, возлюбленная Хорта, покидающая ласковый юг ради севера и последних двух осеней с героем.

⁵ Каменский В.В. Уральские поэмы. – Свердловск: Свердловгиз, 1935. - С.83.

⁶ Каменский В.В. Путь энтузиаста. – М.: Федерация, 1931. - С.448.

Америка, «свое другое» для поэта живого и жизни, в этом романе предстает на уровне массовых представлений об американском кинематографе, литературе, техническом прогрессе, в первую очередь, материальном. Эта узнаваемость общих формул американского в русской культуре, с одной стороны, соответствовала читательским ожиданиям, предвкушавшим чтение увлекательных приключений, а с другой – указывала на ценностную иерархию в романе. Подлинным и безусловным местом обретения себя становится для Хорта Джойса именно север. Именно здесь постигается смысл жизни и приходит осознание завершенности, воплощенности жизненного пути героя. Так поневоле полет через континенты возвращается к северному, уральскому, камскому тексту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 404 с.
2. Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX в. // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4 (часть 2). – М: РГГУ, 2007. - С.163-193.
3. Каменский В.В. Уральские поэмы. – Свердловск: Свердлгиз, 1935. - 238 с.
4. Каменский В.В. Звучаль веснеянки. – М.: Китоврас, 1918. – 160 с.
5. Каменский В.В. Его-моя биография великого футуриста. – М.: Китоврас, 1918. – 228 с.
6. Каменский В.В. Сарынь на кичку. Стихи избранные. - М.: Федерация, 1932. – 112 с.
7. Каменский В.В. Девушки босиком. – Тифлис: Прогресс, 1917. - 144 с.
8. Каменский В.В. Путь энтузиаста. – М.: Федерация, 1931.

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ

sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ ВОПРОСОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ*

В статье осуществляется построение неформализованной онтологии кино, актуализируются такие понятия, связанные с онтологией кино, как онтологическое и моделируемое содержание, выводится логически выстроенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино, обосновывается онтологически немедийный характер кинематографа, вводится онтологическая классификация кинематографических произведений, а также ставится вопрос о принципиальной возможности формирования методологической парадигмы в отношении кинематографа — полноценной функциональной кинонауки, позволяющей реализовывать на её базе такие образовательные программы, которые были бы независимы от личности обучающего, но исключительно от наличествующего на актуальный момент времени знания, организованного и выраженного в форме методологической парадигмы.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, теория кино, аксиоматический ряд онтологии кино, методолог кино, парадигмолог, методологическая парадигма, кинонаука, кинообразование, онтологическая классификация фильмов

In article is constructed the non-formalized ontology of cinema, such concepts connected with ontology of cinema as the ontological and modelled content are actualized, logically built axiomatic row connected with ontology of cinema is deduced, ontologically of not media character of cinema is substantiated, ontological classification of cinematographic works is entered, and also is raised the question of principle possibility of formation of a methodological paradigm concerning a cinematograph — the full-fledged functional cinema science, allowing to realize such educational programs which would be independent of the personality student, but exclusive from the knowledge presented on an actual time point organized and expressed in the form of a methodological paradigm.

Keywords: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, axiomatic row of ontology of cinema, methodologist of cinema, paradigmologist, methodological paradigm, cinema science, cinema education, ontological classification of movies

Вопрос «Что такое онтология кино?» не менее, а скорее даже во много раз более существеннее и важнее, чем вопрос «Что такое кино?». Хотя, собственно, вопрос «Что такое кино?» и подразумевает вопрос «Что такое онтология кино?», но в то же время является косвенным отображением той познавательной ситуации, в которой находился человек его задавший — может быть и не впервые¹, но впервые с прямым отсылком к вопросу непосредственно об онтологии кино — Андре Базен, который в предисловии к первому тому своей знаменитой работы делится с читателем деталями этой самой ситуации — поясняя обстоятельства создания книги, и тут же словно оправдываясь и извиняясь за них перед читателем:

© Штейн С.Ю., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ В двадцатых годах двадцатого века в отечественной литературе вышел целый ряд работ, в заглавии которых был вынесен данный вопрос: Кациграс А.И. Что такое кино. — М.: Кинопечать, 1926; Радецкий П.С. Что такое кино? — М.; Л.: Кинопечать, 1927; Серпинский С.В. Что такое кино? — М.; Л.: Госиздат, 1928.

«Это первая книга серии, состоящей по крайней мере из четырёх томов, объединяющая статьи, опубликованные после войны. [...] ...автор, насколько это только было возможно, выбирал статьи наименее напрямую обусловленные злободневной журналистикой. Из этого следует, что тон и, главным образом, размер статей здесь объединённых будет существенно меняться; критерий, которым мы руководствовались - приоритет содержания над формой, поэтому та или иная двух-трёхстраничная статья, появившаяся в еженедельнике, в тексте этой книги имеет не меньшую ценность, чем изучение целого журнала или даже может стать для возводимого нами здания краеугольным камнем, необходимым для надёжности фасада»². И далее: «Каждый раз, когда нам это казалось целесообразным, мы никоим образом не стеснялись их [статьи - Прим. С.Ш.] исправлять – как форму, так и содержание. [...] ...вместо того, чтобы насильно встраивать в существующие статьи наши сегодняшние размышления, чтобы не нарушать естественное течение мыслей»³.

Спустя ровно пятьдесят пять лет после выхода в свет работы Базена, мы не просто можем напрямую задаться вопросом «Что такое онтология кино?», но сознательно сформировать такую познавательную ситуацию, за которую не придётся ни оправдываться, ни извиняться, но которая позволит актуализировать широкий круг вопросов, связанных с кинотеорией и наукой о кино в целом.

I. Онтология кино и проблема метаязыка киноведческих исследований

Как это ни странно, но, наверное, основной проблемой, которая не позволяет исследователям вести полноценный разговор об онтологии кино, является даже не отсутствие такого метода, с помощью которого такой разговор мог бы быть продуктивен, и о чём шла речь в предыдущих работах⁴ (хотя, конечно, это и является серьёзнейшей проблемой), но нечто иное — отсутствие в киноведческой науке такого формализованного метаязыка, с помощью которого можно было бы развёртывать полноценный научный дискурс.

И это, конечно, не новость. В чуть ли не единственной статье в отечественном киноведении за всю его столетнюю историю, в которой предпринята попытка проблематизации вопросов методов и языка теоретических киноведческих исследований, констатация данного факта доведена до аксиоматического вывода (симптоматично, что речь идёт именно об онтологии кино):

«Методологическая слабость концепций типа Кракауэра и Базена состоит в том, что онтология киноискусства выводится на основе индуктивно-эмпирического подхода. А фундаментальные понятия «эстетические предпочтения», «мумификация» не являются теоретическими конструкторами, они вводятся чисто феноменологически как "протокольная" фиксация интуитивно очевидных признаков киноискусства. Не имея теоретической онтологии и будучи разноприродными по своим основаниям, эти понятия с трудом, а в ряде случаев и вообще не поддаются теоретической систематизации. Следовательно, они не могут в полной мере выполнять функции исходных конструкторов целостной теории. Естественно поэтому, что всеобщность и необходимость фундаментальных понятий по отношению к киноискусству вообще обосновываются в подобных концепциях лишь (или главным образом) при помощи анализа конкретных фильмов, то есть путём ассимиляции эмпирически-конкретного материала киноискусства, а не разворачивается в теоретически концептуальный каркас науки. Ни теория, ни методология не выделяются в специальный слой научного познания. Они как бы «погружены» в эмпирически конкретный анализ фильмов. Поэтому общие модели киноискусства в таких теориях скорее мозаичны, нежели логически конструктивны. Они не требуют и специального

² Bazin A. Avant-Propos // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958. - P.7. [Перевод Сергея Штейна]

³ Ibid., p.8.

⁴ См. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19; Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.20-31.

*С.Штейн Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов
теоретического киноведения*

теоретического языка, поскольку рассчитаны на «общегуманитарный», искусствоведческий стиль мышления (тезаурус) читателя, на его традиционный социокультурный опыт, понимаемый в самом широком смысле этого слова»⁵.

Однако предпринимаемые попытки ввода такого формализованного языка сталкиваются, как минимум, с двумя серьёзными препятствиями, которые автор настоящей работы испытал на собственном опыте.

Первое препятствие на пути к развёртыванию теоретических построений в киноведении с использованием формализованного метаязыка связано с его неприятием как членами так называемого «научного сообщества» (диссертационное исследование «Онтология кино в концепции Андре Базена»⁶, которое изначально проводилось в условиях максимальной формализации метаязыка, в конечном счёте было максимально деформализировано, но и в таком виде получило упреки диссертационного совета в излишней формализации; такие работы, как «Кинематограф — методология — познание», «Онтология кино: выход на метод-медиа», посвящённые своеобразному методологическому выходу из существующего исследовательского тупика, в котором находится теоретическое киноведение, работы выполненные на достаточно высоком уровне формализации были проигнорированы «научным сообществом»), так и теми, кто формально к нему не принадлежит, но восприятие которых хотя бы отчасти несомненно формируется этим самым «сообществом» (непонимание, нежелание включаться в непонимаемое, а вследствие — неприятие формализованного метаязыка в рамках теоретического постижения кинематографа было встречено как при ведении целого ряда специальных дисциплин, таких как теория и социология кино, в рамках магистерской программы «Искусство кино» по направлению 035400.68 История искусств, так и при проведении в стенах РГГУ цикличного научного семинара «Онтология кино: деонтологизация кинематографа и онтологизация артпространств»).

Второе препятствие связано с самим метаязыком: будучи методозависимым, формализованный метаязык требует, во-первых, уже сформированного метода, а, во-вторых, при отсутствии — ввода, а при наличии — объяснения каждого из терминов метаязыка, что превращает существенную часть киноведческого исследования в чисто методологическую работу (объём методологической части первого — формализованного варианта вышеупомянутого диссертационного исследования, в разы превосходил исследование непосредственно самого предмета и по суммарному листажу приближался к верхней планке объёма докторской диссертации; объём проделанной работы, связанной с описанием познавательной стратегии и конкретного, удовлетворяющего ей метода — метода полиразмерного теоретического моделирования, а также вводом метаязычных терминов, необходимых для полноценного описания онтологии кино с использованием избранного метода, на настоящий момент составляет порядка пяти авторских листов). Причём при существующем отсутствии полноценной коммуникации между членами «научного сообщества» — использованный однажды методологический конструктор, включающий в себя соответствующий ему метаязычный лексикон, должным образом не институализируется, что вынуждает автора каждый раз актуализировать одни и те же методологические выкладки.

В то же время познавательная ситуация, в которой оказывается учёный, не всегда складывается таким образом, что появляется возможность «единомоментного» и целостного изложения полученных знаний, притом, что отдельные части такого знания по разным причинам требуют срочной актуализации. Конечно же, одна из основных таких причин — включение исследователя в педагогическую деятельность и его желание не ретранслировать устаревшие знания и дефиниции. В таком случае учёному, продуцирующему знание, полученное с помощью не институализированного в данном «научном сообществе» метода, приходится или каждый раз заново

⁵ Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения // Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984. — С.56-57.

⁶ Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.

повторять одни и те же используемые им методологические установки и выкладки, или же, если это оказывается возможным, пытаться излагать полученные знания, изначально выраженные в формализованном виде, на языке, соответствующем уровню мышления членов данного «сообщества», сокращая метаязычные термины до минимума.

В настоящей работе осуществляется попытка теоретического построения неформализованной онтологии кино на основе формализованной познавательной стратегии и формализованных методов.

II. Ключевые аспекты неформализованной онтологии кино

Если рассматривать кинематограф как целостный объект, то в самом общем виде можно определить его как совокупность взаимосвязанных видов человеческой деятельности. Изначально обуславливающим остальные виды деятельности — центральным видом кинематографической деятельности, является *фильмопроизводство*. Однако фильмопроизводство обуславливается таким видом деятельности как *организация трансляционного фильмопотребления*, которое в конечном счёте может реализовываться и без актуального фильмопроизводства (наличие созданных фильмов даже без их последующего производства позволяет это делать)⁷.

Фильмопроизводство может быть представлено в виде процессуальной множественности, по отношению к которой центральным процессом — процессом, по отношению к которому одна половина процессов, входящих в процессуальную множественность, является, условно говоря, подготовительной, а вторая — подчинённой и зависящей от производного материала, получаемого в результате его реализации, является *процесс фиксации реализующейся внутрикадровой ситуации*, который, в свою очередь, взаимосвязан с *процессом реализации внутрикадровой ситуации в момент фиксации*.

Процесс фиксации (fixation process)⁸ невозможен без двух элементов, которые по отношению к данному процессу могут быть охарактеризованы как субстанциональные (сущностные и неизменные) — *аппарата фиксации* (apparatus fixation — AF) и того, что он фиксирует. При этом фиксируемое не может быть определено ни как реальность (данное определение слишком абстрактно), ни как видимая часть материальной действительности (данное определение подразумевает, что исследование ограничивается естественнонаучной формой рациональности, рассматривающей действительность исключительно в его материальном аспекте), но, очевидно, как-то иначе — таким образом, чтобы данное определение, с одной стороны, исключало изначальный субъективный взгляд на предмет, а с другой — было бы настолько операционно достаточным, чтобы его можно было использовать в дальнейших производных теоретических построениях. Поэтому определим фиксируемое как *ситуационный континуум* (situational continuum — SC) — *совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким единством (например, временным, пространственным, пространственно-временным (spatio-temporal — st), тем или иным принципом локализации ситуационного континуума)*.

Сущность же самого процесса фиксации, о котором мы говорим в связи с кинематографом/фотографией, а также онтологически схожего с ним — процесса фиксации звука, заключается в том, что он позволяет получать такого рода производное, которое будет в том или ином аспекте безусловно соответствовать фиксируемому. Например, доказуемо и бесспорно, что одним из таких аспектов в упомянутых процессах является локализованная аппаратом фиксации визуальная/аудиовизуальная/звуковая составляющая материальной части ситуационного континуума в момент фиксации.

⁷ Данный тезис сродни мысли Кристиана Метца: «...я полагаю, что, если фильм, демонстрирующийся в кинотеатре, и кино как таковое исчезнут, изучение кино и фильма как наука останется» (Будет ли у кино второе столетие? [Текст] // Киноведческие записки. — 1991. — №12 — С.30.)

⁸ Несмотря на деформализованный характер настоящей работы, условные сокращения, основанные на английском переводе употребляемых или вводимых терминов, указываются для последующего их использования в конструируемых схемах.

Производным — результатом (или продуктом) процесса фиксации является *зафиксированное* (fixed). Определим сначала его таким образом, чтобы полученная дефиниция могла бы быть применима к производному процесса фиксации независимо от его специфики (фотографическая фиксация, кинематографическая фиксация, фиксация звука): *зафиксированное* — локализованный функциональными возможностями аппарата фиксации ситуационный континуум, фрагментированная совокупность элементов которого сохранена на том или ином материальном носителе, позволяющем актуализировать их в форме соответствующей фрагментированным элементам фиксируемого ситуационного континуума.

В отношении кинематографической фиксации, данное определение может быть развёрнуто следующим образом: *зафиксированное* — ограниченный рамкой кадра, осуществлённый в определённый пространственно-временной период ситуационный континуум, визуальная/аудиовизуальная форма материальной составляющей которого локализована функциональными возможностями аппарата фиксации и сохранена на том или ином материальном носителе для последующего возможного воспроизведения на плоскости в виде двумерного/псевдотрёхмерного изображения, создающего иллюзию естественного (в преднамеренных случаях — неестественного) развёртывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума.

При этом важным дополнением является то, что между зафиксированным и соответствующим ему фиксируемым (ситуационным континуумом) может быть установлена связь в виде прямого онтологического соответствия (direct ontological compliance).

Организация трансляционного фильмопотребления также может быть представлена в виде процессуальной множественности, по отношению к которой центральным процессом является процесс проекции (process of projection) / трансляции (process of translation) *зафиксированного*.

Процесс проекции/трансляции зафиксированного может быть представлен в двух принципиальных формах: процесс проекции и процесс трансляции, разность которых определяется тем, что в первом случае проекционный аппарат (projection apparatus — PA), осуществляющий проекцию зафиксированного, трансформирует им некую независимую от него — самореализующуюся ситуацию, а во втором случае — трансляционный аппарат (translational apparatus — TA), осуществляющий трансляцию зафиксированного, трансформирует сам себя как элемент самореализующейся ситуации. Так как в неформализованном и упрощённом построении онтологии кино нам не так важна разница между этими двумя процессами, то мы можем дать единое определение для того производного продукта, который получается вследствие их реализации — *экранная форма зафиксированного* (screen form fixed), являющаяся одним из элементов самореализующейся ситуации в момент проекции/трансляции.

И опять же мы вправе установить между экранной формой зафиксированного и соответствующим ему фиксируемым (ситуационным континуумом) связь в виде прямого онтологического соответствия (схема 1).

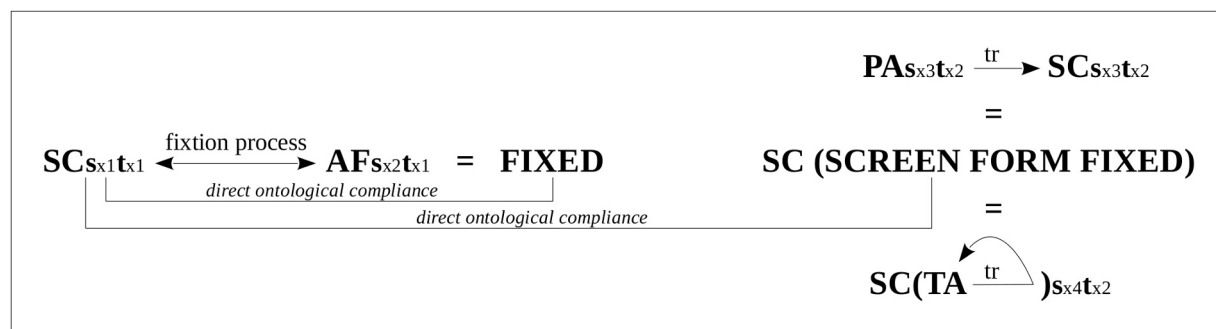


Схема 1

III. Человек в неформализованной онтологии кино

Сложности в дальнейшем построении неформализованной структуры онтологии кино возникают тогда, когда появляется необходимость ввода в неё человека. Притом вроде бы всё очень просто и по идее не должно вызывать никаких особых затруднений.

Есть человек, которого можно определить как *субъект-автор* (subject-author — SA), который оказывает возможное *трансформирующее* (transformation — tr) воздействие как на ситуацию до и непосредственно в момент фиксации (*внутрикадровое моделирование* — intraframe modelling), так и на сам аппарат фиксации в момент фиксации (*аппаратное моделирование* — apparatus modeling), а также участвует в процессах, в рамках которых происходит *манипулирование доэкранной формой зафиксированного* (pre-screen forms fixed): *процесс коррекции зафиксированного* (process of correction of the fixed), *процесс трансформации зафиксированного* (process of transformation of the fixed), *процесс организации зафиксированного* (монтаж) (process of the organization of the fixed), *процесс определения фильмической целостности* (process of determination of film integrity).

Также есть *субъект-зритель* (subject-viewer — SV), который воспринимает экранную форму зафиксированного, как правило в виде *фильмической целостности* (film) или же её фрагмента, и в редких случаях — в виде единичного зафиксированного.

Ключевой же вопрос связан с тем, каким образом определить отношение между субъектом-зрителем, воспринимающим экранную форму зафиксированного и соответствующей ей ситуацией (ситуационным континуумом), между которыми установлена связь в форме прямого онтологического соответствия.

Для того, чтобы определить место и отношение человека к понятию ситуационный континуум, его зафиксированной форме и её актуализированному состоянию, введем несколько производных понятий:

актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринимаемых человеком или же оказывающих на него воздействие в актуальный момент времени (здесь и далее, понятие локализованный, применяемое в отношении человека, определяет свойство человека локализовать ситуационный континуум, которое при более детальном рассмотрении может быть разделено и классифицировано на различные формы: зрительная локализация, звуковая локализация и т. д., что в рамках настоящего исследования делаться не будет);

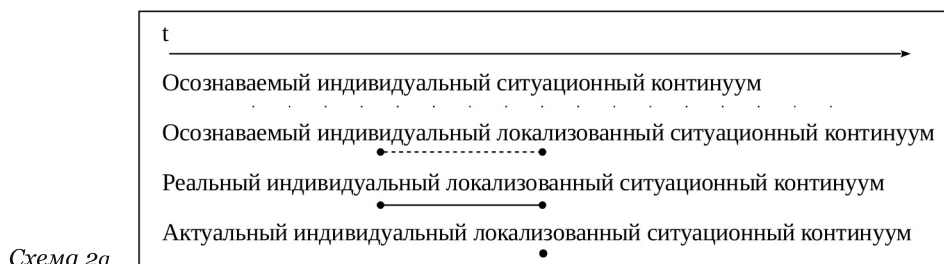
реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения (возможно, даже с эмбрионального состояния) до актуального момента времени;

осознаваемый индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, напрямую или опосредованно воспринятых человеком в период от его рождения (возможно, даже с эмбрионального состояния) до актуального момента времени, которые человек может мысленно актуализировать в той или иной — целостной или фрагментарной форме в актуальный момент времени;

осознаваемый индивидуальный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов, объединённых неким единством, которые человек может мысленно актуализировать в актуальный момент времени.

По отношению к условной оси (стреле) времени, актуальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум схематически может быть выражен в виде точки, реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — в виде прямой, ограниченной двумя точками — рождение (точка рождения, как уже оговаривалось выше, вариативна в периоде от эмбрионального состояния до физического рождения) и актуальный момент времени, осознаваемый индивидуальный локализованный ситуационный континуум — в виде пунктирной линии, также ограниченной двумя указанными точками, осознаваемый индивидуальный

ситуационный континуум — пунктирной линией, ничем не ограниченной и выходящей за обе границы осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума (схема 2а).

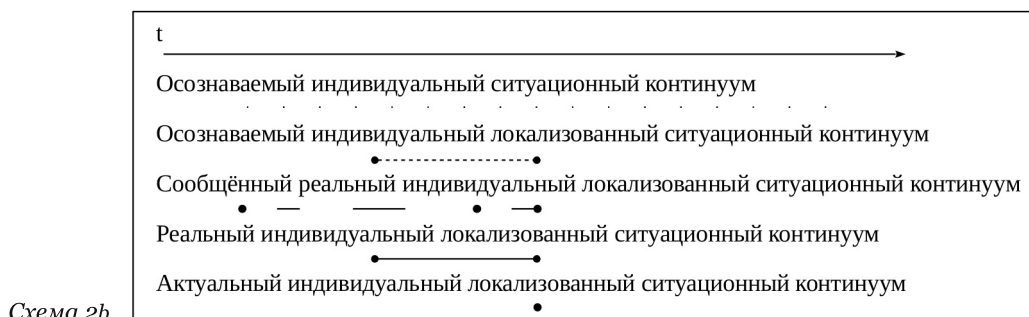


Для субъекта-автора (при условии, что он был непосредственным свидетелем фиксируемой ситуации) экранная форма зафиксированного является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума. Для субъекта-зрителя фиксируемая ситуация не является элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, но тем, что он может только представить в рамках осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, однако, при восприятии субъектом-зрителем экранной формы зафиксированного в актуальный момент времени данная ситуация сообщается ему в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Совокупность таким образом сообщённого может быть выделена и представлена в виде самостоятельного понятия, принципиально отличного от реального индивидуального локализованного ситуационного континуума:

сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум — совокупность материальных и любых иных факторов в форме ситуационного континуума, локализованного и зафиксированного аппаратом фиксации, изначально не являющегося частью реального индивидуального локализованного ситуационного континуума человека, но сообщённого ему в качестве такового через актуальную (в кинематографе — экранную) форму зафиксированного.

По отношению к условной оси времени и к другим однородным понятиям, сообщённый реальный индивидуальный локализованный ситуационный континуум может быть представлен в виде дискретных точек (зафиксированное в форме фотографии) и периодов (зафиксированное в форме звуковой волны, допустимо рассматриваемое как длительность — кинематографическое зафиксированное), ограниченных актуальным моментом и первыми доступными для восприятия формами зафиксированного (первые фотографические изображения и записанные звуки, доступные в настоящее время для восприятия), располагаемыми на одной условной прямой над реальным индивидуальным локализованным ситуационным континуумом (схема 2б).



На данном этапе построения процесс восприятия субъектом-зрителем экранной формы зафиксированного может быть представлен, во-первых, в виде перевода ситуационного континуума, обусловленного конкретной пространственно-временной координатой, который для субъекта-зрителя является исключительно элементом осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, в актуальное состояние в форме *онтологического содержания* (ontological content, ONT), соответствующего ситуационному континууму в момент фиксации с учётом функциональных возможностей его локализации аппаратом фиксации, а, во-вторых, в последующем переводе

актуализированного для субъекта онтологического содержания, находящегося в зафиксированном на условные линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, на которых, по отношению к условной оси времени, они будут между собой не совпадать, так как нахождение сообщённого онтологического содержания на линии реального индивидуального локализованного ситуационного континуума будет соответствовать времени его актуализации для субъекта-зрителя, а нахождение на линии сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума — времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось, и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия⁹. Между сообщённым субъекту-зрителю онтологическим содержанием и соответствующим ему ситуационным континуумом в момент фиксации с учётом функциональных возможностей его локализации аппаратом фиксации может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия.

Интересная проблема возникает с определением процесса сообщения субъекту-зрителю онтологического содержания. Во-первых, можно совершенно чётко установить, что этот процесс не связан с сознанием воспринимающего субъекта, а, во-вторых, констатировать, что восприятие субъектом онтологического содержания зафиксированного двойственно — это, с одной стороны, чистый физиологический процесс, а с другой — процесс трансцендентный. Поэтому данный процесс невозможно никак иначе определить, кроме как в таком противоречивом дуализме — *трансцендентно-физиологический процесс* (transcendental-physiological process).

Для наглядности выразим полученные выводы в форме промежуточной схемы (схема 3а).

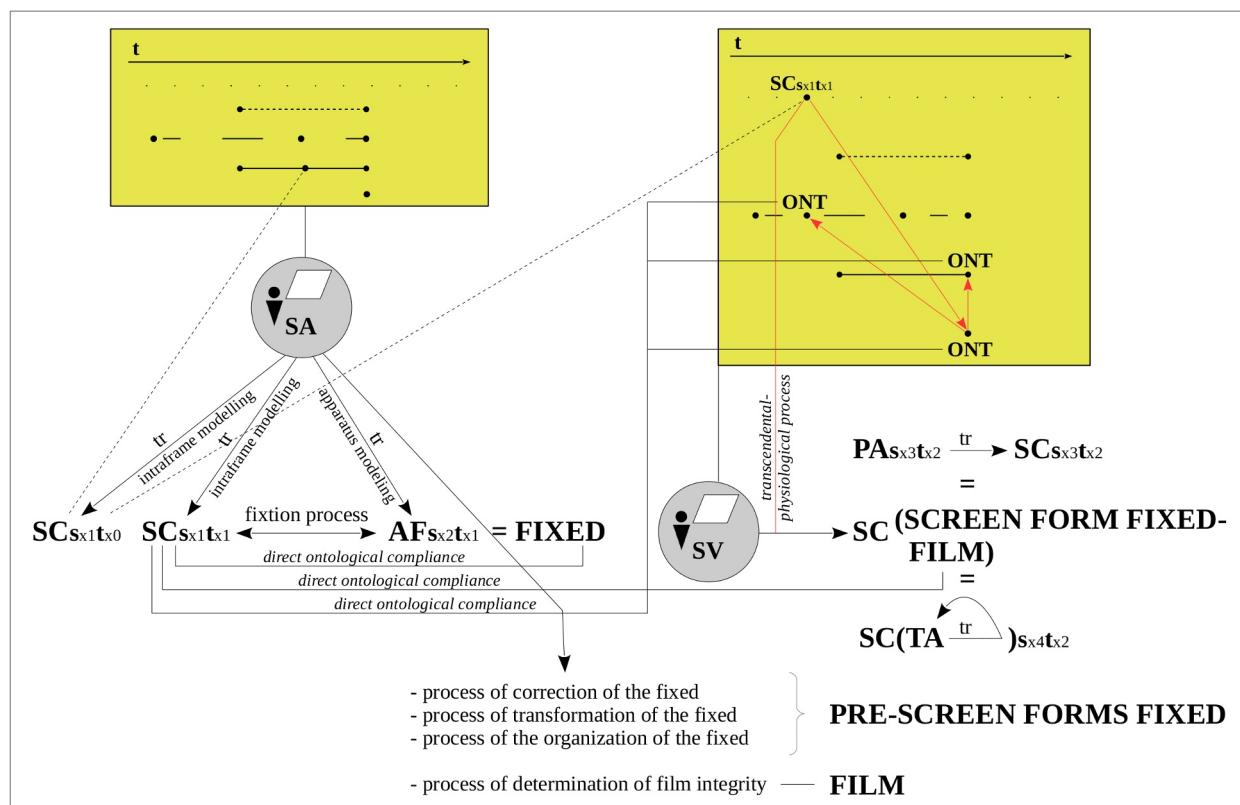


Схема 3а

Так как экранная форма зафиксированного на сознательном уровне почти всегда субъектом-зрителем так или иначе интерпретируется — соотносится с неким абстрактным ситуационным континуумом, который не является элементом его реального индивидуального локализованного

⁹ Совпадение положения рассматриваемого онтологического содержания на линиях реального индивидуального локализованного ситуационного континуума и сообщённого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума возможно только в случае восприятия субъектом-зрителем прямой трансляции, с известной поправкой на небольшую разницу, связанную с минимальной задержкой хода транслируемого сигнала.

ситуационного континуума, то необходимо ввести понятие *моделируемое содержание* (modelled content, MOD), которое, с одной стороны, может быть сознательно создаваться субъектом-автором путём определённого рода трансформации как ситуации до и в момент фиксации, так и трансформации зафиксированного материала, а, с другой стороны, — восприниматься субъектом-зрителем путем сознательного соотнесения экранной формы зафиксированного с неким абстрактным ситуационным континуумом, не соответствующим ситуационному континууму в момент фиксации. При этом моделируемое субъектом-автором и воспринимаемое как моделируемое субъектом-зрителем между собой могут соответствовать или же нет, что характеризует общность или разность наличествующего у субъекта-автора и субъекта-зрителя осознаваемого индивидуального ситуационного континуума, но также/или при условном соответствии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума — характер вывода мыслительных «аллюзий» в ответ на одно и то же онтологическое содержание, на уровне мышления интерпретируемое как содержание моделируемое.

Положительное соотнесение онтологического содержания интерпретируемого как моделируемое содержание, с неким *моделируемым* (modelled), которым может быть в том или ином масштабе рассмотренный условный *ситуационный период* (situational period — S-period), допустимо определить как *условное не онтологическое соответствие* (conditional not ontological compliance). При этом важно заметить, что данное отношение устанавливается субъектом-зрителем между экранной формой зафиксированного и моделируемым, на основании индивидуального метода, ограниченно доступного для анализа только вследствие наличия вербального выражения им своей позиции к устанавливаемому отношению.

Восприятие моделируемого содержания однозначно может быть определено как *мыслительный процесс* (intellective process). Другой вопрос — процесс сознательный или бессознательный, процесс активный или автоматический.

На основании вышеизложенного может быть выведен логически выстроенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино.

Аксиома первая. Онтологическое содержание всегда объективно.

Аксиома вторая. Само по себе онтологическое содержание не интерпретируемо.

Данная аксиома видится наиболее сложной для понимания и требует пояснения. Если ситуационный континуум, локализованный тем или иным образом, может быть как угодно интерпретируем — принципиальным условием для такой интерпретации является изначальная вариативная относительность к нему субъекта-интерпретатора, то онтологическое содержание просто-напросто не может быть объективно (!) ни к чему другому отнесено, кроме как к соответствующему ему локализованному ситуационному континууму. И, таким образом, любая интерпретация онтологического содержания будет либо интерпретацией уже самого локализованного ситуационного континуума (аксиома третья), либо тех средств, которые были использованы для получения зафиксированного (аксиома четвёртая).

Аксиома третья. Любая интерпретация онтологического содержания является интерпретацией самого локализованного ситуационного континуума, соответствующего данному онтологическому содержанию.

Аксиома четвёртая. Интерпретация средств и методов, которые были использованы для получения зафиксированного, не является и не может являться интерпретацией онтологического содержания.

Аксиома пятая. Любая интерпретация онтологического содержания ложна, так как само по себе онтологическое содержание не интерпретируемо (аксиома вторая), а то, что позиционируется как интерпретация — либо является результатом интерпретации локализованного ситуационного континуума, соответствующего данному онтологическому содержанию (аксиома третья), либо выражением интерпретации тех средств, которые были использованы для получения зафиксированного (аксиома четвёртая).

Аксиома шестая. Моделируемое содержание возникает в результате соотнесения онтологического содержания с неким ситуационным континуумом, онтологически ему не соответствующим.

Аксиома седьмая. Интерпретация исключительно средств, которые были использованы для получения зафиксированного, не может привести к формированию моделируемого содержания, но к ложной интерпретации онтологического содержания (аксиомы четвёртая и пятая).

Аксиома восьмая. Так как у субъекта-зрителя на уровне реального индивидуального локализованного ситуационного континуума нет соответствия с онтологическим содержанием, воспринимаемого им зафиксированного, то процесс соотнесения онтологического содержания с неким ситуационным континуумом, онтологически ему не соответствующим — процесс формирования моделируемого содержания субъектом-зрителем, является процессом бессознательным и автоматическим.

Аксиома девятая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию формируется вследствие отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума; сознательное отношение субъекта-зрителя к моделируемому содержанию как к моделируемому содержанию формируется вследствие интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Аксиома десятая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию через отказ от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализацию онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума является возможным только вследствие наличия трансцендентально-физиологического процесса, в результате реализации которого онтологическое содержание сообщается субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, ведь в противном случае — субъект-зритель не имел бы возможности опытно доказать факт наличия связи в виде онтологического соответствия между онтологическим содержанием и соответствующим ему локализованным аппаратом фиксации ситуационным континуумом, который до сообщения онтологического содержания субъекту-зрителю не являлся элементом его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума.

Аксиома одиннадцатая. Сознательное отношение субъекта-зрителя к онтологическому содержанию как к онтологическому содержанию через отказ от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализацию онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума не связано с процессом сознательного установления прямой онтологической связи между онтологическим содержанием и соответствующим ему локализованным аппаратом фиксации ситуационным континуумом, но с очевидным и опытно доказуемым фактом, что такая связь является *условием* наличия самого онтологического содержания.

Аксиома двенадцатая. Онтологическое содержание в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, актуализированного через его перевод в данное качество из элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, является тем же онтологическим содержанием, которое соответствует зафиксированному ситуационному континууму, а, следовательно, является объективным (аксиома первая) и само по себе не интерпретируемым (аксиома вторая).

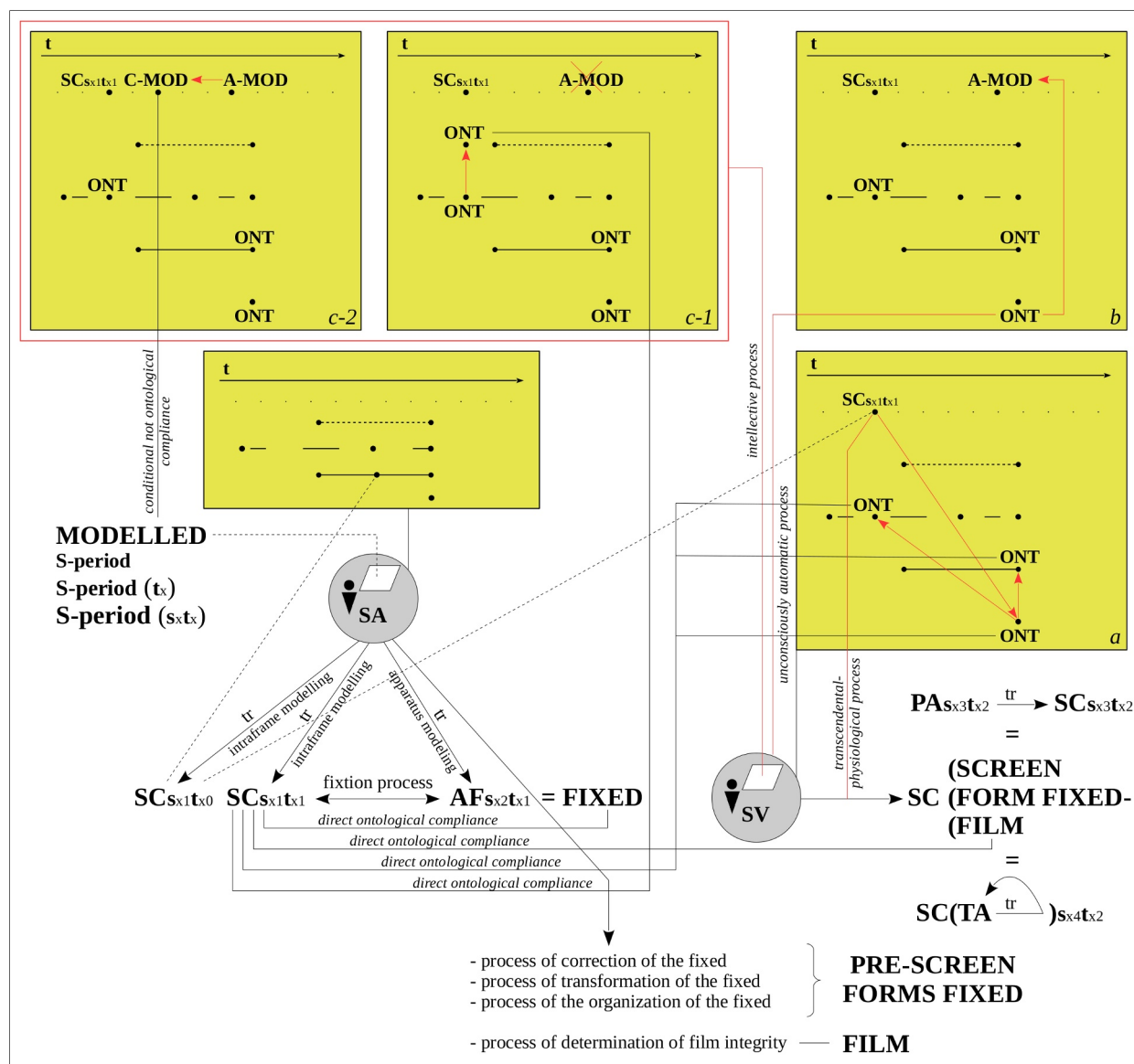


Схема 3б

На основании положений выведенного аксиоматического ряда может быть проведено членение взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного на три принципиальных процессуальных этапа, первые два из которых необратимы, а третий — вариативен:

а) трансцендентально-физиологический процесс сообщения онтологического содержания субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, соответствующего времени его актуализации для субъекта-зрителя, а также элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, соответствующего времени того ситуационного континуума, которое фиксировалось, и с которым у актуализируемого зафиксированного установлена связь в виде прямого онтологического соответствия;

б) бессознательно автоматический процесс (unconsciously automatic process) формирования субъектом-зрителем моделируемого содержания, которое должно быть маркировано как *автоматически моделируемое содержание* (automatically modelled content, A-MOD) и расположено на любом участке ничем неограниченной условной линии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума;

с-1) процесс сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве

элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, допустимо выходящего за начальную точку реального индивидуального локализованного ситуационного континуума субъекта-зрителя и имеющего связь с соответствующим онтологическому содержанию ситуационным континуумом в виде прямого онтологического соответствия;

с-2) сознательная интерпретация бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, которое, во-первых, может не совпадать с моделируемым содержанием, сформированным в результате бессознательно автоматического процесса, и потому должно быть маркировано как *сознательно моделируемое содержание* (*consciously modelled content, C-MOD*), а, во-вторых, располагаться на любом участке ничем неограниченной условной линии осознаваемого индивидуального ситуационного континуума.

Собственно, после определения этого, текстовое построение онтологии кино может быть выражено в форме итоговой схемы (схема 3б).

Сделанное описание и приведённая финальная схема являются уже тем максимально субъектонеизменчивым выражением онтологии кино, которое возможно представить при минимальной формализации знаний.

IV. Кино как не медиа и онтологическая классификация кинематографических произведений

Полученное построение позволяет сделать важное заключение, которое касается традиционного рассмотрения кинематографа как одной из форм медиа.

Не вдаваясь в терминологические подробности и различия форм медиа, можно принять за самое общее их определение следующее выражение: медиа — это средство передачи информации. Таким образом, если говорить о кинематографе исключительно в разрезе онтологического содержания зафиксированного, то кино не является медиа, так как посредством актуализации зафиксированного в его экранной форме передаётся не информация, но сам объект, локализованный аппаратом фиксации — ограниченный рамкой кадра пространственно-временной континуум, в форме его визуальной/аудиовизуальной составляющей. А вот, если интерпретировать зафиксированный ситуационный континуум, выраженный в экранной форме, как информацию, то кино, конечно, медиа! Но с тем же успехом тогда можно интерпретировать как информацию и непосредственно ситуационный континуум, что, однако, ведёт к заключению, что его прямое восприятие человеком — само восприятие человеком действительности, должно быть определено как медиа. И отчасти это так! Ведь исходной — первейшей формой медиа, возникающей в процессе взаимодействия человека с действительностью, является ни что иное как метод. Поэтому и при восприятии экранной формы зафиксированного, и при восприятии непосредственно ситуационного континуума между ними и человеком есть только один посредник — метод-медиа. Однако сами же по себе — ни ситуационный континуум, ни экранная форма зафиксированного медиа не являются! Кинематограф же становится формой медиа только тогда, когда человек начинает сознательно воспринимать экранную форму зафиксированного как моделируемое содержание, то есть — как информацию, полученную в результате сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Также с использованием полученного построения появляется возможность введения специфического — онтологического классификатора кинематографических произведений, который может быть применён для их теоретически обоснованного видового деления и внутривидовой классификации, а также для иных — более широких целей.

В основе классификации лежат обоснованные выше понятия — онтологическое и моделируемое содержание, а также выведенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино, и членение взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного на три принципиальных процессуальных этапа. Так как первые два этапа необратимы — независимы от сознания человека

*С.Штейн Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов
теоретического киноведения*

(на первом этапе происходит сообщение онтологического содержания субъекту-зрителю в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума, а на втором — бессознательно автоматический процесс формирования субъектом-зрителем моделируемого содержания), то в качестве основы для проводимой классификации будет взят третий — вариативный процесс, а также различные модификации двух его принципиальных разновидностей.

Сразу же следует оговориться, что, если сами классы являются выражением своеобразных возможных архитипических сознательных отношений субъекта-зрителя к кинематографическим формам, то приводимые в качестве примера конкретные фильмы — выражением индивидуального сознательного отношения к ним отдельно взятого субъекта (автора настоящей работы).

Первый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума. При этом осознаётся моделирующее воздействие субъекта-автора на процесс фиксации, которое ограничивается аппаратным моделированием. К этому классу может быть отнесена неорганизованная кино и видеохроника.

Второй класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума. При этом осознаётся моделирующее воздействие субъекта-автора, связанное как с аппаратным моделированием, так и с организацией зафиксированного материала. К данному классу относятся хроникально-документальные и документальные фильмы, в которых не выявляется интерпретируемое моделируемое содержание (например, такие фильмы, как «Нанук с севера», «Мистерия Пикассо», «Тише!» и т.д.).

Третий класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан как с процессом сознательного отказа от бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания и актуализации онтологического содержания как элемента сообщаемого реального индивидуального локализованного ситуационного континуума в качестве элемента осознаваемого индивидуального локализованного ситуационного континуума, так и с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого. При этом осознаётся определённая зависимость моделируемого содержания от содержания онтологического.

Данный класс условно можно разделить на два подкласса: первый — в котором субъектом-зрителем устанавливается зависимость моделируемого содержания от онтологического содержания (в качестве примера можно привести такие экспериментальные фильмы на грани игрового кино и документалистики, как «Я тебя люблю» и «Я тебя не люблю» П. Костомарова и А. Расторгуева, а также документальные фильмы, в которых средствами монтажа, методом избирательности зафиксированного материала, несмотря на изначальное отсутствие в зафиксированном моделируемого содержания, таковое создаётся — например, такие фильмы, как «Три песни о Ленине», «И всё-таки я верю...», «Анна от 6 до 18» и т.д.), второй — в котором субъектом-зрителем онтологическое содержание интерпретируется как действенный фон для развёртывания моделируемого содержания (это, например, такие фильмы, как «Похитители велосипедов», «Застава Ильича», «Прогулка» и т.д.).

Первые два класса, а также первый подкласс третьего класса составляют классовый вид — документальное кино.

Четвёртый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого.

Данный класс условно можно разделить на три подкласса: первый — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым, связанное с использованием совокупности средств воздействия на ситуационный континуум до и в момент фиксации, а также в результате реализации процесса организации зафиксированного (большинство игровых фильмов, снятых до появления цифровых технологий), второй — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым, связанное с использованием средств трансформации (деонтологизации) зафиксированного (большинство современных фильмов с наличием компьютерной графики, заменяющей собой реальные ситуационные локации), третий — в котором субъектом-зрителем устанавливается тяготение моделируемого содержания к условному не онтологическому соответствию с моделируемым посредством условных знаков (это, например, такие фильмы, как «Юный Фриц», «Интервенция», «Догвилль» и т.д.).

Пятый класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, но в то же время субъектом-зрителем осознаётся и онтологическое содержание, которое таким образом де-моделируется (deMOD), что моделируемое содержание, имеющее всегда своей основой онтологическое содержание, или соотносится с моделируемым весьма условно, или же вообще не соотносится.

Данный класс условно можно разделить на два подкласса: первый — в котором моделируемое содержание соотносится с моделируемым весьма условно (это большая часть так называемых авангардных фильмов, в которых присутствует фигуративность элементов действительности), второй — в котором моделируемое содержание вообще не может быть соотнесено ни с каким моделируемым (киноабстракции, не фигуративная анимация).

Третий, четвёртый и пятый классы составляют классовый вид — игровое кино.

Шестой класс составляют кинематографические формы, в которых третий принципиальный вариативный этап взаимодействия субъекта-зрителя с экранной формой зафиксированного связан с процессом сознательной интерпретации бессознательно автоматически сформированного моделируемого содержания как содержания моделируемого, но в то же время субъектом-зрителем осознаётся и онтологическое содержание, которое с моделируемым содержанием может быть соотнесено только в качестве формального онтологического содержания (formONT), которое присутствует исключительно как средство для создания такого рода моделируемого содержания, которое может приобрести с моделируемым отношение только в виде *условного соответствия* (conditional compliance) (любого рода анимация, при создании которой используется процесс фиксации).

Седьмой класс составляют кинематографические формы, в которых отсутствует онтологическое содержание, а моделируемое содержание соотносится с моделируемым только в виде условного соответствия (любого рода анимация, при создании которой не используется процесс фиксации).

Второй подкласс пятого класса, а также шестой и седьмой классы составляют классовый вид — анимационное кино.

Ещё один классовый вид — научно-популярное кино, образуют второй и третий классы (возможное и частое использование в научно-популярном кино моделируемого содержания не

позволяет совместить его с документальным кино).

Очевидно, что данная классификация (схема 4) при всей её функциональности подразумевает и определённые допущения, главным образом связанные с отнесением конкретного кинематографического произведения к тому или иному классу, возможность совмещения в одном и том же фильме характеристик двух и даже более классов и подклассов, из которых исследователем одна из характеристик избирается в качестве главной — магистральной, формообразующей, и по ней уже и происходит классификация всего целого, что, конечно же, связано с личностью и индивидуальностью каждого конкретного субъекта-зрителя, и о чём, впрочем, уже говорилось выше. Однако такого рода классификация и не предполагает математической строгости! Но реализует достаточную для данных объектов — кинематографических произведений, логичность и системность.

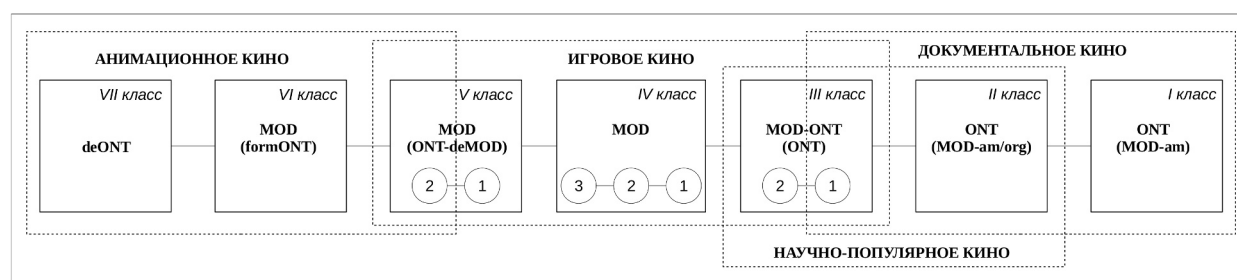


Схема 4

V. Внутренняя теория и теория кино как методологическая парадигма

Если продолжить объективировать (пусть даже и в неформализованном виде) элементы кинематографа, то в конце концов будет создана субъектонезависимая теоретическая модель кинематографа, выраженная в форме текста, а в случае использования метода схематизации — в форме схемы, впрочем, неотъемлемой частью которой будет являться её подробное описание. Данная модель, конечно же, не будет моделью-заместителем моделируемого объекта, но выражением того, что можно в данном моделируемом объективировать.

По отношению к такой модели, к отдельным её частям и элементам, все тексты, которые сейчас формально причисляются к так называемой теории кино, будут являться их предметными представлениями, то есть выражением искажающих свойств как той индивидуальной познавательной ситуации, в которой находился исследователь, так и того метода, который им использовался в его работе. Совокупность такого рода работ может быть охарактеризована как *внутренняя теория*, которая развёртывается не вне объекта и независимо от него, а непосредственно внутри него — как один из его элементов (предметно-функциональный элемент).

То же построение, которое является субъектонезависимой теоретической моделью объекта, включающей в себя совокупность его предметных представлений в качестве предметно-функционального элемента объекта-системы, есть ни что иное как методологическая парадигма в отношении данного объекта (схема 5).

Что меняется с появлением методологической парадигмы в отношении кинематографа?

Во-первых, впервые возникает полноценная функциональная наука о кино, в которой вся совокупность знаний о кинематографе организована в рамках одной — методологической формы рациональности¹⁰.

Во-вторых, меняется принцип возможного теоретизирования. Наличие методологической парадигмы предполагает, что продуцирование полноценного знания в отношении исследуемого объекта связано с расширением структуры объективированного, оптимизацией её выражения, в том числе в отношении частей предметно-функционального элемента, которые изначально соотносятся

¹⁰ См. Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.26.

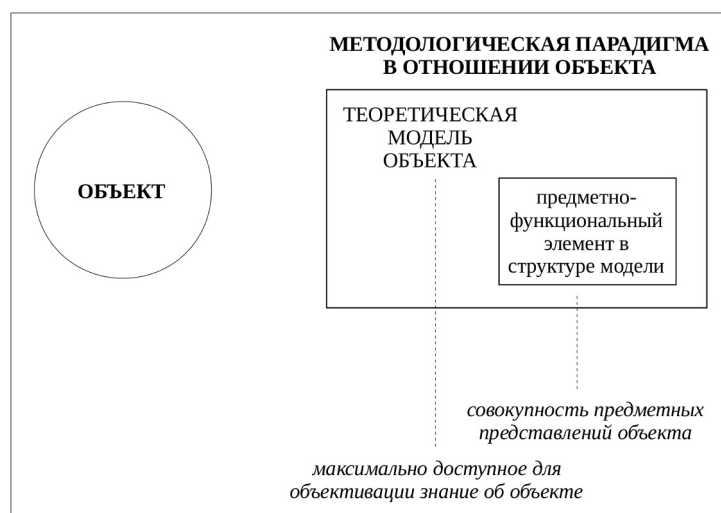


Схема 5

между собой сперва по предмету представления, а затем уже по использованному при этом методу¹¹. Любое новое знание — объективированное или же предметное, возможно только вследствие его пропуска через процесс перманентной рефлексии: знание соотносится с соответствующей ему в объекте областью, элементом или же составной частью элемента в имеющейся объективированной модели, проверяется на возможную уникальность и субъектонеизменчивость, и только затем включается в качестве нового объективированного знания в структуру имеющейся модели, или новой составной части предметнофункционального элемента, или же констатируется его принципиальная вторичность по отношению к имеющемуся объективированному или предметному знанию.

В-третьих, принципиально меняется личность кинотеоретика. Из свободного «художника», принцип теоретизирования которого основан на познавательном волюнтаризме, метапарадигмальный теоретик кино превращается в полноценного учёного — *методолога кино*. При этом методолог кино, по сути, является тем же парадигматологом, но ограниченным областью своего магистрального интереса — кинематографом.

И, наконец, в-четвёртых, возникает уникальная возможность для формирования полноценной образовательной системы, в которой учащийся впервые окажется независим от личности преподавателя, но исключительно от имеющегося на настоящий момент времени знания, выраженного в форме методологической парадигмы.

Так как с кинообразованием напрямую связано репродуцирование существующих знаний, а также реализация всех основных видов деятельности, образующих кинематограф как целостный объект, то остановимся отдельно на этом вопросе.

Но прежде отметим, что появление познавательной стратегии, связанной с метапарадигмальным строительством — чрезвычайно важный этап не только для кинонауки, но и для всей гуманитарной науки в целом. Почему? Да потому, что человек, кроме того, что он по самой природе своей является заложником ограниченности опытного познания, функциональность которого замкнута рамками естественнонаучной формы рациональности, так он ещё тотально зависим от той познавательной ситуации, в которой он находится, и которая формируется помимо его воли совокупностью окружающих его условий и обстоятельств, так что самоограничение какой-либо иллюзией, будь то философское или какое-либо иное представление, учение, концепция или даже замысловатый методологический конструктор, которой-то и не даёт сформироваться, которую-то, при наличии, и развеивает метапарадигмальное познание — непозволительная для человека

¹¹ Принцип организации представлений в границах предметно-функционального элемента вариативен, а учитывая, что в предметных представлениях кинематографа предмет как правило размыт, то, возможно, придётся использовать какой-то иной принцип, чем тот, который был указан. Главное же условие, которое предъявляется к такого рода принципу — получаемая структура должна быть функциональна в плане простоты обращения к ней за поиском знаниевых соответствий, проводимых в рамках процесса перманентной рефлексии.

роскошь! Или, что впрочем ни сколь не оправдывает человека — глупость.

VI. Метопарадигмальное кинообразование

Если цель любой науки — это получение и организация знаний максимально соответствующих той или иной объектной области, которые бы максимально соответствовали ей, то цель образования — это адекватная передача сформированных наукой знаний с помощью наиболее оптимальных дидактических методов.

В наличествующей ситуации, когда полноценной кинонауки, как мы определили, нет, но есть совокупность разрозненных предметных представлений о тех или иных частях кинематографа, образовательный процесс не может никак иначе быть реализован, кроме как по кумулятивному принципу. Вследствие этого предметные представления группируются по формальным признакам в «теорию кино», «социологию кино», «философию кино» и т. д. Содержательная же часть такого рода «сборок» обуславливается их исполнителями — уровнем и ограниченностью их собственного образования, их субъективными взглядами и предпочтениями.

Как бы то ни было, но таким странным образом формируется иллюзия наличия единой знаниевой сетки в отношении объектной области, связанной с кинематографом, которая-то и становится содержанием образовательных программ.

Результат функционирования такого рода более чем странной образовательной системы, основанной на знаниевой сетке, не соответствующей соотносимой с ней объектной области, был бы однозначно бесплоден, если бы кинообразование не содержало бы в себе *два аспекта*: одним из которых является необходимость формирования у учащихся представления о кинематографе, включающем в себя понимание его места и роли в ряду классических искусств, в культуре, в контексте социокультурной перспективы, а второй — связан с включением учащихся в ту или иную деятельность в системе кинематографа. На практике же оказывается, что, если первый аспект тотально зависим от теоретического знания, то второй аспект может быть и независим от теории и вполне реализуем с использованием знания опытного (так или иначе предварительно организованного или же каждый раз интуитивно воспроизводимого), вытекающего из реалий и конкретики того или иного вида деятельности, связанной с кинематографом.

Таким образом, возникают две принципиально разные образовательные модели, связанные с кинематографом: *«ремесленная» модель*, имеющая своей целью исключительно подготовку специалиста по той или иной кинематографической специальности (знаниевой базой для данной модели является опытное знание, вполне достаточное для достижения поставленной цели) и *«академическая» модель*, цель которой заключается в воспитании всесторонне образованной личности-специалиста по той или иной кинематографической специальности (знаниевая база этой модели формируется, во-первых, из общего гуманитарного базиса, составленного по кумулятивному принципу, во-вторых, из фрагментированных субъективных представлений об отдельных частях кинематографа, также составленных по кумулятивному принципу, и, в-третьих, из опытных — вполне конкретных ремесленных знаний, которые, дополняя разрозненные фрагментарные знания теоретические, за неимением возможности сравнить получаемое с чем-то иным, создают иллюзию достаточности и даже полноты знаний о кинематографе).

Врезультатеисторического развития двухэтихмоделейкаждаяизнихотягощаетсяцелымрядомоднотипных и разнохарактерных проблем, некоторые из которых до сих пор остаются не до конца или же вовсе не разрешимыми.

Для «ремесленной» модели такими проблемами являются:

- необходимость включения в опытное знание базовых основ знания теоретического, которого, как мы уже говорили выше, нет в таком целостном и организованном виде, чтобы оно не тянуло за собой совокупность субъективных представлений, не имеющих к необходимому знанию никакого отношения;

- невозможность ведения полноценных образовательных программ для специалистов по

ключевым кинематографическим специальностям (сценарист, режиссёр, оператор, художник-постановщик) без наличия у обучающихся уже сформированного и достаточно целостного и глубокого общекультурного «бэкграунда»;

- субъектозависимость образования, зависимость его как от личности педагога, так и от тех технических, технологических и организационных условий, которые обусловлены исторической и географической локацией, в которой реализуется конкретный образовательный процесс в рамках данной модели.

При невозможности разрешения данных проблем в рамках «ремесленной» модели кинообразования в ситуации отсутствия полноценной кинонауки (увеличение доли специфического предметно-теоретического знания о кинематографе, а также знания общенаучного, ведёт к смене целеполагания с «ремесленного» на «академическое»), все негативные следствия этого перекладываются на учащихся, которые должны каким-то образом самостоятельно компенсировать недополученный объём теоретических знаний, как о той области деятельности, в которой они после окончания учебного заведения уже признаны специалистами, так и о социокультурной действительности в её исторической перспективе, в актуальной форме которой им предстоит осуществлять собственную профессиональную деятельность.

Для «академической» модели отягощающими и неразрешимыми на настоящий момент проблемами являются:

- отсутствие теоретически целостного знания о кинематографе, которое должно было бы составить знаниевое ядро кинообразования для любого конечного профессионального направления (собственно, это проблема связана с всё тем же отсутствием полноценной функциональной кинонауки);

- формальная связь между общеобразовательными, специальными теоретическими и специальными практикоориентированными дисциплинами, что, по сути, является отображением кумулятивного принципа, по которому организуются как сами образовательные дисциплины, так и их совокупность, формирующая образовательные программы и направления (собственно, на это и на возможные пути разрешения данной проблемы, на примере режиссуры, ещё в 1936 году указывал Эйзенштейн¹²);

- определённая зависимость образовательного процесса от практикоориентированных дисциплин, которые, с одной стороны, вроде бы дополняют образование столь необходимой профессиональной составляющей, но, с другой стороны, ни являясь логическим продолжением теоретического базиса, но вполне самостоятельным знанием, компрометируют как всю общеобразовательную и специальную теоретическую части «академической» модели кинообразования, так и саму эту модель (у обучающегося возникает естественный вопрос: «Если к моей будущей профессиональной деятельности имеют отношения только те знания, которые я могу получить в формате курсов, кратковременного дополнительного образования, то зачем мне тратить годы на нахождение в методологически не связной и противоречивой «академической» образовательной модели?»).

Ситуация, в которой появляется методологическая парадигма в отношении кинематографа, позволяет разрешить все эти проблемы и сформировать полноценную метапарадигмальную образовательную систему, состоящую из трёх взаимосвязанных по методу и метаязыку блоков: общеобразовательного теоретического блока, специального теоретического блока, практикоориентированного блока.

¹² «...на каждом этапе необходимы экскурсы в соответствующие фазы других отраслей творчески созидательной активности, прослеживающие те же элементы и закономерности в других сферах и областях.

Таким образом, предмет режиссуры на каждом этапе его прохождения органически соприкасается и планомерно вырастает в соседние дисциплины. [...]

Это обуславливает взаимосвязь всех дисциплин факультета в целом и ликвидирует хаотическое взаимоприсутствие безотносительных или безотносительно изучаемых дисциплин, что обычно является характерным для программ по художественному образованию». (Эйзенштейн С.М. Программа преподавания теории и практики режиссуры // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С.132.)

Центральное место в такой системе, естественно, будет занимать сама методологическая парадигма в отношении кинематографа — совокупность доступных для объективации знаний о кинематографе, выраженная в виде его знаниевой модели (базовая часть методологической парадигмы), одним из элементов которой (предметнофункциональный элемент) является организованная и классифицированная по предметам и методам совокупность существующих субъективных представлений кинематографа. Базовая часть методологической парадигмы может составить предмет учебной дисциплины *Теория кинематографической деятельности*, а предметнофункциональный элемент — учебную дисциплину *Система предметных представлений кинематографа*.

Наличие исторической перспективы в отношении кинематографа будет обеспечивать традиционный курс *Истории кино* (отечественного — для иллюстрации возможности использования предметно-исторического и предметно-тематического принципов периодизации, привязанных к политической и социокультурной истории отдельно взятой страны, и зарубежного — для создания общей картины эволюции кинематографической деятельности и её производных форм, а также их предметных представлений и самопрезентаций, организованные знания о которых являются отображением принципа предметно-стилевой периодизации), который, впрочем, и это главное его отличие от традиционного киноведческого курса — должен быть как на уровне самого принципа различения объективированного и субъектозависимого знания, так и на уровне метаязыка, сопряжён с двумя базовыми учебными дисциплинами.

Реализация связи между специальным теоретическим блоком и практикоориентированным блоком, в рамках которого учащиеся непосредственно включаются в ту или иную деятельность, связанную с кинематографом, будет осуществляться через учебную дисциплину *Теоретические основы* того вида деятельности, по которому реализуется образовательная программа (например, *Теоретические основы кинорежиссуры*, в которой уже не будет формального деления режиссуры на игровую и документальную, так как такого рода разделение является рудиментом вне метапарадигмального образования, но, говоря о кинорежиссуре, теперь необходимо говорить о *поливидовой режиссуре*).

Отличие реализации практикоориентированного блока в системе метапарадигмального кинообразования от его реализации в существующих образовательных моделях заключается в том, что любого рода знания, умения, компетенции не просто формируются, но полноценно надстраиваются на системно организованные знания о теоретических основах того вида деятельности, по которому осуществляется образовательная программа.

Реализация общеобразовательного теоретического блока связана с необходимостью создания в своём роде уникальной учебной дисциплины — *Система человеческой деятельности* (с учётом наличия внятной методологической стратегии — вполне реализуемой), в рамках которой такие предметы, традиционно включаемые в общеобразовательный модуль «академической» модели кинообразования, как история, философия, история религии, культурология, эстетика, история литературы, театра, изобразительного искусства, музыки, с использованием метапарадигмальных принципов были бы объединены в одно целостное и системное знание. Целостное же и системное изучение многообразия форм бытия человека главным образом имеет своей целью формирование у учащихся понимания неоднозначности любой интерпретации того или иного артефакта, представления и события, но понимания человека как элемента социокультурной системы-деятельности, в которой он функционирует, а тех или иных артефактов, представлений и событий, как производных той уникальной творческой/познавательной/бытийной ситуации, в которой он находился. Всё это напрямую переплетается с практической кинематографической деятельностью: существует огромное количество кинематографических форм (фильмов), в которых моделируется тот или иной, не соответствующий актуальному состоянию ситуационный период (прошлое, будущее), но моделируемое априори является всего лишь авторским образом этого периода — выражением его личной творческой ситуации, а также того целеполагания, которое он задаёт,

снимая фильм, но также и тех методов, которые он использует. Теоретическая база, формируемая курсом «Система человеческой деятельности», образует знаниевые условия для проведения работы по распределению такого рода — любого рода фильмов с моделируемым содержанием, но также и для создания учащимися собственных кинематографических форм, в которых будет присутствовать уже их личный образ того или иного ситуационного периода — дня, года, века, эпохи, который может являться сознаваемым (а, значит, — потенциально управляемым!) отображением как их собственной творческой ситуации, так и определённым образом заданного целеполагания.

Будучи связаны единым методом и метаязыком, общеобразовательный и специальный теоретические блоки по большому счёту уже будут составлять одно целое, не требующее никаких иных «соединительных конструкций».

Наверное, самая большая проблема, которая, по крайней мере, на первых порах будет сопровождать метапарадигмальное кинообразование — это отсутствие необходимого количества педагогов, способных реализовывать ведение всех дисциплин в том виде, в котором они образуют его программную целостность. Ведь личность метапарадигмального педагога — это этакый «методологический Эйзенштейн» — интеллектуал, владеющий Методом, не ограниченным ни одной из форм рациональности.

VII. Третье послание к парадигмологам¹³

Культура и искусство — самые страшные для человека формы язычества, так как они возбуждают в человеке иллюзию его творческой самости и бессмертия, оборачиваются манящей целью, при том, что единственной целью человеческой жизни является сам человек. Разоблачение же обмана и подмены возможно только с помощью Бога и... метода.

У дизайнеров есть упражнение: отсечение от портрета человека всего лишнего — доведение изображаемого до формы конструктивной схемы. Всё сознательное бытие человека так или иначе связано с познанием. Метод — это единственное, что остаётся от познания после отсечения всего лишнего. Но чтобы не быть оторванными от действительности как методологи — наследники Щедровицкого (неспроста ведь многие из них вернулись в конце-концов в ту или иную предметность), которые не способны ни на что, кроме проблематизации и рефлексии, метод должен встроиться в систему метапарадигмальных принципов и, впитав её в себя, стать единственно возможным Методом.

Но такой Метод должен быть настолько операбельным, а владение им настолько мастерским, чтобы любое знание можно было бы спродуцировать в любой момент времени вне зависимости от наличия или отсутствия каких-либо внешних условий. Метод внутри! Знание внутри! Всё, что вовне — иллюзия, которая может быть утеряна в любой момент — утеряно также безвозвратно как умершее тело...

Поэтому и педагогика парадигмолога — владеющего Методом — это «платоновская школа», в которой знание передаётся непосредственно от учителя ученику без каких-либо посредников, будь то человек или даже текст, написанный самим учителем. Это Таинство, принимаемое из рук учителя, посвящение, которое налагает на посвящённого епитимью исповедования принятого и священническое право учительствования.

Однако есть ещё более страшное нечто, чем культура и искусство — сам Метод. И поэтому-то он непременно должен содержать в себе возможность саморазоблачения, возвышающую его над другими методами.

В то же время, каким бы ни был метод, он всегда лишь то, что выражает реализацию операционной системы/души человека на материальном теле. Если же от человека отсечь и метод, то нельзя уже будет точно сказать человек ли это или уже животное, оставшееся один на один с миром...

¹³ Первое и второе послание к парадигмологам см. в Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.15-16; Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.30.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Анна от 6 до 18 (1993, реж. Н. Михалков, Россия/Франция), игр.
2. Догвилль / Dogville (2003, реж. Л. фон Триер, Дания/Швеция/Великобритания...), игр.
3. Застава Ильича (1965, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
4. И всё-таки я верю... (1974, реж. М. Ромм, Э. Климов, Г. Лавров, М. Хуциев, СССР), док.
5. Интервенция (1968, реж. Г. Положа, СССР), игр.
6. Мистерия Пикассо / Le Mystère Picasso (1955, реж. А.-Ж. Клузо, Франция), док.
7. Нанук с севера / Nanook of the North (1922, реж. Р. Флаэрти, США), док.
8. Похитители велосипедов / Ladri di biciclette (1948, реж. В. де Сика, Италия), игр.
9. Прогулка (2003, реж. А. Учитель, Россия), игр.
10. Тише! (2003, реж. В. Косаковский, Россия), док.
11. Три песни о Ленине (1934, реж. Дзига Вертов, СССР), игр.
12. Юный Фриц (1942, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, СССР), игр.
13. Я тебя люблю (2010, реж. П. Костомаров, А. Расторгуев, Россия), эксперим.
14. Я тебя не люблю (2012, реж. П. Костомаров, А. Расторгуев, Россия), эксперим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будет ли у кино второе столетие? [Текст] // Киноведческие записки. — 1991. — №12 — С.29-33.
2. Кациграс А.И. Что такое кино. Вып. 1 [Текст] : почему фигуры движутся на экране / Главполитпросвет, Художеств. Совет по делам кино. — М.: Кинопечать, 1926.
3. Радецкий П.С. Что такое кино? (от сценария - к экрану) [Текст] : популярные очерки производства и потребления кинокартин. — М.; Л.: Кинопечать, 1927.
4. Серпинский С.В. Что такое кино? [Текст] : с рисунками. — М.; Л.: Госиздат, 1928.
5. Соколов В. С. О теоретическом и эмпирическом уровнях киноведения [Текст] // Кино: методология исследования. — М.: Искусство, 1984. — С.48-74.
6. Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №5 (9). — С.20-31.
7. Штейн С. Ю. Кинематограф — методология — познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19.
8. Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.
9. Эйзенштейн С.М. Программа преподавания теории и практики режиссуры [Текст] // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — С.131-155.
10. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage. — Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.

Т.А. Хачатурян

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

x.tatevik@gmail.com

ОНТОЛОГИЯ КИНО В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

Статья посвящена выявлению, систематизации и анализу основных тенденций в исследованиях по онтологии кино в зарубежной литературе.

The article is dedicated to detection, systematization and analysis of the major trends in contemporary foreign studies on the ontology of film.

Ключевые слова: онтология кино, теория кино

Keywords: ontology of cinema, film theory

I. Актуальность проблемы

В настоящее время стала очевидной необходимость появления такой методологии исследования кино, которая была бы лишена искажающего влияния исследователя. Созданием этой методологии, начиная с 2009 года (с небольшой статьи «Онтология кино»¹), занимается российский ученый С. Штейн. Его теория получила развитие в серии публикаций в журнале «Артикульт» за 2012-2013 гг., в которых подобный метод был предложен в развёрнутом и доказательном виде на примере ее применения к исследованию онтологии кинематографа². Однако исследования С. Штейна носят сугубо методологический и теоретический характер, а из всех существующих киноведческих работ им задействуется в качестве дискурсивного объекта только лишь знаменитый труд Андре Базена. В этой связи встаёт закономерный вопрос: неужели в мировой киноведческой литературе, кроме изысканий Базена, не существует такого рода работ, в которых бы ставился и получал какое-либо решение вопрос об онтологии кино? Ведь в противном случае, уже сами работы Штейна можно объявить вторичными, а, сопоставив созданную им методологическую познавательную стратегию с вероятно существующими подходами к исследованию онтологии кино, сделать уже её саму предметом критики.

Таким образом, цель настоящего исследования заключается в попытке выявления основных тенденций и закономерностей в современной зарубежной кинонауке, посвященной онтологии кино. Эта статья стремится дать ответы на два вопроса, а именно: «О чем написаны книги, написанные об онтологии кино?», – и, – «Каков статус проблемы онтологии кино в современной западной науке?».

Несмотря на то, что буквально самые первые киноведческие работы касались, так или иначе, вопроса об онтологическом статусе кинематографа³, эта проблема никогда не получала окончательного решения, оформленного в виде сильной научной теории, выдерживающей серьезную и аргументированную критику. Проблему онтологии кино в ранних научно-исследовательских работах было принято решать интуитивно, субъективно, а, значит, ненаучно. Основой всего дальнейшего научного дискурса об онтологии кино становились внутренние

© Хачатурян Т.А., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ Штейн С. Онтология кино [Текст] / С. Штейн // Менеджер. Кино. — 2009. — №8. — С.58-64.

² «Кинематограф - методология — познание» (Артикульт, 2012, №4), «Онтология кино: выход на метод-медиа» (Артикульт, 2013, №1), «Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения» (Артикульт, 2013, №2).

³ Например, работы Канудо, Деллюка и других пионеров в области исследований феномена кино.

противоречивые теории, такие как, например, важнейший труд по данной тематике, своеобразный краеугольный камень киноведческой науки – «Что такое кино?» Андре Базена. Основа метода, на который опирается Базен – его субъективное представление о том, «что есть кино», основа научных изысканий, на которые опираются все те, кто исследовал кино после Базена, – его работа.

Таким образом, база, на которой покоится современная наука о кино, весьма непрочна. До сих пор не сформулированы ответы на основные и самые принципиальные вопросы, и потому сегодня назрела острая необходимость систематизации накопленного опыта в исследованиях по онтологии кино.

Вопрос об онтологии кино представляется особенно важным именно потому, что только после ответа на этот основополагающий вопрос, – вопрос о том, чем же является кино, можно приступить к исследованию кино в любом другом контексте. В противном случае (в том самом «противном» случае, который наблюдается в киноведении сегодня) мы сталкиваемся со спорной ситуацией, когда объектом многочисленных исследований оказывается нечто, сущность и предметность чего все еще далека от понимания. В результате, имеется внушительное число научных исследований, предметом которых является *неизвестное*; что, собственно, превращает весь научный дискурс о кинематографе в некоторое подобие уравнения с двумя неизвестными, где первое неизвестное – ответ на поставленный в труде вопрос, а второе – само кино.

II. Инструменты исследования

Для того, чтобы дать ответы на эти и другие возникавшие уже по ходу исследования вопросы, была проведена следующая работа. Был осуществлен поиск в базах данных⁴ издательств, представленных на сайте Российского Государственного Гуманитарного Университета по следующим парам слов: “ontology film”, “ontology movie”, “ontology cinema”. К результатам поиска были также добавлены совпадения по фразе “what is cinema/movie/film”. Кроме того, в целях расширения спектра поиска и выхода за рамки сугубо и только академической науки, связанной с теми или иными институализированными заведениями, как-то: университеты, издательства, научные сообщества, к инструментам поиска был также подключен сервис Google books. Получившиеся результаты были обработаны «вручную», в результате чего из сотен научных трудов, выданных автоматизированным поиском, было отобрано только тридцать книг, в действительности отвечавших условиям поиска, в которых так или иначе предпринималась попытка раскрытия философских проблем кинематографа. Именно эти книги и были привлечены к последующей работе над статьей.

Сам поиск и отбор литературы повлек за собой ряд промежуточных выводов, касающихся обозначенной проблемы. Автоматизированный поиск, основываясь на наличии в той или иной книге (статье) пары слов: “онтология” и “кино”, выдавал ее в качестве результата. При этом около 70% книг⁵, выданных в качестве результатов поиска, не имели в действительности никакого отношения к онтологии кино⁶. Это является косвенным, но неоспоримым свидетельством того, что (как будет показано ниже) маловнятное, до конца не проясненное на сегодняшний день словосочетание «онтология кино» уже активно используется в гуманитарной науке.

Другой промежуточный вывод, сделанный во время работы над базами данных, был основан на примечательном наблюдении о несоответствии названий книг их аннотациям и, как выяснилось

⁴ Работа проводилась в следующих базах: JStor, Cambridge Journals Digital Archive, EBSCO, Oxford University Press, SAGE Journals, Springer.

⁵ Проценты, безусловно, приближены. Цифра 70 – усредненный показатель: из трех страниц результатов поиска (по 10 – на странице) только 1-3 книги были отобраны для дальнейшей работы, остальные же были отсеяны как не имеющие касательства ни к кино, ни к философии и относившиеся скорее к области социальных и культурологических, антропологических, политических и компьютерных исследований.

⁶ В тексте данной статьи упоминаются не вся исследованная и обнаруженная литература, а лишь та, которая привлекала наибольшее внимание и послужила основой для сделанных выводов. С полным списком отобранной библиографии можно ознакомиться в списке, представленном после основного текста статьи.

в дальнейшем, их содержанию⁷. Проникновение вглубь ряда книг походило на поэтапное «вскрытие» матрешки, где первой «большой матрешкой» было наличие книги среди произведений, выданных инструментами автоматического поиска внутри базы данных; следующим шагом становилось заглавие книги, на основе которого происходил отбор ее к рабочей области. Третьей ступенью продвижения вглубь книги (статьи) становилась аннотация, которая часто противоречила названию или прочила то, чего книга сама по себе не содержала. Так, например, описание одной из обработанных книг обещало знакомство с новыми возможностями смотрения и понимания фильма, а также с философскими контекстами, содержащимися в американском кинематографе. Однако на проверку работа с очень многоуровневым и многообещающим названием оказалась талантливой и глубоким, но все же трудом в первую очередь по *истории* кино⁸. В задачу данной работы не входит поиск ответа на вопрос о том, почему такая тенденция имеет место, что, однако, не умаляет важности наличия этой проблемы, ее серьезности и необходимости ее упоминания в контексте данной статьи, пусть даже в качестве промежуточного, акцидентного вывода.

Итак, в ходе обработки результатов, полученных при поиске книг в базах данных, было отобрано около 30 научных трудов, так или иначе соответствовавших искомым характеристикам. Из них непосредственно трудами по онтологии являются только пять, все же остальные касаются онтологии кино наряду с другими затрагиваемыми проблемами. О чем же были эти книги, посвященные вопросам онтологии кино или, по крайней мере, затрагивавшим этот вопрос? И, что также имеет значение в данном контексте, – как именно смотрели авторы этих книг на онтологию кино (с точки зрения какой научной предметности, используя какой методологический инструментарий), и на какие вопросы они пытались ответить в своих трудах.

Вопрос, ответ на который вполне ожидаем от труда по онтологии кино звучит так: что есть кино? В рамках ответа на этот вопрос были бы уместны рассуждения о том, какие характерные черты присущи кино, каковы особенности кино, какова природа кино (искусство, медиум, средство коммуникации), а также рассуждения о философском статусе кино, если таковой имеет место быть. Однако, как показало знакомство с работами по киноведению, ответ на вопрос о том, что такое кино, по возможности оставляется исследователями как бы «за скобками». Его не касаются напрямую, стремясь отвечать на него либо цитатами (о цитировании будет сказано чуть ниже), либо посредством ответа на сопряженные вопросы, среди которых, например, отношение реальности к изображению на экране, проблема медиума в передаче сообщения (т.е. съемка действительности и дальнейшая трансформация зафиксированных образов как передача реальности во власть медиума, который уже в свою очередь проецирует сообщение обратно в реальность), проблема времени в кино, проблема соотношения визуальной и вербальной информации в кино, проблема киноязыка и рассуждения о его статусе.

III. Замечания, результаты и выводы, сделанные по итогам работы

а. Краткие замечания и первые промежуточные выводы

Есть несколько моментов, привлекающих внимание во всех рассмотренных трудах. Первое, что бросается в глаза, это взгляд на статус кинематографа как искусства, который не ставится под сомнение⁹. Рассуждение о кино как об искусстве принимается практически всеми исследователями за аксиому. Однако у этой аксиомы есть свои первоисточники, свои первооткрыватели, которые этот тезис оставили таким же бездоказательным, как и все дальнейшие адепты «кино как искусства»¹⁰.

Другим интересным фактором, объединяющим исследованные книги, стала выявленная раздвоенность во взгляде на философию кино как таковую. Книги, статьи и эссе, написанные по

⁷ Порой эту линию несоответствий можно было протянуть и дальше, развив ее, таким образом, на «...и несоответствии содержания книги (статьи) сделанным в ней выводам».

⁸ William Rothman. The "I" of the Camera, 1988.

⁹ См., например, Noel Carroll. The Power of Movies, 1985; James Tweedie. The Event of Cinema: Alain Badiou and Media Studies, 2012; Noël Carroll. The Ontology of Mass Art, 1997 и другие.

¹⁰ В виду, конечно, имеется знаменитый «Манифест семи искусств» Риччото Канудо.

«философии» кино на самом деле распадаются на две довольно легко просматриваемые и отделяемые друг от друга категории – книги, написанные о природе кинематографа (т.е. об онтологии, эпистемологии, эстетике кино), и на книги, написанные о философии того или иного фильма, мультфильма, режиссера. Притом (и это – пожалуй, самая яркая тенденция – зачастую такие книги мирно уживались под одной обложкой)¹¹. Излишним будет утверждать, что это – два очень разных подхода к исследованию кино, и с точки зрения используемого инструментария, и с точки зрения целей и задач работы.

Третье наблюдение было сделано в результате сортировки результатов в хронологическом порядке. Такое распределение было осуществлено в поисках ответа на вопрос о том, каких результатов достигло изучение онтологии кинематографа в исторической перспективе. Первый вывод, к которому удалось прийти в результате такой сортировки, оказался парадоксальным и касался непосредственно инструментария, при помощи которого в современной западной науке исследуют фильм. Методологический аппарат киноведения не только не развивается, он не просто стоит на месте, он, кажется, регрессирует или, по крайней мере, «ходит» кругами. В своей опубликованной в 1995 г. работе английский исследователь Грегори Кюрри говорит о том, что он рвет с традиционным психологическим и семиотическим инструментарием¹². Однако, например, в 2013 г. свет увидит работу другого английского ученого Хантера Вогана, где в очередной раз будет предпринята попытка применения семиотики к философским проблемам понимания кино¹³.

Безусловно, в киноведении время от времени предпринимаются серьезные дискуссии и рассуждения о методе, но и они, если приглядеться к результатам в хронологическом порядке, затаив надежду на наличие прогресса в развитии исследований о кино, мало порадуют своими результатами. Так, в 1982 году, в сборнике, посвященном методологическим проблемам кинематографа, выходит статья американского исследователя Дадли Андрю, в которой он пытается восстановить в правах незаслуженно забытый киноведами метод феноменологических изысканий¹⁴.

Феноменология действительно никогда не была главенствующим подходом в изучении кино. Ни для кого ни секрет, что киноведение во многом опирается на семиотические и психоаналитические подходы. По сути дела, этот странный синтез психологии и семиотики на сегодняшний день стал настолько привычным, что почти полностью заменил собой все еще отсутствующую методологию самого предмета. Классический набор литературных первоисточников представлен, например, в работе английского искусствоведа Ричарда Раштона¹⁵. «Классиками» киноведения, перечитывая которых Раштон создал свой монументальный труд, названы: «Базен, Метц, Лакан», а достойными «современниками»: «Кавелл, Делёз, Рансьер и Жижек». Если попробовать на какое-то мгновение отвлечься от того, как велики эти умы и как громки их имена, и попытаться хотя бы поставить перед собой вопрос о том, как их имена вообще могут стоять друг рядом с другом, – то ответ не заставит себя ждать. Базен и Метц, Лакан и Делёз могут существовать в одном предметном поле только в исследовании, посвященном кино. Более того, они не просто «могут» в нем существовать, именно эти имена, именно эти подходы, прикрытые полупрозрачной вуалью *междисциплинарности*, на сегодняшний день и образуют теоретическую базу киноведения в целом и философии кино в частности. Спекулируя на базе психоаналитических штудий, киноведение провоцирует все множасьщиеся дискурсы о кино как онейрическом состоянии, а, отталкиваясь от семиотики и семиологии, неизменно приходит все к тем же рассуждениям о языке кинематографа¹⁶.

¹¹ См., например, Ian Jarvie . *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, 1987.

¹² Gregory Currie. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, 1995.

¹³ Hunter Vaughan. *Where Film Meets Philosophy*, 2013.

¹⁴ Dudley Andrew. *The neglected tradition of phenomenology in film theory // Movies and methods: An Anthology. Volume 2*, 1982; p. 625.

¹⁵ Richard Rushton. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, 2011.

¹⁶ О кино как о сне см. Gregory Currie, *Ibid*; о семиотике и различии между пикторальной и вербальной нарративом см.

б. Источники и предшественники современных зарубежных исследований по онтологии кино

Давайте несколько детальней остановимся здесь на вопросе о литературных предшественниках, образцах, идеалах и цитировании в современной зарубежной научной литературе по онтологии кино. Ратуя за чистоту библиографии и соблюдении логики в следовании тем или иным образцам, ученик К. Поппера, англо-канадский философ Джарви пишет в своей уже упоминавшейся выше работе: «...так, в эссе, посвященном отдельному голливудскому фильму можно найти отсылки не только к Марксу, но к каким-то особенным вариациям Маркса, скажем, Альтюссера; не просто к психоанализу, но и к его эзотерическим прочтениям, например, Лаканом»¹⁷. Критикуя работу знаменитого американского философа Стенли Кавелла¹⁸, Джарви пишет о том, что в его книге 29 раз цитируется Поппер, 25 – Платон, 21 – Кант, Гомбрих – 19, Аристотель – всего 3 (и цитаты взяты не из «Поэтики») ¹⁹. Казалось бы, что частота упоминания авторов, да и сами их имена куда больше бы подошли для библиографии труда по философии позитивизма, но, тем не менее, они встречаются именно в основополагающей работе по кино. Однако такая расстановка сил кажется странной лишь на первый взгляд. На самом деле многочисленные отсылки к Попперу как нельзя лучше, пусть и исподволь, иллюстрируют состояние современной науки о кино, лишь только утверждающейся в своем статусе, все еще пребывающей в поиске своей философской базы и методологической основы.

Продолжая рассуждения о цитируемых в разобранных книгах авторах, необходимо, конечно, сказать о том, что безусловным лидером цитируемости авторов в работах о кино (и не только непосредственно в тексте, но еще и на уровне метатекста – в эпиграфах и названиях книг²⁰) является Андре Базен. Американский киновед Аннет Михалсон, выдвигая неприкрытую цитату из Базена в название своей книги «Что такое кино?»²¹, пишет о Базене следующее: «несравнимо лучший», автор «единственной книги с попыткой интеллектуального осмысления» кино²².

Базен в науке об онтологии кино действительно лучший; лучший, потому что единственный. Английский лингвист Питер Метьюс говорит о нем так: «Пока предпринимались разрозненные попытки определить смысл кино (наиболее удачные – в трудах Зигфрида Кракауэра и Рудольфа Арнхейма), Базен убедительно доказывал его права как самостоятельного и обоснованного поля интеллектуальной деятельности»²³. С Базеном могут соглашаться, а могут не соглашаться, но отбросить единственную сформулированную, пусть часто противоречивую и крайне субъективную, онтологию кино сегодня все еще не может никто²⁴. На него, так или иначе, опираются все те, кто пишет сегодня о философии кино как в России, так и за ее пределами. Единственная проблема, вызывающая некоторые опасения в контексте многочисленных обращений к Базену современными зарубежными исследователями кино состоит в том, что они никак не проясняют вопрос об онтологии кино, не выходят за рамки противоречивости самого Базена. То, что пишется о Базене, пишется: а) в контексте Базена, б) в терминологии Базена, в) за пределами какой-либо внятной методологии.

Вопросы, возникающие в литературе о кино в связи с Базеном, связаны в первую очередь с реальностью и ее трансформацией. В последнее время в западной англоязычной науке появилась, как было обнаружено, тенденция к нерешенной загадке о том, как влияет кино на реальность, разрушая (видоизменяя или же оставляя нетронутым) онтологическое соответствие²⁵ между

Noel Carroll. Philosophizing through the moving image: The Case of Serene Velocity // Issue The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 64, Issue 1, pages 173–185, Winter 2006.

¹⁷ Jarvie Ian. Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics, 1987, p. xii.

¹⁸ Cavell Stanley. The world viewed, 1971.

¹⁹ Jarvie Ian, Ibid, p.115.

²⁰ Mast Gerald. What Isn't Cinema? 1997; Daniel Morgan. Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics, 2006.

²¹ Michelson Annette. What Is Cinema? 1997.

²² Ibid.

²³ Метьюс Питер. Погружаясь в реальность. Андре Базен вчера и сегодня. Цит. по: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/554/>

²⁴ Желаящих разобраться в противоречиях теории Базена и взглянуть на нее а) целиком, б) под новым углом, – отсылаем к диссертационному исследованию С.Штейна «Онтология кино в концепции Андре Базена», в котором предпринята, наверное, первая попытка распродетить Базена с использованием полноценного методологического инструментария.

²⁵ Термин С.Штейна.

реальностью и кинематографом, добавляя еще один элемент этого ребуса, а именно – особенности трансформации реальности в цифровую эру²⁶. Действительно, сегодня число возможностей влияния на зафиксированное изображение значительно возросло, расширившись с двойной экспозиции и злоупотреблений монтажом, о которых говорил Базен, до практически неисчерпаемого арсенала, находящегося во власти цифровых технологий.

Другой, связанный с Базеном вопрос, – это статус реальности в кино сам по себе. Что такое реальность в кино и чем она отличается от физической реальности? Здесь наблюдается та же тенденция «хождения по кругу», о которой уже говорилось несколько выше, а именно: статус кино как реальности, проповедававшийся Базеном, опровергается лишь для того, чтобы снова к нему вернуться. Отрицая Базена, современные исследователи привлекают весь научный арсенал для того, чтобы изречь: «кино является само по себе частью реальности», что – с одной стороны – очевидно, с другой – недалеко уходит от утверждений Базена, а к тому же – мало что нового привносит в науку о кино и в понимание кино как такового²⁷.

Кроме массированного цитирования Базена, в современной западной науке есть еще один образец, обращения к которому привлекают внимание, а именно – Маклюэн. Обращение к Маклюэну возникает в контексте понимания кино как современного средства коммуникации и рассматривания его, соответственно, в контексте коммуникационных теорий²⁸.

в. Кино как философия

В заключение хотелось бы обратиться к еще одной обнаруженной тенденции, возникающей в современной кинонауке в связи с рассуждением о сущности кинематографа, – вопросу о наличии у кинематографа самостоятельного философского статуса. Иными словами, это вопрос о том, может ли то *нечто*, что представляет собой кино, *самостоятельно* порождать философский дискурс? Здесь важно заметить, что речь идет не об иллюстрировании философских концептов и идей, с чем часто путают философию кино, а именно с порождением новых философских смыслов непосредственно средствами кинематографа. Вопрос на сегодняшний день является дискуссионным. Скептики утверждают, что кино не может порождать философские смыслы самостоятельно, другие, и это было показано выше на примере Джарви, пишут о философском статусе, например, «Касабланки»²⁹. Прославленный американский исследователь искусства Н. Керролл указывает на как минимум два фильма, которые, как он демонстрирует, «делают» философию средствами кинематографа³⁰. Один из них – “Serenity Velocity” – является любопытным и глубоким рассуждением о природе движения и статики в кино, другой – “Nostalgia”, – снятый в разгар семиотического бума в гуманитарных науках демонстрирует пропасть между вербальной передачей изображения и его визуальной передачей. Обе обозначенные темы являются одними из излюбленных тем для рассуждения в среде ученых-киноведов.

Как это ни странно, но именно такие кинематографические рассуждения о сущности кинематографа кажутся наиболее убедительными. Быть может, это происходит именно потому, что они находятся в плоскости методологии и инструментария, присущего исключительно и только кинематографу? Знакомство с современной зарубежной литературой по онтологии кино приводит к неутешительным выводам об отсутствии явного прогресса в кинонауке и мало способствует привнесению ясности в понимание «классических» образцов, но наталкивает на одну, как представляется, важную мысль – что если кино (чем бы оно ни было!) способно говорить (а лучше в данной связи сказать «показывать») о себе лучше, внятнее и правильнее, нежели чем вся литература о нем вместе взятая?..

²⁶ Gaut Berys. A philosophy of cinematic art, 2010; James Tweedie. The Event of Cinema: Alain Badiou and Media Studies, 2012.

²⁷ Rushton Richard, Ibid, p.2.

²⁸ См., например, Persson Per. Understanding cinema, 2003.

²⁹ Jarvie Ian, Ibid, p. 2, 15.

³⁰ «Serenity Velocity» (1970) и «Nostalgia» (1971) – документальные фильмы, рассуждающие о сути кинематографического изображения средствами кинематографа. См. Carroll Noel, Ibid., p.176.

Итак, возвращаясь к началу работы, необходимо признать, что неиспользование С.Штейном в его исследованиях опыта современного зарубежного киноведения вполне оправдано. В противном случае исследователю, вместо попытки выработки методологии адекватной предмету, пришлось бы вести доказательную битву с бесчисленным множеством компилятивных методов, что увело бы сугубо киноведческое исследование в плоскость философии, «сравнительной методологии» и теории познания. Тем временем, ответ на вопрос о том, является ли истинным то знание об онтологии кино, которое предлагает современной науке метод Штейна, способно дать только время.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Касабланка / Casablanca (1942, реж. М.Кертиц, США), игр.
2. Nostalgia (1971, реж. Холлис Фрамpton, США), эксперим.
3. Serene Velocity (1970, реж. Эрн Гер, США), эксперим.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канудо Р. Манифест семи искусств [Текст] / Р. Канудо // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. — М.: Искусство, 1988. — С.20-24.
2. Штейн С. Ю. Кинематограф - методология - познание [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2012. — №4 (8). — С.1-19.
3. Штейн С. Онтология кино [Текст] / С. Штейн // Менеджер. Кино. — 2009. — №8. — С.58-64.
4. Штейн С. Ю. Онтология кино: выход на метод-медиа [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №1 (9). — С.20-31.
5. Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена : дисс. ... канд.искусствоведения : 17.00.03 : защищена 20.04.2011 [Место защиты: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова] : утв. 09.02.2012 [Текст] / С.Ю. Штейн. — М., 2011.
6. Штейн С. Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения [Текст] / С. Ю. Штейн // Артикульт. — 2013. — №2 (10). — С.95-115.
7. Andrew, Dudley. The neglected tradition of phenomenology in film theory // Movies and methods: An Anthology. Vollume 2. — University of California Press, Jan 1, 1985.
8. Andrew, Dudley. What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge. — Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010.
9. Andrew, Dudley (ed.) Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife. — Oxford: Oxford University Press, 2011.
10. Andrew, Dudley. Andre Bazin. — Oxford University Press Inc, United States, 2013.
11. Bambrough, Renford (ed.). Appearance, Identity and Ontology. Published by Aristotelian Society, London , 1974.
12. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T.1: Ontologie et Langage / Andre Bazin. - Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.
13. Ben-Shaul, Nitzan. Film: The Key Concepts, Oxford, 2007.
14. Carroll, Noël. The Power of Movies. Daedalus, vol. 114, no. 4, pp. 79-103, 1985.
15. Carroll, Noël. The Ontology of Mass Art // The Journal of Aesthetics and Art Criticism 55 no. 16. pp. 187–199, 1997.
16. Carroll, Noël. Philosophizing through the moving image: The case of Serene velocity // Journal of Aesthetics and Art Criticism 64 (1):173–185, 2006.
17. Cavell Stanley. The world viewed. New York, — 1971.
18. Collins, Richard. Seeing is believing: the ideology of naturalism. — Media Culture Society, April 1983 vol. 5 no. 2. — P.213-220, 1982.
19. Currie, Gregory. McTaggart at the Movies. //Philosophy, Volume 67, Issue 261, p. 343-355, 1992.
20. Currie, Gregory. Image and mind: Film, Philosophy and Cognitive Science. Cambridge University Press, 1995.
21. Flaxman Gregory (ed.). The Brain Is the Screen Deleuze and the Philosophy of Cinema. Minneapolis: U of Minnesota, 2000.
22. Frey Mattias. Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, 'universal language' and the birth of national cinema// Screen 51 (4), Oxford University Press, 2010.
23. Gaut Berys. A Philosophy of Cinematic Art. Cambridge UP, 2010.
24. Jarvie, Ian. Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics. Routledge, 1988.
25. Jarvie, Ian. Bazin's Ontology//Film Quarterly vol. 14. No 1, 1960.
26. Mast, Gerald. What Isn't Cinema?// Critical Inquiry, Volume 1, Page 373; University of Chicago Press, 2005.
27. Mast, Gerald. Film-Cinema-Movie. HarperCollins Publishers, 1978.

28. Michelson, Annette. What Is Cinema?// Performing Arts Journal, Vol. 17, No. 2/3, The Arts and the University, 1995.
29. Morgan, Daniel. Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics//Critical Inquiry 32, 2006.
30. Mulhall, Stephen. Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary. Oxford University Press, 1998.
31. O'Rawe, Des. The great secret: silence, cinema and modernism//Screen 47 (4), 2006.
32. Persson, Per. Understanding Cinema. Cambridge University Press, 2003.
33. Prince Stephen. The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era//Film Quarterly, Vol. 57, No. 3, 2003.
34. Rothman, William. The 'I' of the Camera. Cambridge University Press, 2003.
35. Rushton, Richard. Reality of Film: Theories of Filmic Reality. Manchester University Press, 2011.
36. Trifonova, Temenuga. The image in the French Philosophy. NY, 2007.
37. Tweedie, James. The Event of Cinema: Alain Badiou and Media Studies// Cultural Critique 82.1, 2012.
38. Vaughan, Hunter. Where Film Meets Philosophy. Columbia University Press, 2013.
39. Vivian, Bradford. The Question of the Cinema//The Journal of Speculative Philosophy, New Series, Volume 19, Number 3, 2005.

Д.С. Капитонов

аспирант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

kapitonov.dm@gmail.com

КОНЦЕПТ «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В ФИЛЬМАХ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР» (1992) И «УВЛЕЧЕНЬЯ» (1994)*

Проблемы, которые затрагивает Кира Георгиевна Муратова в своем творчестве, ее видение "маленького человека", позволяют говорить о преемственности этой темы от классиков русской литературы и о движении кинематографа Муратовой от авангардных практик раннего российского кино, а также о значении феминистского дискурса в анализируемой режиссерской практике. "Маленький человек" Муратовой – это новый антропологический тип¹, поэтому, заимствуя мотивы традиционной культуры и дискурсы современного искусства, режиссер, организуя свой авторский мир, оформляет героя по своим собственным законам, которые требуют внимания и анализа.

Ключевые слова: Кира Муратова, «маленький человек», литературные аллюзии, эксцентрика в кино

Problems, which Kira Muratova is analysing, her versions of the "the small person" shows significance in her creativity of the topic of the classics of Russian literature, and of the feminist discourse. Muratova's movement from avant-garde Russian cinema is very important trend. Her "the small person" is a new anthropological type. Borrowing motifs of traditional culture and discourses of contemporary art, film director, organizes the space with its own laws. Analysis of the features of the concept of the "the small person" in two films 2000s. reveals the mystery of the origin of the unique arsenal of means of expression, which is associated with features of her philosophical and artistic concept.

Keywords: Kira Muratova, «the small person», literary allusions, ex-centrism in cinema

*Каждый новый фильм у меня никогда
не является похожим на предыдущий.*

Кира Муратова

1.

О периоде кинематографа «перестройки», отмеченном для Муратовой и снятием «с полки» ее ранних работ, и международным триумфом "Астенического синдрома", в котором сконцентрировались эстетические пристрастия режиссера, и были заявлены мотивы, нашедшие развитие в новом – постсоветском этапе ее творческой практики, сама Муратова говорила как о времени революции: "я могу снимать... всегда и сколько угодно"². Фильм "переходного периода" был удостоен специального приза жюри в Берлине в 1990 году, принес режиссеру "некое освобождение"³.

Двухсерийным «Астенический синдром» называли в кинопрограммах советского проката и в каталогах, но на самом деле режиссер предложила принцип сращивания новелл по требованиям

© Капитонов Д.С., 2013

* Подготовлено при поддержке Программы стратегического развития РГГУ

¹ М. Ямпольский в работе «Кира Муратова. Опыт киноантропологии» замечает, что поведение людей в поздних фильмах Муратовой интерпретируется не в «психологических», но именно в антропологических категориях.

² См. Кира Муратова. Аннотированная библиография. № 22.

³ Абдулаева З. Кира Муратова. Искусство кино. – М., НЛО, 2008.

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлечения» (1994)*

прихотливой авторской логики, которому верна до сих пор. При этом границы между историями едва различимы, мир фильма полон сквозных персонажей.

Художественную ткань картины определили монологи из дневников самой Муратовой. Про героя "Астенического синдрома" она говорила: "он – это я в самой глубине". Режиссер признавалась, что "Астенический синдром" был нужен ей для избавления от навязчивых идей, чтобы выйти в область аналитики жизни – ужасной по "самой даже биологической, химической природе"⁴.

После этого магистрального для всего творчества режиссера фильма Муратова делилась планами снять «фильм ужасов», и поставила "Чувствительного милиционера" - фильм только кажущийся сентиментальным. На самом деле он продолжил тему необратимости разрушения нравственности, культуры. Через подробное воспроизведение ритуалов молодой семьи, через монологи – бессмысленные и бесконечные – странных персонажей, населяющих мир фильма, режиссер достигает саркастической интонации. Простая мелодраматическая история через кинематографическую деконструкцию Муратовой превратилась в историю абсурда, отразила новую социальную роль мужчины (знаковым с этой точки зрения стал последний кадр картины). В фильме очевидна тяга к сновидческому, к подчеркнутому разведению реального и воображаемого. Важная для режиссера тема снов, о которых все время говорит жена героя, прежде нашла отражение в замысле "Внимательно смотрите сны" (фильм не был поставлен, и позже Муратова решила не возвращаться к нему, а обратилась к другим сюжетам).

Фамилия и имя постановщика и название картины указаны в начальных титрах без заглавных букв. Таким образом, режиссер сразу задает правила игры, аккумулирует в титрах тему «маленького человека», «приземленного конфликта». «Чувствительного милиционера» открывает сверхкрупный план лица ребенка,двигающегося. Любопытные глаза широко распахнуты. Фортепианная тема сопровождает игру теней на любопытствующем лице: мечтательный молодой мужчина (акт. Николай Шатохин) поворачивается в профиль. Продолжается игра теней, но теперь общий план сообщает зрителю, что герой находится в поле, и внимание его привлеченный в капустные листья младенец. Словно фиговым листком прикрыты первичные половые признаки ребенка. Такова "муратовская травестия" темы чудесного рождения. Милиционер же пробует успокоить ребенка и починить ножку сломанной кукле, обнаруженной неподалеку от младенца.

Далее следует крупный план руки ребенка, предлагающей вариацию пальчиковой гимнастики. Через руку режиссер продолжает характеристику героя - отмечает его семейное положение, подчеркнув кольцо на безымянном пальце. Снова игра теней, ребенок снят с верхней точки, а герой предлагает эксцентрический балет. Пластический рисунок роли и ритм сцены отсылает к эстетике немного кино. Когда милиционер уходит, раздаётся плач - единственный "естественный" звук в эпизоде. Герой бережно заворачивает подкидыша, и ребенок успокаивается.

Вслед за этой эксцентричной по выражению, анекдотической по сюжету, но поразительной по выразительности сценой, следует ожесточенный бой собак, порождающий сначала выкрики, а затем свору людскую. Все участники действия предстают в купальных костюмах или в неглиже, и только наш герой - в униформе (знак "маленького человека", выделяющий его из толпы). Тема живодерни возникает в самом долгом и, пожалуй, самом экспрессивном монологе этого эпизода и координирует замысел с «Астеническим синдромом». На контрасте все более симпатичен зрителю милиционер - в травестированном облике мадонны с младенцем - со своей тихой речью о роли человечества. Но гром-скрип окна провоцирует уход милиционера.

В милицейском участке к герою все пристают. Коллеге приходится разбираться с горе-грабителем, переживающем о том, что подумает его мама, если он не явится ночевать домой. Мотив маменькиного сынка чрезвычайно любим Муратовой, в полной мере он развернется в "Справке" (2005). Герою же важно проверить малыша, зарегистрировать "по форме". Теперь ребенок завернут в "пеленки" протоколов. В милицейском отделении, кишашем анекдотами и суетой, состоится и

⁴ Там же.

долгая сцена знакомства малышки с доктором. И так, подкидыш - девочка. Интрига заявлена, остается следить за тем, как созревают серьезные намерения чувствительного героя. А для этого режиссеру необходимо представить Толю зрителю через серию ритуальных процедур - трагикомедийных, эмоционально и пластически сколь выразительных, столь и неоднозначных, призывающих к обобщениям и провоцирующим ряд неожиданных для жанра аллюзий.

В следующем эпизоде "посторонняя" женщина, снимающая белье, возвращает тему балета: двор - это ее сценическое пространство, белые одежды - партнеры. Все сопровождается той же музыкальной темой - в данном контексте становящейся темой семьи - продолжившейся в ч/б-изображении телевизионного экрана, демонстрирующем семейку бездомных псов-дворянжек. Но лирическая тема перебивается кокофонией и документальными кадрами живодерни, координируя лирический фильм с предыдущим - беспощадным "Астеническим синдромом". Напоминают об этом ритм, очень долгие планы. И если эксцентрика эпизода более "съедобна", то документальное изображение аритмизирует и затягивает в особенный муратовский мир.

Уборщица зоопарка Клава рисует герою лицо. Мотив обретения лица у клеток с животными повторится затем и в "Трех историях" (первая новелла). Семья - следствие природного инстинкта выживания, семья львов не даром сопоставляется выразительной монтажной фразой с семьей главного героя. Диалоги молодоженов строятся на том, что супруги делятся снами (чаще всего, не слушая друг друга).

Режиссер знакомит зрителя с супругами - их неустроенным бытом: живут в отдельной типовой квартире, но не имеют шкафа, спят на матрасе, моются из ведра, едят со сковороды. В подробных ежеутренних ритуалах все движения семейной пары слажены, синхронизированы. Постепенно в их квартире поселяется телевизор, другая техника, пространство обживается, и тем сильнее потребность в ребенке. Желание взять девочку-подкидыша формируется и укрепляется от эпизода к эпизоду.

Поначалу герой не может преодолеть границу - Дом ребенка. Он слышит плач "своей Наташки", но бессилен. Затем, набравшись смелости, Толя проникает в МИР ЖЕНЩИН - причудливый и замкнутый, в котором существуют разные круги. Три дородных поварахи с котлами еды для рабочих осуществляют связь специфической лаборатории по охране заповедного с "внешним миром". Таким образом, младенческое у Муратовой находится во власти женщин.

И дом героя, и Дом ребенка - не достроены, необустроены, не пригодны для счастливой мелодраматичной развязки. То, как герой курсирует по пустому коридору учреждения, напоминает его первый причудливый танец - танец несозревшего существа, стремящегося постигнуть прекрасное. Неслучайно милиционер пойман мужчиной-врачом - своего рода, "владельцем гарема", который таскает милиционера за ухо как дитя. Тема больницы, тема брошенных детей возникнет затем в "Трех историях", но уже в более холодной стилизованной, антисентиментальной манере.

Толя снова оказывается в капустном поле, снова с разбитой куклой. Уже знакомая игра с лунным светом станет сигналом его озарения. Незвестный мужчина приносит пугало, облаченное в белые одежды и галстук. Все герои Муратовой предлагают монологи. Все они - несостоявшиеся актеры, со своей языковой спецификой, все - претендуют на внимание милиционера.

"Я думаю, что люблю Наташу, что нужен ей, а она мне" - убеждает себя и окружающих герой. Но на предложение прохожего завести собаку отвечает отрицательно: "нет, нам с женой вдвоем хорошо". Его отношения с супругой не подразумевают трех, стало быть, ребенок - не отрефлексированная потребность. Муратова очень точна в определении своего героя и его чувств.

Толя начинает видеть сироту в своей жене. Не менее трогательна в своем восприятии реальности Клава (Ирина Коваленко): она воспринимает окружающее только через сны. Центральным в характеристике героя становится эпизод вечерней беседы с женой, когда милиционер признается в любви стенке: «жалко (стенку), как будто я все это люблю». Любовь сентиментального человека - по Муратовой - это любовь-жалость. "Все остальное на смерть похоже. Все что не любовь" - заключает милиционер, а режиссер предлагает выразительный долгий план стены и живописной трещины

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлечения» (1994)*

под фортепианную тему. Это драматургически необходимый элемент для понимания природы чувствительности героя.

Тем временем в комнате супругов уже поселился телевизор. Единство "ячейки общества" Муратова предлагает оценить через одни и те же ритуалы омовения, сборов на работу. Заметим, что в доме героя нет комнатных растений, и тем яснее в структуре замысла становится "Сказка про подснежники" (З. Абдулаева пишет в своей книге, что этот эпизод - импровизация). В длинном монологе сотрудницы Дома ребенка цветы сравниваются с детьми, не "с городской клумбы", а теми, что "без цветочков - одни лепесточки, цветет глупенький незащищенный. Вначале цветок, а потом листики".

Милиционер, желая удочерить подкидыша, действует через исполком. Оказывается, доктор Захарова, осматривавшая девочку в милицейском участке и есть его конкурент на удочерение. Интрига рождается за 20 минут до окончания почти двухчасового фильма. После поражения герои бредут через заброшенную "трусами" бумаг мостовую города. Этот кадр рифмуется с кадром регистрации подкидыша в участке. Режиссер визуализирует внутреннее переживание: «запеленутое» прежде в протоколы интимное словно выплеснулось, обнародовано и затоптано случайными людьми. Клава возмущена: над милицией нельзя шутить - уверена она.

Продолжается судебное заседание за право удочерить четырехмесячную девочку: долгие монологи. Одному зрителю хочется закрыть окно. Здесь необходимо отметить функцию повторов, создающих специфическую речевую вязь, гул - все это работает на полифонию действия. Мы предлагаем оперировать понятием полифонии, привлеченным из диссертации А. Вевер «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа». В главе «Персонажи второго плана и их роль в полифонической системе» исследователь замечает в частности, что режиссер совмещает в кадре актеров и типажей, и все персонажи проработаны им настолько тщательно, что оказываются связанными между собой (не сюжетом), «втянутыми в единый круговорот». Такое многоуровневое открытое пространство характерно для кинематографа Муратовой, что позволяет отнести ее произведения к типу фильмов полифонической структуры. Как только объявляют Захарову, в зале суда открывается с мерзким скрипом дверь, все оборачиваются и наблюдают шеренгу женщин экспрессивных. Ярость женщин, их выступление, построенное на повторах, рождает ощущение абсурдистского действия.

Решающим для суда становится демонстрация двух фото – Наташи и доктора Захаровой (у которой уже есть ребенок - взрослый сын) в детстве. Женщина-судья не может остаться равнодушной к внешнему сходству. А Клаве предъявить нечего: она росла в детском доме. Детское умиляет, и у Муратовой это диагноз, серьезный и неутешительный. И хотя сын Захаровой – моряк, редкий гость в родном доме, симпатии суда отданы доктору.

Какая-либо мораль фильму чужда, а вот мораль судебной истории, озвученная одним из зрителей этого специфического спектакля: "женщины, хотите иметь ребенка, обращайтесь в суд!" – точна при всем абсурдизме. По словам режиссера, «этот фильм - удовольствие формы, но не только. Это - удовольствие познания и также удовольствие содержания в самом прямом смысле. Эстетика картины - нечто близкое к витрине фотоателье, где на тебя таращатся розовощекие младенцы и улыбчивые молодожены»⁵. Поражение в суде становится своего рода интродукцией хэппи энда: Клава беременна. Но фильм Муратова заканчивает на долгом среднем плане метущегося по границам кадра "случайного застигнутого" камерой постороннего мужчины с ребенком и хозяйственной сумкой на руках. Это антропологическая зарисовка дана под аккомпанемент городского романса.

2.

Если "Милиционер" был некоторыми критиками охарактеризован как манерное высказывание,

⁵ Из аннотации фильма // http://ru.wikipedia.org/wiki/%D7%F3%E2%F1%F2%E2%E8%F2%E5%EB%FC%ED%FB%E9_%E8%E8%EB%E8%F6%E8%EE%ED%E5%F0

то "Увлеченья" стали логичным его продолжением. Главное здесь не фабула, не тема, часто вводящие в заблуждение зрителя, а их режиссерская трактовка. На вопросы о многочисленных повторах в работах Муратова отвечала, что здесь существенное значение сыграла ее любовь к опере, кроме того, через повторы режиссеру удалось продемонстрировать глухоту персонажей, их неготовность к любви.

В предверии работы над "Увлеченьями" Муратова делилась планами снять "салонное кино". Фильм был заказан уже несколько лет одесским режиссером Р. Василевским по книгам Б. Дедюхина в то время, когда Муратова была отстранена от кино и занималась редакторской деятельностью. В центре фильма - спор предназначении живого существа. "Он полон воздуха, звуков побережья, при этом очень органично подвёрстываются к его ткани русские литературные произведения 19 столетия. Первичная литературная аллюзия - история Анны Карениной, а именно - сцена скачек.

История разворачивается в городке на берегу моря в канун ежегодного турнира на местном ипподроме. Звезда ипподрома Олег Николаев обучает верховой езде очаровательную Виолетту. Другой жокей, влюблённый в девушку, вызывает соперника на честный поединок, который решен в импрессионистской манере. Интрига чрезвычайно проста, ткань фильма расцвечивают разнообразные изобразительные и языковые нюансировки главных героев и "второстепенные герои".

При этом режиссер в первых эпизодах декларирует свои правила игры: театрализация, эксцентризм. Главная героиня – Виолетта (Светлана Коленда) - актриса, циркачка предстает в пижаме с перебинтованной ногой, венком с идеально вплетенными цветами и яркой губной помадой на губах в окружении поклонников. Молодежь травит байки, выдвигают две вариации того, как оформить свою жизнь: выступать в цирке или носить трупы в госпитале.

Вспоминая о фильме, Муратова признавалась, что, познакомившись со сценаристкой Ренатой Литвиновой, очень хотела задействовать ее в качестве актрисы. Но в "Чувствительном милиционере" роли для экстравагантной девушки не нашлось, а на роль циркачки - центральную роль "Увлечений" - она не подходила, поэтому Муратова придумала специальную роль подруги главной героини, а монологи для своей героини Литвинова написала сама.

Именно в этой роли наиболее четко манифестирует себя феминистский дискурс: медсестра Лилия в своих рассказах-небылицах повествует то о сильной женщине патологоанатоме, то о разгладившемся лице покойника. Здесь же завязывается сюжет будущей режиссерской работы Литвиновой: "Нас было три подруги" (фильм «Последняя сказка Риты», 2012). Примечательно, что в компании молодых спортивных людей нелепая Лилия находит слушателей.

Блондинку зовут Лилия, брюнетку - Виолетта. Девушек привлекают скачки на ипподроме. Молодые жокеи увлекаются девушками. Спортивные интриги переплетаются с любовными. Скаковые лошади уносят седоков к финишу, где победителю достанется всё...

Режиссер очень точно выстраивает цветовые акценты для характеристики своих персонажей, выбирая экспрессивный пластический язык. Мир увлеченных в первом эпизоде заявлен как резервация – молодых, немного сумасшедших обитателей больницы. Да и голос главной героини – звонкий, высокий, сродни голосу актрисы-травести. Прием травестии усиливает появление изящной Виолетты в балетной пачке в конюшне в сопровождении неуклюжей Лилии в черном броском блестящем платье а-ля Мэрилин Монро.

Своеобразную синефилию демонстрирует героиня Литвиновой: "Ты похожа на Одри Хепберн, умершую актрису" - говорит она Виолетте. Имена героинь играют на тему вторичности, тему цветов и периферийности. Именно Лилия ставит на ноги пациента. История Лилии о пистолете - фаллическом символе -заставляют раненого героя задуматься и прозреть, неся бабочку на шее. А Виолетта получает моральное право наслаждаться учебой в компании молодых и здоровых.

Прекрасные сцены с лошадьми под классическую оркестровую музыку В. Бетховена вводят дополнительный план в повествование об увлечениях любовных. В интертексте возникает "Анна Каренина" Л.Толстого. Тема адюльтера строит сюжет, но при этом действует травестия

*Д.Капитонов Концепт «маленький человек» в фильмах Киры Муратовой
«Чувствительный милиционер» (1992) и «Увлечения» (1994)*

драматической истории любви. В эту нарочито балаганную систему неожиданно подключается дискурсивный код документальности – документальные кадры крупных планов лошадей. Красивейшая сцена скачек (снова под аккомпанемент классической музыки) и редкие дискурсивные визги Виолетты. Девушки-кривляки озабочены красотой своей внешности гораздо больше, чем страстями спортсменов.

Лилия вздыхает: "Ах, нет у меня никаких мыслей, никаких фактов. Я просто подстраховываюсь". Рассуждения героини Литвиновой сводятся к рассуждениям о конструировании образа через манипуляции с внешностью – она рассуждает про линию жизни, которую можно сделать жирной и значительной. Это своеобразным образом травестирует тему "маленького человека", образ которого как будто конструируется из механических манипуляций и словесных упражнений.

Фабула: два конкурента на скачках спорят за право учить верховой езде миловидную гимнастку, пока ее бойфренд (приятель одного из участников пари) лежит в больнице с переломами костей под опекой весьма странноватой молоденькой медсестры. Лошади отдельно. Их нельзя вмешивать – уверяет Николаев. Потому что лошади – возвышенные животные. Мужчины в "Увлечениях" страстно мечтают о лошади – о цельной натуре. Лошадь нельзя сравнить ни с одним животным, ни с женщиной.

Травестия темы увлечений продолжается в женской общине – в сцене "скачек" собак по арене цирка. Завороженная, очарованная, увлеченная новым запредельным миром Виолетта хочет сделать цирковой номер с лошадьми и пробует привнести в свою – цирковую субкультуру – принципы общения с лошадьми – озвучивает их матери и бабушке. Но, как обычно у Муратовой, поколения и герои глухи друг к другу. Рассказ о нравах жокеев превращается в экспрессивное выплескивание баек на репетиции. Но мать против "профанации": "ты решила обнулить состояние моей души. Этот номер идет у нас по династии". Обе понимают, что дрессированные собачки – проза, а лошади – поэзия. В этот экзотический кинематографический узор режиссер вплетает цирковой номер клоунессы-баяниста.

Имена лошадей в фильме звучат чаще, чем людские. Интрига разрушена: победитель уступает девицу без пари. «Красота человека это стремление к финалу, к самоуничтожению» – резюмирует Лилия. Финал фильма – долгий крупный план копыт. А зрителя провожают титры на пульсирующей белой полупрозрачной поверхности. Убегая от образов насилия, навязчивых страхов, герои грезят. Героиня Литвиновой озвучивает переходы из одного мира в другой, характерные для остальных персонажей Муратовой. Описывая подобные метаморфозы, Ж. Делез ссылался на Сартра и его идею "что каждая греза, и даже каждая ее фаза и образ составляют собственный мир"⁶ Далее, развивая концепцию образа-грезы, Делез пишет: «В каждом из миров разные животные и масса инверсий (звуковые инверсии речи, абберрации поведения, например, такие, что пожилая дама разговаривает с крысами и сосет грудь девочки)». У Муратовой именно это и толкает героев на преступления. В "Увлечениях" же движения с замедленной или ускоренной съемкой, а также с инверсиями, объясняются Природой. Эту черту Делез отмечал в неореализме, который "не отрекается от собственных целей, а, наоборот, остается им верен, продлевая оптико-звуковые ситуации в искусственных – и все-таки космических – движениях, увлекающих за собой персонажей. Мы имеем в виду не только феерию Де Сики из фильма "Чудо в Милане", но и разнообразные парки аттракционов у Феллини, с самодвижущимися тротуарами, тобоганами, туннелями, эскалаторами, фейерверками и большими зигзагами, которые "должны подвести посетителя, наблюдающего за особым пространством-временем к иному пространству-времени, также автономному"⁷.

Нам кажется, что понятие образа-грезы позволяет раскрыть значение этого во многом этапного для творчества Муратовой фильма. Именно в «Увлечениях» происходит переход Муратовой от притчи к фантазмагории, от неореализма письма, который еще ярко заявляет о себе в «Чувствительном милиционере» к стилизации под салонное кино, подчеркнутой манерности,

⁶ Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. — М.: Ad Marginem, 2004. - С.355.

⁷ Там же, С.357.

возведенной в превосходную степень эксцентричности, ярким примером которых станут «Три истории». Нам кажется, что в полной мере понять специфику следующих картин Муратовой, и прежде всего, в полной мере оценить язык «Трех историй» без анализа героев «Чувствительного милиционера» (в том числе, титровая часть, тема семьи) и «Увлечений» (стилизация, травестия любовных взаимоотношений) представляется проблематичным. Безусловно, гипотеза, выдвинутая в данной статье, требует дальнейших уточнений и дополнений. Произведенный анализ позволяет говорить о преемственности темы «маленького человека» в творчестве Муратовой от классиков русской литературы, о движении кинематографа Муратовой от авангардных практик раннего российского кино, о значении феминистского дискурса в анализируемой режиссерской практике.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Астенический синдром (1989, реж. К.Муратова, СССР), игр.
2. Справка (2004, реж. К.Муратова, Россия/Украина), к/м, игр.,
3. Три истории (1997, реж. К.Муратова, Россия/Украина), игр.
4. Увлеченья (1994, реж. К.Муратова, Россия), игр.
5. Чувствительный милиционер (1992, реж. К.Муратова, Украина/Франция), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева З. Кира Муратова. Искусство кино. – М., НЛО, 2008.
2. Вевер А. «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа». М. ВГИК, 2006.
3. Делёз Ж. Кино: Кино 1. Образ-движения; Кино 2. Образ-время / Пер. с фр. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004.
4. Кира Муратова. Аннотированная библиография / Сост. К.Кириллова. – М.: «Спутник +», 2011.
5. Ямпольский М. «Кира Муратова. Опыт киноантропологии». – СПб.: Сеанс, 2008.

К.А. Суворова

выпускник специальности «Журналистика»,

Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ)

krispuntus@mail.ru

Л.Л. Черепанова

кандидат филологических наук,

доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций,

Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ)

cherkaf@gmail.com

АРТ-ОБЪЕКТ «КРАСНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ» НА МЕНТАЛЬНОЙ КАРТЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ*

В статье представлены результаты исследования особенностей существования и отражения в общественном сознании арт-объекта «Красные человечки» (г. Пермь, Россия). В качестве сферы, отражающей ментальные представления общества, рассматривается медиадискурс. Дискурсивный анализ, примененный в исследовании, позволяет установить связь между смыслами, наполняющими медиаобраз арт-объекта и экстралингвистическими факторами, влияющими на их формирование.

Ключевые слова: публик арт-объект, медиадискурс, массовое сознание, семантика образа, цвет, символ, ментальность, дискурсивный анализ

The article presents results of our study of the art-object «Red people» and its reflection in the mass consciousness of citizens (Perm, Russia). Media discourse is considered as a relevant sphere to analyze mass consciousness. Discourse analysis allows to find out connection and interferences among language meanings, cultural context, citizens fillings and associations. The cultural conflict between local and global culture were considered as the main factor, which influenced on the recognition and development of the «Red people» semantics in the mass consciousness of the citizens.

Keywords: public art-object, media discourse, mass consciousness, semantics of the image, color, character and mentality, discourse analysis

В 2008 году Министерством культуры Пермского края была заявлена концепция культурной политики, предусматривающая современный подход к развитию региона. Согласно этой концепции культура должна стать значимым сектором экономики и активно влиять на многие сферы жизнедеятельности, способствовать созданию рабочих мест, привлечению инвестиций, повышению уровня жизни.

Процесс модернизации сферы культуры начался в период, когда губернатором Пермского края был Олег Чиркунов (с 2005 по 2012 годы), и связан с именами известных столичных арт-менеджеров. В соответствии с новой культурной политикой в Перми был создан Музей современного искусства «PERMM», руководить которым пригласили московского галериста Марата Гельмана. В 2010 году начала работу Паблик-арт программа музея с целью интеграции современного искусства в городскую среду и общественные пространства. Первым заметным арт-объектом, установленным в городе в рамках этой программы, стали «Red people» («Красные человечки»). Именно этот арт-объект приобрел статус символа, в котором отразилось неоднозначное отношение общественности к протекающим в Перми культурным процессам.

«Красные человечки» как объект дискурсивного анализа медиaprостранства

Сложность паблик-арт объекта в качестве предмета исследования определяется особенностью его существования – сразу в нескольких сферах (искусство, социум, медиа, общественное сознание и т.д.). Для наиболее полного изучения подобного сложного, многоаспектного феномена необходимо рассматривать не только его фактуальную, материально воплощенную форму, но и процесс, условия производства знания, доступного массовому сознанию. В связи с этим «Красные человечки» рассматриваются нами с позиций дискурсивного анализа, примененного к медиaprостранству. Ценность дискурсивного подхода к исследованию СМИ определяется самой природой дискурса, его динамическим характером, отражающим взаимосвязь и взаимовлияние между медиaprостранством и социальным пространством. В рамках данного исследования дискурс СМИ, или шире – медиадискурс, понимается как тематически сфокусированная, социокультурно обусловленная речемыслительная деятельность в масс-медийном пространстве¹. Анализ медиадискурса, с одной стороны, направлен на вычленение существенных элементов процесса создания и трансляции смыслов в ходе массовой коммуникации и, с другой стороны, на определение роли медийного контекста в смыслообразовании.

Мы исходили из того, что медиаобраз как составная часть информационной картины мира отражает представления, настроения и предрассудки, существующие в обществе в конкретный момент времени, а при более глубоком рассмотрении может обнаруживать его ментальные установки². Исследование медиаобраза «Красные человечки» с целью выявления его семантики и анализа динамики развития под влиянием социальных изменений проведено на материалах интернет-публикаций за 2010-2013 годы (872 текста из электронных версий печатных СМИ, интернет СМИ, блогов и микроблогов)³.

Культурологический анализ арт-объектов позволил выявить внутренние предпосылки для их активной интерпретации, установления в медиaprостранстве ассоциативных связей с образом «Красных человечков» и его мифологизации. Анализ слов-репрезентантов концепта и анализ синонимического ряда и контекстных антонимов был применен для исследования семантики образа. С помощью концептуального анализа было выявлено ментальное противостояние в обществе, выражающееся через оппозицию «свой» - «чужой». Известно, что в местной прессе в основе конструирования концепта «свой» оказывается сам факт принадлежности объекта к месту, локусу. Однако он может конструироваться по любому основанию и наполняться специфическим содержанием, поскольку формируется с помощью определенных дискурсивных практик⁴. В структуре концепта «красные человечки» эти практики обнаружены нами в социально-экономическом, политическом и культурном дискурсах.

«Красные человечки» как паблик арт-объект

«Red People» («Красные человечки») – инсталляция петербургской арт-группы «Pprofessors» (Андрей Люблинский и Мария Заборовская), состоящая из нескольких антропоморфных объектов. В Перми были установлены четыре человечка. Пластиковый четырехметровый с поднятой рукой появился на крыше Органного Зала. На площади перед ним – из дерева, ростом в три метра, сидящий на стуле. Неподалеку от него расположились два человечка на самокатах.

Понятие «инсталляция», применяемое нами по отношению к «Red People» российскими искусствоведами и художниками трактуется очень широко. Мы остановимся на одном из

¹ Кожемякин Е. А. Массовая коммуникация и медиадискурс: к методологии исследования // Научные ведомости БелГУ. 2010. С.13-21.

² Черепанова Л.Л. Дискурс региональных СМИ: психолингвистический аспект: дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. Пермь, 2007.

³ Арт-объект «Красные человечки» в медиадискурсе: ВКР Суворовой К.А. – Пермь, Кафедра журналистики Пермского государственного национального исследовательского университета, 2013.

⁴ Чепкина Э. М. Конструирование оппозиции «свой» - «чужой» в журналистском дискурсе (на материале районных газет Пермской области). URL: <http://www.tolerance.ru/Svoi-chugoi.php?PrPage=SMI> (дата обращения: 15.06.13).

*К.Суворова, Л.Черепанова Арт-объект «Красные человечки»
на ментальной карте Пермского края*

формальных определений: инсталляция – это организованный определенным образом и выставленный на всеобщее обозрение объект; или совокупность объектов, объединенных общей тематикой или идеей⁵.

Как указывает ряд специализированных сайтов⁶, «Red People» – это модульная система, посредством которой можно получить большое количество пластических вариаций. Максимально упрощенная конструкция «красного человечка» устойчива и многократно воспроизводима, что делает его универсальным, своего рода «вирусным» объектом, способным не только существовать в любом пространстве, но и взаимодействовать с ним.

Авторы «Red People» не считают себя актуальными художниками. «Наше искусство не работает с актуальными политическими и социальными смыслами», – заявляет Андрей Люблинский, подчеркивая, что «Red People» это только «конструктор для организации пространства»⁷. Таким образом, «Red People» находится на границе дизайна и современного искусства. Как элемент городской среды «красный человечек» организует ее, становится ярким пятном, привлекающим внимание. Как паблик-арт объект «Red People» выполняет функции, присущие этой форме современного искусства: «коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено»⁸. Интерактивность – главное отличие паблик-арт объекта от традиционной городской скульптуры. Памятник обращен в прошлое. Это объект «с закупоренными смыслами, стоящий на высоком пьедестале, с ним трудно наладить живой человеческий контакт»⁹. Паблик-арт объект, напротив, направлен на вовлечение зрителя в диалог. При смене идеологий «консервативные» монументы резко теряют актуальность, тогда как арт-объекты активно реагируют на перемены в обществе.

Итак, арт-объект «Красные человечки» в момент появления в городском пространстве не имел заранее заложенных внутренних смыслов и в то же время был направлен на коммуникацию со зрителем. Это послужило важнейшей предпосылкой для активной интерпретации смысла «Красных человечков».

«Красные человечки» в аспекте культурных традиций

Как бы ни были оригинальны арт-объекты, проверим предположение о том, что и у них есть эстетические корни, причудливо сплетающиеся в ментальном пространстве. По мнению искусствоведов, «красный человечек» отсылает к целому ряду художественных явлений: от супрематических конструкций Малевича и минималистского промдизайна Баухауса, до красных человечков американского стрит-артиста Кита Харинга и многофигурных инсталляций на крышах Лондона знаменитого скульптура Энтони Гормли¹⁰. Однако прослеживаемая традиция касается в большей степени эстетики цвета и формы, особенностей их взаимодействия с человеческим сознанием, и не позволяет выявить глубинных смыслов «Red People», тем более неподготовленному зрителю.

Другими важными особенностями «Красных человечков» являются их антропоморфность и скульптурность. В силу своей трехмерности скульптура отличается наибольшей предрасположенностью к включению в реальное пространство, подразумевающее ее «оживление» за счет снятия внутреннего дуализма знака¹¹. Скульптуре приписывается семантика свойств и действий, характерных для мыслящего человека, которая снимает ее безжизненную неподвижную

⁵ Открытая энциклопедия перформанса. URL: <http://artmuseum.yar.ru>

⁶ Про Паблик АРТ. URL: <http://www.propublicart.ru/search?searchmode=simple&searchtext=> ; Музеи России. URL: <http://www.museum.ru/N48011>; Gridchinhall. URL: <http://www.gridchinhall.ru/events/red-people> и др.

⁷ Суворова К. Андрей Люблинский. URL: <http://afisha.prm.ru>

⁸ Паблик арт – это... // Про Паблик АРТ. URL: <http://propublicart.ru>

⁹ Курицын В. Кто такие красные человечки и как они воюют за красоту. // Телекомпания «Рифей» Пермь. URL: <http://www.rifey.ru>

¹⁰ Евангели А. Дизайн субъективности. URL: <http://saltt.ru>

¹¹ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике: переводы. М., 1987. С. 166-167.

материю. Исчезает противоречие знака и обозначаемого объекта, и условное пространство скульптуры сливается с реальным пространством, в которое она помещена.

Поэтика ожившей скульптуры характерна как для русской литературы от А.С. Пушкина до А.А. Блока, В.В. Маяковского, В.В. Хлебникова, так и для зарубежной литературы: «Арабский звездочет» В. Ирвинга, «Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера, «Венера Ильская» П. Мериме. «Красные человечки» дополнили этот ряд, появившись в романе Александра Проханова «Человек звезды» в образе боевых роботов, обладающих сверхчеловеческими возможностями и навлекших на город П. страшные напасти.

«Красные человечки» становятся действующим, одушевленным персонажем и в журналистских текстах. Словосочетание «Красные человечки» употребляется с глаголами «плодятся», «путешествуют», «переезжают». Оживление персонажа значительно расширяет рамки его образа, усиливает ассоциативный потенциал, поскольку персонаж становится носителем личной истории, которая сближает его со зрителем.

Красный цвет «человечков» также вызывает определенные ассоциации как символ, за которым в сознании носителей русского языка закрепляются конкретные значения. В русской культуре красный цвет является одним из наиболее символических. Исследования в области психологии¹² показали, что в ядро семантического пространства красного цвета входят значения: *кровь, огонь, солнце на закате и рассвете; любовь, страсть, жара; ярость, гнев, агрессия; яркий, активный, сильный, энергичный*. Среди культурно-специфических значений красного цвета выделяют: *красота, нечто лучшее, праздник, торжество; цвет коммунизма, СССР, революционной деятельности; символ опасности и запрета; цвет скорости; смерть, война*. Как видим, красный цвет может ассоциироваться с явлениями как положительными, так и отрицательными: любовь и агрессия, праздник и война. Следовательно, цвет сам по себе не закрепляет за «Красными человечками» строго определенных смыслов.

Отметим еще одну особенность «Красных человечков». Изначальное название «Red People» (буквально «красные люди») в русскоязычном варианте приобрело дополнительный смысл. Суффикс «к» придал слову «человек» уменьшительно-ласкательное значение: *человечек-и*, т.е. *маленькие*. Однако арт-объекты имеют трех-четырёхметровую высоту и не похожи на маленькие предметы. Возможно, они вызывают особые чувства потому, что малы не по размеру, не по форме, а по содержанию, по сути. В этом случае название «Красные человечки» – вербальное выражение ассоциации с целым рядом персонажей из области литературы и искусства, начиная с Гомункулюса И.В.Гете, т.е. «человечка», человекоподобного существа, не вполне человека. Однако и среди персонажей этого типа мы обнаружим разные характеры: от симпатичного Пинокио до Шарикова М. Булгакова или героев Е. Замятина, превратившихся в человекоподобных механических существ.

Таким образом, своей абстрактностью «Красные человечки» провоцируют нетерпящее пустоты человеческое сознание к порождению недостающих смыслов и мифов, в которых неизбежно отражается мировоззрение их создателей и менталитет аудитории. Однако абстрактность арт-объектов позволяет придать им любое содержание. В медиадискурсе оно оказалось связано с конкретной политической, социальной, культурной ситуацией в Перми.

«Красные человечки» и «Пермские боги»: оппозиция «свой»-«чужой»

«Красные человечки» были установлены в городе незадолго до проведения Пермского экономического форума на тему «Новая экономика и новая культурная политика». Появление арт-объектов в период активного продвижения Олегом Чиркуновым новой культурной политики региона сыграло свою роль в сближении медиаобраза «Красных человечков» и содержания политики губернатора, а также способствовало укреплению связи между образами арт-объектов и Олега Чиркунова. В связи с обсуждением Пермского экономического форума на «Красных

¹² Кудрина А.В., Мещеряков Б.Г. Семантика цвета в разных культурах // Дубна. 2011. № 1. URL: <http://www.psyanima.ru>

*К.Суворова, Л.Черепанова Арт-объект «Красные человечки»
на ментальной карте Пермского края*

человечков» обращают внимание федеральные СМИ. Арт-объекты в материалах упоминаются как деталь образа территории, отличающая Пермь от других «провинциальных городов» и символизирующая «культурные достижения».

Другим событием, оказавшим влияние на медиаобраз «Красных человечков», стало принятие краевого бюджета на 2011-2013 годы, в котором было заложено увеличение расходов на культуру и снижение расходов на социальную сферу, например, на дорожное строительство. Упоминание «Красных человечков» в контексте дискуссии о целесообразности новой культурной политики привело к тому, что недостаток финансирования социальной сферы стал восприниматься как трата бюджетных денег «на красных человечков».

Анализ семантики показал, что уже на этом этапе развития медиаобраза формируется ряд синонимов, используемых журналистами для обозначения «Красных человечков». Они основываются на внешнем виде арт-объектов (безголовые, красные), но подчеркивают не только внешнюю неполноценность, но и бессодержательность арт-объектов, их внутреннюю неопределенность: *непонятные обрубки, люди-дрова, бесполые манекены, уродливые истуканы, идолы*.

Антиподами «Красных человечков» в медиапространстве становятся «Пермские боги» – храмовые скульптуры, получившие распространение на территории Пермского края в XVII – XIX веках. Скульптуры находятся в коллекции Пермской художественной галереи и представляют собой особую ценность, предмет гордости региона. В материалах, где пермские боги описываются как «главное пермское диво – резные деревянные скульптуры, поражающие своим человекоподобием и богооткровением», красные человечки, «грубо сколоченные из тупых деревянных брусков, безголовые, примитивные, ярко-красные» становятся символом вероломного разрушения культурных традиций. Сторонники реформ склонны акцентировать в противопоставляемых образах столкновение «нового» и «старого».

Журналисты персонализируют образ «Красных человечков», связывая его с образами политических и культурных деятелей. Имя Марата Гельмана появляется в 19,2% материалов о «Красных человечках», Олега Чиркунова – в 10%, Андрея Люблинского – в 8,4% материалов. «Красных человечков» называют «оплотом Чиркунова», «памятником Чиркунову и Гельману». В результате этого в массовом сознании «авторами» арт-объектов становятся главный идеолог новой культурной политики Марат Гельман и поддерживающий его проекты экс-губернатор Пермского края.

В качестве ключевого события в динамике формирования медиаобраза арт-объектов можно отметить митинг в поддержку региональной культуры, организованный творческими союзами Перми 30 июня 2011 года. Лозунги, с которыми вышли пермские деятели культуры, ярко выражают противопоставление «Красных человечков» как символа новой культурной политики и «Пермских богов» как символа традиционной культуры: «Мы против красных человечков», «С нами пермские боги», «Красные человечки затопчут пермскую культуру».

Показательно, что сам митинг газеты назвали выступлением «*против красных человечков, надкусанного яблока и варягов*». Тожественность образов «Красных человечков» и новой культурной политики поддерживается и в блогосфере: «*Вчера в Перми прошел митинг против проводимой администрацией края политики в сфере развития культуры. Но по сути, митинг был направлен против инициатив Марата Гельмана, «красных человечков», «надкусанных яблоков», «красной П»* – пишут в блоге сообщества гражданской журналистики «Ridus-news»¹³.

В медиаобразе арт-объектов концентрируются представления о культурной политике Олега Чиркунова в целом. «Красные человечки» становятся политическим символом новой культурной политики. В силу тесной связи с образом губернатора «Красные человечки» становятся символом противостояния власти, инициирующей их появление, и оппозиции, не принявшей эту инициативу.

¹³ Митинг в Перми. URL: <http://ridus-news.livejournal.com>

В силу политизации самого культурного проекта: будучи связанным с существенными расходами бюджетных средств, он затрагивает все области региональной политики.

Реализация новой культурной политики вызвало неоднозначную оценку в СМИ. И «Красные человечки» для одних стали символом «пермского культурного феномена» и «культурной революции», а для других – «культурной интервенции» и «нашествия варягов». В силу ментальных различий авторов публичных высказываний содержание медиаобраза «Красных человечков» существенно отличается в публикациях региональных и федеральных СМИ. Количество положительных отзывов об арт-объектах в федеральных СМИ выше, чем в региональных (14% и 9% соответственно). Процент отрицательных по тональности материалов в центральной прессе в два раза ниже, чем в пермской (15% и 31% соответственно).

Основанием для наполнения концепта «свой» для подавляющего большинства пермских журналистов является территориальная принадлежность, они рассматривают арт-объекты, созданные петербургским художником и продвигаемые московским галеристом как чужеродные Перми, поскольку их насаждает власть с целью получения собственной выгоды.

Во время обсуждения Пермского экономического форума и проекта краевого бюджета даже возникла ассоциация «Красные человечки – новая культурная политика – увеличение расходов на культуру». Пермские журналисты и блогеры, сопоставляя «Красных человечков» с уровнем экономического и социального развития региона, дополняют ее следующим звеном «увеличение расходов на культуру – уменьшение расходов на социальную сферу». В результате в 17,3% региональных публикаций «Красные человечки» символизируют бесполезную трату бюджетных средств, а своеобразными антонимами арт-объектов становятся качественные дороги, достойная зарплата бюджетников. Ключевыми ценностями для пермских журналистов являются социальная и экономическая стабильность и сохранение культурных традиций. Например, Коммерсант-Пермь пишет: *«Понятно как расставляются приоритеты – не поддержка местных деятелей культуры, а тех, кто приезжает и тусуется. Амбиции хороши, но если они реализуются для наших работников. Надо расставить приоритеты – так, чтобы Пермский край стал привлекателен прежде всего для тех, кто здесь живет»*¹⁴.

Значительная часть материалов федеральных СМИ представляет «Красных человечков» как часть амбициозного проекта, выделившего Пермь из ряда провинциальных городов, символ «пермского культурного феномена», являющегося частью европейской культуры, и в силу этого закрепляет за «Красными человечками» положительные смыслы, а пермская культура за пределами регионального медиaprостранства может представляться не в самом выгодном свете. В блоге Арт-бест, посвященном современному искусству, пишут: *«Почему в Перми никто не принял «красных человечков»? Здесь не место для дизайна и паблик арта (ну, разве что для «русского бедного» – мусора на эспланаде после тотального паблик арта – дня города). Безрукие человечки гораздо более точно диагностируют гений места Перми. Искусство насилия – единственный язык, который понимает и принимает эта среда»*.

По мере превращения «Красных человечков» в символ особое символическое значение приобретают любые манипуляции с арт-объектом: его перемещение, демонтаж, возвращение на прежнее место и т.д. Показательны, с этой точки зрения, события, произошедшие в ноябре 2011 года – в преддверии думских выборов. Непосредственно перед выборами в Пермь приезжает министр природных ресурсов и экологии РФ Юрий Трутнев, после заявления которого о том, что *«культура Перми должна базироваться на традиционном искусстве»*, «Красные человечки» исчезают с улиц города. В СМИ и блогосфере появляется множество версий: «Красные человечки» уехали в Ижевск, их сняли, чтобы «переодеть» к Новому году и т.д., но самым обсуждаемым и вероятным стало объяснение исчезновения арт-объектов просьбой политологов партии «Единая Россия», которые посчитали, что если «Красных человечков» убрать, то партия получит на выборах дополнительных

¹⁴ NR2.ru: <http://www.nr2.ru/perm/303245.html>

*К.Суворова, Л.Черепанова Арт-объект «Красные человечки»
на ментальной карте Пермского края*

10% в Пермском крае.

Это заявление политологов подтверждает, что арт-объект сильно политизирован. Более того, поскольку политическая борьба ведется, главным образом, в информационном пространстве, о медиаобразе «Красных человечков» можно говорить как о своеобразном политическом рычаге, манипулирование которым может оказать действие на результаты выборов.

«Красные человечки» становятся своеобразным знаменем на поле идеологического и политического противостояния, перемещение которого, с одной стороны, обусловлено состоянием общества, а с другой – желанием влиять на него. Для арт-объекта «Красные человечки» это означало, что перемены в сфере политики должны были привести к изменению его семантики.

28 апреля 2012 года Олег Чиркунов досрочно сложил с себя полномочия губернатора Пермского края. На пост главы региона был назначен Виктор Басаргин. Новый губернатор заявил о возможном закрытии некоторых инициатив своего предшественника, в том числе проекта «Пермь – культурная столица». Первым сигналом к сворачиванию культурного проекта стало решение о переносе всех арт-объектов на территорию Музея современного искусства. В это время «Красных человечков» не было на крыше Пермской филармонии в связи с ремонтом здания. Их возвращение или невозвращение на прежнее место, очевидно, было воспринято общественным сознанием как знаковое действие.

Противники переноса арт-объекта создали в «Твиттере» хештег #басаргиндавайдосвиданья и выразили свое недовольство. Так, David Braga написал: *«Колхозному губернатору из какого-то там мухосранска в Свердловской области пора домой!»* An Tony: *«Наше будущее осталось в прошлом»*. Liza Chusovlyankina: *«Красные человечки отомстят»*. Dmitry охарактеризовал Виктора Басаргина как *«совок и колхоз»*. *«Я против того, чтобы Пермь снова превратилась в унылую задницу мира»*, – написал Некто.

Исходя из публикаций СМИ, трудно объективно оценить, как велика часть пермяков, выступивших в поддержку арт-объектов. В действительности количество реально заинтересованных судьбой арт-объектов, вполне может быть существенно ниже заявленных в некоторых СМИ 40%. Однако уже само появление хештега в их поддержку и последующее обсуждение можно расценивать как *резкую перемену отношения к арт-объектам, актуализацию их положительных характеристик как противовеса серости, заурядности и скуке*. Актуализация положительных смыслов образа, очевидно, связана с тем, что в медиапространстве перестала существовать связь «Красных человечков» с Олегом Чиркуновым и продвигаемой им спорной политикой.

Вскоре в СМИ распространяется новость о том, что «Красных человечков» готовы принять в городе Томске. Томское телевидение показывает сюжет «Красные человечки: беженцы из Перми», в котором рассказывается о пермском культурном проекте и его символе. Показательно здесь употребление слово «беженцы». Сходную семантику имеют заголовки: *«Пермским человечкам готовят политическое убежище в Томске»*, *«Красных человечков могут отправить в ссылку»*. Можно утверждать, что с приходом к власти Виктора Басаргина образ «Красных человечков», вдруг ставших изгоями, начинает вызывать сострадание. Как и в случае с намерением перенести арт-объекты, возможность их исчезновения из города вызывает у пермяков неоднозначную реакцию.

Однако губернатор принимает решение оставить «Красных человечков» в Перми. Он опровергает свое намерение закрыть проект «Пермь – культурная столица» и заявляет, что *«тех же красных человечков мы точно никуда не отдадим. Это – наша история и наша культура! Мы все это будем беречь и сохранять для других поколений»*. «Кроме того, в них вложены бюджетные деньги», – замечает Виктор Басаргин¹⁵.

«Красные человечки», представлявшие собой в медиапространстве символ «чужого» пермской культуре, теперь были на официальном уровне объявлены ее частью. В общественном сознании пермяков «Красные человечки» стали восприниматься как неотъемлемая часть города и его

¹⁵ Губернатор Пермского края Виктор Басаргин заявил... URL: <http://www.perm.aif.ru>

культуры, поскольку в это же время начались протесты против переноса и демонтажа арт-объекта.

Лишившись политической окраски, медиаобраз «Красные человечки» утратил и подавляющую часть актуальных для общества смыслов. Арт-объекты превращаются из символа политического противостояния в образы городских персонажей с собственной небезынтересной историей, которая, однако, менее актуальна для СМИ.

Одновременно с улучшением отношения к арт-объекту происходит его рутинизация. Поводами для упоминания «Красных человечков» в медиапространстве становятся различные незначительные происшествия. Например, *«Красного человечка забыли на крыше Органного зала»*, начав реконструкцию здания и *«оставив его лежать среди мусора»*. Лежачее положение фигуры может трактоваться и как осознанное действие живого персонажа: *«На органном зале прилег Красный человечек. Очевидно, решил позагорать, либо получил солнечный удар, жара стоит невыносимая»*¹⁶. В 12,4% материалов арт-объекты упоминаются как «пресловутые», «всем известные», журналисты называют их «старожилами» Перми, пишут, что человечков пермяки не приняли, но потом «привыкли», и не только к арт-объектам, но к культурным переменам в целом – *«привыкли, что летом у них проходит крупнейший фестиваль в регионе»*.

Ретроспективный взгляд на пермский культурный проект обращается в большей степени к положительным смыслам арт-объектов. Интересна перемена в восприятии цвета «Красных человечков», которую можно проследить в этих публикациях. Арт-объект может быть противопоставлен сам себе в прошлом и вызывать сожаление: *«Красные человечки» поизносились. Они уже не совсем красные»*, либо сравниваться с новыми культурными инициативами и становиться символом «чего-то лучшего».

31 января 2013 года блогеры и СМИ активно обсуждали логотип празднования 290-летия Перми, утверждённый оргкомитетом по подготовке юбилея краевого центра. Художник Антон Семакин написал: *«Так. Я поглядел на фирменный стиль. Черный человек несет разноцветные шарики. Ну и что вам всем так не нравится? Нормально же! «Какой мэр – такой и логотип»*. Журналисты освещают событие под заголовками *«Красным человечкам Гельмана – отставка. К юбилею Пермь заполняют чёрные человечки Сапко»*. И делают выводы: *«Итак, теперь символы Перми – это черные человечки, а единственный красный оргкомитету, увы, не глянулся»*. Чтобы оценить символическое значение «смены символов», вновь обратимся к исследованию А. В. Кудриной и Б. Г. Мещерякова. Среди значений черного цвета помимо *элегантности, изысканности, официальности и торжественности*, вполне соответствующих назначению логотипа, обнаруживаются также *ночь, темнота, грязь, сажка; смерть, траур; неизвестность; зло, колдовство; страх, грусть, депрессия, горе*. Поскольку красный цвет в приведенном примере противопоставляется черному, актуальными оказываются его положительные значения: *яркий, энергичный, красота, нечто лучшее, праздник*.

Несмотря на то, что негативные смыслы медиаобраза арт-объекта, несомненно, более глубоко укоренены в сознании пермяков в силу более активной и длительной их трансляции в СМИ, публикации, демонстрирующие превращение «Красного человечка» из «захватчика» в «беженца», из «уродливого истукана» в «яркого и красивого», вкуче с протестами против переноса арт-объектов, все же симптоматичны. Их можно расценивать как признак зарождения новых ценностных установок у части пермских журналистов.

Результаты мониторинга медиасферы за период смены региональной власти в Пермском крае показали, что наиболее сильно на формирование в массовом сознании смыслов, наполняющих арт-объект «Красные человечки», воздействовали актуальные экстралингвистические факторы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Евангели А. Дизайн субъективности. URL: <http://saltt.ru>

¹⁶ Красный человечек решил позагорать. URL: <http://permactive.ru>

*К.Суворова, Л.Черепанова Арт-объект «Красные человечки»
на ментальной карте Пермского края*

2. Кожемякин Е. А. Массовая коммуникация и медиадискурс: к методологии исследования // Научные ведомости БелГУ. 2010. – №12. – С.13-21.
3. Кудрина А.В., Мещеряков Б.Г. Семантика цвета в разных культурах // Дубна. 2011. № 1. URL: <http://www.psyanima.ru>
4. Курицын В. Кто такие красные человечки и как они воюют за красоту. URL: http://www.rifey.ru/wall/words/show_id_4563/02-05-2012
5. Митинг в Перми. URL: <http://ridus-news.livejournal.com>
6. Проханов А. Подвиг «пермских богов». URL: <http://zavtra.ru/cgi//veil//data/zavtra/11/919/11.html>
7. Чепкина Э. В. Конструирование оппозиции «свой» – «чужой» в журналистском дискурсе (на материале районных газет Пермской области). URL: <http://www.tolerance.ru/Svoi-chugoi.php?PrPage=SMI>
8. Черепанова Л.Л. Дискурс региональных СМИ: психолингвистический аспект: дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. Пермь, 2007.
9. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике: переводы. М., 1987. С. 166-167.

А.Н. Иноземцева

аспирант кафедры эстетики факультета философии

Московского государственного университета

inozemtsevaalexandra@gmail.com

РАННЯЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА Д. ДИКИ. ПРЕДПОСЫЛКИ И ИСТОЧНИКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Во второй половине XX века реальная практика искусства значительно расширила свой диапазон: видовой, жанровый, стилевой, а соответственно, расширились и сами границы искусства. При этом творения, возникающие в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают, как произведения искусства, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов художественного мира. Американские эстетики одними из первых обратились к анализу современных художественных практик. Тогда же, формируется идея невозможности выявления универсального понятия искусства, которая была сформулирована такими авторами как М. Вейтц, П. Зифф, У. Кенник, М. Манделбаум, Б. Тильмен, которые в свою очередь опирались на идеи Л. Витгенштейна о «языке как форме жизни». В полемике с которыми Д. Дики и обосновывает свою институциональную теорию искусства. В нашей статье рассматриваются предпосылки возникновения и источники в европейской и американской эстетике, которые послужили базой для создания институциональной теории искусства Д. Дики, которая попыталась определить искусство как особую институциональную систему и свести его к объективному пониманию.

Ключевые слова: институциональная теория искусства, определение искусства, эссенциальный и неэссенциальный подходы к определению искусства, теория языковых игр Л. Витгенштейна, «Арт мир», А. Данто, М. Вейтц, Д. Дики

In the second half of the XX century the Art practice significantly increased its scope: a specific style, correspondently enhanced the very limits of art. Adding to that, not always the creation rising in modern culture is acknowledged by the recipient it as an art product, unlike the authors, critics and other representatives of the Art world own perception. American aesthetics were among the first to focus on the analysis of modern artistic practices. The idea of impossibility of influencing the universal understanding of art was already shaped by that time, as formed by authors like M. Weitz, P. Ziff, W. Kennick, M. Mandelbaum, B.R. Tilghman basing themselves in Wittgenstein's theory of 'language as a form of life'. D. Dickie contested this theory and created his own institutional theory of art. In this article, we analyze the preconditions for the emergence of the sources of European and American philosophy, which constituted the basis for the creation of Dickie's institutional theory of art and attempted to define art as a specific institutional system and bring it to an objective understanding.

Keywords: institutional theory of Art, definition of art, essentialny approach to the definition of art, wittgenstein's theory of language games, «Artworld», A. Danto, M. Weitz, D. Dickie

Предпосылки возникновения институциональной теории искусства Д. Дики.

Институциональная теория искусства возникает в конце шестидесятых, начале семидесятых годов прошлого века в американской эстетике. Культурно - исторический контекст ее появления именно в американской среде неслучаен и имеет ряд исторических предпосылок, а так же опирается на предшествующий эстетический опыт, сложившийся в западной философии и художественной практике тех лет.

© Иноземцева А.Н., 2013

А.Иноземцева Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики.

Предпосылки и источники возникновения

Что касается культурно-исторических предпосылок, то, прежде всего, это экономический и потребительский бум в Западной Европе и США, который начался в 1960-е годы и связан с послевоенным восстановлением экономики. Главным лозунгом эпохи становится «возвращение к реальности», которую в 1960-е заменяет массовая культура - супермаркеты, телевидение, стандартизированные вещи, товарные знаки и стереотипы. Массовая культура стала предметом искусства нового художественного направления середины XX века – поп-арта¹. Отказавшись от языка высокой культуры (в первую очередь абстрактного экспрессионизма), художниками поп-арта стали активно применяться языки и технические приемы рекламы, средств массовой информации и промышленного дизайна. Поп-арт и его европейские аналоги стали первой манифестацией постмодернистского художественного сознания, использующего отчужденные изобразительные языки. Впервые роль источника для сюжетов картин художников английского поп-арта - Питера Блейка, Дэвида Хокни, Алена Джонса, Рональда Кита сыграла тиражированные образы (фотография, реклама, этикетки). Но статус действительно популярного движения поп-арт получает в США. Предтечами американского поп-арта стали дадаисты Курт Швиттерс и Марсель Дюшан, открывшие область «конкретного искусства». А непосредственные предшественники, американские неодадаисты, Роберт Раушенберг (жанр «комбинированных картин», в которых живопись соединялась с реальными предметами) и Джаспер Джонс (живописные тавтологии - картины муляжи реальных предметов, которые одновременно являются и знаками и объектами). Само понятие поп-арта ассоциируется с именами и работами Энди Уорхолла, Тома Вессельмана, Джеймса Розенквиста и др... Поп-арт привнес в искусство новое отношение к картине как к еще одной вещи в общем потоке тиражируемых вещей.

В конце 1950-х - начале 1960-х в Европе также стали возникать течения, которые, подобно поп-арту, обратились к реальности, окружающей современного человека. 16 апреля 1960г. в Милане был опубликован «Манифест новых реалистов», в отличие от американского поп-арта «новые реалисты» критиковали общество потребления, создавая образ «товарного ада», в своих работах они использовали городской мусор, который они подвергали художественной переработке в соответствии с законами классического искусства. Ассамбляжи Даниеля Споэрри напоминают традиционный натюрморт («Обманка», 1972г.)². Аккумуляции Армана из мусора, заключенного в пластиковые витрины, претендуют на статус скульптуры («Большая буржуазная помойка», 1960г.)

В конце 1960-х в Англии и США возникает последнее авангардное направление - концептуализм. Понятие «концептуальное искусство» было введено в 1963 г. американским художником Эдвардом Кинхольцом. Главными положениями концептуального искусства стали утверждения, что произведение искусства может не иметь материального воплощения, поскольку сама по себе идея является таким же произведением искусства, как и законченный художественный объект (Сол Ле Витт). Главной целью художника – концептуалиста становится не создание произведения, а анализ искусства как особой социальной институции. Художник-концептуалист совмещает в себе критика, исследователя, аналитика искусства. Главной проблемой в творчестве концептуалистов становится поиск ответа на вопрос, что такое искусство и определение его границ³.

Таким образом, мы можем говорить, что именно в конце шестидесятых, начале семидесятых годов прошлого века в эстетике и возникает потребность в теории, которая бы смогла объяснить и структурировать те объективные процессы, которые происходили в художественной практике.

Эссенциальный подход к пониманию искусства, в рамках которого развивалась эстетическая теория, подразумевает, что всякое определение должно раскрывать сущность определяемого предмета. Аристотель определял искусство как подражание (мимесис); Александр Баумгартен – как воплощение совершенства; Кант – как представление, которое само по себе целесообразно; Шопенгауэр – как проявление чистых платоновских идей; Клайв Белл – как обладание значимой

¹ Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство потребления? // Энди Уорхол: художник современной жизни: Каталог. М.: ГТГ, 2005, С.9.

² Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (отказ от музея) // Художественный журнал. № 15.

³ Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.

формой; Сьюзен Лангер – как обладание символической формой чувств.

Однако ни одно из предложенных эссенциальных определений не позволяет включить в объем понятия искусства такие знаковые произведения современного искусства как: "Перед тем, как сломать руку", "Велосипедное колесо", "Расческа", "Фонтан" Марселя Дюшана, "Экскременты художника" Пьеро Манцони, "Стертый рисунок де Кунинга" Роберта Раушенберга, "Тысяча лет" Дэмиена Херста, "Моя кровать" Трэйси Эмин. Но если так, если все сущностные свойства искусства, которые были выдвинуты в качестве отличительных, на самом деле таковыми не являются, то следует признать эссенциальный подход к определению искусства ошибочным. Но стоит учитывать и тот факт, что вышеупомянутые объекты являются не высокохудожественными, мастерски сделанными творениями и даже не посредственными, а, вообще, не являются творениями – если, конечно, мы используем слово "творение" в его исконном смысле, то есть понимаем под "творением" не покупку, перенос или частичное уничтожение вещи, а создание новой, уникальной вещи. Когда лопата, колесо, расческа, писсуар, консервная банка, чистый лист бумаги, голова коровы, кровать, в общем – все что угодно может стать искусством, идея о том, что между произведениями искусства есть универсальные сущностные свойства, представляется невозможной⁴. В таком случае, принцип, согласно которому произведения искусства присущи отличительные сущностные свойства, ошибочен, а значит, ошибочен и эссенциальный подход, в основе которого лежит этот принцип.

Если в первой половине XX в. некоторые философы (например, Клайв Белл и Сьюзен Лангер) еще предпринимали попытки реанимировать эссенциальный подход, то в середине века его крах был очевиден почти всем философам. Неудивительно поэтому, что в эстетической мысли 40-50-х гг. возникло мнение, согласно которому искусство вообще не поддается определению. Первым, кто оформил это мнение в теорию, стал американский философ Моррис Вейтц. В статье "Роль теории в эстетике" он заявил, что определить искусство логически невозможно. Вейтц полагает, что всякое определение "закрывает"⁵ понятие искусства – устанавливает строгие нормы и тем самым препятствует вхождению в объем понятия качественно новых объектов. Между тем, искусство не законсервировано в себе, а развивается поступательно – внутри него периодически возникают произведения, ломающие правила, обычаи, стереотипы. Поэтому понятие искусства открыто⁶, свободно от какой-либо регламентации и, следовательно, неопределимо. Собственно говоря, именно на полемике с главными положениями, сформулированными Вейтцем, Д. Дики и начал развивать институциональное определение искусства, с помощью которого он и пытался опровергнуть главное положение Вейтца о том, что современное искусство неопределимо.

Таким образом, мы можем определить следующие предпосылки появления институциональной теории: во-первых, это зарождение постмодернизма со всеми вытекающими из него новыми формами и направлениями (исторический контекст). Во – вторых, несостоятельность эссенциального подхода к определению искусства и попытка создания теории, отвечающей современной художественной практике (эстетический контекст).

Базовые источники ранней институциональной теории искусства Д. Дики в американской и европейской эстетике.

Институциональная теория искусства Джорджа Дики является попыткой преодоления трудностей и слабостей традиционных теорий, которые пытались найти определение искусства, но не смогли этого сделать. Они фокусировались на таких чертах искусства, которые на самом деле были присущи только определенным областям искусства или же исключительно некоторым периодам его истории. Эти теории имели ценностный характер и не избежали нормативизма.

⁴ Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997, с. 123.

⁵ Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 32.

⁶ Согласно Вейтцу, "понятие является открытым, если условия его применения подлежат исправлению и корректировке" (Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 31).

А.Иноземцева Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики.

Предпосылки и источники возникновения

Дики противопоставляет свою теорию экспрессионистской теории и имитационной теории (мимезису). Можно предположить, что его теория вырастает из факта методологической и теоретической слабости двух направлений эстетической мысли, традиционно популярных в англо-американской философии: прагматизма и натурализма. Ни одно из этих направлений не давало стройную концепцию определения произведения искусства, т.к. невозможно свести сущность природы произведения искусства ни к переживаниям (создателя или потребителя), ни к физическому предмету.

Таким образом, несостоятельность традиционных теорий и динамичные изменения в искусстве XX века привели некоторых последователей Витгенштейна (М.Вейтц и В. Кенник) к формулированию тезиса, что раскрытие существенных и специфических черт произведений искусства невозможно из-за значительного разнообразия и изменчивости искусства. Здесь можно говорить только о «семейном сходстве». Таким образом, М. Вейтц выдвигает тезис о том, что понятие «произведение искусства» неопределяемо и его следует считать открытым понятием. Полемика с Вейтцем и явилась для Дики импульсом для разработки институционального определения искусства, которое должно было доказать, что при определенной постановке вопроса эстетика не должна отказываться от определения сложных художественных явлений, не должна капитулировать, даже встречаясь с новейшими проявлениями антиискусства.

Большинство теорий искусства стремились найти отличительные признаки искусства или выделить предметные особенности произведения искусства (формалистические, структуралистические и феноменологические концепции) или в функциях, выполняемых искусством или произведением искусства по отношению к создателям и потребителям (психоаналитические, экспрессионистские, эмоционалистские, когнитивистские теории и т.п.). Институциональная же теория утверждает, что отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных свойствах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика в формате действующих институций или, иначе говоря, Арт мир. Арт мир как особый общественный институт, как целая система различных художественных институтов. Можно сомневаться в том, является ли Арт мир достаточно институциональным, внутренне организованным, подвергнутым формальным нормам и построенным по иерархическим принципам, чтобы его можно было считать за институт, при этом не слишком расширяя значение этого понятия.

Роль «контекста» в восприятии и оценке произведения искусства прослеживалась в прагматизме, в частности, в идеях Д. Дьюи, изложенных в книге «Искусство как опыт» (1934 г.), которые привели к дальнейшему развитию в концепциях А. Данто (Арт мир) и Д. Дики (общественный институт). В основе эстетической концепции Дьюи — понятие опыта, сливающего субъективный мир человека и объективную реальность в одно целое. По Дьюи, произведение искусства возникает, когда человек сотрудничает с продуктом, в результате чего рождается опыт, которым наслаждаются благодаря его освобождающим и упорядочивающим свойствам.

Это определение предполагает, что 1) произведение искусства является взаимодействием между индивидом — художником — и материальным либо интеллектуальным способом производства; 2) со стороны художника такое взаимодействие — потребление специфической истории деятельности, основанное на качественном многообразии опытов ее сознания, ее возникновения; 3) эти качества выражены в художественном продукте; 4) посредством такого художественного продукта зритель, аудитория могут приобщиться к опыту, в значительной мере реконструирующему опыт художника. Исходя из данного определения, Дьюи говорит о том, что нет такой сферы производительной деятельности человека, которая не могла бы считаться искусством. Его аргументация состоит в том, что большинство форм производительного опыта потенциально может превратиться в искусство. Но это не означает, что в существующих исторических условиях большинство видов производительной деятельности действительно реализует этот потенциал.

Предложенные Д. Дьюи принципы взаимодействия эстетического опыта и произведения искусства стали широко использоваться в современной американской эстетике. В какой-то степени их можно считать протоидеями той теории, которую впоследствии формулирует Д. Дики в своей ранней институциональной теории, опубликованной в статье «Определяя искусство», 1969 г.

С 50-х годов XX века в американской эстетике выделяется и становится популярным неэссенциальный подход к пониманию и определению искусства. Неэссенциальный подход опирается на концепции «языковых игр» и «семейного сходства» Людвиг Витгенштейна. И свою главную задачу определяет как очищение языка эстетики от тех понятий, которые выражают сущность искусства, художественного и эстетического. За основу берется формула, выраженная Витгенштейном – «значение слова есть его употребление в языке», – указывает, что слово получает свое значение в конкретном употреблении. Понятие «языковая игра» вводится Витгенштейном как модель всей языковой деятельности, в которую включается и слово, и действие. Каждая языковая игра представляет собой систему, сложившуюся в конкретной ситуации и ставшую привычной для людей. Витгенштейн также употребляет понятие «семейное сходство» для того, чтобы показать, почему в разных языковых играх употребляется одно и то же слово. Как отмечает философ, во всем многообразии игр мы видим сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом⁷. Употребление общего слова в определенных языковых играх на сложном пересечении «семейных сходств» объектов.

М. Вейтц в своей знаковой работе «Роль теории в эстетике», исходя из методологии, предложенной Витгенштейном, отказывается от создания всеобщей теории искусства, полагая, что такая теория неверифицируема, а значит, общие вопросы нужно заменить более точными. Проблема, которую необходимо обсуждать – не определение искусства («не вопрос, что есть искусство»), а вопрос – «Какого рода понятием является «искусство»?» М. Вейтц находит решение проблемы общего понятия искусство в том, что объявляет его открытым концептом, условия применения которого могут изменяться.

Таким образом, мы можем выделить в качестве базовых источников, послуживших основой для формирования институциональной теории Д. Дики, идеи Л. Витгенштейна и его последователей, в частности, М. Вейтца в европейской и американской аналитической философии, а также концепции Д. Дьюи в американской философии и эстетике прагматизма. Отчасти, к подобным источникам можно отнести концепцию «Арт мира» А. Данто как протооснову идеи институциональности, которую впоследствии развивает и дополняет Д. Дики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство потребления? // Энди Уорхол: художник современной жизни: Каталог. М.: ГТГ, 2005, с. 9.
2. Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (отказ от музея) // Художественный журнал. № 15.
3. Бобринская Е.А. Концептуализм. М.: Галарт, 1994.
4. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: «Деловая книга», Бишкек: «Одиссей», 1997, с. 123.
5. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 31
6. Weitz M. The Role of Theory in Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1956. №15. P. 32.
7. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М.: «Гнозис», 1994.- с. 115-116.

⁷ Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. М.: «Гнозис», 1994.- с. 115-116.

SUMMARY

ПРОСТРАНСТВО ВЛАДИМИРА СТЕРЛИГОВА: ОТ СУПРЕМАТИЗМА К ЧАШЕ-КУПОЛУ

УДК 18+7 (01+038.14)

Автор: *Лозовая Лидия Ярославовна*, научный сотрудник Национального Университета «Киево-Могилянская Академия» (Киев), e-mail: Lidiya.lozova@gmail.com

Аннотация: Исследуется творческая эволюция Владимира Стерлигова в связи с преодолением им эстетики супрематизма. Доказывается оригинальная переработка им концепций пространства русского авангарда в связи с влиянием достижений современной науки и духовности восточного христианства.

Ключевые слова: Стерлигов, пространство в искусстве, русский авангард

THE SPACE OF VLADIMIR STERLIGOV: FROM SUPREMATISM TO “CHALICE-DOME”

UDC 18+7 (01+038.14)

Author: *Lozovaya Lidiya*, National University Kyiv-Mohyla Academy, e-mail: Lidiya.lozova@gmail.com

Summary: The creative evolution of Vladimir Sterligov depends on his overcoming of aesthetics of Suprematism. We prove the original processing of the concept “space” of the Russian avant-garde, due to the impact of modern science and spirituality of Eastern Christianity.

Keywords: Sterligov, space in art, Russian avant-garde

ЯЗЫК АВАНГАРДА НА ПЕРИФЕРИИ ЕВРОПЫ

УДК 18+7.01

Автор: *Марков Александр Викторович*, кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: В статье уточняется тезис об авангарде как переходе от эстетического созерцания к интенции действия через различение двух областей европейского авангарда: ядро (Европа империй) и периферия (Европа «новых» национальных государств). Теоретические выступления Одиссеаса Элитиса в этой перспективе оказываются вершиной развития греческого (периферийного) авангарда. Элитис доказывает, что в авангардном искусстве периферии главным оказывается не речевой жест, а феноменологическое возвращение к вещам.

Ключевые слова: авангард, теория искусства, Элитис, жест, предмет, феноменология

THE AVANT-GUARD IDIOM AT THE EUROPEAN PERIPHERIAL LAND

UDC 18+7.01

Author: *Markov Alexander*, PhD, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

Summary: This paper clarifies the thesis of the avant-garde as the transition from an aesthetic contemplation to action intentions through the distinction of the two regions of the European avant-garde: the core (European empires) and the periphery (Europe "new" nation-states). Theoretical performances of Odysseas Elytis in this perspective are the top of the Greek (peripheral) avant-garde. Elytis proves that in avant-garde art in the periphery the main element is not a gesture of speech, but the phenomenological return to things.

Keywords: avant-garde, art theory, Elytis, gesture, object, phenomenology

ФИГУРА АВТОРА ПОСЛЕ «СМЕРТИ АВТОРА»

УДК 7.01

Автор: *Чуворкина Ольга Александровна*, преподаватель кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Аннотация: Проблематика данной статьи связана с трансформацией понимания роли «художника-творца» в конце XX-начале XXI в. Анализируется понятие «авторства» в искусстве современности в контексте постисторического представления о «субъективности», «анонимности», «индивидуальности», «неидентичности». Предпринята попытка критически осмыслить идею «смерти автора», проследить истоки и логику произошедших в художественном мире метаморфоз. Намечаются возможные подходы к размышлению о «этичности» и ее месте в современной культуре.

Ключевые слова: смерть автора, художник, куратор, зритель, идентичность, субъективность, диалог, этичность

THE AUTHOR AFTER «THE DEATH OF THE AUTHOR»

UDC 7.01

Author: *Chuvorkina Olga*, teaching assistant, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Summary: The article highlights the transformation of the artist's role at the turn of the XX-XXI centuries and analyses the notion of «authorship» in present day art regarding the post-historical philosophic notions of «subjectivity», «anonymity», «identity» and «nonidentity». The attempt made there is to reconsider the idea of «the death of the author», to find out sources and logic of metamorphosis happened in artistic world. The article also outlines the ways to define the place and role of the «ethics» in the present-day culture.

Keywords: the death of the Author, artist, curator, spectator, identity, subjectivity, dialog, ethics

ДЕМАТЕРИАЛИЗАЦИЯ АРТ-ОБЪЕКТА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ ЛЮСИ ЛИППАРД

УДК 7.071.1

Автор: *Шувалова Анна Станиславовна*, PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: anna.shuvalova@yandex.ru

Аннотация: В статье исследуются взгляды арт-критика и куратора Люси Липпард на тенденцию утрачивания значения материальной формы в произведениях концептуального искусства, которую она назвала «дематериализацией арт-объекта». Теоретические обоснования Липпард сопоставляются с ее кураторской практикой, объясняя ее выбор нестандартной методологии исследования и формы представления результатов. Проводится критический анализ концепции дематериализации, показывающий зависимость ее интерпретации от понимания материальности. Такой анализ подводит к выводу о связи дематериализации арт-объекта с изменением социально-политической позиции художника, товарного статуса произведения искусства и формы его репрезентации.

Ключевые слова: концептуальное искусство, дематериализация, Люси Липпард, кураторская практика, репрезентация, расширение границ искусства

THE DEMATERIALIZATION OF THE OBJECT OF CONCEPTUAL ART AS WITNESSED BY LUCY LIPPARD

UDC 7.071.1

Author: *Shuvalova Anna*, PhD, graduate program coordinator Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: anna.shuvalova@yandex.ru

Summary: The article investigates the views of art-critic and curator Lucy Lippard on the tendency of material form's devaluation in the works of conceptual art, which she called "dematerialization of art-object". Comparison of Lippard's theoretical propositions with her curatorial practice justifies her choice of unusual research methodology and particular form of findings report. The critical analysis of dematerialization concept shows that its interpretation is subject to the notion of materiality. Such analysis concludes that dematerialization of art object is related to the change of the artist's socio-political role, commodity status of the artwork and the form of its representation.

Keywords: conceptual art, dematerialisation, Lucy Lippard, curatorial practice, representation, expanded field of art

СОПРИКАСАЯСЯ С ОБРАЗАМИ

УДК 18+7.01

Автор: *Жорж Диди-Юберман***Аннотация:** Комментированный перевод статьи одного из крупнейших теоретиков современного искусства, комментируется место этого текста в современной теории, демонстрируются радикальные черты новейшей теории.**Ключевые слова:** современное искусство, эстетическое воздействие, прекрасное, безобразное, переживание

CONTACT IMAGES

UDC 18+7.01

Author: *Georges Didi-Huberman***Summary:** A commented translation of the article of one of the leading theoreticians of contemporary art, commenting of the place of this text in place in the modern theory, demonstratig the radical features of the recent theory.**Keywords:** contemporary art, aesthetic impact, beautiful, ugly, experience

ВООБРАЖАЯ ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ В ТРАНСГРЕССИВНОМ СООБЩЕСТВЕ Ж. БАТАЯ

УДК 304.444

Автор: *Вайзер Татьяна Владиславовна*, кандидат философских наук, доцент Философско-социологического отделения факультета Государственного Управления Российской Академии Народного Хозяйства и Государственной Службы при Президенте РФ, e-mail: tianavaizer@yandex.ru**Аннотация:** Статья посвящена поиску новых форм общностного опыта в период наивысшего расцвета тоталитаризма в Европе 1940-х годов. В этот период особенно остро переживалась утрата общностных связей, разрыв коммуникативных отношений и делались попытки преодолеть трагический распад человеческого сообщества. Французский философ и писатель Жорж Батай (1897–1962) предлагает новую модель воображаемого сообщества, которое заведомо опровергало и не поддавалось рациональным категориям социологического анализа. Это сообщество было вынесено за пределы позитивного социального пространства и выстраивалось как экстатическая драматизация коммунитарного опыта на письме, в литературном или философском тексте. Автор статьи показывает, что подобная модель сообщества несет в себе скрытые опасности, поскольку не достаточно различает субъективный аспект переживания экстаза и морально–регулятивный аспект интерсубъективного взаимодействия.**Ключевые слова:** сообщество, субъективность, интерсубъективность, драматизация, воображение

IMAGINARY INTERESUBJECTIVITY IN GEORGES BATAILLE'S TRANSGRESSIVE COMMUNITY

UDC 304.444

Author: *Weiser Tatiana*, PhD, Presidential Academy of National Economy and Public Administration, e-mail: tianavaizer@yandex.ru**Summary:** The article explores the search of the new forms of communitarian experience within the historical moment when the totalitarian idea reached its fullest flower in 1940s. The loss of communitarian connections, the rupture of communicative relationships between people were experienced as the most painful moment of the period. A French philosopher and writer Georges Bataille (1897–1962) proposed a new model of imaginary community that aimed to transgress any traditional notion of sociality and to overcome rational categories of sociological analysis. The imaginary community was constituted as an ecstatic dramatization of communitarian experience within writing, in the literary or philosophical text. The author of the article shows that such a model of community contains implicit dangers as it does not distinguish enough between a subjective aspect of experiencing ecstasy and a moral regulative aspect of intersubjective interaction.**Keywords:** community, subjectivity, intersubjectivity, dramatization, imagination

«SAPHIRORUM MATERIA», ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ВИТРАЖИ АББАТА СУТЕРИЯ И ЕГО ТРУД «DE ADMINISTRATIONE»

УДК 748.5

Автор: *Хрипкова Елена Авенировна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусства факультета истории искусств РГГУ, e-mail: samary@inbox.ru

Аннотация: Статья посвящена интерпретации иконографической программы витражей XII века базилики Сен-Дени и проблеме понимания личности аббата Сугерия. В работе рассматривается иконографическая программа типологических витражей деамбулатория хора Сугерия и фрагменты сугериевского текста «De Administratione». Автор анализирует также возможные объяснения использования голубого фона в витражных панно и указывает на прямую связь «сапфировой материи» аббата Сугерия с текстами Священного Писания.

Ключевые слова: аббатская церковь Сен-Дени, аббат Сугерий, библейская типология, витражи, иконографическая программа, «сапфировая материя»

«SAPHIRORUM MATERIA», SUGER'S TYPOLOGICAL STAINED -GLASS WINDOWS AND «DE ADMINISTRATIONE»

UDC 748.5

Author: *Khrapkova Elena*, Ph.D (in art history), associate professor of the art history department The Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: samary@inbox.ru

Summary: The article is dedicated to the interpretation of the twelfth-century iconographic program of Suger's stained-glass windows for the Saint-Denis basilica and the problem of understanding Suger's personality. This paper considers the images of typological panels of stained-glass windows for the Suger's chevet at Saint-Denis and fragments of Suger's text «De Administratione». The author also analyzes the possible explanations of the usage of colour blue for background in Suger's stained – glass windows and indicates a direct connection between "materia saphirorum" and the texts of Scripture.

Keywords: Saint-Denis abbey church, abbot Suger, biblical typology, stained-glass windows, iconographic program, "materia saphirorum"

ПЕРМЬ В НЬЮ-ЙОРКЕ: ПАРОХОДНЫЙ ГУДОК, САМОЛЕТНЫЙ ГУЛ

УДК 82

Автор 1: *Антипина Зоя Сергеевна*, кандидат филологических наук, заведующая лабораторией политики культурного наследия, преподаватель кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ), e-mail: afaneor@yandex.ru

Автор 2: *Арустамова Анна Альбертовна*, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ), e-mail: aarustamova@gmail.com

Аннотация: В статье рассматривается специфика репрезентации темы Америки в творчестве Каменского, ее роль в организации пространства художественного мира поэта, системы образов его прозы и поэзии. Особое внимание уделяется рассмотрению специфики воплощения «самолетного проекта» в жизни и творчестве поэта, определившего новый угол зрения на ландшафт и изменившего систему пространственных координат в творчестве поэта-футуриста. В статье исследуется характер соотношения американского и прикамского текстов в творчестве Каменского.

Ключевые слова: Каменский, футуризм, репрезентации, Америка, Пермь, авиатор, ландшафт, пространство

PERM IN NEW YORK: SOUND OF SHIPS, NOISE OF AIRPLANES

UDC 82

Author 1: *Antipina Zoya*, PhD in Russian Literature, head of the department of the cultural heritage policy and lecturer at the Department of Journalism and Mass Communication State National Research University of Perm, e-mail: afaneor@yandex.ru

Author 2: *Arustamova Anna*, D.Habil. in Russian Literature, full professor in Russian Literature at the State National Research University of Perm, e-mail: aarustamova@gmail.com

Summary: The article traces moods of representation of the American topics in Vassily Kamensky's prose and poetry as constitutive to the whole image set of the poet and specifying limits of his imagination represented in his works. Particular attention is drawn to the "airplane project" of Kamensky: new landscape model as embodiment of his life. Changes in the system of space-time coordinates in his works are decisive. These changes could be described as juxtaposition of American and Ural (meta-) texts.

Keywords: Kamensky, futurism, representation, America, Perm, aviator, landscape, space

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ ВОПРОСОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КИНОВЕДЕНИЯ

УДК 001.8 +791.43.01

Автор: *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: sergey@schtein.ru

Аннотация: В статье осуществляется построение неформализованной онтологии кино, актуализируются такие понятия, связанные с онтологией кино, как онтологическое и моделируемое содержание, выводится логически выстроенный аксиоматический ряд, связанный с онтологией кино, обосновывается онтологически не медийный характер кинематографа, вводится онтологическая классификация кинематографических произведений, а также ставится вопрос о принципиальной возможности формирования методологической парадигмы в отношении кинематографа — полноценной функциональной кинонауки, позволяющей реализовывать на её базе такие образовательные программы, которые были бы независимы от личности обучающего, но исключительно от наличествующего на актуальный момент времени знания, организованного и выраженного в форме методологической парадигмы.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, теория кино, аксиоматический ряд онтологии кино, методолог кино, парадигмолóg, методологическая парадигма, кинонаука, кинообразование, онтологическая классификация фильмов

ONTOLOGY OF CINEMA AND PROBLEMATIZATION OF KEY QUESTIONS OF THE THEORETICAL CINEMA STUDIES

UDC 001.8 +791.43.01

Author: *Schtein Sergey*, PhD in Art, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru

Summary: In article is constructed the non-formalized ontology of cinema, such concepts connected with ontology of cinema as the ontological and modelled content are actualized, logically built axiomatic row connected with ontology of cinema is deduced, ontologically of not media character of cinema is substantiated, ontological classification of cinematographic works is entered, and also is raised the question of principle possibility of formation of a methodological paradigm concerning a cinematograph — the full-fledged functional cinema science, allowing to realize such educational programs which would be independent of the personality student, but exclusive from the knowledge presented on an actual time point organized and expressed in the form of a methodological paradigm.

Keywords: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, axiomatic row of ontology of cinema, methodologist of cinema, paradigmologist, methodological paradigm, cinema science, cinema education, ontological classification of movies

ОНТОЛОГИЯ КИНО В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 791.43.01

Автор: *Хачатурян Татевик Артуровна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: x.tatevik@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена выявлению, систематизации и анализу основных тенденций в исследованиях по онтологии кино в зарубежной литературе.

Ключевые слова: онтология кино, теория кино

THE ONCTHOLOGY OF FILM IN FOREIGN STUDIES

UDC 791.43.01

Author: *Khachaturyan Tatevik*, graduate student, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: x.tatevik@gmail.com

Summary: The article is dedicated to detection, systematization and analysis of the major trends in contemporary foreign studies on the ontology of film.

Keywords: ontology of cinema, film theory

КОНЦЕПТ «МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК» В ФИЛЬМАХ КИРЫ МУРАТОВОЙ «ЧУВСТВИТЕЛЬНЫЙ МИЛИЦИОНЕР» (1992) И «УВЛЕЧЕНИЯ» (1994)

УДК 791 (43-2+44.071.1)

Автор: *Капитонов Дмитрий Сергеевич*, аспирант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: kapitonov.dm@gmail.com

Аннотация: Проблемы, которые затрагивает Кира Георгиевна Муратова в своем творчестве, ее видение "маленького человека", позволяют говорить о преемственности этой темы от классиков русской литературы и о движении кинематографа Муратовой от авангардных практик раннего российского кино, а также о значении феминистского дискурса в анализируемой режиссерской практике. "Маленький человек" Муратовой – это новый антропологический тип, поэтому, заимствуя мотивы традиционной культуры и дискурсы современного искусства, режиссер, организуя свой авторский мир, оформляет героя по своим собственным законам, которые требуют внимания и анализа.

Ключевые слова: Кира Муратова, «маленький человек», литературные аллюзии, эксцентрика в кино

THE CONCEPT OF THE "LITTLE MAN" IN THE FILM BY KIRA MURATOVA "SENSITIVE POLICEMAN" (1992) AND "INTERESTS" (1994)

UDC 791 (43-2+44.071.1)

Author: *Kapitonov Dmitry*, post-graduate, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: kapitonov.dm@gmail.com

Summary: Problems, which Kira Muratova is analysing, her versions of the "the small person" shows significance in her creativity of the topic of the classics of Russian literature, and of the feminist discourse. Muratova's movement from avant-garde Russian cinema is very important trend. Her "the small person" is a new anthropological type. Borrowing motifs of traditional culture and discourses of contemporary art, film director, organizes the space with its own laws. Analysis of the features of the concept of the "the small person" in two films 2000s. reveals the mystery of the origin of the unique arsenal of means of expression, which is associated with features of her philosophical and artistic concept.

Keywords: Kira Muratova, «the small person», literary allusions, ex-centrism in cinema

АРТ-ОБЪЕКТ «КРАСНЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ» НА МЕНТАЛЬНОЙ КАРТЕ ПЕРМСКОГО КРАЯ

УДК 73 (01)

Автор 1: *Суворова Кристина Аркадьевна*, выпускник специальности «Журналистика», Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ), e-mail: krispuntus@mail.ru

Автор 2: *Черепанова Лариса Львовна*, кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций, Пермский государственный национальный исследовательский университет (ПГНИУ), e-mail: cherkaf@gmail.com

Аннотация: В статье представлены результаты исследования особенностей существования и отражения в общественном сознании арт-объекта «Красные человечки» (г. Пермь, Россия). В качестве сферы, отражающей ментальные представления общества, рассматривается медиадискурс. Дискурсивный анализ, примененный в исследовании, позволяет установить связь между смыслами, наполняющими медиаобраз арт-объекта и экстралингвистическими факторами, влияющими на их формирование.

Ключевые слова: паблик арт-объект, медиадискурс, массовое сознание, семантика образа, цвет, символ, ментальность, дискурсивный анализ

ART OBJECT RED PEOPLE ON THE MENTAL MAP OF PERM REGION

UDC 73 (01)

Author 1: *Suvorova Kristina*, graduate of the specialty "Journalism", Perm state national research University, Russia, e-mail: krispuntus@mail.ru

Author 2: *Cherepanova Larisa*, PhD, associate Professor of the journalism and mass communications Department, Perm state national research University, Russia, e-mail: cherkaf@gmail.com

Summary: The article presents results of our study of the art-object «Red people» and its reflection in the mass consciousness of

citizens (Perm, Russia). Media discourse is considered as a relevant sphere to analyze mass consciousness. Discourse analysis allows to find out connection and interferences among language meanings, cultural context, citizens fillings and associations. The cultural conflict between local and global culture were considered as the main factor, which influenced on the recognition and development of the «Red people» semantics in the mass consciousness of the citizens.

Keywords: public art-object, media discourse, mass consciousness, semantics of the image, color, character and mentality, discourse analysis

РАННЯЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ ИСКУССТВА Д. ДИКИ. ПРЕДПОСЫЛКИ И ИСТОЧНИКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

УДК 7.01

Автор: *Иноземцева Александра Николаевна*, аспирант кафедры эстетики факультета философии Московского государственного университета, e-mail: inozemtsevaalexandra@gmail.com

Аннотация: Во второй половине XX века реальная практика искусства значительно расширила свой диапазон: видовой, жанровый, стилевой, а соответственно, расширились и сами границы искусства. При этом творения, возникающие в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают, как произведения искусства, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов художественного мира. Американские эстетики одними из первых обратились к анализу современных художественных практик. Тогда же, формируется идея невозможности выявления универсального понятия искусства, которая была сформулирована такими авторами как М. Вейтц, П. Зифф, У. Кенник, М. Мандельбаум, Б. Тильмен, которые в свою очередь опирались на идеи Л. Витгенштейна о «языке как форме жизни». В полемике с которыми Д. Дики обосновывает свою институциональную теорию искусства. В нашей статье рассматриваются предпосылки возникновения и источники в европейской и американской эстетике, которые послужили базой для создания институциональной теории искусства Д. Дики, которая попыталась определить искусство как особую институциональную систему и свести его к объективному пониманию.

Ключевые слова: институциональная теория искусства, определение искусства, эссенциальный и неэссенциальный подходы к определению искусства, теория языковых игр Л. Витгенштейна, «Арт мир», А. Данто, М. Вейтц, Д. Дики

D. DICKIE'S EARLY INSTITUTIONAL THEORY OF ART. PRECONDITIONS AND SOURCES OF ORIGIN

UDC 7.01

Author: *Inozemtseva Alexandra*, Moscow state university Faculty of Philosophy postgraduate Department of aesthetics, e-mail: inozemtsevaalexandra@gmail.com

Summary: In the second half of the XX century the Art practice significantly increased its scope: a specific style, correspondently enhanced the very limits of art. Adding to that, not always the creation rising in modern culture is acknowledged by the recipient it as an art product, unlike the authors, critics and other representatives of the Art world own perception. American aesthetics were among the first to focus on the analysis of modern artistic practices. The idea of impossibility of influencing the universal understanding of art was already shaped by that time, as formed by authors like M.Weitz, P.Ziff, W. Kennick, M. Mandelbaum, B.R. Tilghman basing themselves in Wittgenstein's theory of 'language as a form of life'. D Dickie contested this theory and created his own institutional theory of art. In this article, we analyze the preconditions for the emergence of the sources of European and American philosophy, which constituted the basis for the creation of Dickie's institutional theory of art and attempted to define art as a specific institutional system and bring it to an objective understanding.

Keywords: institutional theory of Art, definition of art, essentialny approach to the definition of art, wittgenstein's theory of language games, «Artworld», A. Danto, M. Weitz, D. Dickie

