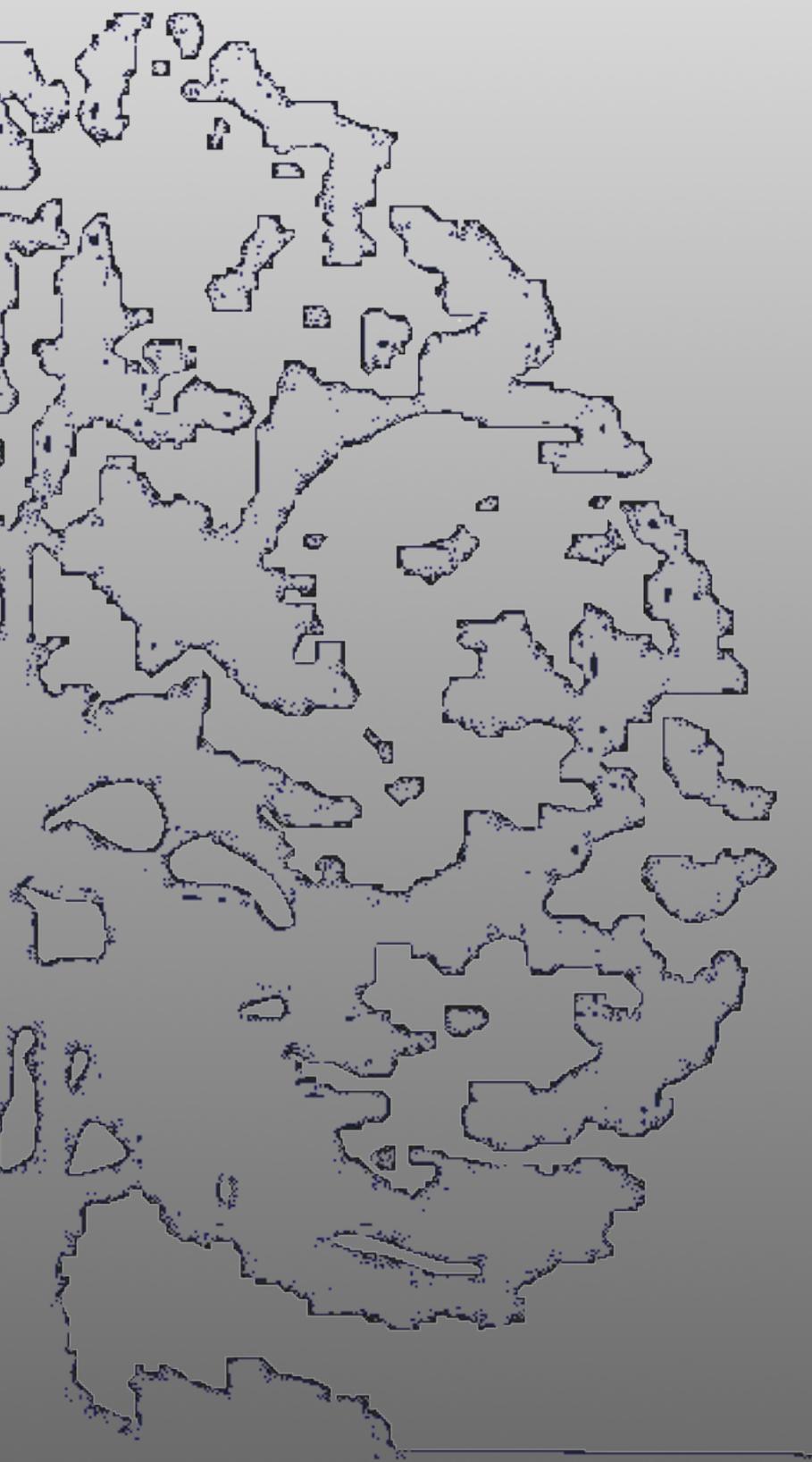


ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165



№16 (4-2014)

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**, доктор философских наук, доцент.**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ***Главный редактор***Колотаев Владимир Алексеевич**, доктор филологических наук, доцент.*Члены редакционной коллегии***Марков Александр Викторович** (заместитель главного редактора), доктор филологических 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.**ART & CULT**
АРТИКУЛЬТФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал**Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ**

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

web: <http://articult.rsu.ru>**e-mail:** editor.articult@rggu.ru

EDITORIAL COUNCIL

President

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor.

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD.

Dzheuza, Antonio, PhD.

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil.

Miziano Viktor Aleksandrovich, PhD.

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor.

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil, professor.

Chuhrov, Ketii, Dr.Habil.

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, Dr.Habil (deputy editor)

Schtein, Sergej Jur'evich, PhD. (managing editor)

Chuvorkina, Ol'ga Aleksandrovna, MA (editor of translations).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor.

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil., professor.

Lukicheva, Krasimira Ljubenovna, PhD.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD.

Sysoev, Vladimir Petrovich, PhD, professor, full member of the Russian Academy of Arts.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

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

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

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

Address:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

МЫСЛЯЩЕЕ СЛОВО И ОБРАЗ

- 6 *Е.Г. Лапина-Кратасюк* Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении
- 14 *С.В. Данько* Кролик, шляпа и мистическое
- 21 *Л.Г. Кришталева* Проблема эксперимента в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера
- 31 *Н.Ю. Зверева* Пресуппозиции вопроса Отелло «Ты перед сном молилась, Дездемона?»

ОТ ТИПОЛОГИИ К ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ: СОБРАНИЯ РЕАЛЬНЫЕ И МЫСЛЕННЫЕ

- 41 *В.В. Двигалова* Искусство душевнобольных в контексте феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа
- 49 *Н.Ю. Федотова* Современные тенденции музейной модернизации: анализ новых архитектурных проектов
- 54 *О.Б. Насобин* Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции на основе историко-антропологических сопоставлений
- 65 *Л.П. Геворгян* Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

- 75 *Н.В. Смолянская* Вопрос репрезентации в ракурсе современного искусства
- 88 *О.А. Киташова* Репрезентация радикальных художественных практик
- 96 *М.Г. Таценко* Использование приёмов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком»
- 104 *И.В. Минаева* Картирование как метод репрезентации в работах Ойвинда Фальстрёма
- 114 *Т.Ю. Миронова* Архив как способ репрезентации в современном искусстве
- 121 *А.С. Шувалова* Теоретические границы цвета в выставочном проекте Ива Кляйна

ХРОНИКА

- 136 *М.Ф. Казюциц* Cinéma vérité/direct cinema – будущее современной документалистики?
- 142 SUMMARY

CONTENTS

THE LITERARY THOUGHT AND THE IMAGE

- 6 *E. Lapina-Kratasjuk* Affects of the history: stories about the past in cinema and on TV
- 14 *S. Danko* A Rabbit, A Hat and The Mystical
- 21 *L. Krishtaleva* The problem of experiment in the cinema discourse of Lars von Trier
- 31 *N. Zvereva* The presuppositions of the question of Othello “Have you pray’d to-night, Desdemona?”

FROM TYPOLOGY TO INDIVIDUALITY: REAL AND MENTAL COLLECTIONS

- 41 *V. Dvigovalova* The art of the mental patient in the context of the phenomenological psychiatry and existential analysis
- 49 *N. Fedotova* Contemporary Trends in Modernization of Museums: an Analysis of New Architectural Projects
- 54 *O. Nasobin* Portraits of Benvenuto Cellini: experience of attribution based on antropological research
- 65 *L. Gevorgyan* The Role of Cultural and Educational Activities of Ethnographic Museums in the Shaping of a National Identity

ARTISTIC REPRESENTATION: NEW QUESTIONS

- 75 *N. Smolianskaia* The issue of representation in light of contemporary art
- 88 *O. Kitashova* On the representation of radical art practices
- 96 *M. Tatsenko* Applying fan-art devices in pop-culture production: a case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake
- 104 *I. Minaeva* Mapping as method of representation in the art of Öyvind Fahlström
- 114 *T. Mironova* Archive as mean of representation in the contemporary art
- 121 *A. Shuvalova* Theoretical limits of the coloristic in the exhibitional projects of Yves Klein

CHRONICLE

- 136 *M. Kazuchitz* Cinéma vérité/direct cinema is the future of modern documentary, isn't it?

- 142 SUMMARY

Е.Г. Лапина-Кратасюк

кандидат культурологии,

доцент факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ,

заместитель заведующего Лабораторией

историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС

kratio@mail.ru

АФФЕКТЫ ИСТОРИИ: РАССКАЗЫ О ПРОШЛОМ В КИНО И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

В статье рассматриваются проблемы определения исторического фильма в ситуации цифровой культуры, прагматика современного исторического фильма и других форм инструментализации истории в медиа, а также задачи public history в области медиатизации исторического знания.

The article reveals the problems of definition of *historical film*, its elusiveness in the situation of digital culture. Pragmatics of contemporary historical film and other forms of history's instrumentalization in media as well as the objectives of Public History in the sphere of medialization of historical knowledge are also studied.

Ключевые слова: исторический фильм, история, прошлое, цифровая культура, ностальгия, public history

Keywords: historical film, history, past, digital culture, nostalgia, public history

Возможно ли воплотить всю сложность и глубину профессиональных исторических построений в экранном произведении? Стоит ли вообще браться за эту задачу, если заранее известно, что большая часть историков отнесется к такому произведению в лучшем случае к ледяным презрением, а в худшем – с горячим негодованием?

Эти вопросы, которые по-прежнему звучат достаточно часто в статьях, посвященных историческому кино, сегодня безнадежно устарели. За сто восемьдесят лет существования технического образа (аудио)визуальные медиа не просто присвоили историю, но и *стали ею*, превратившись в одно из наиболее важных средств производства знаний о прошлом и исторических документов.

Прежде чем перейти к основному содержанию статьи, не могу не привести две цитаты, в которых слово «фильм» использовано историками в качестве инструментальной метафоры: для описания специфики «ремесла историка».

Так Марк Блок, рассуждая об особенностях своей профессии, пишет:

«... в фильме, который он (историк – Е.Л.-К.) смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стершиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съемка»¹.

Сходным образом использует метафору фильма и Франк Анкерсмит. Прошлое, не имеющее нарративной структуры, становится рассказом при помощи определенных допущений, наиболее распространённым из которых является нарративный реализм: «Наше самое наивное нарративно-реалистическое предположение состоит в том, что нарратив следует рассматривать как вербализацию всех образов в фильме, сделанном о прошлом. Каждый такой образ, согласно этой концепции, является аналогом высказывания, а фильм в целом – аналогом нарратива»².

Таким образом, «фильм» становится метафорой несовершенства инструментария, который,

© Лапина-Кратасюк Е.Г., 2014

¹ Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 29.

² Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Пер. О. Гавришиной, А. Олейникова. М.: Идея-Пресс, 2003. С. 119.

тем не менее, есть единственный способ сделать прошлое «доступным» в настоящем.

Цель настоящей статьи: на самом общем уровне рассмотреть формы инструментализации истории в аудиовизуальных медиа, упомянув наиболее значимые дискуссии и направления исследований.

Поэтому основные исследовательские вопросы, поднимаемые в статье:

- как «работает» история в визуальных медиа?
- какие основные формы представления прошлого существуют, и чем объясняется их популярность?
- каковы возможные последствия медиатизации и медиализации истории?

Таким образом, моя статья находится в поле исследовательских перспектив *public history*, и имплицитно выражает стремление найти адекватные формы «перевода» профессионального исторического знания на язык публичных дискуссий и широко понимаемых культурных компетенций.

Как представителя академии, меня, безусловно, в большей степени интересует просветительский потенциал медиатизированной истории и ее пропагандистские опасности.

В то же время для практиков медиа важным является вопрос: как использовать профессиональный нарратив о прошлом для создания успешного медийного продукта?

Ответ на этот вопрос находится в прямой зависимости от того, какие цели ставит перед собой создатель фильма и того, что он или заказчики понимают под «успешностью»: цели могут быть политическими, образовательными, просветительскими или работающими на престиж. Понятие успешности может быть связано не только с возможностью получения прямого дохода, но и с успехом долгосрочной идеологической программы, сколь угодно глобальной.

Тем не менее, и практиков, и аналитиков объединяют поиски формулы «идеального» исторического фильма – и именно в этих поисках и те, и другие начинают вдруг решать задачи, которые, на первый взгляд, кажутся противоречащими изначально поставленным целям: поиски дидактической чистоты часто приводят к искажениям исторического материала, стремление к абсолютному реализму заканчивается беззастенчивой пропагандой, а популярный, развлекательный фильм или сериал неожиданно может оказаться наиболее аутентичной формой погружения в историю.

Конечно, заявленная тема слишком широка, чтобы она могла быть исчерпана в одной короткой статье, поэтому я предполагаю лишь пунктирно наметить основные, с моей точки зрения, тенденции, и предложить лишь некоторые ответы на поставленные вопросы.

Начну с примера дискуссии между двумя исследователями исторических фильмов Робертом Бергойном, киноведом, автором книги «*The Hollywood Historical Film*»³ и Робертом Розенстоуном, историком, написавшим хрестоматийную «*History on Film. Film on History*»⁴.

Р. Розенстоун рассматривает главу в книге Р. Бергойна, посвященную фильму «Спасти рядового Райана»⁵, и отмечает, что, несмотря на сложный и остроумный анализ культурных конвенций того времени и места, где был создан фильм, анализ Бергойна сильно отличается от того анализа, который сделал бы историк, обратившийся к той же кинематографической работе: «Бергойна менее занимает «история», положенная в основу фильма, чем то, что эта картина говорит об изменившемся отношении Америки к своему прошлому и национальной идентичности. Бергойн прочитывает «Спасти рядового Райана» как часть большого культурного проекта «отрезвления Америки» в результате раскола нации после разочарований вьетнамской эпохи (перевод мой – Е.Л.-К.)»⁶

Таким образом, фильм рассматривается как попытка преодолеть разрыв между государством и обществом за счет символической реконструкции «пути домой», в утопическую Америку,

³ *Burgoyne R. The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.*

⁴ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.*

⁵ Спасти рядового Райана / *Saving Private Ryan* (1998, реж. С. Спилберг, США), игр.

⁶ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. P. XV.*

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

возвращения к основополагающим принципам сообщества. Для Бергойна, исследователя кино, но не историка, история ценна прежде всего как мощное орудие убеждения, способ придания авторитетности кинематографическому высказыванию.

Признавая интеллектуальные преимущества такой методологии, Розенстоун, профессиональный историк, обратившийся к изучению кинематографа, как средству не только отражения, но и (вос)создания истории, обращает внимание на то, что историк бы поставил совершенно другие исследовательские вопросы, а именно «что фильм рассказывает зрителю о роли Америки в операции союзников в июне 1944 года?», «что такое опыт войны?», «что и как кинематографическая репрезентация добавляет к существующему дискурсу истории: данным и дискуссиям по поводу высадки в Нормандии и того, что пережили солдаты?»⁷

«Настоящее» значимо и в первом, и во втором примере. Но прошлое обладает самостоятельной ценностью только во втором типе анализа.

Одновременно Розенстоун критикует историков, которые считают, что анализ фильма исчерпывается только поиском исторических несоответствий, считая это бесплодным упражнением в эрудиции. Связь с настоящим важна для любого историка – сам язык, которым написана история, принадлежит настоящему историка, а соответственно все культурные средства, в том числе и кинематограф, являются частью этого языка. Кроме того, выбор объекта исторического анализа определяется потребностями времени историка, и даже констатация инаковости исторического времени: противопоставление повседневностей, ритуалов и психологий – происходит по отношению к опыту историка.

Когда речь заходит об определении исторического фильма или передачи, всегда возникают очевидные методологические сложности. Является ли «историческим» фильм, посвященный девяностым? Можно ли присвоить новостям, вышедшим на прошлой неделе, но осветившим важнейшие мировые события, статус исторического документа? Является ли любительская хроника, выложенная на YouTube, фактом новейшей истории, не замутненной комментариями? Если придерживаться концепции «бесконечного настоящего», то прошлого просто нет, соответственно, вопросы об ответственности и аутентичности снимаются. Таким образом, можно ли отделить фильмы и передачи, посвящённые условно прошлому от тех, что посвящены условно настоящему?

Часто «историческими» называют такие произведения, относительно которых у аудитории нет собственных воспоминаний и собственного опыта. Такие сюжеты были определены⁸ как наиболее выгодные для журналиста и пропагандиста еще в двадцатые годы прошлого века. Кажется, что именно при создании таких фильмов их авторы получают большую степень свободы: ведь редкий зритель будет оспаривать точность репрезентации исторической эпохи, когда речь идет о Древнем Риме или времени викингов. Хотя именно по поводу таких фильмов и разгораются обычно самые ожесточенные споры между историками и кинематографистами.

В то же время фильмы, посвященные событиям, в которых участвовали представители наиболее активно действующего в настоящем поколения, не маркируются в рекламе и продюсерских документах как «исторические», хотя, с точки зрения формальной структуры жанра, и являются таковыми.

Методологические проблемы, конечно, связаны не только с хронологией описываемых событий, но и с формулами их описания. Так, Роберт Розенстоун, определяя исторические фильмы, которые он отобрал для своей книги, отделяет объект своего изучения – фильмы, основанные на уже существующем дискурсе истории, то есть верифицируемых данных, включающих исторические дебаты, от «фильмов о вымышленных героях, помещенных в реалистически воссозданное прошлое, которые также способны учить нас истории (перевод мой – Е. Л.-К.)»⁹

⁷ Ibid.

⁸ Прежде всего, речь идет о работах Г. Лассуэла, У. Липпмана и Э. Бернейса.

⁹ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. P. XIX.*

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

Это определение, несмотря на свою точность, не вполне подходит исследователю, которого интересует вопрос о том, как работает история в медиа, так как оставляет за рамками исследования целый пласт образов прошлого, которые и оказывают самое сильное воздействие на популярные представления о других эпохах, представления, которые, в основном, и становятся основой для программ направленного формирования общественного мнения, политической социализации, а также монетизации знаний о прошлом. Кроме того, узкое определение исторического фильма, предложенное Розенстоуном, не включает фильмы, созданные по формуле исторического романа XIX века, а также *heritage cinema*, сыгравшее важную роль в формировании новой «европейской идентичности»¹⁰.

Если настоящее в любом случае присутствует в описаниях ушедших эпох, и необходимость реконструировать формы его присутствия продиктована именно принципами работы историка, то чем вызвана необходимость использования двух слов, которые уже неоднократно появлялись в этом тексте: «история» и «прошлое»?

Слово «прошлое» часто используется, чтобы создать альтернативу единой, обязательной для всех, хрестоматийной истории. Кроме того, в отличие от «истории», «прошлое» позволяет выйти за пределы письменного текста, сосредоточить внимание на таком взаимодействии с другими эпохами, которое связано с чувствами, аффектами, противоречащими друг другу деталями и т.д.

Неслучайно, в дискурсе культурных исследователей «прошлое» и «история» часто выступают в роли антонимов: «прошлое противопоставляется в *heritage cinema* Истории, а ностальгическое – историческому»¹¹.

Определение «истории», безусловно, не входит в задачи моей статьи, приведу лишь высказывание Марка Блока, которое не только выравнивает распространенное в культурных исследованиях негативно коннотированное отношение к истории как насыщенному идеологией метанарративу, но и позволяет, во многом, примирить те дискуссионные точки зрения, о которых говорилось выше:

«Иногда говорят: «история – это наука о прошлом». На мой взгляд, это неправильно. Ибо, во-первых, сама мысль, что прошлое как таковое способно быть объектом науки, абсурдна. Как можно, без предварительного отсеивания, сделать предметом рационального познания феномены, имеющие между собой лишь то общее, что они не современны нам?»¹² История – это наука «о людях во времени»¹³.

Такой – антропологический – подход, во многом избавляет нас от необходимости использовать много разных слов для определения того, «что нам не современно». Например, если вернуться к дискуссии о «правильной» интерпретации фильма «Спасти рядового Райана», то окажется, что внимание к «людям во времени» вполне способно свести обе точки зрения в пределах одного анализа. Опыт солдат, воевавших во Вьетнаме, еще живой, разделяемый значительной частью аудитории, и опыт солдат Второй мировой, уже постигаемый, во многом, по вторичным источникам, соединяются в едином аффекте зрительного зала, который делает аналогии с настоящим результатом вчувствования в прошлое.

Еще один пример, размывающий узкое определение исторического фильма – это пример историизации наших современников, цель которой – нормализация их положения или деятельности.

Когда конвенции кинематографического исторического повествования переносятся на живых героев, возникает особая ситуация свидетеля, с которым необходимо сотрудничать, и который, во многом, подменяет профессионального историка. Так, в фильме «Рожденный четвертого июля»¹⁴,

¹⁰ Самутина Н. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01.

Серия WP6 «Гуманитарные исследования». М.: НИУ ВШЭ, 2007. С. 21.

¹¹ Там же, С. 25.

¹² Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 16.

¹³ Там же, С.18.

¹⁴ Рожденный четвертого июля / *Born on the Fourth of July* (1989, реж. О. Стоун, США), игр.

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

альтернативная история вьетнамской войны основана на истории жизни парализованного вьетнамского ветерана Рона Ковика. Ключевым моментом концепция создания фильма было постоянное присутствие Ковика на съемках, его беседы с исполнителем главной роли Томом Крузом. Ковик, таким образом, стал активным участником собственной историизации.

Формулы исторического фильма использованы и в таких фильмах, посвящённых нашим современникам, как «Социальная сеть»¹⁵ Дэвида Финчера и «Пятая власть»¹⁶ Билла Кондона, которые являются формой нормализации феноменов сетевой культуры.

Живые прототипы главных персонажей, Марк Цукерберг и Джулиан Ассанж не присутствовали на съемках, но и не протестовали против новеллизации их биографии и искажения некоторых фактов. Таким образом, создается особая кинематографическая форма исторической достоверности, которая выражается не в точном следовании фактам, а в компромиссе между фактами и вымыслом, допускаемом самим героем: новеллизация истории персонажа осуществляется с его согласия и в обмен на место в истории. Действие фильмов разворачивается совсем в недавнем прошлом, что избавляет их создателей от необходимости приглашать исторических консультантов, но именно такие фильмы становятся первым базовым трафаретом для создания истории XX и XXI века.

В целом, история в кино – это не только интуитивно ощущаемый разрыв во времени, но и определённые конвенции повествования, придающие особое значение описываемому событию или человеку. Поэтому рассуждения Хейдена Уайта¹⁷ и Франка Анкерсмита¹⁸ об особенностях исторического нарратива могут помочь в объяснении специфики формулы исторического фильма; а также опосредованно служат доказательством того, что кинематограф не только иллюстрирует, но и создает историю.

Если в приведенных выше примерах игровой фильм о современности работает как исторический за счет заимствования конвенций исторического повествования, то отождествление с историей другого аудиовизуального жанра – хроники – происходит, прежде всего, за счет эффекта реальности.

В ситуации цифровой культуры повествование перестает восприниматься как единственная форма подлинной истории. Напротив, именно разорванные, случайные фрагменты, бессистемное множество непосредственных свидетельств: ролики на YouTube, блогах и социальных сетях, фоторепортажи в Инстаграме и т.п. часто рассматриваются как подлинная, творимая на наших глазах и нашими гаджетами история, которая может быть противопоставлена официальным телевизионным новостям и пропагандистским фильмам. Но в то же время, подлинность часто ассоциируется только с отказом от нарративной формы: сама форма хроники, тем более любительской хроники, служит доказательством достоверности показанного. Оставляя в стороне рассуждения о неограниченных возможностях фальсификации, которые предполагает такая установка, хочу лишь заметить, что хотя я, безусловно, верю, в возможности новых цифровых форм в целом, и в их способность изменить способы создания истории в частности, я считаю, что повествование остается основной формой формирования исторических представлений и в цифровую эпоху. Не в последнюю очередь это происходит потому, что дискомфорт восприятия «сырых» исторических фактов может преодолеть не очень большое количество людей (хотя этому навыку обязательно нужно учиться), остальным в ситуации информационного избытка систематизация увиденного оказывается еще более необходимой, чем в ситуации информационного дефицита. И в этот момент хроника обнаруживает свое особое свойство, о котором еще в середине прошлого века писал Андре Базен (статья «По поводу фильма «Почему мы сражаемся?»):

¹⁵ Социальная сеть / The Social Network (2010, реж. Д. Финчер, США), игр.

¹⁶ Пятая власть / The Fifth Estate (2013, реж. Б. Кондон, Великобритания, Бельгия), игр.

¹⁷ Уайт Х. Метаистория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.

¹⁸ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

«Ни один из кадров, их составляющих (за исключением нескольких ракурсов), не был снят специально для этих фильмов. Монтаж здесь имеет целью не столько показывать, сколько доказывать. Перед нами абстрактные, чисто логические построения, пользующиеся, как это ни странно, самыми конкретными историческими документами – кинохроникой.

Кадры, использованные в этих фильмах, являются как бы сырыми историческими фактами. Мы, не задумываясь верим фактам, хотя современная критика достаточно убедительно доказала, что они имеют лишь тот смысл, который вкладывает в них человеческий разум. < ...> Я лично думаю, что кино своим реализмом не только не помогает историческим наукам сделать новый шаг к объективности, но, напротив, дает им новые возможности создания иллюзии. Невидимый комментатор, о котором забывают зрители, смотрящие замечательные монтажные фильмы Капры, – это и есть историк завтрашнего дня, создающий для толп чудовищные инсценировки, воскрешающий по своему желанию лица и события, накапливающиеся в киноархивах всего мира»¹⁹.

Пытаясь кратко, максимально упрощенно рассмотреть основные формы репрезентации прошлого в аудиовизуальных художественных произведениях, я выделяю три неравнозначные группы произведений, отличающихся, прежде всего, концепцией времени, положенной в основу фильма.

Первая, наиболее многочисленная группа произведений укладывается в концепцию «бесконечного настоящего», история в них – это метафора настоящего (как, например, в фильме Р. Скотта «Гладиатор»²⁰). Поэтому достаточно часто такие фильмы имеют прямой пропагандистский эффект, представляя историческое подтверждение правомочности актуальных политических решений.

В то же время в таких фильмах увлекательность рассказа о прошлом (об этом свойстве истории также писал М. Блок) часто выходит на первый план, не сдерживаемая никакими ограничениями. Поэтому парадоксальным образом «удовольствие от подлинности» (М. Блок) превращается в «удовольствие от подделки» (так в частной беседе назвал подобный исторический опыт один из учеников Х. Уайта). Чем меньше истории в таких фильмах, тем больше о ней говорят: слово «история» становится основной символической целью, придающей осмысленность действиям персонажей. Любопытно, что в целом ряде фильмов, основанных на материале легенд, логика сценария устроена таким образом, чтобы использовать увлекательность легенды для доказательства высокого статуса истории²¹.

Тем не менее, у этих фильмов в цифровую эпоху возникает важное «расширение», значение и популярность которого выходят за пределы тех очевидных причин обращения к жанру исторического фильма, которые были названы в предыдущем абзаце. А именно, тенденция к «построению миров» (world building) часто вырастает именно из развлекательных псевдоисторических фильмов. Такие фильмы, на мой взгляд, формируют вторую группу, произведения которой уже совсем слабо связаны с исторической основой. Это, например, фильмы «300 спартанцев»²² или сериал «Спартак: Кровь и песок»²³. В этих фильмах, эстетика которых сформирована в контексте культуры комиксов и компьютерных игр, история окончательно перестает быть содержанием, превращаясь в форму построения мира. В этой эстетике нет границ и различий между прошлым и будущим: важна лишь законченность и детализация творимой вселенной. И конечно, такая эстетика оказывает обратное влияние на традиционное историческое повествование: детали повседневности, мельчайшие воспоминания, случайные эмоции становятся важными составляющими и «достоверных» исторических фильмов.

¹⁹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972.

²⁰ Гладиатор / Gladiator (2000, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.

²¹ Король Артур / King Arthur (2004, реж. А. Фукуа, США, Великобритания, Ирландия), игр.; Троя / Troy (2004, реж. В. Петерсен, США, Мальта, Великобритания); Робин Гуд / Robin Hood (2010, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.

²² 300 спартанцев / 300 (2007, реж. З. Снайдер, США), игр.

²³ Спартак: Кровь и песок / Spartacus: Blood and Sand (2010-2013, реж. Дж. Уарн, М. Херст и др., США), игр.

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

Наконец, третью группу фильмов представляют картины, авторы которых верят в существование прошлого и его относительно автономную ценность. Для специалистов по Public History, одной из целей которых является подготовка специалистов, владеющих инструментом исторического исследования и способных адаптировать историческое знание для широкой аудитории, такие фильмы представляют особое значение. В то же время такие фильмы не могут строиться по традиционным, театральным канонам исторических фильмов первой половины XX века. Соприкосновение с историей, возможность прочувствовать опыт прошлого²⁴, ностальгические реконструкции прошлого, специфике которых отчасти посвящены работы Натальи Самутиной²⁵ и Светланы Бойм²⁶, аффект как способ погружения в прошлое²⁷ – все это выходит на первый план в современном историческом фильме и меняет как его форму, так и формы потребления истории, доступные в современном мире.

Само историческое знание впитало те постмодернистские сомнения, о которых говорилось выше, оно в ситуации participatory culture и цифровой культуры уже очень далеко отошло от формы единого нарратива. История сегодня может быть представлена в картах, сайтах, общедоступных архивах и коллекциях, которые, в ситуации Database Culture, воспринимаются не как сырье для будущих нарративов, а как полноценные исторические феномены.

Таким образом, возвращаясь к вопросу о том, каким должно быть сегодня аудиовизуальное историческое произведение, можно ответить, что ему необходимо быть побуждающим к расширениям, поискам, расследованиям. Поэтому во многом, для такого произведения недостаточно быть просто фильмом или сериалом: оно должно стремиться к мультиплатформенности, содержать стратегические пустоты, энигматичность, законченность, но и неисчерпаемость представляемого мира. Письменный текст, создаваемый историками, должен стать одной из платформ трансмедийного проекта, но таким, который нельзя обойти в поисках ответов на поставленные фильмом вопросы. Новая задача публичного историка – придумать, как это сделать.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 300 спартанцев / 300 (2007, реж. З. Снайдер, США), игр.
2. Гладиатор / Gladiator (2000, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.
3. Король Артур / King Arthur (2004, реж. А. Фукуа, США, Великобритания, Ирландия), игр.
4. Пятая власть / The Fifth Estate (2013, реж. Б. Кондон, Великобритания, Бельгия), игр.
5. Робин Гуд / Robin Hood (2010, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.
6. Рожденный четвертого июля / Born on the Fourth of July (1989, реж. О. Стоун, США), игр.
7. Социальная сеть / The Social Network (2010, реж. Д. Финчер, США), игр.
8. Спартак: Кровь и песок / Spartacus: Blood and Sand (2010-2013, реж. Дж. Уарн, М. Херст и др., США), игр.
9. Спасти рядового Райана / Saving Private Ryan (1998, реж. С. Спилберг, США), игр.
10. Троя / Troy (2004, реж. В. Петерсен, США, Мальта, Великобритания), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.
2. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Пер. О. Гавришиной, А. Олейникова. М.: Идея-Пресс, 2003.
3. Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.
4. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972
5. Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986.

²⁴ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.

²⁵ Самутина Н. Цит. соч.

²⁶ Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. №3(89)

²⁷ См, например, Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

6. Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. №3(89).
7. Самутина Н. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. Серия WP6 «Гуманитарные исследования». М.: НИУ ВШЭ, 2007.
8. Уайт Х. Метастория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
9. Burgoyne R. *The Hollywood Historical Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
10. Rosenstone R. *History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.

REFERENCES

1. Ankersmit F. *Narrativnaja logika. Semanticheskij analiz jazyka istorikov* [A narrative logic] tr O. Gavrishina, A. Olejnikov. Moscow, Ideja-Press, 2003.
2. Ankersmit F. *Vozvyshennyj istoricheskij opyt* [The Sublime Historical Experience]. Moscow, Izdatel'stvo «Evropa», 2007.
3. Aronson O. *Metakino* [Metacinema]. Moscow, Ad Marginem, 2003.
4. Bazen A. *Chto takoe kino? Sbornik statej* [What is cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
5. Blok M. *Apologija istorii ili Remeslo istorika* [An Apology of the History]. Moscow, Nauka, 1986.
6. Bojm S. "Budushhee nostalgii" [The future of nostalgia] in *Neprikosnovennyj zasap*, 2013, №3(89)
7. Burgoyne R. *The Hollywood Historical Film*. Oxford, Blackwell Publishing, 2008.
8. Rosenstone R. *History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh, Pearson Education Limited, 2012.
9. Samutina N. *Ideologija nostalgii: problema proshlogo v sovremennom evropejskom kino* [The nostalgia ideology and the problem of the past in the contemporary European cinema]. Preprint WP6/2007/01. Serija WP6 «Gumanitarnye issledovanija». М.: НИУ ВШЭ, 2007.
10. Уайт Х. *Metaistorija (Istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka)* [Metahistory]. Екатеринбург, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2002.

С.В. Данько

кандидат философских наук,

*доцент кафедры логики, онтологии и теории познания
 факультета философии НИУ Высшая школа экономики*

xljxlj@rambler.ru

КРОЛИК, ШЛЯПА И МИСТИЧЕСКОЕ*

Статья посвящена прояснению одной из самых загадочных идей философии Л. Витгенштейна: идеи мистичности существующего мира. Обосновывается логика данного мотива, согласно которому вопрос о сущности и смысле мира не раскрывается на уровне вещей, значений или фактов, но превышает порядок всего фактически данного. Статья позволяет устранить известный витгенштейнианский парадокс, согласно которому существование мира как целого не есть факт, но все существующее в нем дается в качестве фактов. Поскольку о возникновении мира нельзя спрашивать в терминах причин и следствий, то и все наличное в мире не выводится из предельных онтологических причинно-следственных рядов, как это делалось в традиционной метафизике, но, возникая из «ниоткуда», само служит достаточным основанием постижения мира как чуда, даже в его повседневной проявленности.

Ключевые слова: . Витгенштейн, Ж.-П. Сартр, мир как целое, мистическое, чудо, существование, смысл

The article explores one of the most dramatic ideas of philosophy L. Wittgenstein on the mystery of the existing world. The research regards the motive, according to which the question about the essence and meaning of the world is not detected in the world, as values or facts, but exceeds the world. Article eliminates known paradox of Wittgenstein`s philosophy, according to which the existence of the world as a whole is not a fact, but everything in it is given as facts. Because it is impossible to ask about the appearance of the world in terms of causes and effects, all the present in the world is not derived from the ultimate ontological causal series, as was done in traditional metaphysics, but, appearing out of nowhere. Consequently the presence itself is a sufficient basis of catching the world as a miracle, even in its everyday manifestation.

Keywords: L. Wittgenstein, J.-P. Sartre, the world as a whole, the mystical, the miracle of existence, the meaning of the world

1. О смысле жизни, мира и вообще...

В предисловии к «Логико-философскому трактату» Витгенштейн заявил, что окончательно решил все поставленные проблемы, очертив границу корректного выражения мысли, показав логическую форму всего, что может быть сказано о мире. Его анализ представил в этом качестве предложения о наблюдаемых или наглядно представимых «фактах», смысл которых предельно ясен и не вызывает никаких трудностей толкования.

Философия, с этой точки зрения, не имеет смысла (во всяком случае, обычного, естественного смысла), поскольку располагается «по ту сторону» границы языка. Она не способна достичь ясности, ее вопросы и ответы есть результат языковой путаницы, производной от потребности познать мир в его абсолютном смысле, выразить то, что не поддается выражению в языке.

Претензии философии на обладание собственным, привилегированным языком, Витгенштейн считал несостоятельными, и показывал, что философские рассуждения просто нарушают грамматику естественного языка. Он был убежден, что важные для человека интуиции неизбежно получают в философии неправильное выражение, из чего и происходят «вечные» философские вопросы и проблемы. Метод Витгенштейна был призван разграничить то, что может быть

© Данько С.В., 2014

* Работа выполнена в рамках Проекта создания научно-учебной группы (НУГ) «Современная метафизика», проект Научного фонда НИУ ВШЭ «Мегафизический реализм: трансцендентное в современной философии», 2013 – 2014 гг., грант № 13-05-0032.

сказано, и то, что может быть лишь «показано». В таком подходе истина должна сама *показать* себя, и показать искусственность самой постановки философских проблем.

В этом ключе, Витгенштейн, например, говорит: «Решение проблемы жизни состоит в исчезновении этой проблемы. (Не это ли причина того, что люди, которым после долгих сомнений стал ясным смысл жизни, все же не могут сказать, в чем этот смысл состоит)»¹. Вот так и должны решаться все философские вопросы, они должны исчезать, подобно вопросу о смысле жизни, и не предполагать дальнейшего обсуждения. Размышляя о жизни, мы должны осознать, что «даже если бы и существовал ответ на все возможные научные вопросы, проблемы жизни не были бы при этом даже затронуты. Тогда, конечно, больше не остается никаких вопросов; это как раз и есть ответ»².

Нечто подобное можно найти в книге Дугласа Адамса «Путеводитель для путешественников автостопом по галактике»³. Семь с половиной миллионов лет компьютер занимался вычислениями, отвечая на самый важный и трудный для всех разумных существ вопрос: «в чем смысл жизни, мира и вообще». К великому разочарованию всех разумных существ, вычисления привели к совершенно бессмысленному ответу: «сорок два» (бессмысленный ответ на бессмысленный вопрос).

Действительно, настоящая проблема заключается здесь не в том, чтобы найти правильный ответ. Она скрывается в самой постановке вопроса, который только кажется разумным и правильным. «Загадки не существует», – утверждает Витгенштейн. «Для ответа, который не может быть высказан, не может быть высказан вопрос. (...) Если вопрос вообще может быть поставлен, то на него можно также и ответить»⁴.

Итак, загадки не существует, но при этом Витгенштейн замечает: «Есть, конечно, нечто невыразимое. Оно *показывает* себя; это – мистическое»⁵.

Что это означает? Как проявляет себя мистическое? И почему с точки зрения человека (по имени Людвиг), загадки не существует? Разве признание мистического не подразумевает, что «ясные» вопросы и ответы на них не исчерпывают всю реальность? Разве это не говорит о загадочности той сферы, которая неподвластна «правильным» вопросам и ответам?

Нет, не говорит. Мистическое, как можно понять Витгенштейна, не является загадкой, оно является именно мистическим (чудом, волшебством). Иллюзия загадки возникает на стыке выразимого (естественного) и невыразимого (сверхъестественного).

Будучи заперты в языке, мы адресуем в той же, «эмпирической» манере вопросы к «высшей сфере», к Богу, к высшим ценностям, вот тут-то и возникает загадка, которой не существует. Вопросы к абсолютному не могут быть поставлены потому, что там нет структуры, нет относительности, нельзя пройти от одного к другому, объяснить одно через другое. Поэтому нет смысла переносить на абсолютное логическую, рациональную форму вопроса и ответа, эта форма растворяется сразу, как только мы совершаем попытку вырваться за пределы наглядного, структурированного и относительного. С этим и связана бессмысленность философских вопросов, поскольку все они адресованы тому, что существует в абсолютном смысле, и все они, в итоге, сводятся к вопросу «*что* есть мир» (в противоположность всем научным вопросам о том, «*как*» он есть).

Витгенштейн, не считая возможным рассуждать об абсолютном, говорит о мистическом *чувствовании* абсолютного. Абсолютное совпадает для него с «*что*» мира, или с чувствованием мира как целого: «Созерцание мира *sub specie aeterni* есть его созерцание как ограниченного целого. Чувствование мира как ограниченного целого есть мистическое»⁶.

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. Добронравова И. и Лахути Д., Общ. ред. Асмуса В. М., 1958, 1, 6.521.

² Там же, 1, 6.52.

³ Дуглас Адамс. Путеводитель вольного путешественника по Галактике. Перевод с англ. С.М.Печкин, 2004.

⁴ Там же, 1, 6.5.

⁵ Там же, 1, 6.522.

⁶ Там же, 1, 6.45.

2. Мир как целое – не факт, и не совокупность всех фактов

Идея «мира как целого», конечно, не нова для философии, что вовсе не означает ее «избитости», эта тема всегда свежа хотя бы потому, что ее понимание – дело редкого случая, никакая проработка философских идей не может этот случай гарантировать. Нет возможности рационально объяснить, что такое «мир в целом», с этим, в частности, связаны многочисленные трудности прочтения «Логико-философского трактата».

Слово «мир» используется Витгенштейном в разных смыслах, перетекающих друг в друга, поэтому «Трактат» может показаться противоречивым: например, Витгенштейн говорит о мире, как «совокупности фактов» (того, что происходит): «факты в логическом пространстве – суть мир». Он показывает, что факты сообщают о том, *как* мир существует. Тогда получается, что мистическое должно заключаться как раз в том, *как* мир есть. Однако Витгенштейн утверждает и обратное: мистическое состоит не в том, «*как* мир есть, а в том, *что* он есть»⁷.

Но, быть может, мистическое заключается в том, что именно *эти*, а не те факты имеют место? Что происходит *это*, а не другое? Что мир устроен так, а не иначе?

Действительно, кое-что мистическое в этом есть, но обнаруживается оно лишь с позиции целого, если от целого идти к фактам, а не наоборот. Как точку отсчета, целое нельзя сводить к фактам, нельзя складывать из того, что имеет место⁸. Приведу несколько аргументов, показывающих не-фактичность мира как целого.

1. Аргумент от смысла, который различен для фактов и для мира в целом.

Каждый из нас понимает, что значит «существовать» в обыденном смысле, что означают выражения «магнитное поле существует», «привидений не бывает» и т. п. И каждый из нас может заметить, что мир тоже существует, но не в том смысле, в каком существует магнитное поле. Особенность этого смысла, вернее, отсутствие какого-либо понятного нам смысла Витгенштейн подчеркивал указанием на то, что мы не можем представить *несуществование мира*.

Ключевое свойство фактов (как и вещей⁹) состоит, напротив, в том, что любой факт наглядно представим, как представимо и его отсутствие. Лишь опровержимое предложение будет иметь обычный смысл, состоящий в образе наглядной ситуации: чашка стоит на столе (или не стоит на столе), дерево растет у реки (или не растет у реки).

2. Аргумент от возможности для факта «не иметь места».

Можно предположить, что мир в целом, сам по себе – это факт, или множество фактов, мотивируя, в частности, тем, что мир «вообще» – не может быть «никаким», что он непременно *такой-то*. Однако, если мир в целом *такой*, то было бы возможно представить себе его отсутствие, как для всякого *такого* (или иного) факта.

Но мир в целом – не может мыслиться подобным образом, нельзя представить мир несуществующим, и каждый может это проверить на собственном опыте, попытавшись помыслить несуществование мира. Значит, мир в целом не может быть таким или другим, или никаким (что есть оборотная сторона определенности), потому, в частности, Витгенштейн и говорит: «Как есть

⁷ Там же, 6.44

⁸ Здесь присутствует, действительно, трудность прочтения, связанная с тем, что без фактов, без некой наглядной определенности заметить мир в его существовании невозможно.

Однако подобно тому, как возможно удержать интуицию, что время будет длиться и без какой-либо определенности (без существования конкретных изменяющихся объектов), можно заметить, что существование мира «вообще» не сводится к существованию тех или иных фактов или, даже, к существованию всех фактов. Понять мысль Витгенштейна здесь поможет положение И. Канта о том, что «всякое знание начинается с опыта, но не все в познании происходит из опыта» (Кант обосновывал таким образом наличие априорных форм созерцания). Действительно, знание о мире начинается с опыта, в терминах Витгенштейна – с «фактов в логической структуре». Вне логической структуры языка никакое знание, понимание и само обнаружение мира невозможно. Однако Витгенштейн замечает: логика существует до «как» мира, но не до его «что». Поэтому «*что*» мира (если иметь в виду чудо существования мира) нельзя редуцировать к фактам: подобно тому, как пространство и время в «Критике» Канта обнаруживаются опытом, но не происходят из опыта, чувствование мира как целого, как существующего, превосходит понимание сферы фактического.

⁹ Витгенштейн трактовал мир как «совокупность фактов, а не вещей». Для нашего рассуждения это не принципиально, поэтому, наряду с фактами (событиями), допустимо упоминать и то, что в обычном словоупотреблении называется «вещью».

мир для высшего совершенно безразлично. Бог не проявляется в мире»¹⁰.

3. Аргумент от множественности, которая несовместима с идеей мира как целого.

Еще важный момент – считать мир фактом, означает запустить в него множественность, самой возможностью пересчета (фактов или вещей). Множественность сразу означает, что каждый факт или вещь (в числе других фактов или вещей) оказывается не миром в целом, а тем, что есть «внутри мира»: к любому числу можно прибавить единицу. Перечисляя события или вещи, мы никогда не исчерпаем мир в целом, поскольку не сможем исключить возможность добавить в мир еще хотя бы один факт (или вещь). В этом же смысле мы можем сказать, что мир един, но не можем сказать, что он один, поскольку любое число подразумевает числовой ряд, то есть сразу допускается возможность двух и более миров, и сама эта возможность показывает, что мир в целом не стоит в числовом ряду. Чувствование мира в целом не допускает ни прибавления, ни убавления, оно таково, что невозможно что-либо у него отнять или что-то прибавить, как только мы допустим прибавление или убавление, это будет означать, что мы допустили в мир число, делим мир на части, или рассматриваем его самого как часть.

Наличие частей сразу говорит о том, что объект наших размышлений – это не мир в целом, и не потому, что мы еще не перечислили все части: мир в целом – не апельсин, который можно разделить на дольки, не торт, который можно разрезать на части, пусть даже на бесконечное число частей.

3. Каузальность и мистическое

Итак, мистическое заключается не в том, как мир есть, а в том, что он есть, и что он *есть*: в «Лекции об этике» Витгенштейн соотносит мистическое с чувством, которое он испытывает, удивляясь существованию мира¹¹. Такое чувство побуждает его к использованию фраз: «как необычно, что нечто должно существовать», или «как необычно, что мир должен существовать»¹².

Но почему существование мира должно удивлять?

В обычной жизни мы замечаем существование вещей или событий (а не мира), и они, как правило, не слишком удивляют нас своим существованием. На события мы обычно смотрим как на необходимые или случайные, необъяснимые или аномальные. Когда фокусник достает кролика из шляпы, подобие «мистического» коренится в иллюзии, что кролик взялся «ниоткуда». Чтобы насладиться фокусом вполне, надо забыть о том, что кролик попал в шляпу по всем законам перемещения физических тел, и представить, что шляпа до этого была пуста и кролик материализовался там необъяснимым науке образом. Хотя каждому ясно, что такой случай был бы не чудом, а аномалией.

Теперь представьте фокус: кролик на глазах публики помещается в шляпу, а затем факир с торжествующим видом вынимает его оттуда и стоит в ожидании бурных аплодисментов. В чем фокус? В том, что кролик почему-то не исчез! Это фокус кажется заурядным событием, и зрители готовы потребовать назад свои деньги, поскольку не произошло ничего, нарушающего естественный ход событий. Между тем – то, что кролик не исчез – событие не менее поразительное, чем если бы он исчез, но это можно заметить только с точки зрения целого. Только такой взгляд выводит нас из «скудной» каузальности. Если кролик, помещенный в шляпу, исчезнет, или наоборот, появится в ней ниоткуда, *мы в это просто не поверим*, это было бы невысказанным для нас нарушением каузального ряда, независимо от того, как мы оцениваем саму каузальность, с теологических (Г. Лейбниц), трансценденталистских (И. Кант) или номиналистских (Д. Юм) позиций. Нарушение каузального ряда – не чудо, нарушение каузального ряда – аномалия, а в конечном счете – иллюзия. Реакция обычного человека предсказуема: чтобы не произошло с кроликом, этому должна быть причина, в ряду физических событий. Этой нашей убежденности соответствует положение «Бог не играет в кости».

¹⁰ Там же, с. 432.

¹¹ Витгенштейн Л. Лекция об этике //Историко-философский ежегодник., М., 1989., с. 242.

¹² Там же, с. 242.

Юм такое положение объяснил бы привычкой, Кант – априорной категорией рассудка, Витгенштейн – ценностью (которую он ставит на место кантовской категории причинности). Так или иначе, нам свойственна убежденность в упорядоченности, закономерности физических явлений, то есть мы не верим, что кролик способен безо всяких причин появиться ниоткуда и исчезнуть в никуда. И эта наша убежденность, что всему есть объяснение, сообщает всем событиям *заурядность*.

Преодолеть впечатление заурядности происходящего можно лишь с позиции целого, и вот почему: кролик, шляпа и любая другая вещь – это всегда элементы множества других вещей, всегда мыслимо иное, через которое мы сможем объяснить данную вещь, ее наличие и все, что с ней происходит. Если бы каким-то образом удалось помыслить мир как исчерпывающий собой все существующее, тогда каузальность – как ценность, как категория или предрассудок – стала бы буксовать, сбоить, случилось бы «короткое замыкание»: предполагаемая внешняя причина мира замкнулась бы на сам мир, и это привело бы к «отключению» этого способа оформления опыта, мы тогда сумели бы снять трансцендентальные (в терминах Канта) очки и посмотреть на мир поверх «трансцендентального единства апперцепции», поверх «априорных категорий рассудка» (или, в терминах Юма, поверх привычки).

Хотя полное нивелирование каузальности, конечно, не произойдет, в качестве рудимента осталось бы глубочайшее удивление, вызванное допытным, как полагал Кант, представлением о существовании причины для каждого явления, неискоренимым убеждением, что ни одна вещь не может возникнуть «из ничего», и очевидным невыполнением этого требования миром как целым. Осознание невозможности существования мира «безо всякой причины», и, одновременно, осознание не только отсутствия, но и невозможности внешней причины (ведь для мира в целом больше ничего нет и быть не может), обнаруживает, наконец, само существование мира, и, заодно, всех вещей или событий в мире. Не будучи в состоянии отвернуться от невозможного (в категориях причинности), но, тем не менее, существующего мира, мы начинаем замечать его существование и видеть в нем самопричинение.

Такое видение мира описывает Ж.-П. Сартр в романе «Тошнота» (картины мистического восприятия в изложении Сартра похожи, отчасти, на упоминание мистического Витгенштейном, но с обратным знаком: благоговению Витгенштейна противостоит отвращение Сартра. Насколько совпадает их опыт, трудно судить, но в обоих случаях, и это совершенно очевидно, мир был воспринят как целое, не-фактично). Герой романа, Антуан Рокантен, демонстрирует, что уже совершил выход из каузальности и смотрит на мир как на целое: «По-моему, мир только потому не меняется до неузнаваемости за одну ночь, что ему лень. Но сегодня у него был такой вид, словно он хочет стать другим, а в этом случае может случиться все, решительно все»¹³. Рокантен хочет «подсмотреть, как существование рождается на свет»¹⁴, но ничего не находит, кроме всегда актуального существования. Чувствование мира как целого, точнее обнаружение его как целого, мгновенно заявляет об отсутствии внешней причины, тысячекратно превосходя убедительность всех логических аргументов. Сартр показывает, что то, каков мир каждую секунду, есть дело лишь самого мира, и вещи сливаются в один общий рисунок самого существования, они ведь и есть само существование, или, иначе, мир в целом, не больше и не меньше, и оно, существование (то есть – мир), в любую секунду может стать другим, его ничто не может ограничить или побудить принять такую или иную форму, так как *больше ничего нет*.

По-настоящему для нас существует лишь то, в чем мы видим не поддающееся пониманию самопричинение: если вещь происходит из другой вещи, а та – из третьей, и все это ведет к абсолютно непредставимому «первотолчку», до которого нам уже нет дела, тогда вся картина вокруг – условна. Условны деревья, горы, реки, камни, их существование скрыто от глаз. События выстраиваются для нас хронологически, причина предшествует следствию, и ничто не существует полную силу,

¹³ Сартр Ж.-П. Стена: Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992, с. 85.

¹⁴ Там же, с. 135.

поскольку все выступает как следствие какого-то другого существования, как акциденция, а не субстанция.

Если, допустим, мы осознали бы полную невозможность найти причину существования некоторой вещи, она показалась бы нам невозможной, но поскольку она упорствовала бы в своем существовании, была бы перед глазами, у нас появился бы шанс заметить, что она существует¹⁵. Здесь возникло бы иное отношение к вещи, разом снимающее идею каузальности (как категорию, как ценность и как привычку). Но такое отношение к вещи могло бы возникнуть лишь в том случае, если нам каким-то образом стало бы ясно, что «больше ничего нет».

Поэтому, если мы смотрим на мир как на *совокупность*, неважно, фактов или вещей, шанса заметить реальное существование вещей (или мира, состоящего из вещей) у нас нет: дискретный мир всегда предполагает возможность бесконечного числа вещей, в соответствии с бесконечностью числового ряда.

Поэтому фокус в метафизическом смысле не удался, кролик не вполне, так сказать, появился из шляпы. Но не потому, что факир был недостаточно ловок: фокус не удался в том смысле, что кролик так и не «засуществовал». Хотя фокус задуман верно, он должен настроить зрителей на невозможность появления кролика, в этом его интрига. Но она недостаточна, мешает то, что мы в это, по большому счету, не верим, не верим, что кролик взялся «ниоткуда».

Потому Витгенштейн и говорит – чувствование мира как ограниченного целого есть мистическое, и это чувствование должно состояться лишь в настоящем, чувствование требует настоящего момента, а заключаться оно будет в том, что вот он, мир, и больше ничего нет. Это понимание будет, конечно, весьма оригинальным, поскольку оно будет заключаться в осознании (чувствовании) невозможности мира в целом, поскольку ему, как целому, уже неоткуда взяться. И это чувствование высветит его существование – вопреки невозможности его существования.

Вот тогда лишь наглядно представленная определенность мира произведет на нас впечатление, поскольку мы больше не выстраиваем события в ряд, ведя причинно-следственную цепочку куда-то в прошлое, мы тогда понимаем, что невозможное существование мира реализуется прямо сейчас, мир прямо сейчас берется «ниоткуда», и потому его определенность как целого полотна – пронизана той же невозможностью. Вот тогда кролик может проявиться, наконец, в своем парадоксальном существовании вопреки этой невозможности существования мира – но не как отдельная вещь, а на волне всего существования мира.

Как явление каузального ряда всякое событие получает, как правило, вполне удовлетворительное объяснение за счет других событий каузального ряда. Однако, с позиции мира как целого, мы уже не можем объяснить, почему вещь такая, а не другая, поскольку непонятно, почему мир вообще – такой, а не другой (кстати, это подтвердит любой ученый-естественник, рассуждающий на том уровне, где наука не чужда философии). Поэтому, когда мы смотрим на мир с позиции целого, нас интересует не сама определенность мира, а то, что привело к этой определенности. Чудо состоит в том, что именно образует рисунок мира, а не в самом по себе рисунке.

Мистическое, таким образом, открывается в чувствовании того, что мир существует, и существует так, при очевидном отсутствии естественной причины для него в целом *быть*, и быть *таким*, а не иным. При этом неважно, как выглядит кролик, шляпа и все прочие вещи в мире: «я удивляюсь небу, каким бы оно ни было» – говорит Витгенштейн в «Лекции об этике»¹⁶. Дело не в том, что именно изображено, а в том, что нечто изображено, и изображено *так*, а не иначе. Рисунок мира может быть любой, «чудо не в том, как мир есть», поразительна сама возможность этого рисунка, независимо от его содержания. Эта невозможная возможность *какого-либо* рисунка мира и отсылает нас к мистическому чувствованию мира как целого, к волшебству, заключенному в

¹⁵ Корень каштана в наблюдении Рокантена существовал именно постольку, поскольку был совершенно необъясним в своем существовании (5. 132).

¹⁶ Витгенштейн Л. Лекция об этике //Историко-философский ежегодник., М., 1989, с.243.

непостижимой, парадоксальной мотивации свободного творения миром себя самого. Никакие чудеса в мире, исчезновение Статуи Свободы, расступившееся море и даже прогулки по воде «аки посуху» не сопоставимы с тем изумлением, которое может испытать человек, столкнувшись напрямую с мистикой существования мира как целого. Этот опыт перекрывает все философские вопросы и рассуждения, и уже со стороны мистического, а нелогического, показывает невозможность каких-либо вопросов о «смысле жизни, мира и вообще». Это, собственно, и есть ответ, но бесконечно далекий от рациональных рассуждений. «Существование – это не то, о чем можно размышлять со стороны: нужно, чтобы оно вдруг нахлынуло, (...) или же ничего этого попросту нет»¹⁷.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Витгенштейн Л.* Лекция об этике // Историко-философский ежегодник., М., 1989.
2. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / Пер. с нем. Добронравова И. и Лахути Д., Общ. ред. Асмуса В. М., 1958.
3. *Дуглас Адамс.* Путеводитель вольного путешественника по Галактике. Перевод с англ. С.М. Печкин, 2004.
4. *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994.
5. *Сартр Ж.-П.* Стена: Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992.
6. *Юм Д.* Трактат о человеческой природе. М.: «Канон», 1995.

REFERENCES

1. Vitgenshtejn L. "Lekcija ob jetike" [Lectures on ethics] in *Istoriko-filosofskij ezhegodnik*. Moscow, 1989.
2. Vitgenshtejn L. *Logiko-filosofskij traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus] transl. Dobronravov I., Lahuti D., ed. V. Asmus. Moscow, 1958.
3. Duglas Adams. *Putevoditel' vol'nogo puteshestvennika po Galaktike* [Itinerary] transl. S.M. Pechkin, Moscow, 2004.
4. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critics of the pure reason] Moscow, 1994.
5. Sartr Zh.-P., Stena: *Izbrannye proizvedenija* [Selected works]. Moscow, Politizdat, 1992.
6. Jum D. *Traktat o chelovecheskoj prirode* [Tractatus on the human nature]. Moscow, Kanon, 1995.

¹⁷ *Сартр Ж.-П.* Стена: Избранные произведения. М.: Политиздат, 1992, с.135.

Л.Г. Кришталева

младший научный сотрудник ИФ РАН

e-song@yandex.ru

ПРОБЛЕМА ЭКСПЕРИМЕНТА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

В статье анализируются сценарии и реализация фильмов «Догвилль», «Расекая волны» и «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера с точки зрения предельного опыта зрителя. Фильмы Триера пробуждают глубокие эмоции боли из-за изменчивости жизненных ситуаций главных героинь. Но рациональные идеи персонажей или произносимые закадровым голосом оказываются встроены в дискурс фильма, и не оставляют нас наедине с болью. Такое строение опыта зрителя обосновано как антикатарсис.

Ключевые слова: Ларс фон Триер, психология кино, катарсис, композиция фильма

In the article it is analyzed motion picture and scenario of *Dogville*, *Breaking the waves* and *Dancer in the dark* by Lars von Trier from the point of final experience of viewer. Trier's movies give rise to deep painful emotions caused by contrastive change of heroines' life situations. But rational ideas pronounced by characters or by voice off or incorporated in cinematic discourse don't let to live out final pain's experience. And this viewer trial is called in the article anticatharsis.

Keywords: Lars von Trier, psychology of cinema, catharsis, composition of the cinema

Говорить о кино Ларса фон Триера нелегко. С одной стороны, всегда понятно то сообщение, которое несут собой его фильмы, говоря по старинке – мораль ясна. А с другой стороны, кинематографическое повествование построено так, что делает зрителя чрезвычайно чувствительным и вызывает у последнего крайне болезненные ощущения. Мораль в фильмах Триера всегда проста и даже банальна. Режиссер (он же и сценарист большей части фильмов) ставит «вечные» вопросы – Бога, веры, добра, любви – в традиционном для Европы ключе. Но ответы дает противоположные тем, которые мы привыкли знать, – со знаком минус. В каждом его фильме прочитывается жест перечеркивания.

Однако «банальность» не имела бы такого мирового признания, каким пользуется датчанин, если бы на ее фоне у зрителей не возникала обостренная чувствительность. Последнее представляется важным для внимательного рассмотрения и – скажем это заранее – связано с проблемой эксперимента. Режиссера над зрителями?

Обратимся к фильму «Догвилль», поскольку анализировать плоскую в сюжетном плане ленту легче и убедительнее. Триер использовал здесь почти в чистом виде характерный для классицизма принцип трех единств – действия, места и времени. Иными словами, сюжет разворачивается линейно, последовательно; события происходят преимущественно в одном месте – деревне Догвилль, в центре повествования – одна героиня. Простота сюжета подчеркивается театральной условностью декораций. Например, вместо домов горной деревеньки мы видим расчерченную на прямоугольники черную студийную поверхность. Красота предметного мира не отвлекает внимания зрителя от реальности человеческих отношений, разворачивающихся в фильме. И что происходит в Догвилле? Девушка, спасаясь от гангстеров, сталкивается с молодым человеком. Писатель Том Эдисон помогает ей спрятаться. Молодой человек убеждает Грейс остаться в местной деревеньке, а своих односельчан – приютить беглянку. За это она по добровольному соглашению должна помогать им по хозяйству. Постепенно жители Догвилля – при первом знакомстве милые добродушные люди – превращаются в жестоких рабовладельцев, совершая раз за разом все больше насилия над

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

зависимым от них человеком – доброй и терпеливой Грейс. Беглянка, с благодарностью и любовью исполняющая свои новые обязанности, радующаяся постепенному обретению нового дома, сначала становится зависимой батрачкой, за труд которой платят все меньше денег, а потом рабыней на цепи. Красивую девушку, отвечающую взаимностью влюбленному в нее молодому писателю, который проповедует односельчанам идеи справедливости, милосердия, духовного развития, сначала насилует один мужчина в деревне, а потом каждую ночь по очереди – все. И наконец, некогда романтически влюбленный, фарисей Том предательски сдает Грейс тем самым бандитам, от которых когда-то ее спас.

До этого момента для зрителя ситуация однозначно ясна и понятна. Все догвилльские страдания незнакомка (по виду богачка и аристократка) переносит с большим достоинством: она не впадает в отчаяние и злость, в ответ не проявляет агрессию, но старается увещевать своих мучителей. О том, что это не пассивная жертвенность или равнодушие к собственной судьбе, говорит ее попытка бежать из Догвилля. Девушка милосердна и смиренна, трудолюбива и терпелива, добра и, наконец, просто красива. Грейс собрала в себе все христианские добродетели, близкие и понятные нам, наследникам европейской культуры, христианской традиции. Зритель не может не сочувствовать мученице, гасящей чужое насилие и жестокость в подвиге смирения. И все повествование фильма, линейно разворачивающееся по закону трех единств, направлено на то, чтобы вызвать это сострадание.

Зритель не может не откликнуться на этот вызов. (Что может этому мешать? Другая система ценностей, моральных устоев? Не-европейский культурный код? Эти вопросы в силу их широты и сложности оставим в стороне. Важно, что мы хотя бы отдаем себе отчет в этом действии.) Однозначно нам ясно, что незнакомка – добродетельный и стойкий в своих добродетелях человек, а жители деревни быстро и откровенно деградируют на фоне этой добродетели. Превращение догвилльцев в мучителей очевидно для зрителя и подчеркнуто неизменным достоинством Грейс.

Мученичество – понятие, тематизированное в христианстве. Его особенность заключается в добровольном принятии страданий и сохранении христианской любви к мучителю. Именно потому оно всегда считается подвигом в отличие от мучений, которые вызывают у живого существа неприязнь к мучителю и естественное желание освободиться от страданий. Мартир свидетельствует о Боге, прославляет Его своим подвигом и в то же время спасается, спасает свою душу. Тело при этом испытывает боль, искалечено или даже умирает. Иными словами, спасение души в определенном смысле происходит за счет тела. Физическими страданиями или даже смертью тело расплачивается за спасение души – это аксиома христианской сотерологии.

А что при этом происходит с мучителем? Его действия, не встречая противодействия, сопротивления, предстают как таковые. Все возможные причины (или даже вина), вызвавшие жестокость, агрессию, отходят на второй план, когда мученик свободно принимает свои страдания, не сопротивляется. Подвиг мученика и жестокость мучителя предстают как таковые. Удивительным образом принятие отсекает связи причинности. Благодаря этому оно являет себя как вызов и приглашение увидеть происходящее. Но редкому мучителю в такой момент удастся услышать этот призыв и остановиться. В силу того, что жестокость, как нож в масло, не встречая сопротивления, входит в принятие.

Мученик, что называется, подставляется, предоставляет себя мучителю (другую щеку) – например, с мыслью о спасении собственной души через страдание и/или с любовью к другому человеку, которая не покидает его даже в момент страдания. Чья душа при этом спасается? Мы знаем, нам известно из текстов, преданий, что душа мученика спасается, спасает себя. А что же происходит с мучителем, с его душой? Ведь он совершил жестокость, преступление? И думает ли об этом мученик, подставляясь? Да – в той мере, в какой, страдая, не отказывает в христианской любви своему мучителю. Что это значит? Это значит, что мучитель, не встречая ненависти в глазах жертвы, узнает: мир хочет, чтобы он жил – даже грешный, даже преступный. По-настоящему грешник может это узнать только от своей жертвы, потому что больше никого его существование так не задевает.

Никакая другая любовь этого не покажет. В этом откровении и заключается возможность спасения для того, кто уже погубил свою душу. Грешник узнает, что есть кто-то, кто готов заплатить и действительно платит за его долги. Мученик дает своему мучителю возможность откровения, осознания. И если грешник это реализует, он сможет покаяться, отказаться от совершенного. Иначе говоря, мученик собой, своими страданиями выкупает грех мучителя. Ничем другим, никакими богатствами, в христианстве оплатить страдания другого нельзя – только собой или тем, кто дороже самого себя. Выше цены нет и она не конвертируется: все остальное будет недостаточной платой за грех. Такова высокая оценка греха в христианстве.

Итак, страдания мученика и покаяние грешника – это выкуп, ис-купление. У Бога? Парадоксальным образом – у самого грешника. Ему платят, чтобы избавить его от его же греха. Это непонятно, идет против привычных законов обмена, арифметики. Поразительные вещи. За ними стоит тайна о человеке или только специфика христианства?

Главное деяние Христа – спасение людей через крестные муки. Муки – это жертвоприношение, жертва в смысле выкупа, а не беспомощности. Важность данного различия становится более ощутима, когда мы вглядываемся в то, что Жертвователь и Жертва – совпадают, одно лицо. В этом заключается еще одна существенная особенность христианства. Мы знаем, что распятие Христа – принесение жертвы. Кто ее совершает? Бог-Сын приносит Себя в жертву. Бог-Отец приносит Сына в жертву. Кому? Первое, что приходит на ум, – Богу. Всегда жертвы приносили божеству. Значит ли это, что Сын приносит себя в жертву Богу-Отцу? Например, Жертвователь вносит себя в качестве выкупа Богу за тех, кто провинился, кого должны покарать. В христианстве это не так. Разве Отцу нужно подношение, где кровавая смертная жертва – его собственный Сын? Нет. Крестные муки – искупительная жертва Сына, оплачивающего Собой грехи людей. Эта высокая плата нужна не Отцу. Жертва Бога Самим Собой нужна грешникам, а не Богу. Богу же нужно, чтобы люди спаслись. Зачем Ему это нужно – мы не знаем. Могут ли люди спастись без этой жертвы? Может ли человек освободиться от греха, если у него не выкупят это за дорогую цену? Может ли человек заметить, осознать свой грех и освободиться от него без Жертвы, любящей и открытой для боли? Известны другие вероисповедания, которые ставят вопросы иначе и получают другие ответы. А мы здесь осмысляем нашу парадигму – жертвы.

Итак, суть парадоксального обмена заключается в следующем: за золото любви и самопожертвования выкупают грех. Почему так происходит, возможно, это ошибка, неравноценный обмен? Нет, слово «неравноценный» совершенно неправильно передает смысл события, поскольку пропорция обмена сформулирована вполне отчетливо. И она бросается в глаза, когда мы только осваиваемся в христианской парадигме, когда взгляд еще свежий, пока мы еще не привыкли, не приняли как само собой разумеющееся то, что при первом знакомстве воспринимается как несправедливость. Имеется в виду вот такая пропорция: для Бога душа грешника дороже души праведника. Понять это нельзя, но можно заметить, что дело идет о парадоксальном обмене. Действительно, почему Богу грешник дороже праведника? По меньшей мере они равноценны. Ведь праведник – такая же живая душа, испытывающая боль и страдания от других людей, от болезней и смерти. А кроме того, это душа любящая, светлая, обращенная к Богу. Но праведник уже принадлежит Богу, а грешник – нет. Иными словами, важнее забота о приобретении, спасении других душ.

Тема обмена звучит многократно в Нагорной проповеди. С одной стороны, Христос проповедует неравноценный обмен, о котором мы говорили: «Сказано: око за око и зуб за зуб. Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую [...] Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, да будете сынами Отца вашего Небесного» (Матф. 5: 38, 39, 44). С другой стороны, звучат формулы равенства, справедливости: «Не судите, да не судимы будете», «во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Матф. 7:1, 12).

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Иными словами, люди, стремящиеся к праведности, живут по формуле своего равенства, отвергая равенство «око за око». Они почти свои Богу – могут стать братьями («да будете сынами Отца») – и им обещано большое вознаграждение за нищету, кротость, слезы, жажду правды, милость, чистоту сердца, миротворчество. От таких Христос строго требует соблюдения закона и справедливости. Стремящегося к праведности Христос призывает жертвовать грешному – щекой и рубашкой. Здесь и сейчас неправедный получит еще и похвалу, когда молится на показ или раздает милостыню («Истинно говорю вам, что они уже получают награду свою» (Матф. 6:5)). Вопрос: есть ли шанс у неправедного, который легко одерживает победу над подставляющим щеку, выигрывает у него суд и отнимает рубаху, а кроме того еще и получает похвалы за сомнительное благочестие, есть ли у человека в этой ситуации шанс догадаться, что в будущем он не получит от Бога вознаграждения, не будет блажен, приближен, что он идет к гибели? Обычно человек сравнивает себя с другими людьми, оценивая свое место в мире, жизненные достижения. Если неправедный станет сравнивать себя с праведным, который проиграл суд, отдал рубаху, оказался бит, и не видно, чтобы тот молился и раздавал милостыню, есть ли у неправедного шанс усомниться в правильности своей жизни? Опыт повседневности подсказывает – очень мало шансов на фоне довольства и благополучия заметить, где он и где спасение. Скорее наоборот. В таком случае праведный, подставляясь под удар, отдавая рубашку, сохраняя любовь к своему мучителю, помогает или мешает неправедному? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно – зависит от грешника. А что определенно и точно есть и совершается здесь и сейчас – так это духовная работа стремящегося к праведности. Независимо от того, достигнет ли он в будущем Царствия Небесного, сможет ли стать сыном Отцу и братом – Сыну, это неотменимо есть – уже здесь и сейчас. Иначе говоря, стремящийся к праведности подставляет щеку и отдает рубашку для самого себя? Неожиданный поворот! Стремящийся к праведности выкупает своим терпением, страданиями и любовью чужой грех, эту неприятную и вредную вещь, для того, чтобы деятельность его собственной души не прекращалась. Покупает возможность духовного труда.

И вот мы видим, как живет мир, в который пришел Христос. Самая трудная работа – привлечение грешных, не ведающих, что они творят. Их души Бог выкупает, принося Себя в жертву, – с надеждой, что когда-нибудь они обратятся к Нему. Или погибнут. И действительно, согласно Библии, обращались – мытари, блудницы. Тем же людям, которые уже имеют стремление к Богу, Христос дает законы и правила, помогающие это сохранять своим собственным трудом. На этом резюме остановим свой анализ традиции, к которой мы принадлежим, и вернемся к содержанию фильма «Догвилль».

Мы говорили о том, что Грейс вошла в жизнь деревни, имея уязвимую, слабую позицию: беззащитную девушку преследуют бандиты, она без средств, неизвестно ее прошлое. Перед зрителями на экране, как и перед жителями Догвилля, предстает просто человек, человек как таковой, беззащитный, словно голый, и начинает жизнь с нуля, с чистого листа, с начала. Только от девушки и от тех людей, которые волею случая оказались рядом, зависит, как все сложится. И мы видим, что в этой показательной, можно сказать, стерильно-экспериментальной ситуации, поступки Грейс абсолютно согласуются с христианскими добродетелями: терпеливо трудится, смиренно принимает жестокость людей, прощает и сохраняет к ним доброе отношение. И несомненно, она жертва. И ровно так, как мы предположили, размышляя об общежитии, смирение слабого далеко не всегда пробуждает того, кто находится в сильной позиции, к духовной жизни: добру, любви, помощи. Наоборот, мы видим, чем зависимее становится Грейс, тем жестче ведут себя догвилльцы. Она не получает в ответ то же отношение, какое проявляет к ним. Иными словами, равенство: «во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними» человек, верный христианским добродетелям, может применить только к себе, не ожидая, не рассчитывая, что другие будут руководствоваться этим же правилом.

Можно ли сказать, что не оказывающий сопротивления мученик провоцирует мучителя? Порой кажется, что низость и жестокость вызвана именно смирением, терпением, милосердием зависимого

человека. Действительно, до появления незнакомки в деревне жили милые люди: не плохие и не хорошие, обычные. Такими они кажутся при первом знакомстве. В чем причина страшного превращения обитателей Догвилля: добродетели Грейс или ее зависимость, или же сочетание добродетелей и зависимости – в фильме этот вопрос остается открытым. В начале, когда девушка только появляется в деревне, догвильцы со смущением принимают ее услуги, привыкнув самостоятельно справляться со своими маленькими делами, проблемами, и ее помощь принимают с теплотой – скорее как доброе участие, ласку, внимание. Но с того момента, как полиция вывешивает объявление о розыске беглянки, отношение к Грейс начинает меняться – теперь судьба девушки зависит от их молчания, а значит Грейс зависит от них. Позже полиция обновит объявление – с формулировкой «разыскивается преступница», что переведет молчание догвильцев в пособничество, за которое девушке придется заплатить еще дороже. Фарисействующий Том, кстати, романтически влюбленный в Грейс, собирает деревню на совет и вносит «справедливое» предложение понизить оплату ее труда, поскольку догвильцы рискуют, предоставляя приют. Какое это равенство? Односельчане могли бы обратиться в полицию, если бы хотели следовать закону, или же милосердно спрятать у себя девушку, тем более, что они знают о ее невиновности, алиби. Но ни того, ни другого они не делают. С догвильцами происходит именно то, о чем мы говорили: как нож входит в масло, жестокость втягивается в смирение.

Зрители просмотрели большую часть фильма. Наши сердца открылись: мы сочувствуем Грейс и осуждаем селян. Однозначно. Понимая безнадежность ситуации, мы хотим спасения девушки из такого обыденного, но такого ужасного ада. И действительно, она совершает попытку бегства. Грейс просит односельчанина за плату вывезти ее из деревни в кузове грузовика. Для этой цели Том тайно берет у отца деньги. Но попытка не удалась. Водитель грузовика вероломно обманул: взял деньги, изнасиловал Грейс, объяснив, что это справедливо, поскольку он подвергает себя опасности, и потом привез беглянку назад в деревню со словами, что она сама забралась в его машину. Догвильцы заковали Грейс и превратили в рабыню. Мужчины деревни насилюют ее. Все – кроме Тома.

Однажды по совету писателя, не написавшего ни одной книги, на собрании Грейс перечисляет односельчанам все то, что они ей сделали. Догвильцы смущены, но вместо раскаяния и наказания виновных, они решают избавиться от девушки. Том приходит к ней ночью, чтобы сообщить об этом и хочет заняться сексом. Грейс объясняет, почему, если любит ее, он не должен это делать теперь, когда она рабыня. Узвленный молодой человек, ратующий за всяческие добродетели, идет сдавать девушку тем самым бандитам, от которых некогда спас ее.

И вот здесь совершается головокружительный разворот истории, срежиссированный Ларсом фон Триером. Оказывается, что бандит, который посылал погоню, разыскивал Грейс, – ее собственный отец. Иными словами, девушке достаточно было буквально пошевелить пальцем – набрать номер телефона отца (Том именно так вызвал мафиози в Догвилль), и все ее продолжительные страдания были бы мигом прекращены. Она могла это сделать в любой момент. Но не делала: обездоленная, она предпочла страдать, но не быть причастной тем беззакониям, которые вершил ее могущественный отец. Сердца зрителей в момент такого понимания еще больше раскрываются в сочувствии хрупкой и прекрасной Грейс, «нищей духом». Все ее страдания, оказываются, не были случайными, это сознательная мужественная жертва, библейские муки за правду и добро.

Внимание: сочувствующего зрителя ожидает еще один сокрушительный поворот событий. Грейс садится в роскошный черный кадиллак отца, некоторое время они разговаривают. И после этого она распоряжается уничтожить деревню. Жителей расстреливают, дома сжигают. С особой жестокостью расправляется Грейс со своей мучительницей Верой. Ее дети издевались над рабыней, ее муж первым изнасиловал девушку, а потом и сама Вера мстительно разбила символы догвильского счастья Грейс – фарфоровые статуэтки, купленные в местной лавке на заработанные гроши. В момент символического наказания Грейс молит Веру не разбивать фигурки.

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Вера отвечает, что уничтожит только две, если та сможет удержаться от слез. Девушка плачет, и Вера разбивает все статуэтки. Уподобляясь этой жестокости, Грейс заставит Веру смотреть на казнь своих детей, предупредив, что убийство прекратится, как только женщина перестанет плакать. Вера не сможет сдерживать слез. Действует правило «зуб за зуб». Последним из Догвилльцев умирает Том. В живых осталась только собака. Конец фильма.

Зритель в шоке от казни и той жестокости, с которой она совершается. А больше всего от того, что все вдруг перевернулось. Что может встряхнуть нас сильнее, чем обманутые ожидания, разрушение сложившегося образа, внезапный удар в раскрытое любовью, сочувствием или восхищением сердце. Это и есть «катарсис» от Ларса фон Триера. Подобные переживания испытывает зритель и других его фильмов – «Рассекая волны», «Танцующая в темноте». Рассмотрим особенность триеровского «катарсиса» подробнее.

Если описывать сюжет фильма одной фразой, это звучит очень просто до банальности: была девушка добрая, вдруг стала злая. «Догвилль» воспроизводит известный всем нам образ падшего ангела. Почему прекрасная Грейс, милостивая, бесконечно терпеливая, не отвечавшая злом на зло своих мучителей, внезапно превращается в безжалостную мстительницу и одним махом стирает с лица земли все – деревню целиком. Случайно выживает и оставлен в живых только пес по кличке Моисей. А местечко называется, как мы помним, Догвилль – «Собачья деревня». Является ли имя пса намеком, обнаруживающим бессловесный спор Триера с христианством? Вероятно, да. И мы здесь пытаемся проследить темы, аргументы и контраргументы режиссера-сценариста. В конце фильма нарисованная собака превращается в живую, как слова способны превращаться в реальные действия. И это не доверчивая дворняга и не милая комнатная тявка – это разевающий пасть злой пес, в котором видна его изначальная волчья природа.

Итак, Грейс превращается из доброй в злую. Триер предлагает зрителю какую-то рациональную мотивацию действий своей героини. Грейс, подсев в папин роскошный кадиллак, проговаривает с ним общие места христианского религиозного дискурса: гордыня, природа человека, прощение, смирение, осуждение, наказание. Мафиози считает, что Грейс из высокомерия не требует от других людей следовать таким же высоким моральным требованиям, каких придерживается она сама. Дочь и отец беседуют как давние спорщики, которые успели хорошо изучить аргументы друг друга, и на одни и те же вопросы незамедлительно дают противоположные ответы. В очередной раз сказав «нет» тому, что говорит отец, девушка выходит из машины, чтобы добровольно вернуться к своим догвилльским тиранам, потому что ей легче страдать, чем соглашаться с тем беззаконием, которое совершает отец. И вдруг что-то происходит. Меняется свет луны, о чем сообщает голос за кадром. Грейс вдруг видит деревню в другом свете. Несколько минут назад, глядя на куст крыжовника, она представляла радостную весеннюю зелень, а теперь – шипы. И все переворачивается: прежние «нет» разом превращаются в «да». Теперь ей кажется, что Догвилль достоин наказания, ведь попади сюда кто-то другой, с ним случатся те же ужасы, которые пережила она.

Иными словами, Ларс фон Триер озвучивает и свою точку зрения на религиозный спор: рациональные аргументы, на которые человек может ответить равно и «да», и «нет», уступают силе настроения, внезапного видения. От себя добавим – и это еще одно общее место современной европейской мысли. Откуда приходит настроение, видение – мы и, вероятно, Ларс фон Триер как человек, страдающий от серьезных депрессий, не знаем, хотя все чувствуют силу «лунного» влияния. Что же нас смущает в творческом подходе большого режиссера? Эксперимент с заготовленным результатом. Эксперимент над зрителем. Рациональная мотивация действий главной героини, присутствующая в сценарии «Догвилля», так же как и рассуждения «голоса за кадром», прикрывают тот мощнейший эмоциональный удар, который наносит режиссер человеку перед экраном. Мы пропускаем удар в сердце, предварительно открытое сочувствием, восхищением, именно потому что нашу голову занимает оценка рациональной аргументации давних религиозных и культурных споров. Зритель продолжает и после фильма перебирать предложенные «да» и «нет»,

тем самым убегая от мучений и не замечая, что главный аргумент – это сильнейшая боль, которую причинила нам картина. Мы ускользаем, не успевая сами себе задать вопросы: от чего страдает человек? Почему мучения человека причиняют боль и тому, кто ему сочувствует? Триер знает и пользуется этими «художественными средствами выразительности», как живописец красками. Он знает, что испытает зритель от его жестокого эксперимента, и заготовленным ответом уменьшает наши шансы прожить и осмыслить это страдание.

Итак, «катарсис» от Триера вовсе даже и не катарсис: финальное впечатление от его кино не очищает, а подталкивает зрителя застрять в опыте непроработанной боли. Поскольку вместо переживания боли и осознания этого переживания режиссер отвлекает внимание, выдвигая на первый план рациональную аргументацию негативной идеологии, в том числе и как обесценивания разума. С какого-то момента измученная рабыня перестает слушать речи Тома. Именно он последним из догвилльцев умирает в финале – Грейс выстрелом в голову сама картинно убивает мужчину со словами: «Прощай, Том». Молодой писатель был влюблен в девушку, и она отвечала ему взаимностью. Том сначала благородно спас Грейс от бандитов, а потом подло сдал им, чтобы избавиться. И девушка знает, кто предал ее, потому что только у Тома была возможность связаться по телефону с мафиози. Однако звонок бандитам – не первое предательство: после неудачного побега, догвилльцы обвинили Тома в пособничестве девушке и краже отцовских денег. Поэт сваливает вину на любимую, объяснив тем, что так он сможет и дальше помогать ей. А избавиться от Грейс мужчина решил после того, как, получив отказ, был готов изнасиловать рабыню. Она указала ему на это. Поэт ужаснулся неожиданному открытию того, насколько он хуже представлений о самом себе, и предпочел избавиться от Грейс – но вовсе не от фальшивого образа прекрасного себя¹. Позвонил. Если в случае с побегом и кражей денег у Грейс могли оставаться сомнения по поводу Тома, то звонок бандитам не оставил у нее колебаний в предательстве. Лишившись любимого человека, девушка осталась совсем одна. Стоит предположить, что это могло изменить свет луны и видения.

Выше говорилось о том, что сразу несколько фильмов Ларса фон Триера выполнены по аналогичной схеме воздействия на зрителя: «Догвилль», «Рассекая волны», «Танцующая в темноте». Во всех просматривается чрезвычайно важный для христианства образ невинной жертвы. В каждом из трех фильмов есть один главный персонаж – и это женщина. Все три героини, обладающие любовью, самоотверженностью и готовностью к страданию, тем или иным способом погибают – духовно или физически. Кратко сравним сюжеты двух других фильмов.

Бесс («Рассекая волны») – чистая, подкупающая искренностью ребенка, девушка просит у Бога любви. И Бог посылает любовь. Она выходит замуж за Яна. Какое-то время они наслаждаются своим счастьем. Потом Ян оставляет молодую жену – подошла его смена работать в море на нефтяной платформе. Бесс часто звонит мужу, страдает от того, что его нет рядом, и молится Богу с просьбой о возвращении любимого. Однажды она видит, как друг Яна раньше времени вернулся с платформы из-за небольшой травмы руки. Скоро привозят и Яна – с тяжелейшей травмой, которая больше не позволит ему покидать дом. Мужчина парализован. Иными словами, вина в тяжелой болезни Яна лежит на Бесс, моления которой исполнены Богом. Ощущая безнадежность своего положения, мужчина просит жену завести любовника, чтобы таким образом ощущать свою связь с жизнью. Бесс крайне трудно это сделать – никто, кроме мужа ей не нужен. Но она выполняет его просьбу (в соответствии с библейским правилом почитать мужа – о чем упоминает героиня) и замечает, что это улучшает состояние здоровья Яна. И наоборот, когда женщина не совершает жертвоприношения, мужчине становится плохо. Он снова и снова умирает, но оживает благодаря ей. В какой-то момент очередная ее жертва не помогает, и она бросается в смертельно опасное испытание: на корабле моряки насилуют и избивают Бесс до полусмерти. В тяжелом состоянии ее доставляют в больницу.

¹ Новые смыслы притчи о предательстве Каина в контексте христианской антропологии увидены В.В. Бибихиным. – Бибихин В.В. «Лес (hyle)». СПб., 2011. С. 25; Кришталева Л. «Феноменология метода: чтение 1-3 лекций В.В. Бибихина «Лес» // Артикульт. 2013. 12(4). С. 77-79.

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Но она видит, что Яну не стало лучше, начинает сомневаться в том, что ее жертвы действительно помогали мужу, и тут же мгновенно умирает. За короткий срок от смерти до похорон зрителям показывают стремительно выздоравливающего Яна. В фильме звучит слово «чудо». Мы знаем из христианского предания, что блудницы становились святыми. У Триера наоборот: чистое существо становится блудницей, тем самым спасая любимого человека чудесным образом. И вновь, как и в «Догвилле», мы видим полярную трансформацию главной героини. Зрелище этого изменения столь же мучительно для зрителя.

Обозначим кратко основные идеологемы фильма «Рассекая волны». Помимо упомянутых тем невинной жертвы и блудницы Триер берет библейское «По вере вашей да будет вам» (Мф. 9:29), как крупный мазок для своего полотна. Режиссер создает удивительно трогательный образ искренности (роль Бесс исполняет непрофессиональная актриса), цельности в лице главной героини. Художник достаточно убедителен, представляя в картине верующую женщину, которая словно воплощает собой призыв «будьте как дети». Мы видим: вот есть человек искренней веры, есть данное людям разрешение просить у Бога и обещание исполнения. И Триер показывает, что может быть, если мольбы искренно верующего оказываются исполнены. О чем обычно просит человек? О своем, житейском. Бог дает девушке любящего мужа. Потом Бесс просит, чтобы муж был рядом с ней. И это тоже исполнено – трагически. Что значит, в контексте триеровского творчества, такой несчастливый для человека исход? Является ли это обличением религии (благ ли Высшие силы, является ли горе испытанием веры и зачем Богу испытывать человека), обличением человеческой природы (по принципу «бойтесь исполнения своих желаний») или же обличением женской природы (эта тема отчетливо звучит и в «Антихристе», и в «Нимфоманке»)? В любом случае, зритель фильма «Рассекая волны» переживает «антикатарсис», аналогичный тому, который вызывает сходное по структуре киноповествование «Догвилля». Знакомая каждому европейцу христианская тема (в данном случае веры, молитвы и воздаяния) в сочетании с чрезвычайно убедительным человеческим образом, вызывающим сочувствие, и, наконец, неожиданный поворот сюжета – крайне негативные события, перечеркивающие предыдущий позитивный опыт, – все это вызывает глубокие и болезненные переживания. Однако мастерское киноповествование у Триера сопровождается четкой рационализацией – озвучиванием неких умозаключений, равенств с определенными условиями. Для фильма «Рассекая волны» это можно сформулировать так: если женщина своей любовью забирает здоровье и жизнь мужчины, то возвращает – такой же ценой. Подобная любовная связь в картине названа словом «чудо». Зрителю дано ясно понять, что именно мольбами Бесс Ян возвращен домой с тяжелейшей травмой, и ее же смертельная жертва поставила его вновь на ноги. Погребение женщины сопровождается благим знаком с небес. Эта полемическая точка в конце фильма также подвигает зрителя к рассуждениям, перебору идеологем вместо переживаний – что и означает, по нашему мнению, антикатарсис.

В фильме «Танцующая в темноте» опять-таки мы знакомимся с героиней, вызывающей глубокую симпатию своей добротой, самоотверженностью и сочувствие – своим недугом. У Сельмы прогрессирует слепота. Болезнь передалась по наследству и ее ребенку. Женщина копит деньги на операцию сыну, о чем по причине ее доверчивости узнает полицейский, у которого Сельма снимает жилье. Мужчина совершает кражу ради своей капризной жены. Сельма в отчаянии – из-за болезни она уже не сможет заработать необходимые средства. Когда незрячая женщина поняла, кто украл, она сначала кротко просит вернуть, а потом неумело – долго и кроваво – убивает соседа. Деньги передает подруге, чтобы та направила мальчика в больницу. Беспомощную мать приговаривают к смертной казни. Она не пытается защищаться в ходе следствия, молчит о краже, чтобы не лишиться денег. Подруга предлагает потратить накопления на адвоката, но Сельма предпочитает умереть ради того, чтобы ее сын стал зрячим. Вот такой подвиг матери. И вновь крайние зрительские переживания и знакомая схема триеровского антикатарсиса. Добрая, безобидная, самоотверженная Сельма волей судьбы становится убийцей. Вор-полицейский, призванный поддерживать порядок в обществе,

оказывается преступником. Доверчивая и искренняя, женщина ведет себя непроницаемо для правосудия. И судьи назначают слишком суровое наказание слепой матери, поскольку не имеют информации о всех обстоятельствах трагических событий.

Фильмы «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте» входят в трилогию «Золотое сердце». И действительно, героини фильмов Триера проявляют удивительные душевные качества, говоря иными словами – прекрасные добродетели. Золотые сердца возвращены Жертвоприношением и тысячелетиями христианской культуры. Это стойкие сердца: добродетели любви, самопожертвования, преданности неотделимы, вошли в плоть и кровь, проверены смертью на прочность (в этом смысле Грейс – исключение, она меняет милость на месть). И вот мы видим сквозь фильмы Триера: мир – таков, что даже золотые сердца, именно золотые сердца, могут совершить, точнее, не могут не совершить (судьба) в силу своей стойкости, искренности то, что разрушит и мир, и их самих. Таким неожиданным для жертвователей может оказаться смысл их жертвоприношения и подражания образу, образу.

Здесь мы будто слышим предостережение, сделанное еще греческой трагедией: человек, несмотря на прекрасные добродетели, благую направленность и деятельность золотого сердца, может стать, не желая того, помимо своей воли, нечестивым, преступником. Правда, судьба настигла Эдипа именно в результате стараний людей ее избежать. А Бесс («Рассекая волны»), исполненная веры, напротив, строго следует предписанию Библии слушаться своего мужа: становится проституткой и погибает. Для нее и самых близких, кто знал причины блуда, «падение» Бесс – скрытая для внешних молитва о спасении другого человека. Женщиной движет любовь, а любовь, мы знаем из Книги, – самое главное. Да, вот так жестко и опасно разворачивает Триер слово и дух христианства. Однако благодаря этому мы можем оторваться от традиции как привычки и по-новому, как в первый раз, услышать весть христианства.

Почему кино Ларса фон Триера столь впечатляюще? Возможно, потому что, несмотря на боль и несогласие с рациональными аргументациями режиссера-сценариста, зритель испытывает к автору благодарность за то, что тот заставляет глубоко переживать – одновременно восхищение и ужас.

Вот на этой оптимистической ноте можно было бы закончить статью. Она и была закончена, честно говоря. Но прошло несколько недель и захотелось дописать, добавить, сделать еще один небольшой шаг, раскрыть еще один новый постепенно, последовательно раскрывшийся смысл. Почему слова «последнего» абзаца давали ощущение завершенности? Почему появилось понимание, что статья закончена после того, как были найдены, пришли слова благодарности? Наверно, потому что в этих фразах есть настоящий катарсис, очищение, которому так не способствует режиссура Триера. Вообще, что такое катарсис, от чего мы очищаемся после, в результате знакомства, общения с искусством?

Если судить по финальной фразе, которой уже была завершена статья, катарсисом стала благодарность от осознания глубины пережитых чувств. Иными словами, очищение не значит вычищение или счищение. Восхищение и ужас были пережиты – от этого никуда не деться, назад не отмотать, как киноленту. Нельзя вернуть себя к состоянию до пережитого опыта – даже если удастся забыть, например, неприятные ощущения. (В этой связи, кстати, в психологии тоже используется слово «катарсис», и оно как раз закрепляет за словом смысл «вычищение».) Кроме того, сами переживания по поводу происходившего в трех фильмах остались теми же, какими они возникали в процессе просмотра. Они не преукрашены, не подогнаны под собственное разумение о том, какие чувства можно, положено испытывать, как надо смотреть такое вот кино. И это важно – сохранять в себе правду собственных переживаний. Хотя нередко исследователи, приводя слова Аристотеля *καθαρσις τῶν λαθῆματων*, начинают рассуждать о двойственности родительного падежа в древнегреческом – что имел в виду древний философ: очищение переживаний или от переживаний.

Итак, благодарность ничего не изменила в опыте, прожитом перед экраном: то, что восхищало

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

в фильме, по-прежнему восхищает, то, что ужасало, – ужасает. Почему, в таком случае, она возникла и что во мне как зрителе изменила, если вообще что-то изменила? Благодарность вернула меня в благое расположение духа, вернула к собственной реальности из мрачного мира Триера, втягивающего в свою безысходность, беспросветность и не оставляющего шанса оттуда выбраться. Честно говоря, причин испытывать благодарность Триеру вообще нет. И тем не менее благодарность есть – хотя и необоснованная. Пожалуй, именно ее необоснованность и позволяет понять смысл катарсиса – возвращение к жизненному равновесию независимо от того, какие чувства вами обуревали. Повторим еще раз, все, что пережито в процессе просмотра фильма, осталось прежним – эмоции и мысли не стерты, не изменены, не искажены последующей внутренней деятельностью. Новое, что дает катарсис, – это взгляд на себя – волнуемого, взволнованного, ужаснувшегося, восторгающегося – со стороны, из какого-то другого места, куда не доходят эмоции, где в тишине рождается внимание. Можно было бы назвать это место, эту точку «я» с большой буквы, как принято в философии. Но у нее есть и другие названия, более интересные.

Мораль этой статьи очень проста. Во-первых, не оставляйте непроработанных непереваренных переживаний, не загоняйте внутрь разрушительные эмоции, убегая от них в ужасе или прячась за рациональными рассуждениями. Во-вторых, переживайте катарсис – это полезная тренировка ваших жизненных сил, искусство сохранять равновесие в сложных жизненных ситуациях среди разрушительных эмоций, прививка ужаса и боли. Не теряйте внимания!

В статье анализируется композиция киноповествования Ларса фон Триера с точки зрения финального зрительского опыта на примере фильмов «Догвилль», «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте». Ленты Триера вызывают глубокие болезненные переживания, вызванные контрастной сменой событий в жизни героинь, обладающими традиционными добродетелями. Однако рациональные идеи, которые либо вложены режиссером-сценаристом в уста персонажей, либо звучат за кадром, либо прочитываются в самом кинематографическом дискурсе, мешают финальному проживанию боли. И этот зрительский опыт назван в статье антикатарсисом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Антихрист / Antichrist (2009, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Франция/Швеция/Италия/Польша), игр.
2. Догвилль / Dogville (2003, реж. Ларс фон Триер, Дания/Швеция/Великобритания/Франция/Германия/Нидерланды), игр.
3. Нимфоманка / Nymphomaniac (2013, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Великобритания/Франция/Бельгия), игр.
4. Рассекая волны / Breaking the Waves (1996, реж. Ларс фон Триер, Дания), игр.
5. Танцующая в темноте / Dancer in the Dark (2000, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Нидерланды/США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бибихин В.В. «Лес (hyle)». Спб., 2011. С. 25.
2. Кришталева Л. «Феноменология метода: чтение 1-3 лекций В.В. Бибихина «Лес» // Артикульт. 2013. 12(4). С. 77-79.

REFERENCES

1. Bibikhin V.V. *Les (hyle)* [Forest (hyle)]. St Petersburg. 2011. P. 25.
2. Krishtaleva L. Fenomenologiya metoda: chtenie 1-3 lektsiy V.V. Bibihina «Les» [Phenomenology of method: reading of the Forest "Hyle" by Vladimir Bibikhin] // *Articult*. 2013. 12(4). С. 77-79.

Н.Ю. Зверева
кандидат культурологии
zvereva.natalie@gmail.com

ПРЕСУППОЗИЦИИ ВОПРОСА ОТЕЛЛО «ТЫ ПЕРЕД СНОМ МОЛИЛАСЬ, ДЕЗДЕМОНЫ?»

В статье рассматриваются presuppositions вопроса Отелло в контексте представлений героев У.Шекспира о спасении души, значении покаянной молитвы, соотношении земного мира и небесного. Так, Гамлет рассуждает о том, что убийство Клавдия во время покаянной молитвы – это не месть, но награда («this is hire and salary, not revenge»). «Жизнь» и «смерть» осмысливаются в координатах земного страдания и небесного блаженства. В этом контексте слова Отелло (в последнем диалоге с Дездемоной) приобретают особое значение. Отелло противопоставляет «убийство» и «жертвоприношение» (sacrifice), которое в глазах Отелло предполагает смерть после полного покаяния. В этом семантическом контексте Отелло называет себя «убийцей честным» и говорит, что он «действовал из чести, не из злобы» («For nought did I in hate, but all in honor»). Таким образом, само присутствие в трагедии вопроса Отелло помещает его поступок в особый смысловой регистр.

Ключевые слова: Шекспир, presupposition, идея спасения души, молитва, покаяние, Отелло, Гамлет, культура, история культуры, чтение

In this paper we consider the presuppositions of the question of Othello in the context of the important Christian ideas: the idea of salvation, the idea of repentance, the value of prayer and the ratio between the «earthly» world and the heavenly world. Like this, Hamlet says that murder of Claudius during prayer «is hire and salary, not revenge». Shakespeare's characters comprehend concepts of «life» and «death» in terms of earthly suffering and heavenly bliss. In this context the words of Othello have special meaning. The murder of Desdemona Othello calls «sacrifice». In the tragedy the sacrifice is the opposition of the murder. In this semantic context Othello calls himself «An honorable murderer» («For nought did I in hate, but all in honor»). In this way, question of Othello gives special sense to his action.

Keywords: Shakespeare, presupposition, idea of salvation, idea of repentance, Othello, Hamlet, culture, history of culture

В этой статье мы постараемся ответить на очень локальный вопрос. Все знают (даже те, кто никогда не читал трагедию У.Шекспира) слова Отелло, сказанные им перед убийством Дездемоны: «Ты перед сном молилась, Дездемона?». О чем свидетельствует этот вопрос и та настойчивость, с которой Отелло требует от Дездемоны покаяния? Чем для самого шекспировского Отелло (и для зрителя-современника Шекспира) был этот вопрос (а отчасти и поступок), какой смысл он в него вкладывал? Каковы presuppositions¹ вопроса Отелло? Ниже мы попытаемся дать ответ на эти вопросы. А пока – небольшое теоретическое введение.

Великие произведения мировой культуры могут быть прочитаны разными способами. Важный аспект или тип чтения – поиск и интерпретация общечеловеческого содержания. Этот тип чтения включает в себя рассмотрение произведений как прозрений гениальных художников, которые нисходят на них в моменты творческого вдохновения. В таком случае сокровища мировой

© Зверева Н.Ю., 2014

¹ Presupposition (или презумпция) – выводное подразумеваемое знание, которое является условием осмысленности высказывания. Допущение, без которого высказывание становится бессмысленным (или неуместным). Это такой компонент высказывания, который не утверждается высказыванием, но подразумевается как нечто само собой разумеющееся. Обычно лингвисты приводят такой пример: высказывание «король Франции лыс» основано на презумпции, что во Франции есть король. Если презумпция ложна, то высказывание оказывается бессмысленным. Подробнее об этом: Падучева Е.В. Понятие презумпции в лингвистической семантике // Семиотика и информатика. Вып. 8. М.: ВИНТИ, 1977; Бейкер А. Презумпция и типы предложений // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 16. Лингвистическая прагматика. Сборник: Пер. с разн. яз. / Сост. И вступ. Ст. Н.Д.Арутюновой и Е.В.Падучевой. Общ. Ред. Е.В.Падучевой. М.: Прогресс, 1985.

Н.Ю. Зверева *Пресуппозиции вопроса Отелло*
«Ты перед сном молилась, Дездемона?»

культуры предстают перед нами как варианты ответа на вечные экзистенциальные вопросы. Это очень важный аспект интерпретативной работы культуры. А также важный аспект становления человека как личности. Другой тип чтения – установление места произведения в литературном или художественном процессе, определение его стилистических, жанровых и других особенностей и т.п. Возможен и еще (по меньшей мере) один тип чтения. Это чтение, фиксирующее внимание на особенном, культурно-специфичном содержании произведения культуры. Такое чтение становится попыткой реконструировать те культурные смыслы, которые вкладывали в слова и поступки персонажей читателя той эпохи. Такое чтение исходит из тезиса о наличии культурно-исторической дистанции по отношению к читаемому тексту и опасности модернизации культурных смыслов. Это чтение, акцентирующее внимание не на общечеловеческом, но на культурно-специфичном: на особенностях восприятия, понимания, осмысления мира человеком другой культурно-исторической эпохи. Исследователь при этом отвечает на вопрос о том, как менялся человек на протяжении истории и как менялось его понимание мира. Это способствует развитию исторического самосознания, рефлексивности по отношению к истории культуры, чувствительности к соотношению в человеке личного и общественного. Это интерпретативная работа, которая позволяет лучше понять себя, понять, в какой точке историко-культурного процесса мы находимся. В этом случае мы рассматриваем автора как человека, укорененного в культуре своего времени. Как писал А.Я.Гуревич, «любой самый оригинальный, самый гениальный мыслитель своего времени (даже непризнанный гений, которого оценили, может быть, столетия спустя) – говорил на языке своей эпохи»². Такой тип чтения предполагает рассмотрение произведения в *контексте* системы представлений и ценностей человека прошлой эпохи, в контексте *целостной культуры* того времени. Идея целостности культуры лежит в основе такого подхода к исследованию культуры, который акцентирует внимание на проблеме *понимания*, реконструкции культурных смыслов. С идеей целостности (смысловой связности) культуры связано допущение применимости при изучении культуры герменевтического круга (часть мы понимаем из целого, а целое из части). Идея целостности культуры подразумевает, что разные элементы одной культуры могут иметь по отношению друг к другу уточняющий, проясняющий их смысл, характер.

Для того, чтобы попытаться ответить на поставленный в начале статьи вопрос, мы, в частности, обратимся к другим произведениям У.Шекспира, чтобы прояснить, уточнить, каким смыслом в пьесах У.Шекспира наделяются понятия «жизнь», «смерть», «покаяние», «молитва», «спасение души». Для ответа на эти вопросы обратимся к одному из эпизодов «Гамлета» – эпизоду, в котором Гамлет застаёт Клавдия на молитве и рассуждает о возможности отмщения в тот самый момент, когда Клавдий молится и, тем самым, беззащитен перед ним.

ГАМЛЕТ

Теперь свершить бы все, – он на молитве;
И я свершу; и он взойдет на небо;
И я отмщен. Здесь требуется взвесить:
Отец мой гибнет от руки злодея,
И этого злодея сам я шлю
На небо.
Ведь это же **награда**, а не месть!
Отец сражен был в грубом пресыщенье,
Когда его грехи цвели, как май;
Каков расчет с ним, знает только небо.
Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело: и буду ль я отмщен,

N. Zvereva *The presuppositions of the question of Othello*
 “Have you pray’d to-night, Desdemona?”

Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
 Когда он в путь снаряжен и готов?
 Нет.
 Назад, мой меч, узнай страшной обхват;
 Когда он будет пьян, или во гневе,
 Иль в кровосмесных наслажденьях ложа;
 В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
 В чем нет добра. – Тогда его сшиби,
 Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
 И чтоб душа была черна, как ад,
 Куда она отправится. – Мать ждет, –
 То лишь отсрочку врач тебе дает.
 (Уходит.)

Король
 (вставая)

Слова летят, мысль остается тут;
 Слова без мысли к небу не дойдут.
 (Уходит.)³

(перевод М. Лозинского)

Почему Гамлет не убивает Клавдия? Не потому, что убийство во время молитвы ему кажется кощунственным или жестоким. Не потому (по крайней мере в этом эпизоде), что он колеблется в осуществлении мести. А потому, что это не будет мезтью в полной мере. Убить человека в момент полного покаяния и благочестия, согласно рассуждениям Гамлета, – это не мезть, а *награда*. Слово «награда» присутствует в двух хрестоматийных переводах – М.Лозинского и Б.Пастернака. Этим словом они передают смысл двух английских слов, которые присутствуют в английском оригинале – “**hire**” и “**salary**”.

HAMLET

Now might I do it pat, now he is praying;
 And now I'll do't. And so he goes to heaven;
 And so am I revenged. That would be scann'd:
 A villain kills my father; and for that,
 I, his sole son, do this same villain send
 To heaven.
 O, this is **hire** and **salary**, not revenge.
 He took my father grossly, full of bread;
 With all his crimes broad blown, as flush as May;
 And how his audit stands who knows save heaven?
 But in our circumstance and course of thought,
 'Tis heavy with him: and am I then revenged,
 To take him in the purging of his soul,
 When he is fit and season'd for his passage?
 No!
 Up, sword; and know thou a more horrid hent:
 When he is drunk asleep, or in his rage,
 Or in the incestuous pleasure of his bed;

³ Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 92-93.

Н.Ю. Зверева *Пресуппозиции вопроса Отелло*

«Ты перед сном молилась, Дездемона?»

At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in't;
Then trip him, that his heels may kick at heaven,
And that his soul may be as damn'd and black
As hell, whereto it goes. My mother stays:
This physic but prolongs thy sickly days.⁴

Слово «награда», использованное в переводах, довольно точно передает смысл английского текста, но использованные в оригинале слова **“hire”** и **“salary”** привносят дополнительный оттенок: убить Клавдия в момент раскаяния и покаянной молитвы для Гамлета – это фактически значит стать *соучастником* злодеяния, отплатив убийце добром за содеянное зло. Оригинал привносит идею найма и наемника как роли, в которой в этом случае оказывается Гамлет, по его собственным словам. Сразу необходимо уточнить, что мы не хотим доказать что смерть осмысливалась У.Шекспиром и его современниками как благо. Мы хотим только, обращая внимание на эти слова Гамлета, показать, какое значение для человека того времени имела покаянная молитва и идея спасения души, как осмысливалась смерть в координатах соотношения земного и небесного. Так, в тексте специально подчеркивается, что обстоятельства смерти отца Гамлета – а именно смерть без предсмертного покаяния – осмысливаются как то, что во много раз увеличивает несчастье. Это также увеличивает степень злодейства и коварства Клавдия как в глазах умершего отца, так и сына.

ПРИЗРАК

Так я во сне от братственной руки
Утратил жизнь, венец и королеву;
Я скошен был в цвету моих грехов,
Врасплох, непричащен и непомазан;
Не сведши счетов, призван был к ответу
Под бременем моих несовершенств.
О ужас! Ужас! О великий ужас!⁵
(пер. М.Лозинского)

О силе и значении покаяния рассуждает и Клавдий:

КОРОЛЬ КЛАВДИЙ

Как быть прощенным и хранить свой грех?
В порочном мире золотой рукой
Неправда отстраняет правосудье
И часто покупается закон
Ценой греха; но наверху не так:
Там кривды нет, там дело предлежит
Воистине, и мы принуждены
На очной ставке с нашею виной
Свидетельствовать. Что же остается?
Раскаянье? Оно так много может.
Но что оно тому, кто нераскаян?
О жалкий жребий! Грудь чернее смерти!
Увязший дух, который, вырываясь,

⁴ Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 8. P. 329.

⁵ Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 35.

N. Zvereva *The presuppositions of the question of Othello*

“Have you pray’d to-night, Desdemona?”

Лишь глубже вязнет! Ангелы, спасите!
Гнись, жесткое колено! Жилы сердца!
Смягчитесь, как у малого младенца!
Все может быть еще и хорошо.
(Отходит в сторону и становится на колени.)⁶
(пер. М.Лозинского)

В переводе Б.Пастернака мысль о роли покаянной молитвы выражена еще более определенно. В определенной степени этот перевод даже более точно соответствует английской фразе «Try what repentance can: what can it not?»

КОРОЛЬ КЛАВДИЙ

Там, наверху. Там в подлинности голой
Лежат деянья наши без прикрас,
И мы должны на очной ставке с прошлым
Держать ответ. Так что же? Как мне быть?
Покаяться? **Раскаянье всесильно.**
Но что, когда и каяться нельзя!
Мучение! О грудь, чернее смерти!
О лужа, где, барахтаясь, душа
Все глубже вязнет! Ангелы, на помощь!
Скорей, колени, гнитесь! Сердца сталь,
Стань, как хрящи новорожденных, мягкой!
Все поправимо.⁷

(пер. Б.Пастернака)

Читая эти строки, мы можем *попытаться* представить, какое значение для человека того времени несла молитва, покаяние, какое значение для него имела идея спасения души. Важная составляющая вопроса о значении для шекспировских героев идеи спасения души – понимание ими соотношения мира земного и потустороннего. Очень часто жизнь и смерть осмысливается героями Шекспира в координатах соотношения земного страдания и небесного блаженства.

Вот показательные слова Гамлета перед самой смертью:

ГАМЛЕТ

Если ты мужчина,
Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу.
О друг, какое раненое имя,
Скрой тайна все, осталось бы по мне!
Когда меня в своем хранил ты сердце
То **отстранись на время от блаженства,**
Дыши в суровом мире, чтоб мою
Поведать повесть.⁸

(пер. М.Лозинского)

HAMLET

As thou'rt a man,
Give me the cup: let go; by heaven, I'll have't.

⁶ Там же, С. 92.

⁷ Шекспир У. Весь Шекспир [Текст]: В 2 томах. Т. 2. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 295.

⁸ Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 155.

*Н.Ю. Зверева Пресуппозиции вопроса Отелло
«Ты перед сном молилась, Дездемона?»*
O good Horatio, what a wounded name,
Things standing thus unknown, shall live behind me!
If thou didst ever hold me in thy heart
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.⁹

Таким образом, фраза «Отстранись на время от блаженства» оказываются синонимичной словам «не умирай», «останься жить». Прося остаться живым свидетелем произошедшего, Гамлет фактически просит от Горацио жертвы. Эти слова Гамлета перекликаются со словами Отелло в последней сцене:

ЯГО
Я ранен, но не насмерть.
ОТЕЛЛО
Я не жалею. Так и быть, живи.
По-моему, счастливее тот, кто умер.¹⁰
(пер. М.Лозинского)

Теперь попытаемся прочитать последнюю сцену трагедии У.Шекспира, учитывая эту систему ментальных координат героев Шекспира. Перед самым убийством Отелло не чувствует ненависти по отношению к Дездемоне – он чувствует любовь. В пьесе это подчеркнуто. Так, Отелло нежно целует еще спящую Дездемону, испытывая к ней безмерную любовь, но отнюдь не ненависть. Очень важно отметить, что намерение Отелло (убить Дездемону) и любовь к ней не входят в противоречие для самого Отелло. Напротив, он ссылается на Небо, которое «казнит, любя», на Небеса, которые поражают то, что любят. «It strikes where it doth love».

ОТЕЛЛО
(Целует ее.)
О сладкий вздох, зовущий правосудье
Переломить свой меч! Еще, еще.
Умри такою, и тебя я буду,
Убив, любить. Еще один, последний:
Всех сладостней и всех страшней. **Я плачу,
Но это – грозный плач небесной скорби,
Которая казнит, любя.** – Проснулась.¹¹
(пер. М.Лозинского)

ОТЕЛЛО
(Целует Дездемону.)
О чистота дыханья! Пред тобою
Готово правосудье онеметь.
Еще, еще раз. Будь такой по смерти.
Я задушу тебя – и от любви
Сойду с ума. Последний раз, последний.
Так мы не целовались никогда.

⁹ *Shakespeare, W.* (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 8. P. 375.

¹⁰ *Шекспир У.* Отелло; Макбет: Трагедии / Пер.с англ.М.Лозинского; коммент.В.П.Комарова. СПб.: Азбука, 2000. С. 180.

¹¹ Там же, С. 162-163.

N. Zvereva *The presuppositions of the question of Othello*
 “Have you pray’d to-night, Desdemona?”

**Я плачу и казню, совсем как небо,
 Которое карает, возлюбив.**

Она проснулась.¹²

(пер. Б.Пастернака)

OTHELLO

So sweet was ne'er so fatal. I must weep,

**But they are cruel tears: this sorrow's heavenly;
 It strikes where it doth love. She wakes.**¹³

Важно, что в знаменитом диалоге Отелло не только спрашивает, помолилась ли Дездемона перед сном, он настаивает на том, чтобы она полностью покаялась и была абсолютно чистой перед лицом смерти (как мы помним, «раскаянье всеильно»). Позволю себе процитировать этот знаменитый диалог в переводе М.Лозинского:

ОТЕЛЛО

Ты помолилась на ночь, Дездемона?

ДЕЗДЕМОНА

Да, мой синьор.

ОТЕЛЛО

Когда ты знаешь за собою грех,
 Непримиренный с милостью небесной,
 Покайся в нем сейчас же.

ДЕЗДЕМОНА

Мой синьор,

Что это значит?

ОТЕЛЛО

Слышишь? Торопись.

Я отойду. Мне тяжело убивать

Твой неготовый дух. **Избави Боже,**

Чтоб я убийцей стал твоей души.¹⁴

(пер. М.Лозинского)

В переводе М.Лозинского сохраняется очень важный смысл, который присутствует в английском тексте. Так, он включает в свой перевод слова Отелло, в которых он говорит не только о нежелании убить Дездемону без полного покаяния, но о нежелании **убить душу** Дездемоны. И та, и другая фраза присутствуют в английском тексте:

OTHELLO

Well, do it, and be brief; I will walk by:

I would not kill thy unprepared spirit;

No; heaven forfend! **I would not kill thy soul.**¹⁵

В тексте многократно (во многих деталях) подчеркивается желание Отелло, чтобы душа Дездемоны была спасена:

¹² Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 407.

¹³ Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 7. P. 146.

¹⁴ Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии / Пер.с англ.М.Лозинского; коммент.В.П.Комарова. СПб.: Азбука, 2000. С. 163.

¹⁵ Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 7. P. 146.

Н.Ю. Зверева *Пресуппозиции вопроса Отелло*
«Ты перед сном молилась, Дездемона?»

ДЕЗДЕМОНА

Святое Небо, сжался надо мной!

ОТЕЛЛО

Аминь, всем сердцем!¹⁶

(пер. М.Лозинского)

Одно из ключевых слов этой сцены – слово «sacrifice», которое Лозинский переводит как «жертвоприношение», а Пастернак – «искупительная смерть». Это слова Отелло в ответ на «нежелание» Дездемоны сознаться в совершенном ею, как он уверен, преступлении:

OTHELLO

By heaven, I saw my handkerchief in's hand.
 O perjured woman! thou dost stone my heart,
 And makest me call what I intend to do
 A murder, which I thought **a sacrifice**:
 I saw the handkerchief.¹⁷

ОТЕЛЛО

Я видел мой платок в его руках,
 Обманщица! Ты каменишь мне сердце
 И хочешь, чтобы я назвал убийством
 То, в чем я видел **жертвоприношение**.¹⁸

(М.Лозинский)

ОТЕЛЛО

Я видел сам платок в его руках.
 Меня обман твой превращает в камень,
 А эту **искупительную смерть** –
 В закоренелой грешницы убийство.¹⁹

(Б.Пастернак)

В тексте возникает противопоставление «murder – sacrifice». «Искупительную смерть» делает убийством «нежелание» Дездемоны полного покаяния, с точки зрения Отелло. Хотя в тексте есть и недвусмысленные указания на ярость Отелло («Твой облик искажен кровавой злобой»), все же в трагедии есть достаточно указаний на то, что Отелло совершает убийство не из ненависти, не из мести и даже не из злобы. Вот его слова в самом конце трагедии:

ЛОДОВИКО

Отелло, ты, когда-то столь достойный,
 Попавший в сети гнусного раба,
 Что о тебе сказать?

ОТЕЛЛО

Все, что угодно.

Скорей всего, что **я – убийца честный**:

Я действовал из чести, не из злобы.²⁰

(М.Лозинский)

¹⁶ Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии / Пер.с англ.М.Лозинского; коммент.В.П.Комарова. СПб.: Азбука, 2000. С. 164.

¹⁷ Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 7. P. 146-147.

¹⁸ Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии / Пер.с англ.М.Лозинского; коммент.В.П.Комарова. СПб.: Азбука, 2000. С. 166.

¹⁹ Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960.С. 409.

²⁰ Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии / Пер.с англ.М.Лозинского; коммент.В.П.Комарова. СПб.: Азбука, 2000. С. 180-

*N. Zvereva The presuppositions of the question of Othello
“Have you pray’d to-night, Desdemona?”*

Трагедия Отелло (для самого Отелло) не в том, что он убил жену в припадке неконтролируемой ярости (как мы пытались показать, это не совсем так), а в том, что в связи с ее невинностью «искупительная» (в его глазах) смерть обернулась бесчестным убийством. Вот слова Отелло в тот момент, когда Дездемоны уже не было в живых, но он еще верил в ее виновность:

ОТЕЛЛО

С ней Кассио спал. Поди спроси у мужа.
Я **был бы** свергнут глубже адской бездны,
Когда решился бы на эту крайность
Без должных прав. Твой муж все это знал.²¹
(М.Лозинский)

Помимо того, что он лишился самого дорогого существа на свете, он обесчестил себя («К чему мне честь, когда я обещен?») и обрек себя на вечные муки. В конце концов, будучи сокрушен своим поступком, он сам призывает кару за свое злодеяние:

ОТЕЛЛО

Бледней сорочки! В день Суда твой вид
Меня с небес низвергнет в когти бесам.
Как лед, как лед, о девочка моя!
Подобна чистоте твоей. – О изверг!
Плетьми меня гоните
Вы, дьяволы, от зрелища небес!
Мечите по ветру! Изжарьте в сере!
Швырните в бездны жидкого огня! –
Мертва! О Дездемона! Дездемона!
О! О! О!²²

(М.Лозинский)

Таким образом, само присутствие в трагедии вопроса «Ты помолилась на ночь, Дездемона?» помещает поступок Отелло в особый смысловой регистр, включает в себя пресуппозиции, которые для современников Шекспира были чем-то само собой разумеющимся, а от нас (в определенной перспективе чтения) требуют реконструкции культурных смыслов другой культурно-исторической эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бейкер А. Пресуппозиция и типы предложений // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 16. Лингвистическая прагматика. Сборник: Пер. с разн. яз. / Сост. И вступ. Ст. Н.Д.Арутюновой и Е.В.Падучевой. Общ. Ред. Е.В.Падучевой. М.: Прогресс, 1985.
2. Гуревич А.Я. Культура средневековья и историк конца XX в. // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. С.Д.Серебряного. М.: РГГУ, 1998. 429 с.
3. Падучева Е.В. Понятие презумпции в лингвистической семантике // Семиотика и информатика. Вып. 8. М.: ВИНТИ, 1977.
4. Шекспир У. Отелло; Макбет: Трагедии. СПб.: Азбука, 2000.
5. Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.: Искусство, 1960.
6. Шекспир У. Весь Шекспир [Текст]: В 2 томах. Т. 2. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.
7. Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 7.
8. Shakespeare, W. (1910). The Complete Works of William Shakespeare. Vol. 8.

²¹ Там же, С.171-172.

²² Там же, С.179-180.

Н.Ю. Зверева *Пресуппозиции вопроса Отелло*
«Ты перед сном молилась, Дездемона?»

REFERENCES

1. Baker A. J. Presuppozitsiya i tipy predlozhenij [Presupposition and types of clauses] in *Novoe v zarubezhnoi lingvistike: Vyp. 16. Lingvisticheskaya pragmatika. Sbornik*. Moscow: Progress, 1985.
2. Gurevich A. Kul'tura srednevekov'ya i istorik konctza XX veka [The culture of the Middle Ages and historian of the 20th century] in *Istoria mirovoi kul'tury: Nasledie Zapada: Antichnost'. Srednevekov'e. Vozrozhdenie: Kurs lektzii*. Moscow.: RGGU, 1998.
3. Paducheva H. Ponyatie presumpzii v lingvisticheskoi semantike [The notion of Presupposition within linguistic semantics] in *Semiotika i informatika. Vyp. 8*. Moscow: VINITI, 1977.
4. Shakespeare, W. *Otello; Makbet: Tragedii* [Othello; Macbeth: Tragedies] Saint Petersburg: Azbuka, 2000.
5. Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii v vos'mi tomah* [The Complete Works in eight Volumes] T. 6. Moscow: Iskusstvo, 1960.
6. Shakespeare, W. *Ves' Shekspir V 2 tomah* [All Shakespeare in two Volumes]. Tom 2. Moscow: OLMA-PRESS, 2000.
7. Shakespeare, W. (1910). *The Complete Works of William Shakespeare*. Vol. 7.
8. Shakespeare, W. (1910). *The Complete Works of William Shakespeare*. Vol. 8.

В.В. Двигалова

аспирант Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств

weeds@yandex.ru

ИСКУССТВО ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПСИХИАТРИИ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

В статье рассматривается проблема творчества душевнобольных с точки зрения феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа. Выявляются основные особенности художественного языка психопатологического искусства, а также его влияние на современное искусство.

The article deals with the problem of the mental patient's creativity in the context of the phenomenological psychiatry and existential analysis. The author identifies the main features of the psychopathological art. Also the author traces the influence of this art on the modern art.

Ключевые слова: феноменологическая психиатрия, экзистенциальный анализ, психопатологическое искусство, искусство душевнобольных, сюрреализм, арт-брут

Keywords: phenomenological psychiatry, existential analysis, psychopathological art, creativity of the mental patient, surrealism, Art Brut

Как возникает новый мир, новая реальность, которая не может быть целиком объяснена из уже существующего мира? Начиная с ранних трактатов, посвященных изучению природы художественного творчества, мыслители отмечали иррациональные, непостижимые механизмы этого процесса, невозможность выявления закономерностей, в соответствии с которыми осуществляется творческий акт. В диалоге «Ион» Платон приходит к мысли, что в момент творчества художник не отдает себе отчета в том, как он творит. Акт творчества демонстрирует способность художника выйти за пределы самого себя («ex-stasis», «ис-ступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей. Конечно, экстаз – это в некотором смысле безумие, изменение нормального состояния души, но это, по словам Платона, – божественное безумие, божественная одержимость¹.

Душевнобольные творят по тем же законам, как и здоровые люди, а потому наблюдение творческого процесса у постели больного, наблюдение самого творца и изучение его самого и творчества ему присущего может способствовать освещению темных недр творческого процесса вообще².

Для того, чтобы понять особенности творчества душевнобольных в контексте названной темы, необходимо рассмотреть основные положения и идеи экзистенциально-феноменологического направления в психиатрии.

Одним из главных трудов, касающихся вопроса развития философской мысли в клинической медицине, является монография доктора философских наук О. Власовой «Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ»³.

По мнению автора, феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ появляются в философском пространстве XX века, когда философия и психиатрия в поисках ответа на вопрос

© Двигалова В.В., 2014

¹ Кривцун О. Психология искусства/ О.Кривцун – М.: Высшая школа, 2009 - стр. 17.

² Карпов П. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники.
URL:http://www.medklassika.ru/karpov_1926/

³ Власова О. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ. История, мыслители, проблемы/ О.Власова – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010 – 639 с.

*В.В.Двигалова Искусство душевнобольных в контексте
феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа*

«Что такое человек?» обращаются друг к другу⁴. Многообразная проблематика феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа охватывает вопросы онтологии и гносеологии, антропологии и этики. В пространстве взаимодействия философии и психиатрии по-иному и с особой остротой начинают ставиться традиционные философские проблемы: проблема онтологических оснований бытия, критериев истинности опыта, экзистенциалов человеческого существования, процедур и методов познания человека, пределов и границ понимания другого и т.д. Новое движение в психиатрии «даровало больному экзистенциальный статус: он стал признаваться человеком, поскольку, как оказалось (вследствие смены интерпретативных критериев), способен к переживанию, конституированию мира и развертыванию собственного «я»⁵. Представителями экзистенциально-феноменологического направления в психиатрии стали такие философы, психологи и психиатры как К. Ясперс, Э. Минковски, Э. Штраус, Л. Бинсвангер, М. Босс, Ж.-П. Сартр. Все перечисленные ученые имеют дело лишь с тем, что происходит в сознании больного, только с осознанными данностями психического. Феноменологическая психиатрия в обилии вариаций направляет свое внимание на непосредственный опыт взаимодействия человека с реальностью и проживание этого взаимодействия. Важнейшим ее исследованием является переход исследований психопатологии от психологической к экзистенциальной ориентации и возникновение новых ориентиров анализа⁶.

По К. Ясперсу феноменологическая психиатрия состоит из двух составляющих: собственно переживания больного человека и связь между ними. Для того чтобы понять внутренний мир переживаний пациента, необходимо его понять, в связи с этим возникает термин «понимание», как метод постижения взаимосвязей между феноменами, но не самих феноменов. Однако в своей работе «Общая психопатология» автор часто смешивает два разнородных понятия «понимание» и «феноменология». Феноменология имеет дело лишь с тем, что происходит в сознании больного, только с осознанными данностями психического. Тем самым Ясперс следует призыву феноменолога Э. Гуссерля, если говорить утрировано – «назад к вещам». Что стало некоей отправной точкой для развития феноменологической психиатрии.

Э. Штраус – немецкий психиатр-феноменолог, также обращается к исследованию мира душевнобольного, рассматривая феномены болезни. В ходе своих философских умозаключений он называет одной из особенностей больного сознания разделение мира внутри представлений пациента на субъективный мир сознания и объективный мир предметов и явлений, таким образом, опыт отдаляется от мира. Тем самым ученый выходит на проблему «Я – Другой». В своей работе «Эстеziология и галлюцинации»⁷ автор подробно описывает природу галлюцинаций, основываясь на то, что все, что затрагивает переживающего человека, является реальным, а значит и галлюцинации являются реальными, но относятся к сфере «дологической». Тема отвращения также прослеживается в исследованиях психиатра, так, например, человек, болеющий компульсивным⁸ расстройством, чувствуя отвращение от «Другого», постоянно моет и очищает свое тело, чтобы избежать гниения, которое преследует его в сознании. Обессивный⁹ больной, чувствуя отвращение, преследуем страхом и ужасом.

Таким образом, феноменологическая психиатрия в обилии вариаций направляет свое внимание на непосредственный опыт взаимодействия человека с реальностью и проживание этого взаимодействия. Важнейшим ее исследованием является переход исследований психопатологии от

⁴ Там же, с.9.

⁵ Власова О. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ. История, мыслители, проблемы/ О.Власова – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010 – с.594.

⁶ Там же, с.393.

⁷ Штраус Э. Эстеziология и галлюцинации // Экзистенциальная психология. Экзистенция. - М.: Апрель Пресс, 2001. - С. 133-144.

⁸ Одно из состояний психического расстройства, при котором больной безуспешно пытается избавиться от вызванной мыслями тревоги с помощью столь же навязчивых и утомительных действий.

⁹ Одно из состояний психического расстройства, когда у больного проявляются навязчивые, пугающие и мешающие мысли.

психологической к экзистенциальной ориентации и возникновение новых ориентиров анализа¹⁰.

Экзистенциальный анализ, непосредственно являющийся одним из составляющих, а также продолжением идей феноменологической психиатрии, сохраняет ее проблематику, но расставляет другие акценты.

Основоположителем экзистенциальной психологии стал Л. Бинсвангер, привлекая в психологию хайдеггеровское понятие «бытие-в-мире». Психиатр исходит из того, что исследование болезни не дает нового антропологического знания о человеке, а должно дать ответ на вопрос: что есть человек? В своем труде «О скачке идей», автор приводит пример изменения мыслей при маниакально-депрессивном психозе и трактует их как экзистенциально-антропологический феномен, пытаясь понять эти изменения в непосредственной данности. Л. Бинсвангера интересует не столько пример конкретного больного, сколько сама возможность человеческого существования. Притом, бытие человека рассматривается как «Dasein», в прямом его понимании, не разделяя человеческое существо на тело, разум и душу, а лишь воспринимая их как составляющие более общего понятия. Психиатр отмечает, что человек имеет не только мир-проект (то есть окружающий его мир), но и само-проект (возможность создания собственного мира). Это положение дает возможность о рассмотрении психического заболевания на экзистенциальной подоснове. Таким образом, психоз является некой формой бытия. Также как и для всех представителей феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа, переживания больного, для Л. Бинсвангера, онтологически истинны, а опыт так же реален, как и у здоровых людей, вопрос состоит лишь в том, чтобы понять его.

По-другому переложил идеи М. Хайдеггера М. Босс, выявив несколько составляющих (экзистенциалов) Dasein-анализа: пространственность, темпоральность, телесность, сосуществование, настроенность, историчность. Все эти характеристики составляют единое целое человеческого существования, но не подчинены друг другу. На основании этих экзистенциалов, по мнению М.Босса, можно будет дать «всеохватывающее и целостное определение человека, отбросив понятия тела, разума и психики»¹¹. Патологические изменения в психике происходят при нарушении «открытости» бытия, то есть при трансформации экзистенциалов. Так, например, меланхолик ощущает внутри себя лишь пустоту, неполноценность и бессилие, его существование всегда закрыто. Утрата открытости при шизофрении также приводит к появлению пустоты, человек перестает различать «реальное» и «нереальное». Таким образом, онтологические ориентиры существования и конкретное бытие человека по М.Боссу напрямую связаны между собой. Освобождение пациента, по мнению психиатра, может произойти только в случае, если врач сможет «расчистить тот просвет в бытии», каковым является Dasein больного.

Ж.-П. Сартр в своей ранней работе «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения»¹² выдвигает несколько аспектов философской мысли, которые сыграли роль в плане отношения к феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа. По мнению философа, образы воображаемого не имеют значения пространственности и темпоральности. Эти категории становятся ирреальными, время может то замедляться, то ускоряться, а пространство способно сжиматься или раздвигаться. Воображаемое выступает как отрицание «бытия в мире». Эти характеристики очень схожи с экзистенциально-феноменологической психиатрией. Различие лишь в том, что Ж.-П. Сартр оставляет за воображаемым момент неподлинного бытия. «Отныне, мы в праве полагать, что индивиды могут быть распределены по двум большим категориям, сообразно тому, предпочитают они вести жизнь воображаемую или реальную»¹³.

Стараясь «понять» мир и переживания душевнобольного, исследователи называют основные

¹⁰ Власова О. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ. История, мыслители, проблемы/ О.Власова – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010 – с.323.

¹¹ Там же, С.418.

¹² Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения/ пер. с франц. М.Бекетовой – СПб.: Наука, 2001 – 319 с.

¹³ Там же, с.251.

*В.В.Двигалова Искусство душевнобольных в контексте
феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа*

категории, встречающиеся во внутренней экзистенции пациента. Таковыми являются отчуждение, отвращение, тоска, пустота, страх и ужас. Возникают проблемы в отношениях «Я/Другой», «Я/временно-пространственная реальность» и др. Главным утверждением представителей данного направления психиатрии является то, что внутренний мир, построенный в сознании душевнобольного, является для него таким же реальным, как и для здорового человека, а в связи с этим имеет право рассматриваться как существующий.

Таким образом, и вопрос о связи безумия и творчества в контексте экзистенциально-феноменологической психиатрии рассматривается с позиций реальной объективации собственного, «реального» сознания, воплощения экзистенции. Психопатологическое искусство относится к сфере «дологичного», «доопытного» и несет в себе нечто «прообразное», не связанное с культурно обусловленным опытом, выражающее экзистенциальную сущность человека. Такие переживания как страх, пустота, тоска, отвращение, отчуждение, ирреальность образов прослеживаются в работах душевнобольных. В зависимости от болезни и особенностей ее развития на картинах может наблюдаться искажение форм, пространства.

Предтеча феноменологической психиатрии К. Ясперс обращается к этой теме в своей патографии «Стриндберг и Ван Гог»¹⁴. Для полного анализа творчества приводятся сопоставления с фигурами писателей Э. Сведенборга, Ф. Гельдерлина, художников Ван Гога, Э. Йозефсона. Всех выше названных, для Ясперса объединяет одно понятие – «шизофрения». В начальной фазе психического заболевания, по мнению Ясперса, для больного открывается метафизическая глубина. Душа словно расслабляется, и дух прорывается на поверхность, объективируясь в произведениях искусства¹⁵. Происходит освобождение неких сил, мы видим зов их экзистенции, взгляд в абсолютное. В процессе развития болезни у больных складываются своеобразные мифы, которые они переносят в свое творчество.

Так, например, Ван Гог, пытаясь отобразить в своих картинах реальность, посредством сложного мифа (мира собственных переживаний), наоборот все больше и больше уходит от нее. В его картинах шизофренического периода (после 1888 г.) «все более развивается и выходит на первый план: расщепление поверхности картины геометрически регулярными, но чудовищно многообразными по форме мазками. Тут не только штрихи и полукружья, но свою роль играют и извивы, спирали, формы, напоминающие по виду арабские шестерки или тройки, углы, изломы; причем одновременно сосуществуют и повторение одних и тех же форм на больших поверхностях, и труднообозримая их смена. Воздействие мазков многообразно из-за того, что они располагаются не только параллельно, но и расходящимися лучами, и криволинейно. Уже это формообразующее кистеведение вносит в картины какое-то злое волнение. Земля ландшафта кажется живой, всюду чудятся вздымающиеся и опадающие волны, деревья – как языки пламени, все – в муках и извивах, небо колыхается»¹⁶.

Но при анализе протекания болезни в творчестве у Ван Гога проявляются лишь новые черты в письме, в то время как у Э. Йозефсона картины, созданные во время болезни кардинально отличаются от «здорового» периода. На них «спокойно, неэкстатично запечатлено волшебное, демоническое содержание, не имеющее определенной формы. Как у Сведенборга между ранними естественнонаучными и поздними теософскими трудами существует пропасть, так существует она и у Йозефсона»¹⁷. Э. Йозефсон пишет гротескно-фантастические и экспрессивные полотна.

Одним из главных факторов психопатологического искусства является несомненная оригинальность, либо новизна (если до этого больной уже имел опыт творчества). Э. Минковски в

¹⁴ Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. Серия: Библиотека зарубежной психологии/ пер. Г.Б.Ноткина - СПб.: Академический проект, 1999 - 240с.

¹⁵ Власова О. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ. История, мыслители, проблемы/ О.Власова – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010 – с. 218.

¹⁶ Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. Серия: Библиотека зарубежной психологии/ пер. Г.Б.Ноткина - СПб.: Академический проект, 1999 – с. 181.

¹⁷ Там же, с. 203.

*V. Dvialova The art of the mental patient in the context
of the phenomenological psychiatry and existential analysis*

размышлениях о личном порыве, обуславливающим результат произведения¹⁸, также говорит, что «порыв» больного нацелен прежде всего на оригинальность, правда при некоторых нарушениях, это не достижимо.

Большое значение в рассмотрении искусства душевнобольных занимает понятие «бессознательность». Вслед за З. Фрейдом, психиатры экзистенциально-феноменологической направленности считают бессознательность первопричиной, но с некоторыми поправками относят эту сферу к «дологическому», «доопытному». То есть психопатологическая творческая деятельность в контексте феноменологической психиатрии должна рассматриваться как «истинное искусство», не обоснованное задуманной идеей, а воспринимаемое как результат порыва, высвобождение неких метафизических сил. Нет здесь и намека на стереотипы культуры.

Проблема состоит в том, что представители экзистенциально-феноменологического движения рассматривали мир душевнобольного, равно как и творчество все-таки с психиатрической точки зрения, но, несомненно, определив четкое место творчества в мире душевнобольного и дав ему некий статус. Искусствоведческий анализ все же стоит проводить, опираясь на труды таких известных исследователей как Ч. Ломброзо, М. Нолдау, М. Реже, В. Монгельгаллера, Х. Принцхорна, П. Карпова, где все названные категории рассмотрены непосредственно на примерах картин пациентов (рис.1-2).



Рис. 1
Картина пациента с диагнозом
параноидальная шизофрения.



Рис. 2
Картина пациента с диагнозом
бредовое психотическое
расстройство.

¹⁸ Произведение здесь понимается в самом широком смысле, охватывая весь приобретенный во время болезни «опыт», включая творческую деятельность.

*В.В.Двигалова Искусство душевнобольных в контексте
феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа*

Достаточно вспомнить несколько работ, хранящихся в коллекции Х. Принцхорна. Йозеф Гребин, бывший купец, потерявший свою налаженную, статичную жизнь, погрузившись в хаос безумия, компенсирует это с помощью детальной проработки картин (рис.3).



Рис. 3
Автор Й.Гребин.
Из коллекции Х.Принцхорна
до 1945г.

Поль Гош отобразил свое ощущение посредством расчлененных частей тела, выражая чувство разбитости (рис.4).

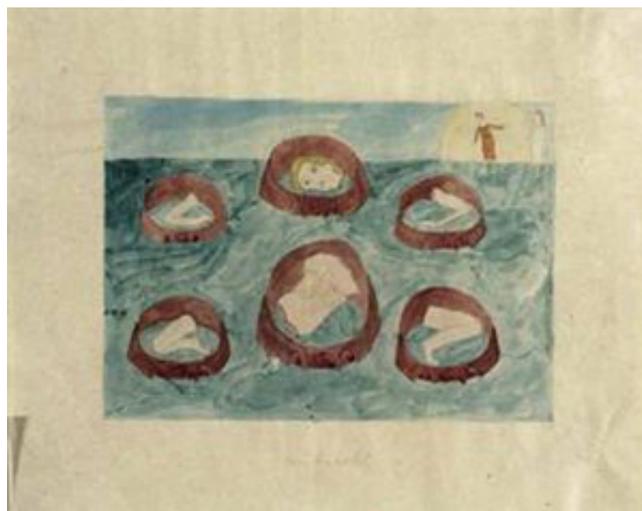


Рис. 4
Автор П.Гош.
Из коллекции Х.Принцхорна до 1945г.

Эмма Хоук с помощью призыва «приди» превращает лист в графическую структуру. Барбара Сакфул писала то, что диктуют ей голоса, составляя из этого композицию (рис.5).

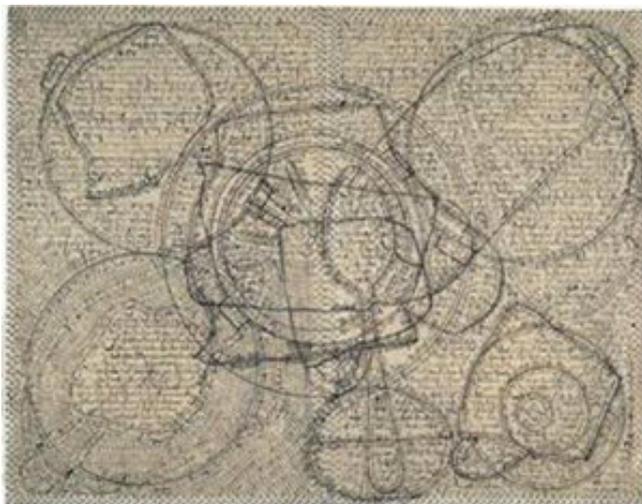


Рис. 5
Автор Б.Сакфул.
Из коллекции Х.Принцхорна до 1945г.

*V. Dvigalova The art of the mental patient in the context
of the phenomenological psychiatry and existential analysis*

На картинах душевнобольных можно проследить характерные особенности изобразительного языка. В первую очередь это колористическое решение, практически все произведения, созданные во время психического расстройства, написаны темными красками, иногда с вкраплениями ярких (обычно) красных пятен. Естественным для такого искусства является искажение форм (будь то пространственная композиция, либо фигура), часто в работах можно встретить нереальных существ (являющихся больным при галлюциногенном припадке). Главной особенностью можно назвать также общую наивность, примитивность изображаемого (это может быть выражено в орнаментальности, то есть плоскостности, в сопровождении рисунков поясняющими надписями и т.д.).

Влияние психопатологического искусства прослеживается в творчестве известных мастеров XX века, взявших за основу реальность душевнобольных людей. Это такие художники как М. Эрнст, П. Клее, С. Дали, Ж. Дюбюффе.

П. Клее и М. Эрнст часто разрабатывали в своих картинах характерные особенности шизофренической репрезентации: смесь элементов рисунка и письма, заведомое искажение фигур и форм, или превращение компонентов фигуры в орнаментальные структуры. В некоторых случаях П. Клее воспроизводит определенные части тела (например, лицо) на других участках картины или рисунка, чуть ли не буквально передавая шизофреническое чувство личностной дезинтеграции.

Бессознательная сторона патологического искусства завладела умами сюрреалистов, которые восприняли это как новый метод репрезентации собственного, индивидуального «Я». Обращаясь к галлюциногенной стороне болезни, художники воспроизводили ирреальные образы в своих произведениях, прибегая к гиперболизированному искажению форм.

Позже Ж. Дюбюффе воплотил свое увлечение творчеством душевнобольных в коллекцию «Арт-брют», объединяющую работы маргиналов. В отношении к экзистенциально-феноменологической психиатрии Ж. Дюбюффе из всех перечисленных художников является ближе всего к пониманию сущности душевнобольных. Так как в основу своей коллекции и дальнейшего творчества он берет идею отстраненности подобного искусства от реалий жизни, а значит от всего «человеческого», в частности культуры, которая, по его мнению, «ассимилирует новаторские течения в искусстве, тем самым лишая их подлинной экспрессии»¹⁹.

Там, где есть культура, обязательно существует целый набор запретов и ограничений, механизм подавления: искусство в таком контексте воспринимается как особая степень свободы, а безумие иногда прочитывается как тотальная свобода²⁰. В контексте экзистенциально-феноменологической практики – это и есть то самое высвобождение духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова, Ольга. Феноменологическая психиатрия и экзистенциальный анализ. История, мыслители, проблемы. М., 2010.
2. Демшина, Анна. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. СПб., 2010.
3. Карпов, Павел. Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. Ленинград., 1926.
4. Кривцун, Олег. Психология искусства. М., 2009.
5. Сартр, Жан-Поль. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2001.
6. Штраус Эрвин. Эстеziология и галлюцинации. М., 2001.
7. Ясперс, Карл. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. СПб., 1999.
8. Dubuffet, Jean. Asphyxiate culture. Paris., 1968.

¹⁹ Dubuffet J. Asphyxiate culture. / J. Dubuffet – Paris.: Minit, 1968.

²⁰ Демшина А.Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект / А.Ю. Демшина – СПб.: Астерион, 2010 – с.88.

*В.В.Двигалова Искусство душевнобольных в контексте
феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа*

REFERENCES

1. Vlasova, Olga. *Phenomenologicheskaya psihiatria i ekzistencialnyi analis. Istorija, mysliteli, problemy*. [Phenomenological psychiatry and existential analysis. History, thinkers, problem], Moscow, 2010.
2. Demshina, Anna. *Vizualnye iskusstva v situacii globalizacii kultury*. [Visual Arts in the situation of globalization of culture: the institutional dimension], Saint-Petersburg, 2010.
3. Karpov, Pavel. *Tvorchestvo dushevnobolnyh i ego vliyanie na razvitie nauki, iskusstva i tehniki* [Creativity of the mental patient and his influence on the development of science, art and technology], Leningrad, 1926.
4. Krivcun, Oleg. *Psihologiya iskusstva*. [Psychology of Art], Moscow, 2009.
5. Sartr, Jean-Paul. *Voobrazhaemoe. Phenomenologicheskaya psihologiya voobrazheniya*. [Imaginary. Phenomenological psychology of imagination.], Saint-Petersburg, 2001.
6. Shtraus, Ervin. *Esteziologiya i galyucinacii*. [Esteziologiya and hallucinations], Moscow, 2001.
7. Jaspers, Karl. *Strindberg i Van Gog. Opyt sravnitel'nogo patograficheskogo analiza s privlecheniem sluchaev Svedenborga i Gelderlina*. [Strindberg and Van Gogh. Experience of comparative analysis patografical involving cases of Swedenborg and Hölderlin], Saint-Petersburg, 1999.
8. Dubuffet, Jean. *Asphyxiate culture*. [Asphyxiate culture], Paris, 1968.

Н.Ю. Федотова

*аспирант Московской государственной художественно-промышленной
академии имени С.Г. Строганова
06.08.77@mail.ru*

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЕЙНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ: АНАЛИЗ НОВЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТОВ

Статья посвящена архитектурно-художественной модернизации музейных комплексов конца XX – начала XXI века. Автор выявляет функциональные и композиционные подходы в модернизации современных музейных объектов посредством новых архитектурных и технологических возможностей, а также их важность для музея в целом.

Ключевые слова: музей, архитектура, модернизация, реконструкция, реставрация, проектирование музеев, музеи мира, современный музей

The article is dedicated to the architectural and artistic modernization of museum complexes of late 20 – early 21 centuries. The author analyzes functional and compositional approaches to modernize modern museum facilities using new architectural and technological capabilities, as well as the importance of modernisation for a museum as complex ambience.

Keywords: museum, architecture, modernization, refurbishing, restoration, museum designing, world museums, modern museum

Музеям принадлежит исключительная роль в сохранении и изучении культурного наследия. Они представляют собой сложный, постоянно расширяющийся и развивающийся «организм». Активизация современных тенденций развития ставит проблему соответствия музея и главным образом музейного здания, музейной архитектуры и пространств этим требованиям.

Музейные здания и помещения, построенные специально для конкретных музеев, которые раньше отвечали всем требованиям своего времени, сейчас уже не удовлетворяют новым представлениям и музейным технологиям, новому качеству общения музеев и посетителей и не отвечают новым коммуникационным возможностям в передаче музейной информации. Изменения в соответствии с современными требованиями и вкусами дали мощнейший толчок в модернизации старых и строительстве новых зданий со своим ультрасовременным видением и организацией пространства. Реконструированные исторические и построенные новые музейные здания, комплексы – это пространства, которые должны обеспечивать возможность как организации экспозиции и хранения экспонатов, так и проведения массовой популяризации памятников культуры среди широких слоев населения с помощью разнообразных форм выставочной деятельности.

Проектирование современных зданий музеев во многом определяет архитектурный образ, который строится по законам искусства. Синтез исторической и современной архитектуры трансформирует и создает новую форму, смысл и образ. «Сложные формы разнообразных пространственных структур занимают в архитектуре современных музеев заметное место наряду с более простыми традиционными»¹. Расширяя функциональное пространство, музей превращается в культурный центр. Именно поэтому современный музей, изменяясь, должен сохранять свои основные функции, но при этом быть востребованным различными группами общества.

Архитектурно-художественная модернизация музейных комплексов, как объект исследования, представляется важной для изучения мировой культуры, поскольку музеи отражают особенности развития общества и изменение в его мировоззрении. В настоящее время музеи в большей мере

© Федотова Н.Ю., 2014

¹ Ревякин, Владимир. Проектирование музеев. – М., 2003. – С.183.

*Н.Ю. Федотова Современные тенденции музейной модернизации:
анализ новых архитектурных проектов*

ориентированы на широкую публику, на различные слои населения, на подрастающее поколение. Сочетание познавательного и интересного, эмоциональная подача материала – все это объединяется в единый замысел и реализуется с помощью оригинальных архитектурных проектов. Кроме того, ультрасовременный архитектурный облик музея усиливает впечатление от его посещения. Таким образом, появляется потребность в новых формах организации музейной деятельности и всего музейного пространства. Основными аргументами к модернизации являются: необходимость дополнительных пространств, технико-технологические усовершенствования, возросшее количество посетителей, повышенный интерес к «информационности особого рода» и новые функции, присущие современным музеям.

При реконструкции существующих музеев были опробованы различные приемы строительства, которые сохраняются в практике до настоящего времени. Абсолютно в каждом случае модернизация музейных зданий уникальна, но несмотря на это можно выделить три основных условно называемых подхода: «Скрытые резервы», «Новый музейный объект» и «Новый корпус», которые взаимосвязаны между собой и в равной степени участвуют в построении внешнего и внутреннего облика музея.

«Скрытые резервы» – это один из самых распространенных способов организации дополнительных функциональных пространств. Модернизация по этому типу осуществляется за счет выявленных скрытых архитектурных резервов и архитектурно-строительных возможностей старого здания. При их использовании происходит фактическое увеличение функциональных пространств, что является решением основной проблемы для современного музея.

По этому типу были расширены и реконструированы здания многих крупных музеев по всему миру: «Большой Лувр», музей Лувр в Париже, 1993 год, архитектор М. Пей; Национальная галерея в Лондоне, 1991 год, архитекторы С. Браун, Р. Вентури; Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге, 2002 год, архитектор М.А. Филиппов; Большой двор в Британском музее в Лондоне, 2000 год, архитектор Н. Фостер и др.

Более десяти лет назад перед Государственным Эрмитажем возникла проблема реконструкции и пространственного расширения большого музейного комплекса. Результатом решения этой проблемы стала программа «Большой Эрмитаж».

Программа делится на этапы, одним из которых является проект архитектора Никиты Явейна, 1993 год – «Реставрация и реконструкция восточного крыла Главного штаба». Идея проекта воплощает в себе центр культурной жизни. Концептуальная основа данного проекта – это сохранение памятника архитектуры и поиск новых решений, но «не привнесенных извне, а выращенных изнутри»²: анфиладное построение экспозиций, барочная петербургская перспектива, структура эрмитажных висячих садов, большие залы с гибкой системой трансформации выставочного пространства.

Создание новых технически усовершенствованных помещений, естественно отражающих и подчеркивающих единство, красоту и архитектурную значимость восточного крыла Главного штаба, решает ряд задач, связанных: с экспонированием произведений искусства, расширением выставочной деятельности музея и развитием разнообразных форм работы с посетителями. Благодаря этому проекту музей получил дополнительные площади: для осуществления экспозиционной, научно-исследовательской деятельности, для реализации образовательных программ, для обеспечения необходимыми рабочими помещениями научный персонал и администрацию, а также для технологических и хозяйственных нужд. Кроме того, реконструкция исторического музейного здания, направленная на переоборудование имеющихся помещений, создала более комфортные условия для посетителей. Полностью было модернизировано инженерно-техническое оснащение, что в наше время является неотъемлемой частью для поддержания высокого стандарта качества музея мирового масштаба.

Историческая архитектура диктует свои условия – многое зависит от плана и конструкции

² <http://www.hermitagemuseum.org/>

здания. В большинстве случаев важным моментом модернизации музейных комплексов является использование подземного уровня архитектуры зданий. Кроме того, огромную пользу приносят «атриумные» пространства, вокруг которых группируются основные помещения музейных зданий. Это дает большую свободу для реализации авторских планов, но если только при этом не страдает историческая архитектура музейного сооружения.

Хотелось бы отметить, что архитектор в проекте «Реставрация и реконструкция восточного крыла Главного штаба» использовал принцип нейтральности, не связанный с исторической средой, но при этом сохранил историческую планировку, музеефицировал раскрытые фрагменты, которые были обнаружены в ходе натурных изысканий.

Модернизация по типу: «Новый музейный объект» основывается на сочетании старой и новой архитектуры, а именно введение новой архитектуры в историческое пространство. Перед архитекторами в этом случае возникает сложная задача – не нарушить целостность исторической архитектуры и при этом максимально внедриться в нее. Гармонизация образа осуществляется либо в жесткой противоположной стилистике, либо в тандеме с историческим зданием. Таким образом, в ходе модернизации было разработано множество вариативных подходов. Реконструкционные решения стремились обеспечить максимальную целостность облика каждого здания.

Примером введения новых архитектурных зданий в историческое пространство является: галерея Альбертина в Вене, 2003 год, Х. Холляйн; «Форум Губольдта», Берлинский дворец, архитектор Ф. Стелла; Музей Естествознания в Лондоне, 1996 год, архитекторы Т. Поусон, К. Уильямс; Бруклинский музей, 1992 год, архитекторы А. Исодзаки, Д. Стюарт Польшек; музей Шиаду в Лисабоне, 1994 год, архитектор Ж-М. Вильмонт и др.

Предыдущая масштабная реконструкция Государственного исторического музея 1986-1997 годов, с помощью которой удалось восстановить общую связь экспозиции с историческими интерьерами, подтолкнула руководство музея к дальнейшей модернизации. Для создания проекта 2012 года «Музей Отечественной войны 1812 года» была разработана научно-художественная концепция, поставившая перед собой следующие цели:

- сохранить памятник архитектуры Государственного исторического музея в первоначальном виде;
- обеспечить эффективное посещение музея, разработав такие объемно-планировочные решения, которые существенно отличаются от функциональной организации прежнего музейного здания, а именно привлечь в музей посетителей молодого поколения, создав экспозицию в более «образном ключе» – в виде инсталляций и аудиовизуальных информационных блоков.

Сложность строительства музея заключалась в том, что здание нужно было встроить в узкий внутренний двор, который находился между зданием администрации Исторического музея и корпусом бывшего музея В.И. Ленина. И в этом длинном узком пространстве на высоту двух этажей следовало вписать совершенно самостоятельный корпус, архитектурной особенностью которого было то, что ввиду ценности окружающих его исторических зданий, он не мог опираться на их стены. Следовательно, он оказывался как бы совершенно самостоятельной конструкцией, которая не подходит к стенам на расстояние – одного метра, но перекрывает стеклянной крышей весь внутренний двор. Это также может расцениваться как переход от исторической архитектуры к современной – от прошлого к будущему.

В проекте «Музей Отечественной войны 1812 года» архитектора Павла Андреева четко прослеживается новое направление в использовании памятников архитектуры, а именно модернизации исторического здания. Это помогает значительно расширить состав помещений музея, не прибегая к открытию филиалов.

Проект «Отдел исламского искусства» архитектора Марио Беллини 2003-2012 годов является самым большим архитектурным вмешательством в музей со времен проекта «Большой Лувр» 1993 года. Этот проект отличается экстравагантностью замысла не только необычным творческим подходом к конструктивным элементам здания, но и использованием новых организационных и

*Н.Ю. Федотова Современные тенденции музейной модернизации:
анализ новых архитектурных проектов*

технических возможностей, а также современных материалов.

При проектировании проекта были реализованы следующие требования:

- создать здание, которое органично вписалось бы в историческое пространство, максимально сохраняя его;
- разработать объемно-планировочную структуру пространства, соответствующую современным требованиям музейного функционирования.

Архитектор решил не только функциональные задачи, но и проблему художественного образа, который делает здание не только сугубо утилитарной постройкой, а превращает его в произведение архитектуры большой эмоциональной силы. Новый павильон Исламского искусства с переливающейся волнами крышей, состоящей из позолоченных металлических фрагментов, вызывает в памяти самые различные экзотические метафоры на арабскую тему. Форма «золотого покрывала» продиктована логикой проекта.

Проекты: «Музей Отечественной войны 1812 года» и «Отдел исламского искусства» справились с поставленной перед ними целью по-разному. В первом случае «новый музейный объект» буквально слился с историческим памятником, выступая в тандеме с окружающим его пространством, то во втором, напротив, выступил в жестком противопоставлении, представив современное направление архитектуры и характерные для нее формы, материалы и фактуры.

Выбор способа модернизации формируется с учетом того, что сохранившееся взаимодействие пространства, объемов и сила архитектурного языка памятника не допускают серьезного вмешательства в его образ, но в случае с проектом «Отдел исламского искусства» авторские задумки позволили создать тип пространства-аттракциона, то есть внесли свежую струю в восприятие музея.

Последний тип модернизации: «Новый корпус» или отдельно стоящее здание, независимое от исторической архитектуры, но объединенное с ней в единый музейный комплекс.

Примером модернизации за счет пристройки нового объекта может служить: Музей изящных искусств в Бостоне, 2000 год, архитектор Н. Фостер; новые корпуса здания Картинной галереи в Штутгарте, 2002 год, архитектор У. Базеле; Еврейский музей при Берлинском музее, 1999 год, архитектор Д. Либескинд; Новейшая Пинакотека в Мюнхене, 2002 год, архитектор С. Браунфельс и др.

Примером этого подхода служит расширение Национального музея «Центр искусств имени королевы Софии» 1999-2005 годов, в котором демонстрируется оригинальный подход архитектора в моделировании архитектурно-художественного образа музейного комплекса. Это в свою очередь объясняет стремление современного проектирования найти оригинальное решение для создания разнообразных музейных пространств с новыми техническими возможностями и их спецификой видения и понимания современного зрителя.

В данном проекте архитектор Жан Нувель ориентировался на решение таких задач как:

- расширение площади музея на 60%;
- рост посещаемости, то есть развитие музея как центра общения, включив в состав музейного комплекса такие элементы, как библиотека, медиотека, конференц-зал, торговые площади и ресторан;
- архитектурно-технологические усовершенствования, с помощью которых он выразил гармонию в простоте и строгости линий бывшего некогда медицинского учреждения и тем самым приспособил музей к существующему стилю сооружения, то есть использовал имеющийся архитектурный ресурс в пользу урбанистических потребностей городского сооружения.

Особо хочется отметить архитектурно-стилевое решение данного проекта – карминового цвета стены, оригинальная конструкция перекрытий и обширное застекление, которое контрастирует со строгим фасадом исторического здания, что ассоциируется с испанским темпераментом и вызывает интерес у посетителей.

Приведенные выше примеры были отобраны из большого разнообразия проектов и построек

*N. Fedotova Contemporary Trends in Modernization of Museums:
an Analysis of New Architectural Projects*

последних лет. Они показывают архитектурно-художественные направления поисков в композиционных и функциональных подходах модернизации музейных зданий. В результате чего первоначальный образ музейного объекта видоизменяется, что способствует его адаптации к современному образу, делая его понятным и заманчивым для посетителя. Ультрасовременный музейный комплекс характеризуется концептуальной, образной и пространственной выразительностью музейных форм, нашедших реализацию в многочисленных музейных объектах, при оптимальном функционально-технологическом качестве и требованиях современного музея. При этом не следует забывать, что все это помогает осуществлять главные задачи музейного института – собирать, хранить, изучать и экспонировать памятники материальной и нематериальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музеи мира в XXI веке: реконструкция, реставрация, рээкспозиция: материалы Международной конференции 20-22 октября 2008 года. – СПб., 2010.
2. Никишин, Николай. Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. – М., 1999.
3. Ревякин, Владимир. Проектирование музеев. – М., 2003.
4. Чугунова, Анастасия. Новые музеи: современная мировая музейная архитектура. // Вопросы музеологии – 2010, № 1.
5. Шипунова, Екатерина. Современные тенденции в музейной архитектуре. – М., 2009.

REFERENCES

1. *World Museums in XXI Century: Reconstruction, Restoration, Reexposition: Materials of the International Conference Held on October 20-22, 2008.* Saint-Petersburg, 2010 (in Russian).
2. Nikishin, Nicholai. *Museum and New Technologies. Approach to a Museum of XX Century.* Moscow, 1999. (in Russian)
3. Reviakin, Vladimir. *Museums Designing.* Moscow, 2003. (In Russian)
4. Chugunova, Anastasiia. "New Museums: Modern World Museum Architecture" in *Voprosy Muzeologii* [Issues of Museology], 2010, No. 1. (in Russian)
5. Shipunova, Ekaterina. *Current Trends in Museum Architecture.* Moscow, 2009. (in Russian)

О.Б. Насобин

журналист, писатель, сценарист

oleg.n.egr@mail.ru

ПОРТРЕТЫ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ: ОПЫТ АТРИБУЦИИ НА ОСНОВЕ ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ СОПОСТАВЛЕНИЙ

Статья знакомит научную общественность с результатами исследований французского эксперта, профессора, доктора Рауля Перро из Лионского Университета имени Клода Бернара, проведенных при содействии автора. Исследования касались антропологических сопоставлений лиц, отобранных среди персонажей второго плана с произведений Челлини с единственным «официальным» портретом Челлини работы Джорджио Вазари.

The article introduces the results from the studies led by the doctor, professor Raul Perrot (of the Université de Lyon, Bernard 1) that were made with the participation of the author. The study concerns the anthropological comparisons of biometric parameters of Cellini's faces in various works of art. The comparisons used the face on Vasari's fresco as a template.

Ключевые слова: Бенвенуто Челлини, тондо Вазари, автопортрет, портрет Челлини, антропологические исследования, Рауль Перрот, автопортрет Челлини

Keywords: Benvenuto Cellini, Vasari's tondo, self portrait, Cellini's portrait, portrait of Cellini, face of Cellini, anthropological studies, Raul Perrot, autoportrait of Cellini

Обстоятельства жизни итальянского скульптора и ювелира Бенвенуто Челлини, его творчество и наследие в целом хорошо изучены. Однако одной из наиболее дискуссионных тем до сих пор является проблема атрибуции внешнего облика художника, и соответственно его автопортретов. Как отмечает доктор, профессор сэр Джон Поуп-Хеннесси¹, автор фундаментального труда о знаменитом флорентийце, отмеченного премией Вазари²: «нам неизвестно, как выглядел Бенвенуто Челлини, когда был еще относительно молодым человеком»³.

Тем не менее, недавние антропологические исследования позволяют утверждать, что у историков искусства наконец появились основания для реконструкции облика художника в период расцвета его творческих сил.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы проследить роль антропологического анализа в деле атрибуции некоторых персонажей второго плана с произведений Челлини, а также атрибуции спорного рисунка, хранящегося в библиотеке Реале в г. Турин, Италия.

Ключевые исследования по обозначенной теме были проведены доктором Раулем Перро, профессором, руководителем «Лаборатории Антропологической Анатомии и Палеопатологии Департамента Биологии Человека» в Университете имени Клода Бернара Лион⁴. Профессор Перро имеет также квалификацию судебного эксперта при Апелляционном Суде города Лиона (Франция)⁵.

Эксперт, по просьбе автора настоящей статьи, сравнил между собой несколько хорошо известных

© Насобин О.Б., 2014

¹ Higgins, John. Pope-Hennessy, Sir John Wyndham (1913-1994) // Oxford Dictionary of National Biography/ Edited by H. C. G. Mathew and Brian Harrison. Oxford: OUP, 2004.

² Pope-Hennessy, John Wyndham. Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'édition française], 1985. 324 p. P. 16.

³ Ibid.

⁴ Perrot Raoul // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie, Departament de Biologie Humaine, Universite Claude Bernard Lyon 1. (URL : <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/Index.htm> Дата обращения 14.04.2014)

⁵ List des experts judiciaires annee 2013 // Cour d'appelle de Lyon. P.180 (URL:

http://www.courdecassation.fr/IMG///Liste_experts_CA_Lyon_2013.pdf Дата обращения 14.04.2014)

изображений лиц, предположительно имеющих отношение к наследию Бенвенуто Челлини. При этом результат антропологических исследований получился отнюдь не банальным, а крайне интересным и во многом неожиданным.

Дело в том, что при всем обилии и высоком качестве информации, которой мы располагаем сегодня в отношении наследия «короваго ювелира», существует лишь один, единственный портрет выдающегося скульптора, который признается достоверным⁶. Это портрет Челлини в его старческом возрасте:

«... существует только один официально признанный портрет Бенвенуто Челлини. Он находится среди изображений прочих придворных художников флорентийского герцога на круглой фреске работы Джорджо Вазари, «Козимо Первый в окружении художников, инженеров и скульпторов своего двора», и расположен в Палаццо Веккио. ... Прямо под под изображением уже пожилого Челлини находится надпись Benvenuto SCVL»⁷ (рис. 1).



Рис. 1

Вазари, Джорджо (1511-1574).

«Герцог Козимо Первый Медичи в окружении скульпторов, архитекторов и инженеров своего двора».

Фреска. (1563). Палаццо Веккио, Флоренция.

Фреска, о которой говорит нам Профессор Поуп-Хеннесси, была выполнена Вазари около 1563 года. Таким образом, ко времени ее написания Бенвенуто уже во всяком случае, исполнилось 62. Современная атрибуция портретов, изображенных на этой фреске людей проведена блестящим ученым, доктором Шандлером Кирвином в 1971 году⁸. Атрибуция профессора Кирвина не оспаривается.

К сожалению, на портрете работы Джорджо Вазари из Палаццо Веккио, Бенвенуто выглядит уже безвольным, немного трагичным старцем. Он совсем не похож на свой психологический образ, который складывается в голове читателя по мере знакомства с искрометной автобиографией Челлини *«Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции»*⁹. Достаточно сказать, что современники Бенвенуто вполне заслуженно дали неистовому авантюристу прозвище «Дьяболо». Но глянув на фреску Вазари, вряд ли этот эпитет придет на ум в отношении смиренного и грустного старика (рис. 2).

Через два с половиной столетия после создания фрески, в 1822 году знаменитый итальянский мастер Рафаэль Морген выполнил гравюру с портрета руки Вазари, и именно эта гравюра

⁶ Pope-Hennessy, John Wyndham. Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition française], 1985. 324 p. P. 16.

⁷ Ibid.

⁸ Kirwin, Chandler W. Vasari's Tondo of Cosmo I with his Architects, Engineeers and Sculptors, in the Palazzo Vecchio : Typology and Re-Identification of Portraits // Metteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, MKIF 15, [1971] pp 105-22.

⁹ Подземская, Н.П. Жизнь Бенвенуто Челлини как литературный памятник позднего итальянского Возрождения // Культура Возрождения XVI века. М.: Наука, 1997, с. 157-163.



Рис. 2
Вазари, Джорджио (1511-1572).
«Козимо Первый Медичи в окружении скульпторов, архитекторов и инженеров своего двора». Фреска. (1563). Палаццо Веккио, Флоренция. Деталь: «Портрет Бенвенуто Челлини».

впоследствии стала наиболее распространенным среди публики изображением облика Бенвенуто Челлини¹⁰ (рис. 3).

Известно также народное флорентийское поверие¹¹, которое утверждает, что загадочный портрет на затылке бронзовой статуи «Персея»¹², это на самом деле лицо самого автора, Бенвенуто Челлини (рис. 4).



Рис. 3
Рафаэль Морген (1758-1833).
«Портрет Бенвенуто Челлини». Гравюра. (1822).



Рис. 4
Челлини, Бенвенуто (1500-1571).
«Персей». Бронза, 320 см. (1543).
Площадь Синьорши, Флоренция. Деталь.

¹⁰ Morghen, Raffaello. Portrait of Benvenuto Cellini. Gravure. (URL: <http://giorgio-vasari.it-pr.ru/paint/68.html> Дата обращения 14.04.2014).

¹¹ Pope-Hennessy, John Wyndham. Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition francaise], 1985. 324 p. P. 185.

¹² Mandel, C. Perseus and the Medici // Storia Dell Arte no. 87, p.199.

*O. Nasobin Portraits of Benvenuto Cellini: experience of attribution
based on antropological research*

«... на затылке [Персея] находится лицо пожилого человека, с пустыми глазницами и впалыми щеками, которое теряется в кудрях героя (Персея). Народная традиция претендует, что это автопортрет скульптора. Впрочем, это правда, что портрет Вазари с фрески в Палаццо Веккио нельзя назвать не имеющим сходства с этим лицом...»¹³.

В Библиотеке Турина хранятся два рисунка, изображенных на сторонах одного и того же листа бумаги размером 28,3x18,5. Авторство этих рисунков с наибольшей вероятностью принадлежит самому Челлини¹⁴.

На одной из сторон графитом изображено лицо мятежного бородача (рис. 5), а на другой – пером и чернилами набросаны два этюда и лицо в профиль. Рисунок сопровождается несколько надписей, сделанных почерком Челлини (рис. 6).

Рис. 5
Челлини (?), Бенвенуто. (1500-1571).
«Портрет неизвестного с бородой».
Графит, бумага. 28,3x18,5 см.
Библиотека Реале, Турин.



Рис. 6
Челлини, Бенвенуто. (1500-1571).
«Наброски обнаженной модели и профиль неизвестного».
Перо, чернила, бумага. 28,3x18,5 см.
Библиотека Реале, Турин..

По вопросу личности изображенного человека на лицевой стороне рисунка из Турина в настоящий момент известно несколько спорных точек зрения: профессор А. Бертини в свое время видел здесь «руку Бачо Бандинелли», и соответственно, считал, что на рисунке изображено лицо конкурента Челлини «Кавалера Бандинелли», придворного скульптора, с которым Бенвенуто Челлини вел непрерывную войну¹⁵.

Однако Профессор Сэр Поуп-Хеннесси опровергает мнение своего коллеги:

«Мы не можем обоснованно сомневаться, что этот лист имеет тот же самый стиль и почерк, что и рисунок [руки Бенвенуто Челлини], хранящийся в Лувре»¹⁶.

Вот и все изображения, которые были до 2005 года известны, как имеющие отношение к реальному облику «кровавого ювелира».

Многочисленные статуи, гравюры, офорты, рисунки и живописные портреты, появившиеся через несколько столетий после смерти скульптора, не имеют доказанной связи с его реальным

¹³ Pope-Hennessy, John Wyndham. Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition française], 1985. 324 p. P. 185.

¹⁴ Bertini, A. I designi italiani della Biblioteca Reale di Torino // Rome. 1958, pp. 17-18.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Pope-Hennessy, John Wyndham. Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition française], 1985. 324 p. P. 185.

О.Б. Насобин *Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции
на основе историко-антропологических сопоставлений*

лицом, а также с прижизненными портретами знаменитого флорентийца.

Между тем, Бенвенуто Челлини известен потомкам не только своими скульптурными шедеврами и предметами ювелирного искусства, но и как выдающийся литератор. Челлини удалось создать, пожалуй, наиболее искрометную автобиографию из всех произведений подобного жанра, появившихся в 16 веке. Рукопись написана живым, свободным языком, она содержит огромное количество ценных деталей быта и уклада жизни, характерных для эпохи Позднего Ренессанса. Поэтому неудивительно, что автобиография послужила источником вдохновения для ведущих представителей творческой интеллигенции 18, 19 и 20-го веков^{17 18 19}.

За несколько столетий книга «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции» выдержала сотни переизданий. Поэтому, в связи с большими тиражами и востребованностью у широкой публики, у книгопечатников и торговцев возникла насущная необходимость изображения автора на обложке книг. Но, к сожалению, издателям пришлось обходиться или производными картинками с портрета работы Вазари, или сомнительными изображениями лица «Челлини». На многих обложках книг портрет скульптора и вовсе отсутствовал²⁰.

Особенность появления Челлини-литератора на сцене истории состоит в том, что в течение двух веков после смерти Бенвенуто рукопись оставалась неизвестной широкой публике, и заслуженное признание пришло к ней лишь в 18-м, 19-м веках. Первое печатное издание состоялось в 1728 году, в Неаполе, тогда как Челлини скончался во Флоренции в начале 1571.

Поэтому ничего удивительного, что публика успела забыть своего кумира за долгие 180 лет. Слава к автобиографии вернулась с легкой руки Вольфганга Гёте. Великий немец сделал отличный перевод с итальянского на немецкий язык, и сопроводил первое издание книги в Германии своим предисловием.

Отвечая на запрос публики и за неимением лучшего варианта, художники 18, 19 и 20 веков принялись изображать внешность Челлини «по описаниям» современников Бенвенуто и, главным образом, взятом из его собственных книг. Отсюда проистекает обилие всевозможных «портретов» и скульптур Челлини, относящихся к периоду 18-20 веков. Все эти произведения мало похожи друг на друга, если не принимать во внимание некоторые общие для европейских лиц черты, а так же характерные для внешности Челлини атрибуты: густую бороду и тонкий нос.

Самым знаменитым среди подобных изображений следует, наверное, признать бюст «Бенвенуто Челлини» работы Рафаэлло Романелли, установленный в центре «старого моста» («Понто Веккио») во Флоренции в 1900 году²¹.

В частной переписке с автором статьи, современный исследователь творчества Рафаэлло Романелли, доктор М. Паоло Ди Анна подтвердил, что скульптор придал бюсту «Бенвенуто Челлини» на Понто Веккио свои собственные черты лица. Об этом сеньор Ди Анна собирается написать в книге, которая сейчас готовится к изданию в Италии (рис. 7).

В 2004 году на юге Франции был обнаружен живописный портрет, который сегодня находится в частной коллекции²² (рис. 8).

Простое сравнение портрета из Туринской Библиотеки и вновь обнаруженного живописного портрета из частной коллекции показывает, что на обоих произведениях изображен, скорее всего, один и тот же человек.

¹⁷ Де Вайи, Л., *Барбье*. Либретто к опере Гектора Берлиоза «Бенвенуто Челлини» // Премьера 1838. (URL: <http://www.belcanto.ru/benvenuto.html> Дата обращения 14.04.2014).

¹⁸ Дюма, Александр. Асканию, (1843). М: АСТ. 2011.

¹⁹ Сен-Санс, Камиль. Асканию // Опера. (1890).

²⁰ Cellini, Benvenuto. The Autobiography of Benvenuto Cellini // Penguin Classics. 1995; *Челлини, Бенвенуто*. Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим // Кристалл. 1998; Cellini, Benvenuto. The autobiography of Benvenuto Cellini // Everyman's Library 2010; Соротокина, Нина Матвеевна Бенвенуто Челлини // М.: Вече, 2011.

²¹ Ciardi R.P. Case di artisti in Toscana. // Cinisello Balsamo, 1998.

²² Randall, Colin. Antique sale painting unveiled as Cellini self-portrait // Daily Telegraph, 14 Sept. 2005 (URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/1498393/Antique-sale-painting-unveiled-as-60m-Cellini-self-portrait.html> Дата обращения 14.04.2014).

Рис. 7
Романелли, Рафаелло (1856-1928).
«Бюст Бенвенуто Челлини» (1900).
Бронза. Понто Веккио, Флоренция.



Рис. 8
Челлини (?), Бенвенуто. (1500-1571).
«Портрет Бенвенуто Челлини».
61x48 см. Масло, бумага наклеенная на холст.
Частная коллекция.

Именно вот это антропологическое сходство персонажа на рисунке из Турина и на живописном портрете из частной коллекции и привлекло внимание автора статьи к обсуждаемой теме. При этом простое сравнение живописного изображения с персонажами второго плана на работах самого Челлини позволило выдвинуть гипотезу о том, что, возможно, во всех случаях мы имеем дело с изображением лица самого Челлини. На рисунке девять (рис. 9), на крайнем справа фото, представлено лицо человека, обнаруженное на барельефе «Спасение Андромеды» работы Челлини, Флоренция.



Рис. 9 Слева: Челлини (?), Бенвенуто. (1500-1571). «Портрет Бенвенуто Челлини». 61x48 см. Масло, бумага наклеенная на холст. Частная коллекция. Деталь.
В центре: Челлини (?), Бенвенуто. (1500-1571). «Портрет неизвестного с бородой». Графит, бумага. 28,3x18,5 см. Библиотека Реале, Турин. Деталь.
Справа: Челлини, Бенвенуто. (1500-1571). «Спасение Андромеды». Барельеф, бронза. Площадь Сеньориш, Флоренция. Деталь.

*О.Б. Насобин Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции
на основе историко-антропологических сопоставлений*

Известно, что во времена Ренессанса в соответствии с древней итальянской традицией авторы художественных произведений иногда изображали себя в качестве персонажей второго плана. Поэтому для подтверждения гипотезы об обнаруженных портретах Челлини следовало в первую очередь научными методами сравнить «обнаруженные» лица с «официальным» портретом работы Вазари, а во вторую очередь – попытаться найти похожие лица на дошедших до нас произведениях скульптора.

Выполняя вторую задачу, мы исследовали всех персонажей с известных произведений Челлини. В результате «подозрительные» объекты с ярко выраженными индивидуальными чертами были обнаружены на двух скульптурных работах:

Барельефе «Спасение Андромеды», (пьедестал «Персея»). Деталь – «Человек с поднятой рукой» (рис. 10); Деталь: «Лицо человека с поднятой рукой» (см. рис. 9).

Бюсте «Козимо Медичи 1» в виде гротескного «козло-льва» на плече доспеха (рис. 11).



Рис. 10
Челлини, Бенвенуто (1500-1571).
«Спасение Андромеды». Барельеф, бронза.
Площадь Сеньорши, Флоренция.



Рис. 11
Челлини, Бенвенуто (1500-1571).
«Бюст Герцога Козимо Первого, Медичи». Бронза.
Музей Барджелло, Флоренция. Деталь.

Кроме того, уже на этом этапе исследований стало очевидно, что Челлини часто изображал в своем творчестве некоего человека с похожими чертами лица, потому что общие, стилизованные черты этого персонажа прослеживаются и на изображении «Нептуна» с «Солонки Короля Франциска» и у статуи «Юпитера» с подножия Персея.

Впрочем, нельзя было исключить, что мы имеем дело всего лишь с хорошо известным феноменом: художники имеют свойство изображать на своих работах людей с некими характерными для своего творчества чертами лица и фигур. Они склонны выбирать себе похожих моделей и придавать своим персонажам некие характерные для своего индивидуального стиля черты.

Поэтому сама по себе находка нескольких подобных между собой лиц среди персонажей Челлини еще не могла служить доказательством обнаружения «автопортретов». Похожие модели на произведениях скульптора могли оказаться лишь следствием особенностей его художественной манеры, а вовсе не личными портретами автора. Но с другой стороны, если бы была установлена и научно подтверждена связь этих лиц с портретом Челлини работы Вазари, тогда доказательства сходства можно было бы считать солидным основанием для обоснования гипотезы.

*O. Nasobin Portraits of Benvenuto Cellini: experience of attribution
based on antropological research*

Для установления научной истины в этом вопросе потребовалась помощь квалифицированных специалистов – антропологов. По совету французских ученых-криминалистов, которые имеют огромный опыт антропологического сравнения лиц, в том числе сравнения изображений, полученных в сложных условиях, ассистенты автора статьи Лор Шируссель и Стефани Ласкур-Бордарье обратились к наиболее авторитетному во Франции эксперту и ученому, Доктору Раулю Перро²³.

В качестве научной задачи перед антропологом был поставлен вопрос об идентичности лиц, изображенных на следующих произведениях искусства:

- Рисунке из Турина, предположительно авторства Бенвенуто Челлини (см. рис. 5);
- Живописном Портрете из частной коллекции (см. рис. 8);
- Барельефе «Спасение Андромеды», авторства Бенвенуто Челлини (см. рис. 9-10);
- Бюсте «Козимо I Медичи», авторства Бенвенуто Челлини (см. рис. 11);
- Фреске в Палаццо Веккио, авторства Джорджио Вазари (см. рис. 1-2).

По результатам своих исследований, о которых мы расскажем ниже, в 2007 году Доктор Перро опубликовал научную работу²⁴.

В своей статье «Биометрия лиц и экспертиза произведений искусства» профессор рассказывает об исследованиях портретов Бенвенуто Челлини и о выводах своих экспертиз. Этот опыт антропологического сравнения лиц с рассматриваемых портретов оказался настолько интересным и востребованным специалистами в области истории изобразительных искусств, что лаборатория, возглавляемая профессором Перро, отныне имеет особый штат специалистов, занимающихся подобными исследованиями.

Исследования и экспертизы проводились в два этапа: первый рапорт подписан экспертом 26 августа 2005 года, а второй рапорт был выполнен 20 сентября 2010 года.

Для решения поставленной перед ним задачи эксперт Перро применял обычную методику, хорошо известную и разработанную для определения идентичности участников вооруженных ограблений, личностей трупов и других судебно-юридических случаев.

Эта методика заключается в фиксировании 7 ключевых точек на лице, которые не меняются с возрастом человека, и сравнении возникающих пропорций углов и отрезков между ними (рис. 12):

- Переносицы «А»;
- Начала брови «В»;
- Верхняя точка перелома брови «С»;
- Конца брови «D»;
- Зрачка «F»;
- Точки соединения ноздри и щеки «E»;
- Кончика носа «G».

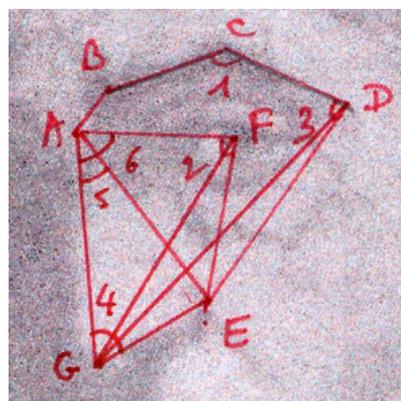


Рис. 12
Ключевые точки и пропорции
на портрете Бенвенуто Челлини работы Вазари.

²³ Perrot, Raoul. // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie, Departament de Biologie Humaine, Universite Claude Bernard Lyon 1. (URL : <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/Index.htm> Дата обращения 14.04.2014).

²⁴ Perrot, Raoul. Rapport d'expertise // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Universite Claude Bernard Lyon 1. 26 aout 2005 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014).

*О.Б. Насобин Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции
на основе историко-антропологических сопоставлений*

Ключевые точки соединяются отрезками, и потом по углам и пропорциям этих отрезков производятся алгебраические вычисления. Для данного метода исследования неважно, в каком ракурсе и масштабе изображены сравниваемые портреты.

Степень подобия лиц, то есть искомые результаты исследования, выражаются в процентах. При этом показатели выше 60% считаются достаточными для однозначного удостоверения идентичности изображенных личностей²⁵.

В нашем случае выводы экспертиз оказались положительными: все исследуемые изображения представляют лицо одного и того же человека в разном возрасте²⁶.

1. Сходство между лицом Бенвенуто Челлини с фрески работы Вазари из Палаццо Веккио (см. рис. 2) и лицом с живописного портрета из частной коллекции (см. рис. 8) составляет 90%.

2. Сходство между лицом с барельефа «Спасение Андромеды» (см. рис. 9-10) и лицом с живописного портрета из частной коллекции (см. рис. 8) составляет 70%.

3. Сходство между лицом с рисунка из библиотеки Турина (см. рис. 6) и лицом Бенвенуто Челлини с фрески Вазари из Палаццо Веккио (см. рис. 2) составляет 84%.

4. Сходство между лицом с рисунка из библиотеки Турина (см. рис. 5) и лицом с барельефа «Спасение Андромеды» с пьедестала статуи «Персея» (бронза, Бенвенуто Челлини) (см. рис. 10) составляет 91%.

5. Сходство между лицом с плеча «бюста Козимо Первого Медичи» работы Бенвенуто Челлини (см. рис. 11) и лицом Бенвенуто Челлини с фрески из Палаццо Веккио, работы Вазари (см. рис. 2) составляет 90%.

Таким образом, очевидно, что все эти лица принадлежат одному и тому же человеку.

Поскольку изображение Челлини на фреске Вазари считается истинным и официально признано, то можно сделать однозначный вывод: на всех исследуемых произведениях искусства изображен именно Бенвенуто Челлини.

Исследования Доктора Перро, проведенные по просьбе автора статьи, открывают глаза и на другие работы Бенвенуто Челлини.

Например, можно подтвердить, что народная молва оказалась права: на затылке Персея изображен именно автор, поскольку пропорции лица-маски (см. рис. 4) безусловно совпадают с живописным портретом из частной коллекции (см. рис. 8). Что «Нептун» на знаменитой «солонке Короля Франсиска» тоже демонстрирует нам несколько идеализированные, но узнаваемые черты самого Бенвенуто Челлини. Также в лице статуи «Нептун» с подножия «Персея» мы легко узнаем черты его скульптора.

Кроме того, исследование французских антропологов ставит точку в споре искусствоведов насчет рисунка из Туринской библиотеки. На лицевой стороне листа древней бумаги (см. рис. 5) изображен именно автопортрет Челлини, а отнюдь не портрет Бандинелли.

Таким образом, еще раз доказано предположение профессора Поупа-Хеннесси, и подтверждена его точка зрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Де Вайи, Л., Барбье А. Либретто к опере Гектора Берлиоза «Бенвенуто Челлини» // Премьера в Париже, 1838. (URL: <http://www.belcanto.ru/benvenuto.html> Дата обращения 14.04.2014).
2. Дюма, Александр. Асканио, (1843) // М.: АСТ. 2011.

²⁵ Perrot, Raoul. Biométrie faciale et expertise d'oeuvres d'art // PALEOBIOS, n 15, 2007. Lyon-France ISSN 0294-121 X (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/PALEOBIOS%202007/biom%C3%A9trie%20et%20oeuvres%20d%27art.htm#Perrot%20R%20%282005%29> Дата обращения 14.04.2014).

²⁶ Perrot, Raoul. Rapport d'expertise. // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Université Claude Bernard Lyon 1. 26 aout 2005 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014); Perrot, Raoul. Rapport d'expertise // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Université Claude Bernard Lyon 1. 20 septembre 2010 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014).

*O. Nasobin Portraits of Benvenuto Cellini: experience of attribution
based on antropological research*

3. *Подземская, Н.П.* Жизнь Бенвенуто Челлини как литературный памятник позднего итальянского Возрождения // Культура Возрождения XVI века. М.: Наука, 1997.
4. *Сен-Санс, Камиль.* Асканио // Опера, 1890.
5. *Соротокина, Нина Матвеевна* Бенвенуто Челлини // М.: Вече, 2011.
6. *Челлини, Бенвенуто.* Жизнь Бенвенуто Челлини, написанная им самим // М.: Кристалл, 1998.
7. *Bertini, A.* I designi italiani della Biblioteca Reale di Torino // Istituto Poligrafico Dello Stato, Rome, Italy, 1958.
8. *Cellini, Benvenuto.* The autobiography of Benvenuto Cellini // Everyman's Library, 2010.
9. *Cellini, Benvenuto.* The Autobiography of Benvenuto Cellini // Penguin Classics, 1995.
10. *Ciardi R.P.* Case di artisti in Toscana. // Cinisello Balsamo, 1998.
11. *Higgins, John.* Pope-Hennessy, Sir John Wyndham (1913-1994) // Oxford Dictionary of National Biography/ Edited by Matthew H.C.G., and Harrison B., Oxford: OUP, 2004.
12. *Kirwin, Chandler W.* Vasari's Tondo of Cosmo I with his Architects, Engeneers and Sculptors, in the Palazzo Vecchio : Typology and Re-Identification of Portraits // Metteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, MKIF 15, 1971.
13. List des experts judiciaries annee 2013 // Cour d'appelle de Lyon. (URL: http://www.courdecassation.fr/IMG///Liste_experts_CA_Lyon_2013.pdf Дата обращения 14.04.2014)
14. *Mandel, C.* Perseus and the Medici // Storia Dell Arte, no. 87, 1996.
15. *Morghen, Raffaello.* Portrait of Benvenuto Cellini. Gravure. (URL: <http://giorgio-vasari.it-pr.ru/paint/68.html> Дата обращения 14.04.2014)
16. *Perrot Raoul* //Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie, Departament de Biologie Humaine, Universite Claude Bernard Lyon 1. (URL : <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/Index.htm> Дата обращения 14.04.2014)
17. *Perrot, Raoul.* Biométrie faciale et expertise d'oeuvres d'art // PALEOBIOS , n 15, 2007. Lyon-France ISSN 0294-121 X (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/PALEOBIOS%202007/biom%C3%A9trie%20et%20oeuvres%20d%27art.htm#Perrot%20R%20%282005%29> Дата обращения 14.04.2014)
18. *Perrot, Raoul.* Rapport d'expertise // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Universite Claude Bernard Lyon 1. 26 aout 2005 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014)
19. *Perrot, Raoul.* Rapport d'expertise // Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Universite Claude Bernard Lyon 1. 20 septembre 2010 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014)
20. *Pope-Hennessy, John Wyndham.* Benvenuto Cellini // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition francaise], 1985.
21. *Randall, Colin.* Antique sale painting unveiled as Cellini self-portrait // Daily Telegraph, 14 Sept. 2005 (URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/1498393/Antique-sale-painting-unveiled-as-60m-Cellini-self-portrait.html> Дата обращения 14.04.2014)

REFERENCES

1. Bertini, A. *I designi italiani della Biblioteca Reale di Torino* // Istituto Poligrafico Dello Stato, Rome, Italy, 1958.
2. Cellini, Benvenuto. *The autobiography of Benvenuto Cellini* // Everyman's Library, 2010.
3. Cellini, Benvenuto. *The Autobiography of Benvenuto Cellini* // Penguin Classics, 1995.
4. Ciardi R.P. *Case di artisti in Toscana* // Cinisello Balsamo, 1998.
5. De Vigny A, Barbier A. Libretto k opere Hectors Berliosa «Benvenuto Cellini» [Libretto for the opera "Benvenuto Cellini" of Hector Berlioz], Premiera v Parizhe [Premiere in Paris], 1838. (URL: <http://www.belcanto.ru/benvenuto.html> Date of request 14.04.2014).
6. Duma Alexander. *Ascanio* [Ascanio], Moscow, AST, 2011.
7. Higgins, John. *Pope-Hennessy, Sir John Wyndham (1913-1994)* // Oxford Dictionary of National Biography/ Edited by Matthew H.C.G., and Harrison B., Oxford: OUP, 2004.
8. Kirwin, Chandler W. *Vasari's Tondo of Cosmo I with his Architects, Engeneers and Sculptors, in the Palazzo Vecchio : Typology and Re-Identification of Portraits* // Metteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, MKIF 15, 1971.
9. *List des experts judiciaries annee 2013* // Cour d'appelle de Lyon. (URL: http://www.courdecassation.fr/IMG///Liste_experts_CA_Lyon_2013.pdf Дата обращения 14.04.2014)

О.Б. Насобин *Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции
на основе историко-антропологических сопоставлений*

10. Mandel, C. Perseus and the Medici // *Storia Dell'Arte*, no. 87, 1996.
11. Morghen, Raffaello. *Portrait of Benvenuto Cellini. Gravure*. (URL: <http://giorgio-vasari.it-pr.ru/paint/68.html> Дата обращения 14.04.2014)
12. Perrot Raoul // *Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie, Departament de Biologie Humaine, Universite Claude Bernard Lyon 1*. (URL : <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/Index.htm> Дата обращения 14.04.2014)
13. Perrot, Raoul. Biométrie faciale et expertise d'oeuvres d'art // *PALEOBIOS*, n 15, 2007. Lyon-France ISSN 0294-121 X (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr/PALEOBIOS%202007/biom%C3%A9trie%20et%20oeuvres%20d%27art.htm#Perrot%20R%20%282005%29> Дата обращения 14.04.2014)
14. Perrot, Raoul. Rapport d'expertise // *Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Universite Claude Bernard Lyon 1*. 26 aout 2005 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014)
15. Perrot, Raoul. Rapport d'expertise // *Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paleopathologie Departament de Biologie Humaine Universite Claude Bernard Lyon 1*. 20 septembre 2010 Lyon [L2AP] (URL: <http://anthropologie-et-paleopathologie.univ-lyon1.fr> Дата обращения 14.04.2014)
16. Podzemskaya N.P. Zhizn' Benvenuto Cellini kak literaturny pamyatnik pozdnego italianskogo Vozrozhdeniya [biography of Benvenuto Cellini as a literature monument of Italian high Renaissance], *Kultura Vozrozhdeniya XVI veka*, Moscow, Nauka, 1997.
17. Pope-Hennessy, John Wyndham. *Benvenuto Cellini* // Abbeville Press. [Hazan pour l'edition francaise], 1985.
18. Randall, Colin. Antique sale painting unveiled as Cellini self-portrait // *Daily Telegraph*, 14 Sept. 2005 (URL: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/1498393/Antique-sale-painting-unveiled-as-60m-Cellini-self-portrait.html> Дата обращения 14.04.2014)
19. Saint-Saens Camille *Ascanio* [Ascanio], Opera [Opera], 1890.
20. Sorotkina N.M. // *Benvenuto Cellini* [Benvenuto Cellini]. Moscow, Veche, 2011.
21. Cellini Benvenuto *Zhizn' Benvenuto Cellini napisannaya im samim* [Life of Benvenuto Cellini written by himself], Moscow, Crystal, 1998.

Л.П. Геворгян

*преподаватель кафедры музееведения и библиотековедения
Армянского государственного педагогического университета им. Х.Абовяна,
заместитель директора – главный хранитель
Службы по охране исторической среды и историко-культурных музеев-заповедников
Министерства культуры Республики Армения
glp61@mail.ru*

РОЛЬ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Коллективная историческая память является одной из составных частей формирования национальной идентичности, а одной из форм сохранения и восстановления коллективной памяти являются музеи. Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды материального и нематериального культурного наследия. Таковыми являются, в основном, исторические, в частности, этнографические музеи.

Прослеживается явная связь между становлением и сохранением национальной идентичности и всеми сферами деятельности как этнографических, так и музеев другого профиля, имеющих этнографические экспозиции и коллекции.

Стремясь соответствовать потребностям современного общества, этнографические музеи должны пересмотреть содержание своей образовательно – воспитательной деятельности, должны стать и образовательно – воспитательными и развлекательными культурными центрами.

Ключевые слова: музей, этнографический музей, экспозиция, национальная идентичность, культурно-образовательная деятельность

Collective historical memory is one of the essential parts of shaping a national identity. Museums are a form of preservation and reconstruction of the collective memory. As an institution of collective memory museums select, conserve, study, exhibit and construe the primary sources of knowledge about the development of a society and the nature, such as museum objects, their collections and other sorts of movable and immovable, tangible and intangible cultural heritage. Thus, we can observe an evident connection between the shaping and preservation of the national identity and all the activities of both ethnographic museums and museums of other types containing ethnographic exhibitions and collections.

In order to answer the needs of the modern society ethnographic museums have to reconsider the contents of their educational activities and become cultural centers of education and recreation.

Keywords: museum, ethnographic museum, exposition, national identity, cultural educational activity

По выражению ряда исследователей – психологов, социологов, историков¹, коллективная историческая память является одной из составных частей формирования национальной идентичности. Ориентация на прошлое формирует этническую идентичность, базирующуюся на представлениях об общности происхождения, верований, традиций, материальных и духовных ценностей, исторической и межпоколенной преемственности и т. д. Однако память о прошлом, историческая традиция составляет лишь одну сторону этнической (национальной) идентичности, другой является общий (национальный) интерес. Если люди имеют волю к продолжению

© Геворгян Л.П., 2014

¹ Стефаненко Т.Г. Этнопсихология, М., Аспект Пресс, 2009, с.139; Арутюнян Ю.В., Дробижнева Л.М., Сукоколов А.А. Этносоциология, Учебное пособие для вузов, Аспект Пресс, Москва, 1999, с.8,18.; Марутян А.Т. Роль памяти в структуре национальной идентичности. Теоретические вопросы, Ереван, 2006, с 9.

Л.П. Геворгян Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

совместного существования в рамках национальной традиции, они должны принимать общие решения по поводу настоящего и будущего. Общее согласие продолжать совместное существование находит выражение и в проектах будущего². Это непосредственно связано со степенью осознания и реализации составляющей общества – каждой личностью в отдельности, доступных ему особенностей национальных ценностей, принципов, целей, стремлений, этики, занятий и т.д.³

По выражению исследователей – культурологов, музееведов, одной из форм сохранения и восстановления коллективной памяти являются музеи. Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого и недвижимого, материального и нематериального культурного наследия⁴. Таковыми являются, в основном, исторические, в частности, этнографические музеи. Таким образом, прослеживается явная связь между становлением и сохранением национальной идентичности и всеми сферами деятельности как этнографических, так и музеев другого профиля, имеющих этнографические экспозиции и коллекции.

Музей (от греч. μουσεῖον / museion – храм муз) – исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы культурных и природных объектов, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая изъятию из среды бытования и передаче из поколения в поколение музейных предметов⁵.

Понятие «музей» пришло в наш повседневный быт из древнегреческого языка. Древнегреческое слово «музейон» (museion) в буквальном переводе означает «место, посвящённое музам», то есть святилище муз. Эти сакральные постройки обычно представляли собой не храм в собственном смысле слова, а портик с жертвенником, и часто располагались в рощах, предгорьях, у родников, ведь изначально музы почитались как божества источников. Позднее их стали считать покровительницами искусств и наук, дарующими творческое вдохновение, поэтому культ муз приобрёл важную роль в сообществах учёных⁶. Однако ещё долгое время понятие музей не применялось к коллекциям как таковым.

Отношение к коллекциям изменилось в эпоху средневековья, когда канули в небытие многие традиции и институты античного мира, понятие «музейон» вышло из употребления вместе с относящимся к нему культурным контекстом. Средневековые коллекции продолжали носить случайный характер: они состояли из предметов, захваченных во время войн, купленных у заезжих купцов, полученных в качестве подарка или подношения, сделанных на заказ местными ремесленниками⁷.

Только в эпоху Возрождения музеем стали называть сначала коллекции памятников античности и произведений искусства, затем образцов мира природы и всего, что воспринималось в качестве «редкости» и «дикины». Появлению нового аспекта в своей трактовке музей обязан эпохе Просвещения с ее акцентами на равенство образовательных возможностей людей, культом разума и пропаганды знаний. Только в XIV-XV вв. в Европе зарождается целенаправленное коллекционирование⁸. В XVI-XVIII вв. появляются прототипы музеев – «студиоло», «антиквариан» в Италии, «галереи», «кабинеты» в Германии, Чехии, «камеры», «кунсткамеры», дворцовые галереи во Франции, Англии⁹. В 30-40-е годы XVIII в. большая часть музеев ещё остаётся на стадии

² Этнополитология, Тема 2. Этничность и этническая идентичность, 2. Содержание понятия «идентичность» http://nicbar.ru/etnopolitologia_02.htm дата посл. обращения 14.09.2014.

³ Мазур Е., Идентичность: сознание – самосознание – образ я. Университетские исследования, 2010. http://uresearch.psu.ru/files/articles/179_26524.doc дата посл. обращения 17.09.2014

⁴ Музей, РМЭ <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?40>

⁵ Там же, с. 395.

⁶ Юренева Т.Ю. Музеи мира, М., Академический проект, 2011, с. 17.

⁷ Там же, с.25.

⁸ Там же.

⁹ Подробнее см. Юренева Т.Ю. Музеи мира, с.27-71.

L. Gevorgyan The Role of Cultural and Educational Activities of Ethnographic Museums in the Shaping of a National Identity

собираательства и в их экспозициях продолжает царить беспорядок¹⁰.

Во второй половине XVIII в. начался процесс превращения закрытых собраний в публичные музеи¹¹. В XIX веке уже в самостоятельную область выделились археология, востоковедение, египтология и этнография. В музеях начали формироваться специализированные коллекции. Именно тогда начали формироваться сначала несистематизированные, а позже объединённые общей тематикой этнографические коллекции.

Постепенно в системе ценностей общества стало укореняться представление о музее как учреждении общенациональной значимости, как социокультурного института, и необходимом атрибуте суверенного государства¹².

Развитие музейного дела и этнографической науки, осознание важности сохранения артефактов материальной культуры без отрыва от историко-культурной среды бытования и в сопровождении элементов нематериального наследия в конце XIX в. привело к появлению в Европе принципиально нового типа музеев – «музея под открытым небом». Создателем первого такого музея, Скансен (Стокгольм), стал шведский филолог и этнограф Артур Хазелиус. Далее, вследствие музеефицирования участков культурно-исторической среды, стали появляться так называемые экомuzeи. Возникали и музеи смешанного типа.

В современном музееведении пока неоднозначна дефиниция этнографических музеев. В советской науке этнографические музеи это «научные учреждения, осуществляющие сбор, хранение, изучение и популяризацию коллекций, характеризующих культуру и быт, социальные отношения и обществ, строй различных народов»¹³. В Российской музейной энциклопедии определение этнографических музеев несколько меняет направленность: «группа исторических музеев, собирающих, хранящих, изучающих и экспонирующих этнографические коллекции, документирующие процессы этногенеза, быт и культуру различных этнических общностей»¹⁴. По контексту становится ясно, что эти определения вполне выражают сущность этнографических музеев, расположенных в музейных зданиях, построенных специально для него или приспособленных под его нужды. Однако в современном музееведении признается принципиальное отличие между музеями этнографического профиля, коллекции и экспозиции которых находятся в закрытом помещении, и музеями под открытым небом, этномuzeями и экомuzeями, что требует дополнения данного выше определения.

Одной из наиболее распространённых и эффективных форм этнографических музеев являются музеи под открытым небом, осуществляющие комплексное хранение и демонстрацию быта и культуры человеческих сообществ в естественной среде. Музеи под открытым небом определяются как «группа музеев, создаваемых на основе недвижимых памятников и архитектурно-ландшафтных комплексов, образуемых памятниками и их природным окружением. В качестве места хранения и экспонирования таких объектов выступает музейная территория»¹⁵. Некоторые исследователи отождествляют музеи под открытым небом с этномuzeями¹⁶.

В последних изданиях этномuzeи определяются как «музеи этнографического профиля, созданные в местах компактного проживания небольших этнических групп с целью сохранения традиционной культуры и образа жизни местного сообщества. Этномuzeи являются живыми музеями. Цели и характер деятельности сближает их с западными экомuzeями»¹⁷. Как видим, в этом определении этномuzeи в большей степени приближаются к экомuzeям, в отличие от которых музеи под открытым небом организовывались путём своза жилых построек на приближённую к естественной территории, где и организовывалась комплексная ансамблевая музейная экспозиция.

¹⁰ Станюкович Т.В. Этнографическая наука и музеи, Л., Наука, 1978, с.38.

¹¹ См. Юренева Т.Ю. Музеи мира, М., с. 72.

¹² Юренева Т.Ю. Музеи мира, М., с. 188.

¹³ Этнографические музеи, БСЭ, т.28, с.500.

¹⁴ Этнографические музеи, РМЭ, http://museum.ru/rme/sci_etno.asp

¹⁵ Музеи под открытым небом, РМЭ, М. 2001, с.393.

¹⁶ Там же, с.393.

¹⁷ Этнографические музеи, РМЭ, См. также Музейное дело России, под ред. Каулен М.Е., М., 2010, с.670.

Л.П. Геворгян Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

Экомузей трудно вписывается в традиционную классификацию музеев, в первую очередь из-за междисциплинарного подхода при создании научной концепции. В отличие от других типов музеев под открытым небом (скансенов, музеев-заповедников), он имеет ряд принципиальных отличий¹⁸.

Идея экомузеев получила развитие в 70-ых гг. XX в., исходя из теории комплексного сохранения этнографических материальных и нематериальных объектов без изъятия из среды бытования. Это разновидность средовых музеев, которые нацелены, в первую очередь, на решение насущных социальных, экономических, культурных проблем местного сообщества на основе его активного включения в работу по сохранению и использованию всех видов своего наследия¹⁹. Некоторые экомузеи получили название «живой музей», когда музейные экспозиции и некоторые формы музейной деятельности включены в современную среду бытования²⁰. Так, охрана исторических территорий проживания части этноса может осуществляться путём придания им статуса уникальных исторических территорий²¹.

Для полноты картины надо упомянуть также музеи не этнографического профиля, в коллекции и экспозиции которых включены этнографические материалы. Как правило, богатый этнографический материал хранится в краеведческих музеях. Некоторое представление о месте и времени бытования тех или иных предметов можно почерпнуть из коллекций мемориальных музеев.

Задача восстановления этнографическими музеями исторической памяти, национального самосознания и идентичности признавалась даже в советские времена, несмотря на общую тенденцию нивелирования национальных культур и формирования «новой общности – советского народа». 1–17 февраля 1919 г. в Петрограде прошла Всероссийская музейная конференция, на которой музей был признан важным звеном в деле осуществления культурной революции. Ставились вопросы развития специализации музеев, формирования сети профильных учреждений, преобразования уже существующих музеев²².

Музейное дело оказалось в новой политической и общественной обстановке. Были сформулированы новые цели и основные задачи, и соответственно с этим были выработаны и новые методы работы. С течением времени изменения, происшедшие в центре, переместились во все Союзные Республики. На фоне пропаганды тоталитарного интернационализма, национальная культура хоть и была отодвинута на второй план, но оставалась в сфере внимания этнографических музеев. СобираТЕЛЬСКАЯ работа проходила на всей территории Советского Союза, при этом многие артефакты перевозились в центральные музеи Москвы и Ленинграда. Таким образом, предметы изымались из среды бытования и внедрялись в совершенно чуждую среду интернационального музея, при этом часто были произвольно интерпретированы. Однако, с другой стороны, вследствие огромной собирательской работы были спасены от исчезновения ценнейшие свидетельства национальной культуры. Почти все музеи, подчинившись решениям Первого Всероссийского музейного съезда (1-5 дек 1930 года), куда были приглашены гости из других Советских республик, создать «новую», «марксистскую» экспозицию²³, открыли отделы советского периода, нивелируя в них все культурные процессы, принижая национальное, превознося, утрируя интернациональное. Однако к чести многих исследователей и музеев надо сказать, что они в основе своих экспозиций смогли сохранить систематизированные тематические комплексы, в которых яркое выражение нашли национальные особенности материальной и духовной культуры. Музеи продолжали формировать коллекции национального культурного наследия и находили возможность проведения массовых мероприятий не только в дни советских, но и некоторых национальных праздников. Со временем такой подход к делу был признан и со стороны музееведов: «Большие задачи стоят перед

¹⁸ Юг де Варин Термин и его значение // MUSEUM, 1985, № 148, с. 5. См. также Ж.А. Ривьер Эволюционное определение экомузея // MUSEUM, 1985, № 148, с.2-3; Музейное дело России, с.667; Юренева Т.Ю. Музеи мира, с.121-122.

¹⁹ Экомузеи, РМЭ, museum.ru/rme/sci_eco.asp

²⁰ Музейное дело России, с. 627.

²¹ Сотникова С.И. Музеология, М., 2012, с.147.

²² Поправко Е.А. Музееведение, ВГУЭС, 2005с 56.

²³ Там же, с. 58.

L. Gevorgyan The Role of Cultural and Educational Activities of Ethnographic Museums in the Shaping of a National Identity

музеями этнографического профиля, раскрывающими на подлинных вещественных памятниках роль этнических традиций в конкретно-исторических условиях и ведущими широкую научно-просветительскую работу. В таких музеях идейно-теоретические основы этнографической науки обретают фактическую функцию, способствуя воспитанию исторической памяти, чувства принадлежности к своему народу и формированию социальной личности»²⁴.

Резко меняется историко-политическая ситуация после развала СССР. Интерес к этнической истории, к национальной культуре с наибольшей силой проявляется в переломные исторические времена, когда общество пытается переосмыслить прошлое. На фоне борьбы за самоопределение меняются местами понятия национального и интернационального. В это же время начался новый этап переосмысления социокультурной роли музеев, в частности и этнографических, выполняющих, наряду с другими, и идеологические функции. В современном социуме музей, с одной стороны, выступает как институт, способный реализовать общественную потребность самоопределения, самоосмысления через предметный мир. С другой стороны, отбирая из многообразия существующей реальности определённую часть и сохраняя ее, то есть, признавая тем самым ценностное значение (историческое, эстетическое, мемориальное и др.), музей выражает отношение общества к своему культурному наследию²⁵. Сохраняя культурное наследие, увековечивая в коллективной памяти человеческую историю, они одновременно становятся «генераторами» культуры, выполняя эту функцию со времени своего создания в тесной связи с той ролью, которую они выполняют в обществе²⁶.

В современном музееведении выделяют две функции, определяющие специфику музейной деятельности, место и роль музея в обществе и культуре – функцию документирования и функцию образования и воспитания²⁷. Первая функция включает в себя восстановление в исторической памяти образов, событий, явлений. Функция образования и воспитания основывается на информативных и экспрессивных свойствах музейного предмета. Она обусловлена познавательными и культурными запросами общества и осуществляется в различных формах экспозиционной и культурно-образовательной работы музеев. Производной от неё можно считать функцию организации свободного времени, которая обусловлена общественными потребностями в культурных формах досуга и эмоциональной разрядке²⁸.

Для выполнения вышеперечисленных функций наиболее благоприятные условия созданы в музеях этнографического профиля. Этнографический музей, на основе тематически отобранных, научно интерпретированных музейных предметов, организует музейную экспозицию – «текст вещей», которые в переводе на «язык» музейной коммуникации становятся знаками и символами. Постоянная или временная экспозиция, которая создаётся в результате музейного проектирования (научного и художественного), является одним из видов обнародования и интерпретации этнографических коллекций, становится основой музейной коммуникации.

Проектирование экспозиции этнографического профиля неразрывно связано с развитием этнографической науки. Во время проектирования этнографических музейных экспозиций исследуются особенности материальной и духовной культуры этноса, взаимовлияние культур и.т.д., что позволяет наиболее полно и гармонично экспонировать материальную культуру в сопровождении элементов нематериального наследия. Экспозиция этнографического музея восстанавливает среду бытования, фрагмент исторической памяти – реальной действительности прошлого. Посетитель испытывает воздействие воссозданной историко-культурной среды.

²⁴ Баранова И.И., Дмитриев В.А., Задачи этнографического музея в свете материалов июньского /1983/ пленума ЦК КПСС // Научно-практическая многосторонняя конференция «Музей и этнографические проблемы современности», тезисы докладов, 1984, с. 1.

²⁵ Мастеница Е.Г. Культурное наследие и музей в условиях современного мегаполиса // Музей XXI века: взгляд в прошлое и будущее. Пермь, 1999, с.18-23 <http://www.pandia.ru/text/77/28/96233.php> дата посл. обращения 20.09.2014.

²⁶ Muzeum, ежеквартальный журнал ЮНЕСКО, N 161, 1989, с.66-72.

²⁷ Юренева Т.Ю. Музееведение, Учебник для высшей школы, М., Академический проект, 2004, с. 326.

²⁸ Там же, с. 327.

Л.П. Геворгян Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

Экспонирование этнографических коллекций логически связано с выполнением музеем второй функции образования и воспитания: пропаганды народного опыта, разъяснение истоков и сущности этнических факторов в традиционной культуре, его связи с социально-экономическими условиями развития этноса, воспитания толерантности, терпимости, понимания людей другой культуры и религии. В более широком смысле, это означает, что в наши дни решение национальных, этнических и культурных конфликтов невообразимо без помощи памяти, выполнявшей роль инструмента или ключа: только оборачиваясь на прошлое, не отказываясь от его памяти, можно думать о будущем и двигаться вперёд²⁹. Такой подход усиливает идеологическую значимость этнографических экспозиций и способствует формированию и/или восстановлению исторической памяти, национального самосознания и этнической идентичности.

Национальное самосознание и этническая идентичность начинает формироваться ещё в раннем детстве, завершаясь в период зрелости. Одним из первых классификацию этапов развития этнической идентичности предложил швейцарский учёный Жан Пиаже. Он выделил три этапа в формировании этнической идентичности:

1) в 6-7 лет ребёнок приобретает первые – фрагментарные и несистематичные – знания о своей этнической принадлежности. В этом возрасте наиболее значимыми для него являются семья и непосредственное социальное окружение, а не страна и этническая группа;

2) в 8-9 лет ребёнок уже чётко идентифицирует себя со своей этнической группой, выдвигает основания идентификации – национальность родителей, место проживания, родной язык. Просыпаются национальные чувства;

3) в младшем подростковом возрасте (10-11 лет) этническая идентичность формируется в полном объёме, в качестве особенностей разных народов ребёнок отмечает уникальность истории, специфику традиционной бытовой культуры³⁰. Становится понятно, что одним из важнейших направлений деятельности музея, как коммуникативной системы, является работа с детьми.

Уже давно в обиход музейной терминологии вошел термин «музейная педагогика». Музейная педагогика – полноправный участник создания педагогически осмысленных «текстов» – экспозиций, временных дидактических выставок, специальных интерактивных пространств. Образовательная деятельность музея сегодня невозможна без разработки специальных адресных программ с чёткой формулировкой целей и задач, с определением эффективности их воздействия на различные группы музейной аудитории³¹. Посредством традиционных форм музейной научно-массовой работы: экскурсия, лекция, консультация, клубы по интересам, кружки, вечера и концерты, встречи, праздники, конкурсы и викторины, и основываясь на достижениях музееведения, экскурсоведения, педагогики и психологии, музейные педагоги ведут воспитательную работу среди школьников и студентов. Обучение в музее предполагает получение дополнительных и альтернативных знаний, основанных на знакомстве и изучении подлинных памятников материальной и духовной культуры.

Сегодня ведется поиск новых перспективных тенденций в работе с музейной аудиторией, основываясь на анализе их в условиях конкретной этно-социально-возрастной среды, в разработке новых образовательных программ. С недавнего прошлого на территориях этнографических музеев начали проводиться традиционные праздники, обучающие праздники национальных песен и танцев и т.д. Однако, если для музеев исторического профиля такие мероприятия, в основном, имеют целью обучение истории родного края и воспитанию чувства патриотизма, то этнографические музеи имеют возможность подойти к вопросу и с иной точки зрения. Приобретение знаний о

²⁹ Марутян А.Т. Роль памяти в структуре национальной идентичности. Теоретические вопросы, Ереван, 2006 с.87.(на арм. яз.).

³⁰ Piaget J., Weil A.M. The development in children of the idea of the homeland and of relations with other countries // International Social Science Bulletin. 1951. Vol. 3. P. 561-578: См. также Стефаненко Т. Этнопсихология, с. 133-134 http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/stef/12.php дата посл. обращения 14.09. 2014.

³¹ Сорокина Г. Г. Историко-этнографический музей и социокультурные проблемы современного общества, Санкт-Петербург, 2006, Диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии, на правах рукописи с. 44-46. http://www.ceninauku.ru/page_25379.htm дата посл. обращения 27.09. 2014.

L. Gevorgyan The Role of Cultural and Educational Activities of Ethnographic Museums in the Shaping of a National Identity

«своей» и «не своей» культуре и быте приводит к поднятию национального духа и взаимоуважения, восстановлению исторической памяти и формированию национальной идентичности. Однако перегибы очень опасны. В современном мире, наполненном войнами и конфликтами, невозможно обойти вопрос о воспитании толерантности. После распада СССР активизировались межнациональные конфликты и этничность, как чувство принадлежности к «кровной» группе, стала самооценностью, обеспечивающей психологическую защищённость в сложных социальных условиях. Молодёжь в силу возрастных особенностей легче усваивает национальную идею, идентифицируется с ней, кроме того, ей необходима некая групповая идея. При этом в силу особенностей юношеской психологии любая идея гипертрофируется и может подвергнуться искажению³².

Именно приобретение знаний и воспитание чувства уважения к «не своей» культуре должно привести к терпимости к людям иного этноса, расы, религии.

Если учебное заведение даёт знания в определённых областях науки на основе теоретической базы преподавания, то музей, как коммуникативная система, имеет возможность передать комплекс знаний, подкрепляемый не только научно обоснованной экспозицией, состоящей из подлинных, достоверных доказательств преподаваемой теории, но и элементов нематериальной культуры. Поэтому процесс обучения становится более насыщенным, красочным, следовательно – запоминающимся. Такой подход к преподаванию одновременно исключает элемент навязывания, обязательности, что очень важно для молодёжи, которой свойственен возрастной скептицизм и нигилизм. Таким образом, в XXI веке резко возрастает роль музея, как коммуникативной системы, и он все увереннее утверждается в системе обучения. Другая особенность музейной коммуникации – ее невербальный, зрительный характер. Это необычайно важно при общении с подростками, так как в их сознании слова девальвированы, и с маленькими детьми, так как у них лучше развито зрительное и тактильное восприятие³³. Музейная коммуникация должна быть комплексной и сочетать зрительное восприятие подлинного предмета с сопровождающим текстом, аудиовизуальными средствами, используемыми в этнографических музеях для передачи элементов нематериального культурного наследия, благодаря чему усиливается эстетический и эмоциональный характер восприятия. Таким образом, получаемые в музее впечатления от общения с подлинными предметами воспринимаются не только сознанием как информация, но и подсознанием, становясь эмоциональным переживанием человека и частью его личности.

Музей как коммуникативная система сочетает в себе возможности образования, т.е. передачи накопленных прошлыми поколениями конкретных знаний и культурных ценностей, обучения, т.е. передачи конкретных умений и навыков, и, что особенно важно, воспитания, т.е. эмоциональных воздействий, формирующих нравственный, эстетический и ценностно-ориентационный мир личности³⁴.

В начале XXI века этнографические музеи, исходя из новых социально-политических и экономических условий, уже были вынуждены немного изменить свои экспозиции, расширить выставочную деятельность. Сегодня активно должны меняться подходы к ней и направленность культурно-массовых мероприятий.

Стремясь соответствовать потребностям современного общества, этнографические музеи должны пересмотреть содержание своей образовательно – воспитательной деятельности. Этнографические музеи должны стать и образовательно – воспитательными, и развлекательными культурными центрами. Организация досуга должна быть рассчитана как на разновозрастную аудиторию (карнавал, День открытых дверей, музейный праздник, и т. д.), так и для определённых категорий посетителей (игровая комната для дошкольников, выпускной бал в музее, вечера для

³² Там же с. 126. Подробнее см. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис, М. 1996.

³³ Кузьмина Е.Е. Роль музея в решении этнических проблем // Музей и этнология, отв. ред. Е.Л.Галкина, М., 1997, с. 12.

³⁴ Там же, с.13.

Л.П. Геворгян Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

людей пожилого возраста и пр.)³⁵

Основываясь на накопленном опыте, этнографические музеи сегодня могут:

- повсеместно пытаться расширить свои экспозиции, используя при этом возможности не только музейных зданий, но и музеефицированной историко-культурной среды;
- широко использовать возможности современных мультимедийных музейных проектов и выставок для проведения культурно-образовательной деятельности как в музее, так и в виртуальном пространстве. Современные проекты и экспозиции должны быть интерактивны, занимательны и адресны;
- формировать ценностное отношение к «своему» и «не своему» материальному и нематериальному культурному наследию;
- использовать как традиционные, так и новые технологии музейного образования в форме проектов, реализуемых на разных площадках с привлечением различных партнёров и спонсоров для передачи из поколения в поколение знаний и навыков;
- развивать способности понимать язык музейной экспозиции и воспринимать музейную информацию;
- развивать творческую активность, воображение, эмоционально и эстетически воспитывать личность, используя потенциал музея, который сосредоточен в памятниках материальной и духовной культуры;
- в результате пересмотра направлений своей деятельности способствовать восстановлению, реконструкции исторической памяти, формированию и/или восстановлению национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнян Ю. В., Дробизжева Л. М., Сусоколов А. А. Этносоциология. Учебное пособие для вузов, Аспект Пресс, Москва, 1999.
2. Баранова И. И., Дмитриев В. А. Задачи этнографического музея в свете материалов июньского /1983/ пленума ЦК КПСС // Научно-практическая многосторонняя конференция «Музей и этнографические проблемы современности», тезисы докладов, Л., 1984.
3. Кузьмина Е. Е. Роль музея в решении этнических проблем, Музей и этнология, отв. ред. Е. Л. Галкина, М., 1997.
4. Мазур Е. Идентичность: сознание – самосознание – образ я. Университетские исследования, 2010
http://uresearch.psu.ru/files/articles/179_26524.doc дата посл. обращения 17.09.2014
5. Марутян А. Т. Роль памяти в структуре национальной идентичности. Теоретические вопросы, Ереван, 2006, (на арм. яз.).
6. Мастеница Е. Г. Культурное наследие и музей в условиях современного мегаполиса // Музей XXI века: взгляд в прошлое и будущее. Пермь, 1999. <http://www.pandia.ru/text/77/28/96233.php> дата посл. обращения 20.09.2014
7. Музей. РМЭ <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?40>
8. Музейное дело России, под ред. Каулен М. Е., М., 2010.
9. Музеи под открытым небом, Российская музейная энциклопедия (РМЭ), М., 2001, с. 393.
10. Muzeum, ежеквартальный журнал ЮНЕСКО, издание на русском языке, N 161, 1989.
11. Поправко Е. А. Музееведение, ВГУЭС, 2005. www.twirpx.com
12. Ривьер Ж. А. Эволюционное определение экомuzeя // MUSEUM, 1985, № 148.
13. Сорокина Г. Г. Историко этнографический музей и социокультурные проблемы современного общества, Санкт-Петербург, 2006. Диссертация на соискание учёной степени кандидата культурологии, на правах рукописи.
http://www.ceninauku.ru/page_25379.htm дата посл. обращения 27.09. 2014.
14. Сотникова С. И. Музеология, М., 2012.
15. Станюкович Т. В. Этнографическая наука и музеи, Л., Наука, 1978.
16. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология, М., Аспект Пресс, 2009.
17. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/stef/12.php дата посл. обращения 14.09. 2014.

³⁵ Шляхтина Л. М. Основы музейного дела, М., 2005, с. 135.

*L. Gevorgyan The Role of Cultural and Educational Activities of Ethnographic Museums
in the Shaping of a National Identity*

18. Шляхтина Л. М. Основы музейного дела, М., 2005.
19. Экомузеи. РМЭ. museum.ru/rme/sci_eco.asp
20. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис, М. 1996.
21. Этнографические музеи. Большая советская энциклопедия (БСЭ), т.28, с.500.
22. Этнографические музеи. РМЭ, http://museum.ru/rme/sci_etno.asp
23. Этнополитология. Тема 2. Этничность и этническая идентичность, 2. Содержание понятия «идентичность»
http://nicbar.ru/etnopolitologia_02.htm дата посл. обращение 14.09.2014
24. Юг де Варин. Термин и его значение // MUSEUM, 1985, № 148, с. 5.
25. Юренева Т. Ю. Музеи мира, М., Академический проект, 2011.
26. Юренева Т. Ю. Музееведение, Учебник для высшей школы, М., Академический проект, 2004.
27. Piaget J., Weil A. M. The development in children of the idea of the homeland and of relations with other countries // International Social Science Bulletin. 1951.

REFERENCES

1. Arutyunyan Y.V., Drobizheva L.M., Susokolov A.A. *Etnosotsiologiya. Uchebnoye posobie dlya vuzov* [Ethnosociology. Manual for higher education institutions]. Aspect Press, Moscow, 1999.
2. Baranova I.I., Dmitriev V.A. Zadachi etnograficheskogo muzeya v svete materialov iyunskogo /1983/ plenuma TSK KPSS // *Nauchno-prakticheskaya mnogostoronnaya konferentsiya «Muzei i etnograficheskie problemi sovremennosti» tezisi dokladov* [The objectives of the ethnographic museum in the light of materials June/1983/plenums of the Central Committee of CPSU//the scientific and practical multilateral conference “Museum and Ethnographic Problems of the Present”, theses of reports], Leningrad, 1984.
3. Kuzmina E.E. Rol muzeya v reshenii etnicheskikh problem [The role of the museum in the solution of ethnic problems]. *Museum and ethnology*, executive editor Galkina E.L., Moscow, 1997.
4. Mazur E. *Edentichnost soznanie – samosoznanie – obraz ya* [Identity: consciousness – self consciousness – the image of me] Identity: University research, 2010, http://uresearch.psu.ru/files/articles/179_26524.doc the latest circulation date 17.09.2014.
5. Marutyan H.T. Rolj pamyati v strukture natsionalnoy identichnosti [The role of memory in the structure of national identity]. *Theoretical questions*, Yerevan, 2006.
6. Mastenitsa E.G. Kulturnoe nasledie i muzey v usloviyakh sovremennogo megapolisa [Cultural heritage and museum in the modern metropolis] // *Museum of the XXI century: a look into the past and future*. Perm, 1999.
<http://www.pandia.ru/text/77/28/96233.php> the latest circulation date 20.09.2014.
7. Museum. RME <http://museum.ru/rme/dictionary.asp?40>
8. *Muzeynoe delo Rossii* [Museology in Russia], ed. Kaulen, M.E, Moscow, 2010.
9. *Muзей pod otkritim nebom, Rossijskaja muzejnaja enciklopediya* [Open-air museums]. RME., Moscow, 2001. p. 393.
10. *Muzeum, yezhekvartalni jurnal YUNESKO* [Museum the quarterly magazine of UNESCO], N 161, 1989.
11. Popravko E. A. *Muzevedenie* [Museology]. VSUES 2005. www.twirpx.com
12. Rivier J. A. Evolyutsionnoe opredelenie ekomuzeya [Evolutionary definition of the ecomuseum] // *MUSEUM*, 1985, № 148.
13. Sorokina G.G. *Istoriko-etnograficheskij muzey i sotsiokulturnie problemi sovremennogo obshestva* [Historical ethnographic museum and socio-cultural problems of modern society]. Saint-Petersburg, 2006. The thesis for the degree of culturology, as a manuscript. http://www.ceninaku.ru/page_25379 the latest circulation date 27.09. 2014.
14. Sotnikova S.I. *Muzeologiya*. [Museology]. М., 2012.
15. Stanyukovich T.V *Etnograficheskaya nauka i muzei* [Ethnography and museums], Leningrad, Science, 1978.
16. Stefanenko T.G. *Etnopsikhologiya* [Ethnopsychology], Moscow, Aspect Press, 2009.
17. Stefanenko T.G. *Etnopsikhologiya* [Ethnopsychology].
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/stef/12.php the latest circulation date 14.09. 2014.
18. Shlyakhtina L.M. *Osnovi muzeynogo dela* [Fundamentals of museology], Moscow, 2005.
19. Ecomuseums. RME. museum.ru/rme/sci_eco.asp
20. Erikson E. *Edentichnost: yunost i krizis* [Identity: Youth and Crisis], М., 1996.

Л.П. Геворгян Роль культурно-образовательной деятельности этнографических музеев в формировании национальной идентичности

21. Etnograficheskie muzei. Bolshaja sovetskaja enciklopedia (BSE) [Ethnographic museums]. *Great Soviet Encyclopedia*, v. 28, p. 500.
22. Ethnographic museums. RME, http://museum.ru/rme/sci_etno.asp
23. Etnopolitologiya Tema 2 Etnichnost i etnicheskaya edentichnost [Ethnopolitical Science. Topic 2: Ethnicity and ethnic identity, 2. The meaning of "identity"]. http://nicbar.ru/etnopolitologia_02 the latest circulation date 09/14/2014.
24. Yug de Varin. *Termin i evo znachenie* [The term and its meaning] // MUSEUM, 1985, № 148, p. 5.
25. Yureneva T. Y. *Muzei mira* [Museums of theWorld]. Moscow, Academic Project, 2011.
26. Yureneva T.Y. *Muzevedenie*, [Museology] textbook for high school. Moscow, Academic Project, 2004.
27. Piaget J., Weil A. M. The development of the idea of the homeland and of relations with other countries in children // *International Social Science Bulletin*. 1951.

Н.В. Смолянская

кандидат философских наук,

доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ

smolianskaia@gmail.com

ВОПРОС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА*

Вопрос репрезентации функционально связывает между собой событие в поле современного искусства, способы передачи его содержания, отвечающего условию идентификации этого содержания. Как процесс репрезентации отражает изменения, происходящие в искусстве на протяжении XX века, и в частности, в настоящее время? Изменение отношения между вербальной и образной репрезентацией обусловлено сменой норм в определении репрезентации и трансформацией форм репрезентации в современном искусстве.

Ключевые слова: репрезентация, знак, символ, эстетическое событие

The question of representation functionally binds an event in the field of contemporary art and modes of transmission of the content, corresponding to the presumption of identification of this content. How does the process of representation reflect the changes in arts in the last 100 years, and particularly now? The change of relations between verbal and figurative representations could be explained with the change of standards to define representation and with transformation of the proper forms of representation in the contemporary art.

Keywords: representation, sign, symbol, aesthetic event

Начиная с того момента, когда представленное вниманию зрителя произведение искусства не имеет больше никаких, видимых глазом, отличий от предмета, которое оно изображает, можно констатировать, что средства, которыми пользуется художник, больше ничем уже не ограничены. И поскольку уже невозможно отличить с помощью лишь визуальных средств анализа, к какому множеству отнести этот объект – к множеству объектов повседневной жизни или же, напротив, к множеству объектов искусства, то отныне сам статус произведения искусства находится на стадии перманентного определения и переопределения. Таким образом, вслед за известной статьей Артура Данто «Мир искусства»¹, рассматривающей случай экспозиции Энди Уорхолом коробок Бриллоу, здесь намечается вежа, метка на временной координате истории искусства. Обозначенная координата времени соответствовала историческому пониманию искусства, которой, однако, сам Данто отказывает в необходимой второй координате качественных изменений в искусстве, обосновывая, начиная с этой статьи и далее, «конец искусства»², или пост-исторический период искусства. Говоря о «конце искусства», Данто раскрывает тему историчности искусства по Гегелю как завершения ее миссии, что в современном искусстве будет соответствовать моменту, когда визуальные характеристики не свидетельствуют больше о развитии искусства. Вывод этой статьи известен: новая историческая ситуация в искусстве характеризуется необходимой «теоретической» составляющей, без которой визуальная специфика не будет восприниматься как художественная.

Или, иначе говоря, на смену тому, что до последнего момента называлось искусством, приходит философия (правда, это специфическая философия, поскольку она маркирует себя самое как искусство). Последнее положение было подхвачено, скорее, художниками, нежели философами, а

© Смолянская Н.В., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

¹ *Danto Arthur*. The Artworld // The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19: American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964). P. 571–584.

² *Danto Arthur* Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective. L.A.: University of California Press, 1997; *Danto Arthur* After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton NJ: Princeton University Press, 1998.

название статьи Джозефа Кошута – «Искусство после философии»³ – претендует на продолжение этой мысли, и способствует формированию мифологии современного искусства, во многих своих проявлениях желающего представить философское утверждение в своей репрезентации, или, вернее, замещающее эту репрезентацию текстом⁴. По логике Кошута, произведение искусства является определением искусства⁵, то есть теоретическим обоснованием функционирования искусства в роли искусства.

Как распутать этот клубок, понять, о чем мы говорим, когда говорим о современном искусстве? И как понятие репрезентации может помочь и внести ясность в некоторые вопросы: первый из них очень близок той проблеме, которую проясняет Данто в статье «Мир искусства», а второй касается того, как выявить специфические черты именно искусства.

Первый звучит так: как различить неразличимое? Как две коробки, с одинаковыми надписями, из одного и того же материала, могут относиться к двум разным сферам человеческой деятельности? А второй: в какой момент мы переходим от разговора о продуктах из супермаркета к эстетическому дискурсу?

Не вдаваясь в подробности, можно было бы тут остановиться, ответив, что в обоих случаях необходимо перевести стрелки вопросов на условия нашего рассмотрения, именно эти, гипотетические или установленные конвенции различения объектов. Но здесь нужно изменить маршрут пошагового прояснения неизвестных, и от сравнения объектов перейти к «событиям».

I. Современные способы действия искусства: эстетические события

Термин «эстетическое событие» используется в смысле, который обсуждается в книге Натали Эйни и Жан-Мари Шеффера «Искусство, творчество, выдумка: между социологией и философией». Здесь, вместо того, чтобы погрузиться в онтологический анализ⁶, Эйни и Шеффер сходятся в мысли о том, что надо предложить анализ функциональный, который показывает, что событие – относительная категория. «Быть событием» – значит, быть событием для кого-нибудь. Аутентификация художественного события включает классификацию на семиотическом уровне и уточнение контекста, в котором он рассматривается. Но, с философской точки зрения, Шеффер считает, что необходимо рассматривать произведение искусства таким, как оно есть, не вменяя ему предварительно необходимость быть проводником некоей, уже предполагаемой заранее, интерпретации. Речь идет о том, чтобы выявить различные уровни категоризации, или, как об этом говорил Жерар Женетт в «Творении искусства»⁷, «способы существования» искусства.

Но каковы эстетические факторы распознавания «способов существования» произведения (события) в качестве эстетических?

Если уже более пятидесяти лет назад американский философ находился в замешательстве перед экспозицией Энди Уорхола, пытаясь вывести теорию для этого случая, то что можно сказать о

³ *Kosuth Joseph Art after philosophy // Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990. MIT, 1991. P. 13–33.*

⁴ Хотя автору этой статьи думается, что здесь речь идет не о замене репрезентации на текст, а на выбор другой формы репрезентации, и в этом все дело.

⁵ *Kosuth J. Op. Cit. P. 20.*

⁶ *Heinich N.; Schaeffer J.-M. Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). / éd. J.Chambon. P., 2004.*

Здесь, вместо того, чтобы погрузиться в онтологический анализ, Н.Эйни и Ж.-М.Шеффер сходятся в мысли о том, что надо предложить функциональный анализ, анализ того, как это событие (произведение) конституировано. Натали Эйни – социолог искусства, Жан-Мари Шеффер – философ и директор центра исследований языков искусства в Высшей Школе Социальных Исследований (EHESS) в Париже. В нашей стране, в основном, он известен по переводам его текстов по теории литературы, – а исследования Шеффера, посвященные концепции «эстетического поведения», или антропологическим аспектам эстетической теории, увенчавшиеся книгой о критике «человеческой исключительности», практически неизвестны, поэтому перевод этой книги был практически игнорирован в наших научных обзорах. (*Шеффер Жан-Мари. Конец человеческой исключительности / пер. С. Зенкин. М.: НЛЮ, 2010.*)

⁷ *Genette Gérard. L'œuvre de l'art // t.1. Immanence et transcendence. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard. L'œuvre de l'art // t.2. La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.* Жерар Женетт – известный французский структуралист, он, в основном, переводил тексты Женетта, посвященные проблемам теории литературы (ему принадлежит термин *литературность*), также Женетт – руководитель диссертационной работы Жан-Мари Шеффера. Сам Женетт ясно видит ограниченность возможностей анализа визуальных искусств с помощью лингвистической модели, на которую обычно опирается структурализм и пост-структурализм. Именно поэтому он уделяет в своей критике такое внимание аналитической эстетике, особенно концепциям Нельсона Гудмена, которые и послужили, в очень большой степени, базой для написания одного из томов «Творения искусства».

наших современных теоретиках, когда сегодня, много лет спустя после настоящего «взрыва искусства»⁸ 1960-х годов, в выставочной практике используются возможности медиапространств, инсталляций и повседневных фактов.

Сегодня часто возникают такие ситуации, когда то, что привлекает внимание в качестве эстетического, почти ничем не отличается от обычного фрагмента жизни. Например, рассмотрим случай перформанса, состоявшегося в 2012 году в Турбинном зале Тейт Модерн, где обычно экспонируются гигантские инсталляции. На первый взгляд, в день проведения перформанса в зале было почти пусто. На самом деле, приглядевшись, можно было увидеть, что часть публики, неотличимая от другой и сидевшая в разных местах зала на полу, постепенно встала, и равномерно начала двигаться навстречу людям, выходящим из галереи; мы бы и не заметили их, если бы в какой-то момент наши взгляды не встретились, и человек, идущий навстречу, не улыбнулся мне. Стало ясно, что случайная встреча вовсе не была случайна, что именно это действие, в своей неразличимости от случайного совпадения, станет для нас фактом искусства.

Итак, мы перешли от анализа неразличимых объектов к анализу неразличимых фактов. Как обычная встреча становится фактом искусства? Концептуально, казалось бы, условия эстетического дискурса остаются такими же: требуется локализовать «местонахождение» факта, претендующего на то, чтобы стать фактом искусства: эта локализация – *место искусства*. Art world, мир искусства включает в себя многое: и такие, традиционно относимые к миру искусства, институции, которые выполняют роль своеобразных указателей, как музеи, галереи, выставочные пространства, и незримые связи, соединяющие действующих лиц этого мира – художников, критиков, кураторов, дилеров, галеристов, просто богемную публику, образующую основу части общества, называемой «тусовкой». Наверное, приведенный здесь список неполон, функцию указателя могут выполнять и выполняют и другие детали, не относящиеся к миру искусства: ведь в том же примере перформанса в Турбинном зале Тейт соблюдалось единство факторов причастности музейной институции особому выставочному пространству и, все-таки, те нюансы, которые нам позволяют говорить о факте искусства, в отличие от факта обычной встречи посетителей в музейном пространстве, выходят за рамки институционального определения искусства. Ограниченность такого рода определения была осознана практически сразу, еще в ту пору, когда, вслед за Артуром Данто, свои концепции предлагал Джордж Дики⁹.

В этой теории произведением искусства является некий «артефакт», который претендует на признание мира искусства. В понимании Дики, артефакт отсылает к тому, каким образом тот или иной объект оказывается помещен, или, что будет точнее, внедрен, в этот мир искусства. И в этом контексте работает не материал «артефакта», а то, каким образом оказывается этот артефакт в мире искусства. Таким образом, и реди-мейд Дюшана, продукт индустрии, станет артефактом. Мир искусства будет также институтом, превращающим продукцию индустрии в переосмысленный эстетически факт обыденной жизни, в этом понимании, в такой же артефакт, как и камень, найденный на дороге и экспонирующийся в галерее, или человеческий жест взаимодействия – улыбку на лице встречного, шаг навстречу другому, и т.д.

То, что Дики называет «институтом», не является ни обществом, ни группой, ни корпорацией. Это «установленная практика», институционализация которой основана на своде известных условий, признанных различными инстанциями и деятелями художественного мира: художниками, критиками, философами искусства, историками или всяким, кто считает себя членом мира искусства. Само собой, что тот, кто определяет себя членом мира искусства, владеет, по крайней мере, знаниями и специальными отсылками к художественной области, к которой отсылает

⁸ «Взрыв искусства» – так называлась статья Артура Данто, посвященная анализу выставки в музее Уитни, где, пытаясь осмыслить все изменения в искусстве с 1958 по 1964 г., были представлены все направления современного искусства: боди арт, перформанс, и многие другие (*Danto A. Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958–1964 // The State of Art. Prentice Hall Press, 1987.*

⁹ *Dickie George Art and Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaka; L.: Cornell UP, 1974* (впервые статья вышла в журнале «*American Philosophical Quarterly*»).

произведение, являющееся кандидатом на признание в статусе «произведения искусства». Но, пытаясь таким образом выделить контекст, в котором некоторые объекты или факты будут восприняты как эстетические, мы столкнемся (и, в случае институциональной теории Дики, ему почти сразу же пришлось отвечать на критику) с тем, что условия восприятия некоего факта с точки зрения его эстетической функции также необходимо рассмотреть не только с точки зрения институциональной принадлежности, или институционального внедрения. Ведь встреча в Турбинном зале становится эстетическим фактом не от того, что такая важная институция, как Тейт Модерн, принимает в своих стенах эту встречу, и она не обусловлена особым вниманием критиков и других действующих лиц мира современного искусства. Факт воспринимается эстетическим еще до момента осознания его вписанности в музейно-выставочный контекст.

В своей теории автор сам увидел несоответствия, результатом дальнейших размышлений Дики стала вторая версия его институциональной теории «Круг искусства»¹⁰. В этой работе Дики расширяет сферу признания искусства в качестве такового до понятия контекста: исторического, культурного и т.д. Внутри контекста художник понимает, что адресуется к уже информированной публике, способной понять, что он представляет.

Институт – специалисты и публика, принадлежащая к миру искусства, могут распознать в качестве художественного объект, уже имеющий знаки художественного различия. Но как такой неформальный институт, даже расширенный до «установленной практики», будет реагировать на те новации, которые могут быть совершенно отличными от каких бы то ни было правил. Обсуждение эстетического характера сосредоточено, таким образом, на том, как этот факт может укорениться среди установленных практик. А функциональный эстетический анализ выясняет, как проявляются эстетические характеристики, при каких условиях те или иные качества начинают действовать эстетически.

II. Вопрос репрезентации

Вернемся к нашему примеру со встречей в Турбинном зале Тейт Модерн: улыбка была распознана как эстетический фактор в определенном контексте. Она представляла встречу с фактом искусства, кроме того, улыбка активировала эту встречу, дала сигнал для распознавания факта улыбки в качестве факта искусства. Такой философ, как Нельсон Гудмен¹¹, говорил бы, наверное, в этом случае о «внедрении» искусства¹².

Гудмен пришел в эстетику, занимаясь проблемой познания и понимания (*understanding*), для него метафорическая трактовка произведения связана с тем, какими путями мы воспроизводим его смыслы, разбирая различные схемы отсылок, или, выражаясь логическим языком, референций. Иначе говоря, Гудмен интересовался проблемой репрезентации. Что репрезентирует (или представляет собой) улыбка на лице встречного перформера?

И, все-таки, почему, в одном случае, говоря об искусстве, внимание акцентируется на «теориях

¹⁰ Dickie George *The Art Circle: a Theory of Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

¹¹ Нельсон Гудмен (*Nelson Goodman*) (1902-1998) – американский философ, прагматист, логик, его первая книга и диссертация была посвящена критике Р.Карнапа, его «Логической конструкции мира»: *The Structure of Appearance*, 1951, занимался проблемами номинализма (*Steps toward a constructive nominalism*, Nelson Goodman and W.V. Quine, *Journal of Symbolic Logic*, 12 (4): 105-122, 1947), индукции (*Fact, Fiction and Forecast*, Nelson Goodman, Harvard University Press, 1955, 126 с.). От первоначального феноменалистского конструктивизма переходит впоследствии к символическому конструктивизму, пытаясь составить цельную систему функционирования познания, причем моделируя познание в сфере искусства как наиболее сложную и не поддающуюся обычно логическим методам область познания. Является уникальной фигурой в истории философии как исследователь, занимающийся и философской деятельностью, и творческой и художественной. Создал три произведения, мультимедиа проекты с участием танца, музыки и проекций. Основал педагогическую программу, посвященную просвещению и обучению в области искусства «Проект Зеро» в 1968 г. Последние годы жизни преподавал в Гарвардском университете, собрал уникальную коллекцию произведений искусства.

¹² *Goodman Nelson*. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968 (2nd ed. Indianapolis: Hackett, 1976); *Goodman Nelson*. *Ways of Woodmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978; *Goodman Nelson*. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.

образа»¹³, а в других – речь идет о репрезентации.

Репрезентация – один из центральных моментов теории визуальных искусств. Самым общим образом, понятие репрезентации обозначает отношение между содержанием, выраженное произведением и его темой или способом, с помощью которого она представляет и обозначает реальность, внешнюю по отношению к изображению. То есть это отношение между формальными качествами и тем состоянием вещей, к которым она отсылает. Репрезентация относится к функциональной составляющей представления, она заботится о том, чтобы перевести в область чувственного опыта некое содержание, и для этого ей требуется посредник. Поэтому чаще всего о представлении говорится с точки зрения репрезентации тогда, когда есть третье «звено». Например, у Фреге¹⁴, разбирающего отношение знака, его объекта и смысла, или же у Пирса, чья система познания работает по принципу триадичности, которая и понимается как отношение, связывающее транзитивно знак, его интерпретант и значение¹⁵.

В то же время, как считает французский исследователь Бернар Вуйу¹⁶, необходимость обращения к репрезентации исчезает в лингвистике. В статье, посвященной отношениям между образом, репрезентацией и сходством, Вуйу отмечает, что лингвистика отказалась от концепта репрезентации, чтобы отдать себе отчет в отношениях между означающим и означаемым. Это отношение между двумя сторонами знака понимается как взаимодействие между «образом» (в данном случае, акустическим (звуком)), означающим, и «концептом» – означаемым. Оно неразрывно связывает обе стороны знака в реверсивную связь, где, в общем-то, не нужен третий термин. В дальнейшем, эта традиция осмысления соотношения между образом и его коррелятом, к которому он прилагается по условиям создания данной структурной формы (дискурсивной), в большой степени наследуется структурализмом. Знак как бы «заиклен» на самом себе именно из-за того, что обе его стороны неразрывно связаны друг с другом, и отношение к референту не прямое, а через цепь построений, базирующихся на условном понимании референта, в которой главную роль играет сама структурная составляющая означаемого / означающего. И, хотя Жан-Клод Мильнер как-то заметил, что репрезентация может быть упомянута, чтобы указать на отношение между знаком и референтом, для всей постсоосюрровской лингвистики это отношение вторично.

Интересно, как в этом контексте понимания роли концепции репрезентации в современной эстетике, теория «Языков искусства» Гудмена откликается на актуальные вопросы в обсуждении проблем современного искусства¹⁷.

Эпистемологическая проблематика философии Нельсона Гудмена охватывает в единую дискурсивную систему вопросы выражения в языке, науке и искусстве. Проблема репрезентации в этом контексте связана с исследованием вербальных (или лингвистических) и не-вербальных форм. Основной вопрос, интересующий Гудмена: каким образом процесс познания определяет возможность репрезентировать? Выступая против разделения репрезентируемого на *данное* и *конвенциональное*, философ определяет любую репрезентацию как *символ*, разработав «Всеобщую теорию символов».

¹³ Я отсылаю, в данном случае, к кн.: Е. Петровская. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. – где, исходя из позиции автора, стремящегося, по его словам, к «десемиотизации изображения», изложены и некоторые основные философские концепции, послужившие важной референцией для книги по теории образа. В их число входят Р.Барт, Р. Краусс, Ж. Деррида, Ж.-Л. Нанси, М.-Ж. Мондзен, Ж.-Л. Марион и другие авторы, вплоть до М. Мерло-Понти.

¹⁴ Фреге Готлоб Смысл и денотат // Семиотика и информатика. № 35. Opera selecta: сб. научных статей. М., 1997. С. 352-379.

¹⁵ Пирс Ч.-С. Учение о знаках // Избранные произведения. М.: Логос, 2000

¹⁶ Vouilloux, Bernard. Image, représentation et ressemblance // *Idem*. L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique. Belin, collection «L'extrême contemporain», P., 2004, 309 стр., режим доступа (свободный) http://www.fabula.org/atelier.php?Image%2C_repr%26acute%3Bsentation_et_ressemblance, конс. 21.01.2015.

¹⁷ Чтобы понять, как действует это решение Гудмена для репрезентации, я позволю себе привести несколько цитат из моей статьи, опубликованной уже давно, но немного разъясняющей эту процедуру: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000720/st016.shtml>, просмотр страницы 21.01.2015; Смолянская Н.В. Проблема репрезентации в концепции конструирования «возможных миров» Нельсона Гудмена. Цифровая библиотека по философии, ч. 16.: Философия сознания: история и современность (Современные тетради) М.: МГУ, 2003. С. 353-368.

Символ в теории Гудмена понимается как обобщённый и нейтральный термин, который принимается по соглашению, то есть является конвенциональным. Референция, в том значении, как этот термин понимается Гудменом, относится ко всем видам символизации, поскольку символ здесь *выступает* как некий объект, *stands for* – в рамках выбранной системы координат, *frame of reference*...

Вопрос репрезентации можно понять и так: как и что мы представляем. Как соотносится материальный объект референции со своей репрезентацией? С самого начала обсуждения этой проблемы возникает проблема имитации: с помощью художественных средств, которые изменяются от эпохи к эпохе, от страны к стране, решается задача передачи изображения.

Согласно концепции Гудмена, различие видов выражения с помощью вербальной или изобразительной системы связано с применением разных видов референции. Среди них можно выделить денотацию, депикцию и экзemplификацию. Денотация может принимать различные формы: вербальную, изобразительную (рисунок, живопись, скульптура, фильм), нотную (как в стандартной системе нотной записи), цитатную (то, что денотировано, содержится в символе денотанте). Термин «денотация» используется Н.Гудменом достаточно широко – как наименование в виде присвоения ярлыка, как вербального, так и не-вербального любого объекта или события, то есть любого символа.

....

В этой теории в роли метафоры выступает экзemplификация – селективная референция, не ограниченная рамками денотации.

В отличие от описания посредством денотации и депикции, некоторые символы представляют определённые качества, которыми они обладают, и к которым они, в то же время, отсылают. Если референция в случае денотации действует в одном направлении – указывает на объект, снабжённый соответствующим ярлыком, то экзemplификация подразумевает инверсивную связь – объект является образцом, демонстрирующим определённое качество рассматриваемого символа.

Экзemplификация выступает, таким образом, как под-отношение в рамках референции, так как образец не экзemplифицирует все возможные ярлыки, но лишь некоторые из них, соответствующие выбранному референционному плану.

Но, все-таки, как уже отмечалось выше, проблема референции всегда связана с переводом некоего объекта, идеи или ситуации в материал, который выставлен тем или иным образом для публики, в широком смысле понимания взаимоотношения художника и зрителя. Отсюда следует проблема репрезентации объектов, чьи качества трудно (или невозможно) как-то идентифицировать в нашем окружении. Проблема идентификации значительно шире, чем проблема репрезентации в искусстве, и включает в себя политическую, юридическую, коммерческие формы (Бернар Вуйу). Репрезентировать может и институция, например, изначально музей служил для репрезентации власти. Лувр и Британский музей соревновались между собой, и сейчас, входя в Британский музей, я ощущаю подавленность у ног древних гигантов.

О том, как процесс репрезентации создает некое условие равновесия для осуществления связи знака с референтом, говорят разные авторы, в частности, тексты и книга Артура Данто¹⁸. «...живописная репрезентация дерева может не состояться в двух случаях: если живопись похожа на что-то, но не на живопись, или, если она слишком напоминает дерево, чтобы заставить поверить, что это действительно оно; репрезентация не удалась, если, хотя она и напоминает живопись, она похожа на нечто другое, нежели дерево, например, на Ллойд Джорджа»¹⁹.

В этом случае пример визуального искусства – живописи – как бы наглядно показывает, какие сложности возникают в этом процессе. А другая проблема репрезентации связана с необходимостью

¹⁸ Danto, Arthur. *The Body/body Problem: Selected Essays*. L.A.: University of California Press, 1999; Danto, Arthur. *Representational Properties and Mind-Body Identity* // *Review of Metaphysics* 26 (1973, March).

¹⁹ Danto Arthur *Representational Properties*... P. 406.

передать изображение несуществующего в нашей обыденной действительности объекта: например, дамы с единорогом. И здесь Гудмен предлагает свое решение.

В «Языках искусства» изображение, относящееся к выдуманным объектам, уточняется как р-описание (p-description), «описание-в-образе единорога» или же «описание-в-образе-мистера Пиквика». Подобная постановка вопроса позволяет избежать той неясности, которая возникает при соотнесении денотантов с одинаковым – нулевым – объёмом²⁰.

Номинализм Гудмена – в его отказе базироваться на каких-либо «общих», или, как он их определяет, «платоновских» идеях. Два термина вряд ли смогут отсылать к одной и той же идее, а, если заменить идею на воображаемый образ, тут так же могут возникнуть затруднения. Отсюда теория образа порою уступает место теории понятия – теории, согласно которой два предиката различаются по значению, если и только если мы можем постичь нечто, удовлетворяющее одному предикату, но не удовлетворяющее другому. Сравнивая два объекта с равным объёмом, вопрос о придании идентичного значения вряд ли может быть решён положительно, если мы говорим о кентавре и единороге, – поскольку все мы представляем, что это не одно и то же. Заменяя «кентавра» или «единорога» на «изображение-в-виде-кентавра» или «изображение-в-виде-единорога», мы получаем разные объекты денотации. «Изображение-в-виде-кентавра» будет своего рода токеном²¹, чей тип относится к «изображению-кентавра». Все дескрипции, относящиеся к «изображению кентавра» или «изображению единорога» – сложные выражения, определяющие «вторичный объём» понятия. Так, чтобы удостоверить идентичность, необходимо вначале сравнить «первичный объём» понятий, и, только, если понятия не отличаются и по «вторичному объёму», мы утвердим их равенство. Очевидно, что контекст «вторичных объёмов» не позволит отнести это равенство ни к каким понятиям.

Как распознать объект референции в рассматриваемом изображении, отождествить объект по его презентации в материале?

История перспективы иллюстрирует, в основном, этапы поиска адекватности между оптическими условиями и/или геометрическими и опытом перцепции. Наоборот, именно обязательность подобной корреляции стала излюбленной мишенью художественного модернизма. Через призму открытия архаических и старинных стилей, которые предполагают другие установки, освобождая формальные возможности цвета и линии, развивая абстракцию и анти-иллюзионистское искусство, и в духе все возрастающей автономии искусства, субъект которой является лишь предлогом для само-анализа концепта «искусство», в моменты переосмысления корреляции между изображением и условием визуальной презентации объекта этого изображения происходит смешение и кризис в интерпретации произведений.

Философия искусства попыталась преодолеть напряжение, возникшее с появлением авангардов, связанное с переходом от натуралистической к конвенциональной концепции иконической репрезентации, и в той мере, в которой язык занимает главное место в теориях символического, видно, что влияние языка является решающим также в эстетике.

Как условности перехода от трехмерного пространства к необходимости перенести увиденное в двухмерное пространство были осмыслены в связи с пониманием функции репрезентации? Искусство авангарда было насыщено размышлениями о способах построения пространства картины, это время особого интереса к «четвертому измерению», с одной стороны, различным эзотерическим и квази-научным теориям, а с другой стороны, это время новаторства и нового уровня исследования изображений, построенных на принципах обратной перспективы.

²⁰ *Объем* понятия – логический термин, связанный с процессом присваивания символу наименования. Объекты, классифицируемые схемой, будут относиться к расширенной области, называемой *царством (realm)*. Объекты с нулевым объемом – те, которые существуют лишь в нашем воображении.

²¹ *Token* – один из случаев применения знака в философии Пирса. Пирс различает *типе* – например, слово *этот*, но каждый новый случай появления на странице этого слова будет его *Token*; см.: Пирс, Ч.С. Учение о знаках // *Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000.

III. Репрезентативное пространство

Появление «репрезентативного пространства», сопоставляемого с «пространством геометрическим» связано с именем французского физика и непосредственного предшественника теории относительности Анри Пуанкаре. В его книге «Наука и гипотеза» появляется относительное время, оно способно изменять взаимоотношения в системе координат, в которой строятся наши изображения окружающего мира. Работа была опубликована в 1902 г., а в 1912 г., в своей книге «О кубизме» Глез и Метценже показывают, что интересуются новыми концепциями геометрии. В свою очередь, эта работа повлияла на русских конструктивистов: «Реалистический манифест» Певзнера и Габо был насыщен цитатами, говорящими о проблеме времени. Наум Габо в 1922 г. в Берлине, на выставке советского искусства показал скульптуру «Время как новый элемент пластических искусств».

Но вначале «четвертое измерение» появляется в «Науке и гипотезе» как одна из вариаций «геометрического пространства». Пуанкаре руководствуется целью показать, что то пространство, которое мы можем назвать «репрезентативным» (*espace représentationnel*)²², на самом деле, является условным. С помощью проекции его трехмерных характеристик, локализации его элементов на плоской (двумерной) поверхности в техническом смысле, мы проявляем его, но при этом плоскость всегда останется условием формализации репрезентативных характеристик этого пространства. Тут, кстати, можно вспомнить, что по логике одного из трансформаторов системы репрезентации, радикально перешедшего к конвенциональному ее пониманию, Казимира Малевича, основой его революционного изобретения «Черного квадрата» была именно плоскость, то есть отказ от передачи характеристик трехмерного пространства и от необходимости отсылки к объектам нашего окружения, в какой бы деформации мы их не рассматривали. Впрочем, слово «проекция» тут было очень важно, поскольку «Квадрат» и все его производные – суть проекции супрематических объемных форм на плоскость, Малевич писал: «плоскость же живая, она родилась»²³, противопоставляя творческую интенцию копированию природы.

Итак, *репрезентативное пространство* будет зависеть от *геометрического пространства*, чьи законы могут меняться в зависимости от выбранных систем координат. «Если бы геометрическое пространство было бы правилом, полагаемым для каждой из наших репрезентаций, понимаемых как индивидуальные репрезентации, было бы невозможно представить себе изображение, которое могло бы избавиться от этого правила, и мы бы ничего не могли изменить в нашей геометрии.

Но это не так, геометрия – лишь свод правил, следуя которым проходят перед нами эти изображения. Ничто не мешает нам представить тогда серию репрезентаций, напоминающих обычные, но сменяющие одна другую по законам, отличающимся от уже привычных нам»²⁴. Репрезентация на плоскости всегда является условностью, должна соответствовать системе координат, заданным геометрическим условиям. Отсюда можно сделать выводы, что: 1) Художественное изображение – всегда условность, связанная с традицией воспроизводства «репрезентационного пространства»; 2) Возможно представить себе множество геометрических пространств, согласно множеству систем координат.

Сейчас существует возможность репрезентации, которая осуществляется как с помощью новых визуальных средств выражения, как например, видео, а также таких, как инсталляции, которые включают в себя различные медиумы. Во многих случаях рядом или в одном пространственном контексте используются объемные формы, а также видеопроекции, направленные на эти объемные формы, звук, сочетается абстрактное изображение и конкретный звуковой ряд, и т.д., как, например, в

²² Пуанкаре, в данном случае, говорит обычным языком: предикат *репрезентативный* относится к нашему аппарату восприятия и к нашим способностям выделять вокруг нас объекты, вписанные в свое окружение.

²³ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм [1915] // *Его же*. Собр. соч. М., 1995. Т.1. С. 53.

²⁴ Poincaré H. L'espace et la géométrie. La science et l'hypothèse (Le monde non-euclidien). // *Revue de la métaphysique et de morale*, 1895, 3.

инсталляциях Тони Оурслера, во многих из которых художник создает диалоговое пространство, здесь образы, воплощенные в объеме, в виде очень условных конструкций, обретают вполне конкретные лица, в виде проекций на объемные формы, включенные в эти условные конструкции, а сами персонажи «двигаются», этот эффект достигается с помощью проекций, изображающих руки, «шарящих» по стенам в поисках собеседника, а разговор, звучащий в зале, полностью активизирует и конкретизирует ситуацию, анимированную, казалось бы, с помощью условных обозначений. Репрезентативное пространство изменило форму, но оно осталось конвенциональным пространством.

В своей работе Пуанкаре показал, что репрезентативное пространство связано с тем, как конституируется визуальное пространство, тактильное, пространство мускульных напряжений, и все эти факторы в совокупности выводятся из наших привычек (*habitudes*), но теоретически мы можем их изменить. Наши привычки также определяются условиями конституирования репрезентаций.

Вопрос времени становится одной из возможностей изменить условия репрезентации. Концепция математической группы будет играть, в этом случае, роль регулирующего принципа создаваемой структуры. Если пространство определяется спецификой примененной к нему геометрии, то тогда вполне логично представить множество возможных геометрий²⁵. Предположив, что мы можем создать репрезентативные пространства на основе неевклидовых геометрий, Пуанкаре считает, что можно представить и мир в четырех измерениях²⁶. Здесь проявляются основы геометрической топологии Пуанкаре. С этого момента мы можем представить пространство, деформированное с помощью перспектив: пространство прямоугольное, искривленное, сферическое, и т.д.

Эти структурные изменения были связаны с достижениями авангарда, где самым первым является разрушение репрезентативного формата линейной перспективы, смещение и совмещение разных планов, не случайно по датам так близки радикальные изменения в построении пространства у Пикассо и Брака, начавшиеся, как принято считать, с «Авиньонских девиц» Пикассо 1907 г., продолженные в коллажах этих художников, текст Глеза и Метценже «О кубизме», где слово *пространство* не сходит с пера, а также открытие абстракции, *Черный квадрат*, тексты Малевича «О новом живописном реализме», «Реалистический манифест» Певзнера и Габо и русская формальная школа и другие инновации Романа Якобсона и его сподвижников. А начинается все с Пуанкаре, с его статьи о репрезентативном пространстве.

Кажется, что в предыдущей вербальной конструкции автором допущена какая-то грубая ошибка: каким образом можно связать статью Пуанкаре о возможностях новых построений пространства и русскую формальную школу, да еще, проводя всю эту линию на примерах искусства авангарда? Само слово *пространство* впервые вводится в словарь художников именно в это время, до того момента *пространство* еще не было прописано в мире искусства. Можно было рассуждать о перспективе, о соотношении картины и рамы, о том, как предметы можно изобразить, но открытие пространства входит в список радикальных изменений, которые привели к изобретению абстрактного искусства, а, в дальнейшем, и концептуализма. Найдя способ говорить о *пространстве* в терминах *репрезентативного пространства*, Пуанкаре показывает, что конвенциональность репрезентации взаимосвязана с концептуальными условиями той системы координат, которая выбирается или настраивается, исходя из намерения самого художника и следуя новым требованиям времени.

Условности, о которых говорилось выше, меняя построение изображения, трансформируют его визуальный *синтаксис*: те элементы, которые являются его кирпичиками, такие как пятно, линия, или, скорее, их организацию. Не случайно авангардные художники сопровождают свои творения

²⁵ Например, по программе Эрлангена каждая геометрия обусловлена своей группой трансформаций.

²⁶ «Так же, как возможно перевести в плоскостное изображение фигуру в трех измерениях, можно представить, что мы можем перевести в трехмерное (или двухмерное) пространство картины фигуру из четырехмерного пространства. Это лишь игра для геометра». – Poincare H. Op. Cit. P. 644.

разъяснением словаря. О минимальных элементах и их структурных вариациях говорят и Кандинский, и Клее, и, наконец, Малевич, создавший структурную систему искусства²⁷, по своим принципам связанную с некоторыми концепциями русской формальной школы (например, такими как *доминанта* Романа Якобсона²⁸). А переход от визуального ряда к вербальному также характерен для художников, создававших авторские книги.

Принцип структурной организации пространства стал основанием для создания конкретной поэзии. В этом контексте осуществляется переход из вербального в визуальный образ, что нас приводит снова к осмыслению репрезентации, действующей и по отношению к вербальной, и к визуальной модели.

IV. Вербальная и иконическая модель репрезентации

И рассказ, и картина, и скульптура, и инсталляция могут быть поняты, как представления какого-то факта. Репрезентация, таким образом, определяет отношение между фактом и его выражением в тексте или в визуальном решении. В статье Бернара Вуйу рассматривается различие между вербальной и художественной репрезентацией, и тут Вуйу снова возвращается к логике Пале-Руаяля, где язык служил для репрезентации мысли.

В репрезентации акцентируется отношение к выражаемому факту как к выражению, говорящему о *чем-нибудь*, описывающему *что-то* (отношение *aboutness*). Визуальное решение репрезентации, таким образом, должно быть похожим на свой объект, иначе, как мы сможем идентифицировать это выражение. Как известно, в классическую эпоху репрезентация действовала по принципу имитации, но, замечает Вуйу, из отношения сходства еще нельзя вывести идентичность. Живописная репрезентация создана на основе модели миметического субститута.

Модернизм связан со смещением фокуса: формальные качества произведения доминируют над сходством. С одной стороны, происходит выделение единиц выражения, в живописи – художники работают над разработкой живописного «синтаксиса». Структурный анализ «репрезентативного пространства» приводит к радикальным изменениям в понимании визуальных форм репрезентации.

«Все образы создаются по конвенции... Все образы суть знаки»²⁹. Образы соответствуют тому, с какой точки зрения их рассматривают. Образы не существуют независимо от взгляда потенциального зрителя. Эрнст Гомбрих в книге «Искусство и иллюзия» показывает, что распространенное мнение о создании в классическом искусстве *адекватного* реальности изображения не соответствует действительности. На самом деле, речь идет об отношении *ложного* образа и его прототипа. Эта оппозиция приводит его к тому, что он противопоставляет *ложность* образов не *истине*, а другой *ложности*. Нет образов, которые были бы истинны вне связи с условиями их рецепции, поскольку прототип истинного образа, протоформа не существует.

Для Пирса знак воплощает собой любую репрезентативную функцию объекта, это репрезентативное отношение обусловлено объектом таким образом, что оно выявляет основание объекта, или то, что можно обозначить как «смысл»³⁰. Все три функции знака связаны друг с другом, так, первая функция субститут объекта, будет выступать в роли репрезентивного качества. Но сходство не конституирует знака, в отличие от образа. И тут на помощь приходит пример Гомбриха, касающийся работы Магритта, в которой как бы заключены сразу две картины: на одной

²⁷ Имеется в виду «теория прибавочного элемента» Малевича, изложенная им в книге «Мир, как беспредметность», вышедшей в серии Баухаузбукер еще в 1927 г., а затем проявляющуюся на протяжении всего творческого пути художника в его педагогической практике в Уновисе и ИНХУКе, как и во многих текстах.

²⁸ Якобсон Р. Доминанта // *Его же*. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 119.

²⁹ Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000, – Preface to the 2000 Edition.

³⁰ «Знак, или Репрезентамен, это Первое, которое находится в таком подлинном отношении ко Второму, называемому его Объектом, чтобы быть в состоянии так определить некое Третье, называемое его Интерпретантой, чтобы оно вступало в то же триадичное отношение к Объекту, в котором само (Первое) находится к этому Объекту», – Пирс Ч.С. *Учение о знаках // Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000

написано слово «небо», а на другой показана синяя плоскость. Синяя поверхность «денотирована», – как об этом написал бы Пирс. То есть, понятие знака относится к денотативному качеству образа.

Принцип приведения образа к уровню функционирования знака был воспринят Гудменом, хотя Гудмен заменяет уровень знака уровнем символа, где не-вербальный символ функционирует на том же уровне, что и вербальный символ. По Гудмену, образная система произведения проявляется в результате работы символической системы, частью которой она будет. И каждая символическая система – мир, который можно представить как созданный, потому что нет никакого данного мира, он возможен лишь при условиях выявления внутрисистемных связей – или определения «плана референции», который и позволит нам «увидеть» этот мир. Без определения условий выражения мы не «видим», потому что восприятие работает по такой же схеме «символизации», чтобы «увидеть», необходимо построить символическую систему, сфокусированную на распознавание работы референции.

V. Встреча в Тейт Модерн

Итак, вернемся в Тейт Модерн, к тому моменту, когда мы встретились взглядом с идущим навстречу перформером, только в этот момент произошла настоящая встреча, распознавание эстетического события, действия, изменившего наши внутренние состояния, эмоционально окрасившего и этот момент времени, и весь день. Только прорисовка концептуальных рамок этого события поможет нам *увидеть* улыбку, к нам обращенную: это ретроспективная апроприация события, но работает она со странным опережением. Что мы можем сказать о встрече в Тейт после того, как отметили здесь некоторые аспекты понятия репрезентации?

Улыбка сама по себе ничего не дает для анализа этого факта как факта искусства, ее роль проявится лишь тогда, когда она будет рассмотрена во взаимодействии со зрителем. Нельсон Гудмен, говоря об активации искусства, имел в виду, что тот или иной символ будет сигнализировать свои качества в системе только при условии считывания действия референции, но, выводя субъект-объектные отношения за рамки своей теории, он создает концепцию комплексной референции и активации искусства. Активация становится действенной, когда любое отношение в рамках символической системы распознается, как эстетическое, иначе говоря, мы можем выделить экземплификацию или комплексную референцию.

Мы будем «считывать» эту информацию, если обладаем нужным уровнем восприятия, поскольку нет никакой данности этого восприятия, по Гудмену. В нашем случае, встреча взглядов – двойная работа экземплификации, когда один взгляд отсылает к другому и, одновременно, возвращает картинку обратно, как модель функции отражения. Новая цепочка распознавания символа организуется, переходя к следующему моменту времени: улыбке. Обмен взглядами позволил создать новую отсылку, она вырисовывается, как в японском театре, с помощью условного обозначения эмоции, изменением опознавательного знака лица. И, с этого момента, все действия и элементы события имеют значение в нюансах своего проявления, что и говорит об эстетическом характере самого события, по Гудмену. В его статье из книги «Способы создания миров»³¹, которая вместо того, чтобы сосредоточиться на определении искусства, предлагает выяснять условия, при которых

³¹ Гудмен Н. Когда есть искусство? // Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос, 2001: «... я рискну высказать пробную мысль, что имеются пять симптомов эстетического: (1) синтаксическая плотность, где самые тонкие различия в некоторых отношениях составляют различие между символами – например, неградуированный ртутный термометр как сопоставленный с электронным инструментом с цифровым дисплеем; (2) семантическая плотность, где символы относятся к вещам, определяющимся самыми тонкими различиями в некоторых отношениях – например, не только неградуированный термометр, но также и повседневный язык, хотя он не является синтаксически плотным; (3) относительная перенасыщенность, где существенны сравнительно много символических аспектов – например, рисунок Хокусая, изображающий гору единственной линией, где имеет значение каждый признак формы, линии, толщины и т.д., в отличие от, возможно, той же самой линии в качестве диаграммы ежедневных биржевых индексов, где значение имеет только высота линии над осью; (4) экземплификация, где символ, действительно ли он обозначает что-либо или нет, символизирует нечто, служа образцом тех свойств, которыми он буквально или метафорически обладает; и наконец (5) многократная и сложная референция, где символ выполняет несколько объединенных и взаимодействующих референциальных функций, одни из которых являются прямыми, а другие устанавливаются через другие символы».

мы сможем выявить факт искусства, говорится о выборе одного или более из пяти симптомов эстетического, указывающих на то, что эти условия созданы. Но можно и свести все виды симптомов к одному: наличию отношения экземплификации, и тогда понятно, что именно такая форма репрезентации заключает в себе все виды отношения между объектом и символом, которые вскрывают сам характер этой репрезентации. В ходе секундной встречи в пространстве перформанса в галерее Тейт мы переходим от простого, можно сказать, схематического вида геометрического плана расстановки фигур и их движения до состояния необходимости различать самые тонкие изменения в рисунке действия, активированного именно моментом встречи взглядов, двойной экземплификации, которая, как разряд электричества, заряжает выстраивающуюся систему в качестве эстетической.

Создается ли в этом перформансе установленная практика, способствует ли закреплению уже устоявшейся? Скорее всего, здесь важнее именно непосредственная реакция на событие, выявление во всей полноте различных отношений между тем, на что указывает встреча, на изменение восприятия контекста этой встречи и понимание улыбки как указателя на все эти изменения.

Улыбку можно рассмотреть и как указатель (*индекс*) на встречу, который модулирует *интерпретанту*, или символ, по Пирсу, приветствия. Тут пока не возникает никакого намека на факт в системе искусства, если только мы не выявим многогранность этой связи в системе триадичности знака.

Большинство фактов современного искусства, относящихся к перформативным практикам, проявляют свои значения именно в ходе действия, они считываются в процессе репрезентации.

Перформансы и политические акции, образующие семантически плотные и/или эстетические системы, радикальное расширение поля современного искусства, выход в медиаэфир и создание новых репрезентативных пространств, и многие другие факты современного искусства осваивают новые взаимодействия в системах искусства и расширяют понимание репрезентации в актуальном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудмен Н. Когда есть искусство? // Способы создания миров. М.: Идея-Пресс; Логос, 2001.
2. Пирс Ч.-С. Учение о знаках // *Его же*. Избранные произведения. М.: Логос, 2000.
3. Пирс Ч.-С. Что такое знак? // Вестник Томского университета. 2009. №3 (7). С. 88–95.
4. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм / (1915) // Собр. соч., т.1, стр. 53.
5. Смолянская Н.В. Проблема репрезентации в концепции конструирования «возможных миров» Нельсона Гудмена. *Философия сознания: история и современность (Современные тетради)*. 2003, М.: МГУ, с. 353-368.
6. Фреге Готтлоб. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. Opera selecta: сборник научных статей, М. > 1997 № 35, с. 352-379.
7. Шеффер Жан-Мари, Конец человеческой исключительности. пер. С. Зенкин, М.: НЛО, 2010.
8. Якобсон Р. Доминанта // *Его же*. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996.
9. Danto Arthur After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton University Press, 1998.
10. Danto Arthur The Artworld // The Journal of Philosophy // Vol. 61, No. 19// American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584.
11. Danto Arthur Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective. University of California Press, 1997.
12. Danto Arthur Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958 – 1964 // The State of Art. Prentice Hall Press, 1987.
13. Danto Arthur, “The Body/body Problem: Selected Essays”, University of California Press, 1999.
14. Danto Arthur “Representational Properties and Mind-Body Identity”, Review of Metaphysics 26 (March): 401-411 (1973).
15. Dickie George The Art Circle : a Theory of Art. University of Michigan, Haven, 1984, 116 с.
16. Heinich N. / Schaeffer J.-M. Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). éd. J.Chambon, 2004.
17. Genette Gérard L'œuvre de l'art // t.1 // Immanence et transcendance. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard L'œuvre de l'art // t.2 // La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.

18. Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000.
19. Kosuth Joseph *Art after philosophy // Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990*. MIT, 1991. 13–33.
20. Poincare H. *L'espace et la géométrie / La science et l'hypothèse, (641) (Le monde non-euclidien)*. *Revue de la métaphysique et de morale*, 3, 1895. <http://henripoincarepapers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1895rm.pdf> – конс. 27.11.2015, 13.30
21. Vouilloux Bernard *Image, représentation et ressemblance // Bernard Vouilloux, L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*. Belin, collection «L'extrême contemporain», Paris, 2004.

REFERENCES

1. Danto Arthur, *The Body/body Problem: Selected Essays*, University of California Press, 1999.
2. Danto Arthur. 'The Artworld' in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19// American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584.
3. Danto Arthur. "Representational Properties and Mind-Body Identity", *Review of Metaphysics* 26 (March): 401-411 (1973).
4. Danto Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, 1998.
5. Danto Arthur. *Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press, 1997.
6. Danto Arthur. Blam! 'The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958 – 1964' in *The State of Art*. Prentice Hall Press, 1987.
7. Dickie George. *The Art Circle : a Theory of Art*. University of Michigan, Haven, 1984, 116 p.
8. Frege Gottlob. 'Smysl i denotat' [Sense and denotation] in *Semiotika i informatika. Opera selecta: sbornik nauchnyh statej*, Moscow, 1997 № 35, pp. 352-379.
9. Genette Gérard *L'œuvre de l'art*, t.1, Immanence et transcendance. Seuil, Paris, 1994; Genette Gérard *L'œuvre de l'art*, t.2, La relation esthétique. Seuil, Paris, 1997.
10. Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*. Princeton University Press, 2000.
11. Gudmen N. Kogda est' iskusstvo? [When is Art?] in *Sposoby sozdaniya mirov*. Moscow, Ideja-Press, Logos, 2001.
12. Heinich N., Schaeffer J.-M. *Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)*. éd. J.Chambon, 2004.
- Jakobson Roman. 'Dominanta' in *Jazyk i bessoznatel'noe*. Moscow, Gnozis, 1996.
13. Kosuth Joseph 'Art after philosophy' in *Art after philosophy and after: collecting writings, 1966 – 1990*. MIT, 1991. 13–33.
14. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj zhivopisnyj realizm [From Cubism and Futurism to Suprematism: a new pictorial realism] (1915) in *Collected works in 5 vols (in Russian)*, t.1 (1995), p. 53.
15. Pirs Ch.-S. 'Uchenie o znakah' [The Learning about signs] in *Selected Works (in Russian)*. Moscow, Logos, 2000.
16. Pirs Ch.-S. Chto takoe znak? [What is sign?] in *Vestnik Tomskogo universiteta*. 2009. №3 (7). S. 88–95.
17. Poincare H. *L'espace et la géométrie / La science et l'hypothèse, (641) (Le monde non-euclidien)*. *Revue de la métaphysique et de morale*, 3, 1895 <http://henripoincarepapers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1895rm.pdf> – kons. 27.11.2015, 13.30.
18. Sheffer Zhan-Mari, *Konec chelovecheskoj iskljuchitel'nosti* [The End of Human Exclusiveness.]. trans. S. Zenkin, Moscow, NLO, 2010.
19. Smoljanskaja N.V. Problema reprezentacii v koncepcii konstruirovaniya "vozmozhnyh mirov" Nel'sona Gudmena. Filosofija soznaniya: istorija i sovremennost' [The Problem of representation and of conception of constucting possible worlds by Nelson Gudman] in *Sovremennye tetradi*. 2003, Moscow, izd-vo MGU, s. 353-368.
20. Vouilloux Bernard 'Image, représentation et ressemblance' in Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance : entre poétique et esthétique*. Belin, collection «L'extrême contemporain», Paris, 2004.
21. Yakobson R. Dominanta [Dominant] in Yakobson R. *Yazyk i bessoznatel'noe (in Russian)* M., Gnozis, 1996.

О.А. Киташова

искусствовед,

независимый исследователь

unoktitled@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РАДИКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК*

С появлением искусства перформанса и прочих необъектных художественных практик, вопрос репрезентации приобрел новое проблемное измерение. Каким образом может быть выставлено произведение искусства, лишенное объектного начала и осуществленное зачастую вне стен музея или галереи? В статье предпринимается поиск и классификация возможных способов решения этой непростой задачи.

Art of performance and other non-object practices gave new dimension to representation problem. How could be represented a work of art that lacks materiality and frequently performed outside museums or galleries? The article tries to figure out and classify possible ways to solve this problem.

Ключевые слова: перформанс, акция, репрезентация, реперформанс, саморепрезентация

Keywords: performance, action, representation, reperformance, self-representation

Вопрос о необходимости репрезентации радикальных необъектных художественных практик дает богатую почву для размышлений. Остроту проблемы задают два фактора:

– репрезентация подобного искусства далеко не всегда возможна в непосредственном процессе его бытования, поскольку художники, особенно те, чья деятельность приближается по типу к политическому активизму, в большинстве случаев не приветствуют сотрудничество с институциями наподобие музеев и галерей;

– спорна и сама по себе возможность репрезентации радикальных практик постфактум, поскольку представляется, что суть их может раскрыться и представляет ценность лишь в единовременности процессов осуществления и восприятия, а не в законсервированном состоянии. Такого мнения придерживаются многие художники-перформансисты, запрещая документировать собственные действия.

Однако невозможно игнорировать очевидный факт необходимости ознакомления публики с самой возможностью существования подобных способов выражения в искусстве, а также сохранения их в истории, архивации и вынесения их проблематики в общественное поле.

Каким же образом может осуществляться репрезентация условно нерепрезентируемого? Столь непростая, можно даже сказать каверзная задача, подчас приводит к весьма новаторским и необычным решениям, становящимися новым словом в выставочной деятельности и открывающим новые горизонты для осмысления возможностей репрезентации и ее необходимости в целом.

I. Архивы и воссоздание среды

В то же время стоит отметить, что тенденции к превращению искусства в «искусство документации»¹, начавшееся около полувека назад, порой значительно облегчает путь куратора к

© Киташова О.А., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

¹ Гройс Б.Е. Искусство. Дизайн. Политика / Лекция. Расшифровка: Наталия Миловзорова – 28.05.2004 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (дата обращения: 15.04.2014). «Современное искусство во всех областях все более и более превращается в искусство документации».

поиску решения проблемы репрезентации радикального искусства. Творчество многих художников, в том числе венских акционистов, Марины Абрамович, художников России 90-х и других сохраняется в довольно обширном наследии фото и видеодокументов, которые сами по себе могут стать достойным материалом для организации выставки.

Таким образом, самым очевидным и простым способом выставить перформансы и акции становится *архивный*, зачастую совмещающийся с принципом *воссоздания среды*, когда помимо фото- и видеодокументации используются также аутентичные или заменяющие их копированные предметы, использовавшиеся художником в том или ином перформансе, и создается соответствующий событию антураж.

В качестве примера экспозиций подобного типа можно привести прошедшую в 2010 году в Stella Art Foundation выставку «Герман Нитч. Театр оргий и мистерий», где была представлена ретроспектива творчества акциониста в виде фото- и видеодокументации акций, в том числе и запись «6-дневной пьесы» – 100-й осуществленной в рамках проекта Театра оргий и мистерий акции².

Способ репрезентации необъектного искусства через сохранившуюся документацию на настоящий момент является наиболее распространенным и доступным, его недостаток состоит в том, что в зрительском восприятии акция и перформанс оказываются приближенными к видео-арту или даже кино, и все происходящее не создает той остроты переживания, которая имела место во время ее осуществления художником. Использование же предметов и создание среды, ассоциирующейся с первоначальным воплощением работы, рождает ощущение желания одомашнить своевольные художественные практики, осуществив по отношению к ним все тот же традиционный подход, что и к более простому и однозначному в отношении репрезентации объектному искусству.

Избежать подобного институционального приручения удалось, пожалуй, одним лишь ситуационистам, не оставившим после себя ни единого четкого описания конкретной ситуации³ (так участники Ситуационистского Интернационала предоставили своим последователям свободу самим определять, что может являться оной, и создали вокруг ситуации своего рода мифический ореол), но и то лишь частично, – для выставок неоднократно использовалось их теоретическое наследие, документы, а также работы в менее радикальных сферах искусства.

Попытке найти ответ на вопрос, насколько полноценным может считаться такой способ репрезентации необъектного искусства, посвящено немало размышлений, в том числе и безрезультатные поиски Марины Абрамович, по понятным причинам заинтересованной в данной проблеме. Художнице далеко не близки взгляды тех ее коллег, которые считают, что перформанс существует лишь во время исполнения его художником, категорически не допуская никаких «но». Ей, напротив, всегда было интересно, каким образом можно было бы продлить существование столь эфемерной художественной практики как перформанс, не нанеся ему значительных повреждений, не умертвив его.

«Как может настоящее перформанса, живое и постоянно меняющееся в «здесь и сейчас», быть достигнуто по прошествии долгого времени после осуществления события? Как может живое искусство стать наследием будущих поколений, если оно больше не может быть пережито?» – эти вопросы легли в основу организации таких проектов Абрамович как «Seven Easy Pieces» (2005) и «The Pigs of Today are the Hams of Tomorrow» (2010)⁴. Последний был осуществлен в художественном центре Плимута и состоял из выставочной и научной части – лабораторного симпозиума, на котором обсуждались животрепещущие вопросы о возможности сохранения искусства перформанса для будущих поколений.

Выставка носила экспериментальный характер. Ее название было позаимствовано из статьи

² Официальный сайт Stella Art Foundation – Режим доступа: <http://safmuseum.org/index.php/> (дата обращения: 22.05.2014).

³ Митенко П. Чем нам может помочь наследие ситуационизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma/> (дата обращения: 15.03.2014).

⁴ Obrist H.U. The Conversation Series, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010. p.17.

немецкого критика Джорджа Яппе, анализирующего отношения между искусством и политикой. Этот заголовок (в переводе на русский «Сегодняшние свиньи – завтрашняя ветчина») очень близок к теме сохранения перформативного искусства, поскольку легко связывается с такими вопросами как «будет ли живая практика сегодняшнего дня завтра уже мертва?» и «должна ли она быть уже мертвой, подобно мясу, чтобы быть пригодной к употреблению?»⁵

Суть экспозиции заключалась в том, что перформансы, осуществлявшиеся на протяжении трех дней шестью художниками или художественными коллективами, сразу же документировались на видео, которое демонстрировалось в режиме реального времени одновременно с самими действиями художников. Подобное сближение настоящего перформанса и его документации было направлено на размывание границ между двумя этими явлениями в поиске ответа на вопросы об их взаимоотношениях и подлинности.

Становится ли документация неотделимой от самого произведения, если они демонстрируются синхронно? Получает ли она большую правомерность быть культурным наследием в будущем при условии, что была когда-то показана в то же время, что и перформанс? Уничтожит ли главенство документации необходимость самой акции? Или же искусство и реальность, обретя совокупную силу, будут воздействовать с двойным эффектом как перформанс, переплетающийся с его собственной репрезентацией?⁶ Вот лишь несколько вопросов, возникших в процессе осуществления этой исследовательской выставки и обсуждавшихся на симпозиуме.

II. Реинкарнация (реперформансы)

В случае же «Seven Easy Pieces», осуществленном в музее Гуггенхайм в Нью-Йорке⁷, Абрамович предложила иную репрезентационную тактику, открывающую публике доступ к радикальному искусству. В течение недели художница ежедневно воссоздавала по одному из наиболее впечатливших ее перформансов 1960-1970-х годов разных авторов, в числе которых Брюс Науман, Йозеф Бойс, Вали Экспорт, Вито Акончи, Джина Пане, а также одну из своих ранних работ и осуществила одну новую.

Идея подвергнуть *реинкарнации* перформансы былых времен зародилась у художницы уже давно. Достигнув творческой зрелости, Абрамович осознала, что чувствует острую потребность в сохранении памяти о перформансах, которые повлияли на нее как на художницу. «Нет никого, кто бы сохранил историю такой, какая она была. Я почувствовала себя практически обязанной. Я почувствовала, как будто мне предназначено сделать это» – пояснила Марина. Дополнительной причиной, подвигнувшей ее на создание этого проекта, стал тот факт, что идеи многих важных перформансов заимствовались в новых произведениях без ссылок на авторов, то есть осуществлялся прямой плагиат или же апроприация образов в модную и рекламную индустрию⁸. Абрамович интересовалась возможностью честного использования исторических произведений⁹.

Отправной точкой для создания «Seven Easy Pieces» стал тот факт, что сохранилось крайне малое количество документации, имеющей отношение к этим и другим критически важным произведениям 60-х и 70-х годов прошлого века, когда искусство перформанса переживало свое становление и рассвет. Сохранившиеся материалы не отражают в необходимой мере сущностную часть перформативного опыта и зачастую опираются только на комментарии свидетелей и фотографии, дающие лишь фрагментарное представление о событии.

В связи с этим Абрамович приняла решение создать живую документацию отдельных произведений того времени, которая пусть и остается субъективной интерпретацией, нацелена все же на обнаружение и отражение сути той или иной работы. Осознавая сложность своих исканий,

⁵ Ibid. p.19.

⁶ Obrist H.U. Op.cit., p.19.

⁷ Guggenheim Museum official website – Режим доступа: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic> / (дата обращения: 20.05.2014).

⁸ Kennedy R. Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery // The New York Times, November 6, 2005 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (дата обращения: 20.05.2014).

⁹ Obrist H.U. Op.cit., p.64.

Абрамович философски относится к проблеме, обозначенной берлинским искусствоведом Эрикой Фишер-Лихте, отмечающей, что даже при условии полученного разрешения на повторение работы художника и уважительного отношения к материалу со стороны повторяющего, в итоге все же будет создано новое произведение, поскольку личность другого человека не может быть полностью нивелирована, и ее/его способ интерпретации приведет, в конце концов, к созданию чего-то принципиально нового¹⁰. Таким образом, Фишер-Лихте фактически заявляет о невозможности реинкарнации, воссоздания произведения перформативного искусства.

Соглашаясь с тем, что «в одну реку нельзя войти дважды», перформансистка признает, что даже повторение перформанса самим автором будет уже чем-то в значительной степени отличным от первой работы, однако не считает это поводом отказываться от идеи реинкарнации. Более того, в потере авторского контроля над произведением (то есть допущении повтора) художница видит ключ к наделению работы множеством новых жизней, путей проживания. Художница считает, что перформанс может выжить в будущем при условии сохранения подробных авторских инструкций к его исполнению.

В 2010 году Абрамович снова обратилась к идее воссоздания перформансов, но уже исключительно своих собственных. Речь идет о проекте «The Artist is Present», прошедшем в Музее современного искусства в Нью-Йорке и годом позже повторенном в Москве, в Центре современной культуры Гараж. В этом случае художница создавала реперформансы уже не самостоятельно, а при помощи нанятых и специально подготовленных исполнителей. Чтобы подчеркнуть безвременность, длительность работ, музей экспонировал их вне рамок обычного рабочего расписания.

Подобные практики имеют неоднозначную оценку в художественной среде. Основным мотивом Абрамович зачастую называют стремление к экономической выгоде^{11 12} (сама художница в беседе с куратором Хансом Ульрихом Обристом, впрочем, утверждает, что не получила от упомянутых выше проектов ни цента¹³), и, кроме того, обвиняют ее в предательстве по отношению к искусству, утверждая, что перформанс может осуществляться лишь раз, а при повторе утрачивает какую-либо ценность. Так, Олег Кулик уличает художницу в «подмене жанров», говоря о том, что «под видом перформанса делается театр, и, как правило, из хороших перформансов получается плохой театр»¹⁴. В то же время сам бывший перформансист известен длительной эксплуатацией одного и того же образа. Кроме того, в рамках 3-й Московской биеннале (2009) устраивал проект «Театр теней», демонстрируя в виде театра теней свой взгляд на историю перформанса¹⁵, что, в целом, близко к тому, что делает Абрамович. Иной точки зрения придерживается художница Екатерина Ковылина, признающая ритуальные качества перформанса и, в связи с этим, считающая повтор «вполне легитимным с культурной точки зрения»¹⁶, но все же признающая, что чужие работы повторять не стала бы и не хотела бы, чтобы повторяли ее.

Существуют предположения, что авторство проекта Абрамович в музее Гуггенхайм принадлежало куратору выставки¹⁷. Куратор и художник в своих сферах деятельности изначально

¹⁰ Ibid. p.37.

¹¹ Гуськов С. Перформанс на бис // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / Сергей Гуськов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295> / (дата обращения: 21.05.2014).

¹² Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57> / (дата обращения: 21.05.2014). Кирилл Серебренников: «Марина Абрамович решила придумать технологию повторов, которая была явлена в том же «Гараже», от желания воплотиться на территории экономики».

¹³ Obrist H.U. Op.cit., p. 76.

¹⁴ Цит. по: Гуськов С. Указ. соч.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Цит. по: Гуськов С. Указ. соч.

¹⁷ Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г.

Константин Бохоров: «В перформансах Абрамович то, что она ввела, – эти Seven Easy Pieces – удачное развитие её стратегии – причём, я думаю, что это придумала не она, а куратор ньюйоркского фестиваля перформанса Розали Гольдберг».

Кирилл Серебренников: «Да! Это куратор придумала, и это экономика. Перформанс существует один раз, а если он становится тиражом, уже не перформанс».

преследуют разные цели. В случае кураторского авторства этого проекта очевидной становится направленность на ознакомление публики с той частью современного искусства, которая не имеет материального воплощения, и, тем не менее, обладает большой значимостью. Как бы ни воспринималось то, что делает Абрамович, следует признать, что с познавательной точки зрения такой способ репрезентации неobjектного искусства, в том числе и радикального, может быть наиболее эффективным в своей непосредственной наглядности. Определенные параллели в этом случае могут быть проведены с реконструкцией уничтоженных исторических интерьеров и сооружений – широко применяемой мировой практикой.

Логическим продолжением и кульминацией исканий Абрамович является созданный ей «Институт для сохранения искусства перформанса». Его организация становится, вероятно, первым событием действительно институционального толка в области перформативного искусства.

III. Саморепрезентация

Иной подход к распространению информации о собственной деятельности прослеживается как наиболее распространенный в среде тех акций, которые наиболее близки к политическому активизму. Анна Зайцева в своей статье «Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией» отмечает, что основным отличием подобного искусства является ориентация на медиа-эффективность, достигаемую при помощи современных информационных технологий¹⁸.

Можно сказать, что необходимость дополнительной репрезентации радикальных практик с целью достижения художниками своей публики может быть поставлена под вопрос в связи с медийными реалиями времени. Ретрансляция в интернете способна привести к восприятию высказывания представителями совершенно различных слоев общества в разы быстрее, чем изначальное событие или выставка, всегда имеющая довольно ограниченную аудиторию. Показателен в этом смысле случай Pussy Riot, панк-молебен которых был оценен и воспринят, прежде всего, по опубликованному в сети видео¹⁹, несущему несколько иное впечатление, чем сама акция²⁰, не имевшая целостности и длившаяся около минуты в присутствии немногочисленных посетителей и служителей храма. Даже для политически ангажированных художников, работающих в открытом городском пространстве, контакт с публикой остается второстепенным по отношению к основной идее акции, в чем заключается одно из их отличий от обычных демонстрантов²¹.

Изначально обладающий абсолютно равноценными возможностями с политиками в области создания медийной презентации художник «пытается взять систему репрезентации в свои собственные руки»²², контролировать и создавать медиа, высвободившись из-под их влияния. Так художественный опыт становится в одночасье политическим, и, в то же время, качественно превышающим политический, поскольку, в отличие от политиков, художники могут в большей степени управлять медиализацией своих практик. Зачастую теперь медиа версия того или иного художественного события становится единственным и неоспоримым свидетельством и доказательством его существования. «Можно сказать, что если акция не была заснята на видео, сфотографирована и немедленно выложена в Интернет, то ее и не было», – отмечает сущность сегодняшних активистских действий Зайцева²³. Очевидной становится «спектакляризация

¹⁸ Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией // «Неприкосновенный запас» 2010, №4(72) / Анна Зайцева / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (дата обращения: 15.08.2014).

¹⁹ *Pussy Riot* Богородица, Путина прогони! [Электронный ресурс]. – Москва, 2012. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=GCasuaAczKY> / (дата обращения: 17.11.2013).

²⁰ Оригинальная запись выступления Pussy Riot в ХХС [Электронный ресурс]. – Съемка Дмитрия Зыкова, Москва: 21.02.2012. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=FoJqzGG7u_k / (дата обращения: 17.11.2013).

²¹ Зайцева А. Указ. соч.

²² Гройс Б.Е. Указ. соч.

²³ Зайцева А. Указ. соч.

активистского действия». Таким образом, современный художник стремится к *саморепрезентации* и достигает ее в исключительно медиализированном пространстве, которое освобождает его от потребности в дополнительной репрезентации извне.

Саморепрезентация в интернете не только сближает художников и политиков, но также в значительной степени выступает в качестве зеркала для современных общественных процессов, в условиях которых практически каждый человек, вовлеченный в использование социальных сетей, так или иначе, занимается саморепрезентацией, создавая нечто наподобие художественного проекта своего «я». Любой пользователь интернета в настоящее время может создавать и трансформировать свой образ, направляя эти преобразования на достижение различных социальных целей, причем художник и условный «обычный пользователь» часто будут пользоваться одними и теми же медийными инструментами и приемами. Так, в арсенал и тех и других попадают различные возможности социальных сетей, фотографии, видео- и текстовые блоги, новостная рассылка и т.д.

Кроме того, эти средства, пришедшие на помощь художникам в современности, в чем-то сближают их положение с тем, что имело место около полутора веков назад, в XIX веке, когда до рождения института кураторства было еще далеко, и сами художники участвовали в организации выставок и решали, чьи работы на них будут представлены²⁴. Возможность саморепрезентации позволяет избежать тяготящей многих авторов диктатуры куратора и превратить вертикальную систему в горизонтальную, учитывая не только отсутствие власти организатора, но и соприкосновение художников и реципиентов их деятельности в одном демократически устроенном информационном пространстве, на изменения которого каждый может оказывать равное влияние. Искусство создается вместе со зрителями. Так, саморепрезентация в некоторой степени способствует его деавтаномизации.

IV. Предварительная репрезентация

Следует отметить, что медиа широко используются художниками не только с целью популяризации уже случившихся событий, но и во время подготовки, в качестве предварительного пиара. В связи с этим возникает любопытный феномен *предварительной репрезентации*.

Общим местом является тот факт, что большая часть документации перформансов создается до их непосредственного осуществления. Анонсирующие фотографии, сделанные за месяцы и даже годы до самого события в совершенно иных условиях, зачастую сбивают с толку зрителя, трансформируя воспоминания о перформансе, даже в случае того, если он был посещен. Газетные превью часто используются взаимозаменяемо вместе с критическими статьями. Рекламные брошюры предвосхищают впечатления и переживания от предстоящего арт-события²⁵. Кажется даже, что сейчас художнику достаточно лишь заявить о своем намерении создать то или иное необъектное произведение, в том числе и длящееся во времени, в своем профиле в социальных сетях, как его уже можно считать не только успешно выставленным но и, по сути, осуществленным. Реакция потенциальной публики поступает незамедлительно.

Тем не менее, следует понимать, что все эти материалы описывают те перформансы, которые еще не случились и в действительности никогда не случатся. Все, что они могут продуцировать, – лишь образы в воображении потенциальных зрителей, и, тем не менее, можно сказать, что эти образы, имеющие весьма условное отношение к действительным работам, эта созданная в медийной среде предварительная документация необъектных работ (речь, разумеется, идет о тех событиях, для которых вообще допустимо заблаговременное анонсирование), своеобразным способом открывает путь для обретения реальности, пусть и эфемерной, новыми работами. Предварительно «выставленное» в медийной среде произведение обзаводится своими многочисленными двойниками в параллельных мирах сознания возможной публики, тем самым значительно укрепляя свои собственные позиции.

²⁴ Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров. М.: Логос, Гнозис, 2011.

²⁵ Marina Abramović + The Future of Performance Art. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010. p.2.

Так рождается своего рода современный «воображаемый музей», в чем-то близкий мысли Андре Мальро, вдохновлявшегося идеей репродукции и видевшего в ней возможность для новой жизни произведения. По мнению Мальро, человек, разглядывающий репродукции и весьма относительно представляющий себе, как в действительности выглядит объект, неминуемо изменяет его в своем сознании, варьируя размеры и освещение, и получает в итоге новое произведение, рожденное его предварительным восприятием. Фотографическое репродуцирование произведения классического искусства – картины, гобелена, скульптуры – приводит к тому, что оно теряет свою предметность, вещественность, но, лишаясь ее, обретает нечто, по мнению теоретика, даже более ценное – абстрактное измерение, придающее им элемент «абсолютного»²⁶.

Можно сказать, что изучение репродукций незнакомых нам произведений, в целом, тождественно с прочтением анонсов, относящихся к необъектному искусству. В обоих случаях зритель имеет дело в большей степени с собственным воображением нежели с чем-то реальным.

В качестве послесловия хотелось бы отметить, что современные художественные практики могут приобретать столь различные формы и находить выражение в столь многих вариациях, что возможность репрезентации каждой из них должна рассматриваться исключительно индивидуально. Едва ли представляется возможным найти окончательный универсальный ответ на вопрос о том, как именно – и стоит ли вообще – выставлять радикальное необъектное искусство, или же предпочтительней оставить решение этого вопроса самим художникам, или воспринимать произведение лишь в момент его осуществления.

Дальнейшее углубление в мир радикального искусства порождает лишь новые и новые вопросы в связи с проблемой его экспонирования. Так, например, непонятно, как следует воспринимать такие длительные работы, ярчайшим примером которых является творчество тайваньского художника Техчина Се, на протяжении пяти лет осуществившего пять перформансов – каждый длиною в год. Эти работы, в отличие от многих перформансов и акций, завершающихся, в большинстве случаев, в течение одного дня или, в крайнем случае, длящихся около недели, далеко не мимолетны. Тем не менее, вопрос о том, что в большей степени открывает для зрителя произведения Се, – случайная встреча с художником на улицах Нью-Йорка («One Year Performance» 1981–1982 («Outdoor Piece»)) или посещение выставки, где в архивном духе представлены сведения о его деятельности, – стоит не менее остро.

Выше были представлены наиболее используемые на настоящий момент способы экспонирования необъектного искусства. В целом же, кураторский поиск (или же авторское желание саморепрезентации) может быть столь же бесконечным и разнонаправленным, как и искания художников, поэтому способы репрезентации одного и того же произведения могут меняться в зависимости от времени, места, стремлений куратора и прочих условий. Возможно, именно совокупность различных способов, объединяющая все достижимые для того, кто не имел возможности непосредственного присутствия, углы обзора, может дать наиболее полную картину того, что хотел выразить художник в произведении, которое не может быть выставлено как объект.

ИСТОЧНИКИ

1. *Pussy Riot* Богородица, Путина прогони! [Электронный ресурс]. – (Видеозапись). – Москва, 2012. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=GCasuaAczKY> / (дата обращения: 17.05.2014)
2. Оригинальная запись выступления Pussy Riot в ХХС [Электронный ресурс]. – Съемка Дмитрия Зыкова, Москва: 21.02.2012. Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=FoJqzGG7u_k / (дата обращения: 17.05.2013)
3. Официальный сайт Stella Art Foundation – Режим доступа: <http://safmuseum.org/index.php> / (дата обращения: 22.05.2014)
4. Guggenheim Museum official website – Режим доступа: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic> / (дата обращения: 20.05.2014)

²⁶ Лысикова О.В. Музеи мира, М.: Флинта, Наука, 2002. с.22-23.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kennedy R. Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery // The New York Times, November 6, 2005 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (дата обращения: 20.05.2014)
2. Круглый стол «Театр как новая территория современного искусства» // Искусство №1 2012 г. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57/> (дата обращения: 21.05.2014)
3. Marina Abramović + The Future of Performance Art. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010.
4. Obrist H.U. The Conversation Series, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010.
5. Вайбель П. 10++ программных текстов для возможных миров. М.:Логос, Гнозис, 2011.
6. Гройс Б.Е. Искусство. Дизайн. Политика / Лекция. Расшифровка: Наталия Миловзорова – 28.05.2004 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (дата обращения: 15.04.2014)
7. Гуськов С. Перформанс на бис // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / Сергей Гуськов / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295/> (дата обращения: 21.05.2014)
8. Зайцева А. Спектаклярные формы протеста в современной России: между искусством и социальной терапией // «Неприкосновенный запас» 2010, №4(72) / Анна Зайцева / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (дата обращения: 15.08.2014)
9. Лыскова О.В. Музеи мира, М.: Флинта, Наука, 2002.
10. Митенко П. Чем нам может помочь наследие ситуационизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma/> (дата обращения: 15.03.2014)

REFERENCES

1. Groys Boris *Iskusstvo. Dizain. Politika* [Art. Design. Politics] Искусство. Дизайн. Политика / The lecture is deciphered by Nataliya Milovzorova – 28.05.2004 / [Electronic source]. – Access: <http://gtmarket.ru/laboratory/publicdoc/2006/664> (the date of access: 15.04.2014)
2. Guskov Sergey *Performans na bis* [Encore, performance!] // The Art Newspaper Russia №0 2012 г. / [Electronic source]. – Access: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/295/> / (the date of access: 21.05.2014)
3. Kennedy R. *Self-Mutilation Is the Sincerest Form of Flattery* // The New York Times, November 6, 2005 / [Electronic source]. – Access: <http://www.nytimes.com/2005/11/06/arts/design/06kenn> (the date of access: 20.05.2014)
4. Lysikova Olga *Muzei mira* [World`s museums], М.: Flinta, Nauka, 2002.
5. Marina Abramović + *The Future of Performance Art*. Edited by Paula Orrell, Prestel, 2010.
6. Mitenko Pavel *Chem nam mozhet pomoch ` nasledie situacionizma?* [How can the Situationism`s heritage help us?] [Electronic source]. – Access: <http://insurrectionart.mediaudar.net/2013/10/31/chem-nam-mozhet-pomoch-nasledie-situacionizma/> / (the date of access: 15.03.2014)
7. Obrist Hans Ulrich *The Conversation Series*, Number 23– Marina Abramović, Köln, 2010.
8. Round table «Teatr kak novaya territoriya sovremennoego iskusstva» [Theatre as the new territory for contemporary art] // *Iskusstvo* [Art] №1 2012 г. / [Electronic source]. – Access: <http://www.iskusstvo-info.ru/archive/article/id/57/> / (the date of access: 21.05.2014)
9. Wiebel Peter. *10++ programmnyh textov dlya vozmozhnyx mirov* [10++ program texts for possible worlds]. М.:Logos, Gnozis, 2011.
10. Zayceva Anna *Spektakulyarnye formy protesta v sovremennoi Rossii: mezhdru iskusstvom i socialnoi terapii* [Spectacular protest forms in the contemporary Russia: between art and social therapy] // «Neprikosnovennyi zapas» [«Emergency ration»] 2010, №4(72) // [Electronic source]. – Access: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/4/za4.html> / (the date of access: 15.08.2014)

М.Г. Таценко

искусствовед,

аспирант кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени

факультета истории искусства РГГУ

maria_tatsenko@hotmail.com

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЁМОВ ФАНАРТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ АНИМАЦИОННОГО СЕРИАЛА «ВРЕМЯ ПРИКЛЮЧЕНИЙ С ФИННОМ И ДЖЕЙКОМ»*

Творчество поклонников (фанарт) является своеобразным откликом на произведение популярной культуры. В статье рассматривается влияние приёмов, характерных для любительского творчества на популярные произведения, их использование в современной медиа-индустрии на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком».

Fans' creative activity (fan-art) is peculiar tribute to a popular culture product. The influence of fan-art's specific devices on popular production and media industry of our days is analyzed with the case of the animation series *Adventure Time with Finn & Jake*.

Ключевые слова: фанарт, фанфикшн, конвергенция, фандом

Keywords: fan-art, fan-fiction, convergence, fandom

Справедливо будет отметить, что об успехе того или иного произведения популярной культуры сегодня можно судить по количеству зрителей, их активности и вовлеченности в события, связанные с созданием фильма, коммерческому успеху в прокате. Появление интернета и его доступность сделали возможным более тесный контакт между производителями и потребителями медиа-продукции: для отслеживания общественного мнения и настроений в среде поклонников продюсерам достаточно просматривать тематические ресурсы (онлайн опросы, социальные сети, тематические сайты и форумы). Помимо сетевых ресурсов, продолжают функционировать и традиционные площадки взаимодействия поклонников и авторов (актеров, режиссёров, писателей и т.п.): различные фестивали, конференции. Всё это работает на развитие диалога между авторами оригинального медиа-продукта и его наиболее активными потребителями – фанатами.

Фанаты сегодня зачастую вовлечены не только непосредственно в потребление продукта (фильмов, комиксов, сериалов) и мониторинг информации, связанной с выходом новых серий, официальной сувенирной продукции и медийным закулисным, они активно участвуют в обсуждениях на форумах, предлагают свои видения и интерпретации оригинальных историй, а также создают рисунки, литературные и другие произведения по мотивам любимых фильмов. Это творчество поклонников – фанарт – сопровождает сегодня практически все фильмы и сериалы. Доступность интернета даёт возможность не только создавать рисунки, видеоролики, рассказы, но и делиться ими с единомышленниками, обсуждать уже сюжеты этих вдохновлённых книгами и фильмами рассказов. Фанарт как продукт, созданный в среде поклонников, является «живым», визуальным откликом, анализируя который авторы оригинальных произведений могут судить о настроениях аудитории.

Однако можно ли рассматривать фанарт не только как статистический материал для медиа-

© Таценко М.Г., 2014

* По материалам научного семинара Смолянской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

*M. Tatsenko Applying fan-art devices in pop-culture production:
a case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake*

индустрии, но и как самобытную форму искусства, обладающую своими характеристиками, жанровыми, сюжетными, стилистическими? Сегодня оригинальное произведение не только вдохновляет поклонников создавать свои подражательные работы по его мотивам, но и само становится подвержено влиянию. С одной стороны, это обусловлено изменившимся характером отношений медиа-индустрии и фанатской среды, которые приобретают всё более явный характер диалога, с другой – тем, что в сфере производства фильмов и других произведений появляется всё больше любителей, выходцев из среды поклонников-непрофессионалов, а также молодых людей, которые сами являются фанатами. Это новое поколение, работающее в кино-индустрии, апроприирует сюжетные ходы и наработанные приемы их образного решения, интегрируя их в свою кино-продукцию. Таким образом, в рамках фанарта нарабатываются такие приемы, которые потом становятся востребованными в индустрии.

Насколько велико влияние фанарта на современные произведения, и в чем оно выражается, можно проследить на примере популярного анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком». Дело в том, что сериал не только спровоцировал творческую активность поклонников, но и сам испытал на себе влияние фан-культуры, что на сегодняшний день является скорее исключением, чем правилом: то, что наиболее активная часть аудитории создает произведения по мотивам фильмов и сериалов, в среде поклонников является нормой, однако со стороны авторов оригинального продукта реакция на подобную симпатию зрителя практически отсутствует. Сериал «Время приключений» интересен тем, что авторы ввели в произведение целый эпизод, посвященный персонажам, придуманным поклонниками.

Что же послужило причиной такого отклика со стороны создателей «Времени приключений»? Здесь можно говорить о том, что творческий вектор авторов сериала совпал с интересом и запросом аудитории. Фред Сейберт, занимавшийся продюсированием «Времени приключений», в интервью интернет-каналу *PBSoffbook* (видео *Fan Art: An Explosion of Creativity*¹) рассказал о невероятном количестве фанарта, который появился уже после выхода первого эпизода (пилотная серия была показана в январе 2007 года, а первый эпизод сериала – 5 апреля 2010 года), в сеть хлынуло множество творческих работ – рисунков, скульптурок, костюмов. Уникальным стало также то, что одна сотрудница выпускающей компании создала свои собственные комиксы по мотивам сериала, где главными героями стали девушка Фионна и ее кот Кейк. Эти комиксы, получив огромную популярность среди поклонников сериала, легли в основу вставного эпизода (9 эпизод третьего сезона, вышедший 5 сентября 2011 года) «Времени приключений».

«Время приключений с Финном и Джейком» (*Adventure Time*, с 2010 года по настоящее время) – американский анимационный сериал, повествующий о приключениях парнишки Финна и пса Джейка. Действия сериала происходят в мире Земля Ооо (или Вуу), предположительно, в нашем мире через тысячу лет после атомной войны. Фактом атомной войны объясняется и пестрый состав обитателей – все они мутанты. Главные герои – парнишка Финн и собака Джейк – любят приключения, собственно, каждый эпизод «Времени приключений» представляет собой отдельное опасное путешествие или трудную жизненную ситуацию, которую герои непременно решают, выходя победителями из любых передраг.

Если говорить о сюжете сериала, то драматическое решение, соответствует классической схеме всех популярных голливудских фильмов о приключениях и не только о них. В центре событий находится актантный герой, вокруг которого строится повествование, своими действиями именно Финн привлекает большинство опасностей. У Финна есть магический помощник (собака Джейк), условная дама сердца (принцесса Бубльгум), заклятые враги (Снежный Король) и друзья (Марселин, королева вампиров). Характерно также, что у главного героя есть свой дом-крепость, являющийся относительно безопасным местом.

Эпизоды сериала имеют общую структуру – каждый эпизод, рассказывающий отдельную законченную историю об одном из приключений Финна и Джейка, предваряет заставка, которая является элементом композиции и информационным контекстом, своего рода справкой. Во время

¹ Fan Art: An Explosion of Creativity [видео], режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=-PkrZ0y0o_0

М.Г. Таценко Использование приёмов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком»

заставки воображаемая камера проносится над Землей Ооо, выхватывая основных действующих лиц и локации вымышленного мира. Вся заставка длится 22 секунды. За это время зритель не в состоянии запомнить и осознать все, что возникает на экране – событий и персонажей мелькает слишком много. Расчёт в данном случае делается на то, что заставка предваряет каждый эпизод, и, постепенно знакомясь с персонажами, зритель будет идентифицировать их в заставке.

Такого рода заставки не редкость, они довольно типичны для серийных произведений, где в силу растянутости повествования на несколько (порой очень много) эпизодов возникает потребность в постоянном напоминании об основных мотивах, идеях и персонажах, в том числе это важно для зрителей, которые включаются в просмотр не с первого эпизода. Кроме того, заставка является своеобразной визитной карточкой сериала, его квинтэссенцией, она призвана не обрисовать его характер, здесь важен не сюжет, разворачивающийся во времени, а скорее общее настроение. Заставка наносит для зрителя на «карту» своеобразные отправные точки и узловые моменты. Так, сам финальный кадр заставки, когда Джейк цепляется за ногу Финна, для зрителей, уже посмотревших несколько эпизодов, приобретает второй смысл. Уже знакомые с приземленным, немного сварливым, но заботливым Джейком зрители безошибочно трактуют эту сцену как попытку Джейка в очередной раз отговорить Финна от опасной затеи (пёс цепляется за ногу, не давая уйти). Меч, пронзающий заголовок, является оружием главного героя. Такое средневековое оружие кажется странным для далекого будущего, но именно меч, символ рыцарства и рыцарских идеалов, знаменует героизм Финна – борца с несправедливостью и защитника слабых. В одном из эпизодов Финн сообщает, что поклялся пытаться помочь каждому, кто позовет на помощь. Кадр с поднимающимися на гору героями в конце заставки символизирует удачное завершение приключения в конце каждого эпизода, Финн и Джейк каждый раз покоряют своеобразную «вершину».

Заставка, таким образом, суммирует произведение, но не сюжетно, а именно представляя его образ, хронотоп, персонажей. Можно сказать, что в фан-культуре смысловую роль заставки отчасти выполняет оригинал. То есть один конкретный фильм является отправной точкой, «картой», с помощью которой нужно читать фанатские произведения. И если в заставке оригинала всегда выбираются незабываемые характеристики произведения (фрагменты, где персонажи предстают в своем привычном облике и обстоятельствах), то и само произведение-оригинал в фан-культуре является каноном – образцом.

* * *

Выше уже говорилось, что сегодня в индустрию часто приходят молодые авторы из среды поклонников. В своей работе «Конвергентная культура» крупнейший американский исследователь фандома Генри Дженкинс говорит об этом феномене, приводя истории режиссеров–любителей, он пишет о влиянии эстетики и идей фанатского творчества на современную медиа-индустрию. В качестве примеров Дженкинс перечисляет несколько популярных на MTV анимационных сериалов, авторами которых были выходцы из среды фанатов или на эстетику которых оказали влияние работы любителей².

Другим важным фактором, делающим возможным обратное влияние фанарта на популярную культуру, является конвергентная природа многих современных произведений. Согласно Дженкинсу, конвергенция, с одной стороны – это способ существования содержания (медиа-контента) на современном этапе. Он заключается в перетекании контента, его циркуляции между различными медиа (например, фильм, рисунок, комикс, компьютерная игра, объединенные одной франшизой, одним сюжетом, одними и теми же персонажами). Происходит процесс слияния традиционных и новых медиа, который сопровождается воспроизведением одного и того же произведения (контента) различными способами. С другой стороны, понятие конвергенции может выступать качественной характеристикой произведения. Конвергентное произведение – это ряд

² Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2008.

*M. Tatsenko Applying fan-art devices in pop-culture production:
a case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake*

произведений (книги, фильмы, игры, комиксы), объединенных одним сюжетом, вселенной, персонажами таким образом, что каждый продукт приумножает знания и вносит дополнения (порой очень существенные) в сюжет. Конвергентное произведение можно назвать синкретичным (понимая под синкретизмом в данном случае неотделимость всех продуктов внутри одного такого произведения). В самом широком смысле фанарт также является одной из составляющих конвергентного произведения, еще одним каналом трансляции, интерпретации и приумножения содержания. Если движение по этому каналу в сторону от оригинала к фандому всегда было само собой разумеющимся, то движение в обратном направлении, влияние фанарта на оригинал, практически отсутствовало.

Что же позволяет говорить о том, что сегодня есть и обратное влияние? Рассмотрим сериал «Время приключений» с точки зрения влияния, оказанного на него фан-культурой.

Прежде всего, следует отметить, что сюжет сериала не пытается сохранить самодостаточную целостность традиционного произведения: он содержит множество отсылок к другим произведениям. Речь здесь идёт не о глубоких иносказаниях и тонких намёках, а именно о штампах и образах популярной культуры последних десятилетий. Авторы «Времени приключений» уже как бы подразумевают, что зритель обладает тем же багажом воспоминаний и знаний (он вырос на тех же фильмах, книгах, играл в те же игрушки), то есть заявленные цитаты ему будут понятны, иначе игра не имела бы смысла. Это негласное «подразумевание» одна из самых важных составляющих фанатской культуры – в фан-произведении всегда отражен оригинал, знание которого подразумевается, иначе произведение а) может быть непонятно сюжетно, вплоть до того, что для незнакомого с контекстом оригинала читателя потеряет всякий смысл; б) не будет считано как фанатское.

Помимо обязательного знакомства с каноном, в фандоме есть также ряд моделей обращения с материалом (контентом) оригинального произведения: установление системы пейрингов (романтических связей между персонажами – то есть, в отличие от оригинального произведения, принцесса может быть влюблена в злодея, а не в главного героя), проигрывание событий от лица враждебной стороны (когда события преподносятся так, как если бы главным героем был антагонист, в центре повествования стоит его история, а условным злом становятся положительные персонажи), деление на группировки (особенно по отношению к тем произведениям, сюжет которых к этому располагает – всевозможные дома и кланы в фантастических и фэнтезийных произведениях). Цитата и повторение становится в рамках фан-культуры не маркером вторичности, а привязкой к всеобщему знанию.

Подобного рода привязками буквально пронизан весь сериал «Время приключений». Причем порой сложно разделить маркеры на чисто визуальные штампы и сюжетные повторы – каждый считываемый визуальный образ все равно несет в себе смысл, накопленный за время его бытования в популярной культуре и фанатской среде.

Например, если говорить об анимации «Времени приключений», она вполне вписывается в ряд популярных американских сериалов: яркие локальные цвета, схожие черты внешности всех персонажей (выражение лица, геометрическая форма тела, головы, пропорции, телосложение). Однако мультипликаторы уже на визуальном уровне затрагивают одну из главных тенденций современной анимации – склонность к использованию визуальных приемов аниме (японской анимации). Из художественных приемов, заимствованных у аниме, можно отметить увеличивающиеся глаза в момент особого эмоционального состояния персонажей (радость, умиление) – глаз в этом случае приобретает большой переливающийся зрачок, как бы дрожащий, слезящийся. Такие «эмоциональные» глаза, распространенные в аниме, где этот прием используется, чтобы выразить печаль или радость (светлые слезы счастья), считываются как штамп эмоции, как готовый паттерн. Тот факт, что этот штамп специально подается как штамп, используется нарочито, привносит комический оттенок. К слову, с той же целью большие слезящиеся глаза часто используются в фанарте.

М.Г. Таценко Использование приёмов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком»

Отсылки к аниме являются своеобразным «передразниванием» стилистики и антуража аниме и японской популярной культуры. Например, главный герой Финн (а также Фионна и Храбрая Сьюзан) носят головные уборы с ушами. Хотя по форме шапки героев и отсылают к кольчужному шлему (еще один намек на рыцарство), присутствие ушей позволяет ассоциировать их с японскими *catgirl* (*nekomimi*) и даже с традиционными уборами девушек Playboy (Фионна носит шапку с заячьими ушами).

Другой пример визуально выраженного маркера – образ леди Ливнерог (единорога принцессы Бубльгум). Её внешность (радужные цвета, добродушное выражение лица) отсылает к популярным игрушкам *My Little Pony* и всевозможным кампаниям этой франшизы (музыкальные и анимационные фильмы, видеоигры и прочее). Пластиковые девчачьи игрушки-пони переживают сейчас бум популярности в связи с всеобщей ностальгией по играм, сериалам и популярным персонажам 80-х годов. Однако среди выросших поклонников «Пони» их образы часто интерпретируются в милом, комическом ключе. Сама Ливнерог также безмерно мила, привычным выражением ее лица является беззаботная улыбка.

Помимо чисто стилистических намёков «Время приключений» содержит целый ряд разного рода сюжетных отсылок и цитат. Здесь под отсылкой мы понимаем намек на другое произведение, а под цитатой – его воспроизведение, «цитирование», через действия персонажей, композицию кадра и прочее. Например, в домике Финна и Джейка множество необычных предметов мебели и деталей интерьера. Один из ковров представляет собой шкурку шестилапой кошки (по аналогии со шкурами медведей в охотничьих домах). Многолапая кошка – отсылка к другому популярному персонажу 80-90-х – Котобусу (двенадцатилапому коту-автобусу из аниме «Мой сосед Тоторо» Х. Миядзаки, 1988). Не удивительно, что на популярном среди рисующих поклонников сайте *DeviantArt* есть фанарт, в том числе с Кейком (котом Фионны) в виде Котобуса.

В эпизоде «Звон свадебных колоколов», во время церемонии Снежный Король внезапно начинает бормотать какие-то числа, сверяясь со списком, эти числа – 2-4-8-16-32 – ассоциируются с последовательностью загадочных чисел (4 8 15 16 23 42) из популярного сериала «Остаться в живых» (*Lost*).

В другом эпизоде – «За гранью земной реальности» – герои спускаются в Пещеру Тайн, что содержит отсылку к Пещере Чудес из диснеевского мультфильма «Аладдин». Сам же кадр, когда Финн поднимается по ступенькам за статуэткой овцы, является композиционной и сюжетной цитатой аналогичного кадра с Аладдином, поднимающимся за волшебной лампой, или кадра с его обезьянкой, потянувшейся за сокровищем (также в виде статуэтки). В обоих случаях прикосновение к предмету является запретным и влечет неприятности.

Создатели сериала также сообщали, что сам проект задумывался как нечто сумбурное, смешное, нелепое, своеобразный анимационный квест – юмористически преподнесенная настольная игра типа *Dungeons & Dragons*. Примечателен тот факт, что одна из серий – «Картные войны» (*Card Wars*) – целиком посвящена карточной настольной игре и представляет собой пародию на *Dungeons & Dragons* или *Magic*. Название же «Картные войны» (*Card Wars*) является игрой слов и отсылает к «Звездным войнам» (*Star Wars*) – еще одна невероятно популярная среди, так называемых, ботаников эпопея 80-х.

Насыщенность сериала «Время приключений» цитатами и отсылками к другим произведениям популярной культуры роднит его с фанартом – творчество поклонников зачастую строится не только на каноне оригинала, но и включает в себя элементы других произведений (типичный для фан-культуры тип произведения – *crossover* (кроссовер) – представляет собой смешение нескольких оригинальных произведений).

Этот пример показывает, что произведение популярной и фан-культуры сегодня может создаваться по схожим принципам, однако какие приемы непосредственно фанарта может впитывать оригинал? Мы уже отмечали, что популярность сериала «Время приключений» среди поклонников в конечном итоге привела к созданию эпизода спин-оффа (вставного эпизода) о

*M. Tatsenko Applying fan-art devices in pop-culture production:
a case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake*

приключениях Фионны и ее кота Кейка.

С первого момента фильма, заставки, зрителю сразу становится понятно, что перед ним не обычной эпизод: вместо Снежного Короля тут появляется Снежная Королева, вместо принцессы Бубльгум – принц Гумбол, а любимицу Бубльгум – Леди Ливнерог – заменяет Лорд Монохромрог, Марселин сменяет ее мужская версия – Маршал Ли, а вместо главных героев в конце заставки появляются Фионна-девочка и ее кот Кейк (в других переводах – Пирожок). То есть уже на уровне заставки-«карты» зрителю становится понятно, что герои изменились, но между тем остались смутно узнаваемы: каждый по-прежнему на своем месте, функции их читаемы, но пол сменился на противоположный.

Здесь применен один популярный прием фанарта, на нем выстроен весь эпизод, это *gender bending*. *Gender bending* – это практика превращение в персонажей противоположного пола, то есть это не создание своего персонажа, а игра с уже имеющимся персонажем оригинального произведения.

Следует отдельно отметить, что тема со сменой пола персонажей является неотъемлемой частью многих мемов-опросников. Заполняющему опросник поклоннику предлагается нарисовать (описать) того или иного персонажа, как если бы он был противоположного пола – как бы он себя вел, как его характер бы выражался в другом облики. Фантазёрства такого рода на фан-форумах много.

Gender bending в широком смысле включает полное конструирование образа персонажа по образцу его оригинала противоположного пола, включающее, например, перенесение способностей и особенностей и максимальное соответствие образу и характеру оригинала, в том числе внешнее сходство. Облик Фионны, например, явно калькирован с Финна – на голове у нее тоже белая шапка с выбивающейся из-под нее светлой челкой, а за спиной зеленый рюкзак, вместо синих шорт на девушке синяя юбка. Кот Фионны Кейк на свидание хозяйки предусмотрительно берет с собой гусли, чтобы «беседа пошла». Музыкальный талант Кейка является аналогией таланта Джейка. В классической версии пес играет на скрипке. Лорд Монохромрог – версия Леди Ливнерог в спин-оффе – общается с помощью азбуки Морзе (отбивает копытом), в то время как Леди говорит на неизвестном никому языке (корейском). Во время поединка со Снежной Королевой становится ясно, что все ее силы заключаются в диадеме – в оригинальной версии могущество Снежному Королю дарует его корона.

А как же сами персонажи? Ведь, по сути, все они также являются вписанными в эту вселенную вымышленными персонажами. Чтобы ответить на этот вопрос, нужно бегло обозначить сюжет.

Сюжет эпизода выстроен вокруг любовной интриги – взаимоотношений Фионны и принца, который решает пригласить её на свидание, а затем и на бал в качестве своей девушки. На благосклонность принца Гумбола также претендует Снежная Королева, от которой Фионна защищает своего возлюбленного и в начале эпизода, и в самом конце – во время финального поединка в покоях принца. Когда победа одержана, Гумбол, потрясенный отвагой Фионны, пытается объяснить в своих чувствах к ней, но девушка прерывает его. Она поворачивается в анфас и произносит текст, как бы на камеру, о том, что никто из парней ее не интересует, и что отношения ей не нужны. Однако потом она делает странную поправку, говоря, что есть один человек, для которого она открыта. С этими словами Фионна смотрит через плечо на Кейка, который явно улавливает ход ее мыслей. Этим единственным оказывается Снежный Король. Кейк подхватывает слова Фионны, соглашаясь с ней. Пробив пол, в комнате появляется Монохромрог и отбивает копытом свое согласие со сказанным. Фионна произносит слова: «Снежный Король – просто мечта, не дождусь пока...». Кадр размывается и перед нами предстает новое пространство – тронный зал Снежного Короля. Сам Король развалился на троне с книжкой, он продолжает слова Фионны: «пока выйду замуж».

Таким образом, все произошедшие события становятся просто прочитанным Снежным Королем вымышленным рассказом. Дочитав рассказ, Снежный Король оборачивается к своим слушателям

М.Г. Таценко *Использование приёмов фанарта в произведениях популярной культуры на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком»*

– заключенным в глыбу льда Финну и Джейку – и спрашивает их мнение о фанфике, который он сочинил про них.

Получается, что перед нами не новые персонажи, а герои оригинального сериала – ведь фанфик свой Снежный Король писал про Финна и Джейка – которым «изменили пол». Тогда весь эпизод есть не что иное, как глобальный *gender bending* эксперимент, своего рода перекраивание истории.

Такое перекраивание «под персонажа» (нового или созданного с применением *gender bending*'), представление событий его глазами, переживание от его лица очень часто используется в фан-культуре. Практически у каждого поклонника есть свой персонаж-любимчик, в том числе – второстепенный персонаж, которому в оригинальном произведении отведено не так много места, или он показан не с той стороны. Все эти недосказанности предоставляют широкий простор фанатской фантазии.

Говоря о конкретных локальных проявлениях, приведем в пример эпизод со сборами Фионны на бал. Сборы на бал с переодеванием в праздничное платье обусловлены «девчачьим» (выражение из фан-среды, синоним: девчочковый) характером эпизода. К тому же, такие вставки в классические произведения часто делаются при написании фанфиков, авторам которых свойственно расширять бытовые аспекты, часто остающиеся за рамками произведения-источника.

Другой неотъемлемый атрибут фан-творчества, связанный с женской аудиторией, это персонаж, нарицательно именуемый Мери Сью. Мери Сью (или её мужская версия) является носителем лучших качеств, обычно в Мери влюбляется главный герой или персонаж, которому автор фанфика симпатизирует или попросту хочет, чтобы этот персонаж был с его выдуманной Мери. Образ Снежного Короля в эпизоде «Фионна и Кейк» в юмористическом ключе намекает на Мери Сью, он выступает в роли идеального избранника в девичьих грёзах.

Косвенным намёком на сюжет “*damsel in distress*”³ («дева в беде») можно посчитать ситуации с принцем Гумболом – Фионна спасает беспомощного избранника дважды. Обычно в фанфиках с сюжетом «дева в беде» есть персонаж (чаще всего – главная героиня, вымышленная или взятая из произведения-оригинала), который постоянно попадает в передраги или грандиозная беда-приключение которого составляет основную сюжетную линию повествования. Спасению этого персонажа и посвящается весь фанфик.

В эпизоде «Фионна и Кейк» специфические ходы фанатского творчества используются нарочито, с явным комическим подтекстом. Здесь ставка сделана на узнаваемость шаблона, который подготовленный зритель-фанат безошибочно считывает.

На примере сериала «Время приключений с Финном и Джейком» и эпизода спин-оффа «Фионна и Кейк» можно сделать обобщающие выводы о влиянии фанарта и фан-культуры на популярную культуру в целом. Это влияние сегодня становится все заметней и на уровне визуальных приемов, и на уровне сюжетных заимствований и цитат.

Во-первых, в спин-оффе используются традиционные сюжетные ходы фанарта (построение истории вокруг любовной интриги, аллюзии Мери Сью), а сам эпизод представляет собой визуализированный фанатский рассказ, где главным инструментом является принцип смены пола персонажей – *gender-bending*. Сюжетобразующими в сериале порой становятся типичные мотивы фан-культуры (как в случае с эпизодом «Картные войны», где в основу положена ситуация с различным поведением игроков в настольную игру).

Во-вторых, влияние фан-культуры на сериал прослеживается на уровне предметного наполнения вымышленного мира и создания образов персонажей (многочисленные отсылки к

³ «Дева в беде» является архетипическим образом мировой литературы и мифологии вообще. Популярность сюжетов с «девой в беде» в фанатской среде придало этому типу особый локальный смысл – произведения о спасаемых девах зачастую сильно утрированы и сконцентрированы на образе главной героини, которая, к тому же, часто имеет черты Мери Сью.

*M. Tatsenko Applying fan-art devices in pop-culture production:
a case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake*

другим произведениям, нацеленные на то, что зритель считывает их, обладая общей «фанатской» подготовкой с авторами сериала).

Итак, подразумевается, что аудитория сериала, во-первых, знакома с принципами функционирования фандома, во-вторых, знакома с произведениями, на которые ссылаются создатели «Времени приключений». Однако это вовсе не означает, что зрителю, отстраненному от фан-культуры, сериал будет непонятен. Скорее возникает ситуация, когда фанатская осведомленность позволяет считывать дополнительные смыслы. Например, отдельно взятый эпизод «Фионна и Кейк» будет считан как история про девочку и кота, а финал с разоблачением останется не совсем понятен. Это типичная для фанатского творчества ситуация, когда в фанфикшне опускается описание места действия и мотивации персонажей: подразумевается, что мы с ними знакомы априори. Эпизод «Фионна и Кейк», таким образом, является своеобразным анимационным фанфиком не только потому, что сюжет всей вставной истории сочинил Снежный Король, а так как мы имеем дело с произведением, построенным по принципу фанатского творчества.

Почему популярная культура, в частности создатели фильмов и сериалов, начинают обращаться к приемам фанарта и апеллировать к фанатскому опыту? На примере анимационного сериала «Время приключений», сюжеты эпизодов которого и визуальный ряд наполнены аллюзиями на другие произведения или типичное поведение в фанатской среде, можно говорить о некоей попытке приблизить оригинальное произведение к тому опыту его личного переживания, которой обычно остается в границах фандома. Кроме того, насыщение оригинального сериала отсылками к другим произведениям, переигрываниями отдельных узнаваемых образов (Леди Ливнерог – игрушка *My Little Pony*) согласуется с принципами творчества поклонников или детской игрой, когда персонажи или игрушки появляются в фан-произведении или игре, выполняя назначенную роль, которая может сильно отличаться от образа, заданного авторами фильма или производителями игрушки. Генри Дженкинс, описывая фанатскую кукольную анимацию, делает важное замечание, что сувенирная продукция и игрушки, которые сопровождали и сопровождают все крупные франшизы, мало что добавляют к смыслам самого произведения, но, становясь объектом в игре или анимационном фильме, приобретают дополнительные смыслы⁴. Обилие цитат во «Времени приключений» сочетается с эклектично решенным вымышленным миром, образ которого на визуальном уровне поддерживает общую идею сочинённости из разных элементов – как фильмы аниматоров-фанатов, где персонажи и элементы разных оригинальных произведений используются вместе в рамках одного повествования.

ИСТОЧНИКИ

1. Archive of Our Own [архив фанфикшн], режим доступа: <http://archiveofourown.org> (дата обращения: 21.12.2014)
2. DeviantArt [онлайн-галерея и творческое сообщество], режим доступа: <http://www.deviantart.com> (дата обращения: 21.12.2014)
3. Fan Art: An Explosion of Creativity [видео], режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=-PkrZoyoo_o (дата обращения: 21.12.2014)
4. FanFiction.net [архив фанфикшн], режим доступа: www.fanfiction.net (дата обращения: 21.12.2014)
5. tumblr. [блог], режим доступа: www.tumblr.com (дата обращения: 21.12.2014)

ЛИТЕРАТУРА

1. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. N.-Y.: New York UP, 2008.
2. Jenkins H. *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*. N.-Y.: New York UP, 2006.

REFERENCES

1. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2008.
2. Jenkins H. *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, New York, New York University Press, 2006.

И.В. Минаева

*магистрант кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГГУ
researches@mail.ru*

КАРТИРОВАНИЕ КАК МЕТОД РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАБОТАХ ОЙВИНДА ФАЛЬСТРЁМА *

В статье рассматривается картирование как метод репрезентации на примере работ Ойвинда Фальстрёма – художника, который одним из первых не только обратился к данному методу, но и последовательно развивал его в своих работах. Картирование – новый термин для отечественных художественных теорий и практик, поэтому отдельное внимание уделяется определению содержания и значения данного термина. Обращение к методу картирования в исследовании творчества Ойвинда Фальстрёма открывает новые перспективы как для более глубокого понимания работ художника, так и для расширения представления о методе картирования в контексте художественных практик.

This article discusses the mapping as representation method, taking the case of the Oyvind Fahlström art. Fahlström was one of the first artists, who not only declared this method, but continuously developed it in his artworks. “Mapping” is new term for Russian art criticism and practices, so we pay special attention to define the content and meaning of the term. Mapping as key term in the study of the art of Oyvind Fahlström opens new perspectives for research: it allows to understand better the artist's particular artwork and to develop the idea of mapping as art method in the context of artistic practices.

Ключевые слова: картирование, концептуальная карта, репрезентация, Ойвинд Фальстрём

Keywords: mapping, conceptual map, representation, Oyvind Fahlström

Обращение к методу картирования в исследовании творчества шведского художника Ойвинда Фальстрёма открывает новые перспективы как для более глубокого понимания содержания, построения и значения работ художника, так и для расширения представления о методе картирования в контексте художественных практик.

Это связано с тем, что Фальстрём – один из первых художников, для которого метафора карты стала семантической основой работ, а картирование – методом, позволяющим проявить социально-политические проблемы общества. В свою очередь, и сам метод картирования получил определённый импульс для развития в художественных практиках благодаря творчеству шведского художника, который предложил интересные подходы и стратегии к использованию и интерпретации этого метода в своих работах.

Прежде чем обратиться к творчеству Ойвинда Фальстрёма, представляется важным определить, *что же такое картирование?*

Картирование как метод репрезентации, организации и интерпретации художественного текста.

Термин «картирование» – новый для отечественных художественных теорий и практик. Если за рубежом этот термин активно используется не только в контексте художественных практик современного искусства, но также предпринимаются отдельные попытки ввести его в арсенал искусствоведческих и философских исследований, то в России существует некоторая неопределённость относительно его содержания, значения и области применимости в искусстве.

© Минаева И.В., 2014

* По материалам научного семинара Смоленской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

В русском языке термин «картирование» используется в контексте различных наук и систем знаний: географии, политики, социологии, психологии, биологии, генетики, информатики и др. Общий смысл, который вкладывается в этот термин, – это отображение и моделирование пространственных взаимосвязей и взаимоотношений объектов и их частей в различных системах. Специфика использования термина «картирование» в каждой из вышеперечисленных областей знаний содержит определенные смыслы и ассоциации, что интересно переключается с многозначностью термина «картирование» применительно и к области искусства.

Как появился в русском языке этот термин? «Картирование» закрепилось в нашем языке в результате перевода англоязычного термина «mapping». При этом слово «mapping» можно перевести не только как «картирование», но и как, например, «картографирование» или «отображение». Термины «картографирование» и «отображение» несут коннотации записи, документации чего-либо, прямого перевода информации из одной модальности в другую. При этом термин «картографирование» содержит ссылки на традиции картографирования – буквально, «нанесения на карту», что больше соответствует процессу создания традиционных карт, например, в географии.

Почему перевод слова «mapping» как «картирование» кажется наиболее удачным? Термин «картирование» не несёт каких-либо обязательных требований к отображению карты, при этом подразумевает определённые коннотации процессуальности, которые ближе к характеристикам мыслительной, исследовательской деятельности, нежели инструментальным, формальным операциям обработки исходных данных. Такое смысловое значение термина в большей степени соответствует тем процессам и явлениям, которые происходят в искусстве и обозначаются словом «mapping». Что же это за процессы?

В последние десятилетия в западном современном искусстве наблюдается повышенное внимание к так называемым практикам картирования (mapping), что выражается в увеличении числа выставок, конференций, других мероприятий, посвященных этой теме. Например, Кэтрин Хармон, куратор, редактор, автор многочисленных исследований в области искусства, подтверждая растущий интерес к картированию, пишет: «в современном искусстве мотивы картирования распространились по всему художественному ландшафту, что можно сравнить с ростом отдельных районов в крупных городах»¹.

Эти практики, возникнув в начале XX века как интерес художников к карте как объекту, визуально интересному, с внутренним содержанием, провоцирующим на критическое переосмысление, трансформировались в представление о карте как об объекте концептуальном, когда карта становится не отражением территорий, а основой для философского и художественного исследования когнитивных, чувственных, эмоциональных, эстетических и других миров. Картирование при этом становится методом, моделирующим и задающим координаты новому качеству осмысления феноменов внутреннего и внешнего мира.

Этот переход от географической карты к карте концептуальной и картированию можно воспринимать и как своеобразный маркер в изменении восприятия мира. Возможно, в этом переходе можно уловить и один из «симптомов» смены парадигм: когда парадигма модернизма сменяется парадигмой постмодернизма.

Например, американский арт-критик Ким Левин воспринимал образ концептуальной карты как один из символов постмодернизма. Так, в своей известной статье 1979 года «Прощание с модернизмом» он писал: «Если сетка (grid) является эмблемой модернизма, как предложила Розалинд Краусс, – формальная, абстрактная, с повторяющимися элементами, плоская, упорядоченная, буквальная, – символ модернистской озабоченности формой и стилем, то, возможно, карта должна служить предварительной эмблемой постмодернизма. Как маркирование территорий за границами искусства, считая, что эти границы произвольны и гибки... Возможно, последний из модернистов когда-нибудь будет отделен от первых постмодернистов на основании того, что лежало в основе его произведений – сетка или карта»².

¹ *Harmon, Katharine. The Map as Art. New York. Princeton: Princeton Architectural Press, 2009. P. 9.*

² *Levin K. Farewell to modernism // The Art Magazine, 52, 1979, P. 90.*

*И.В. Минаева Картирование как метод репрезентации
в работах Ойвинда Фальстрёма*

Актуальность практик картирования в современном обществе и искусстве проявляется также в интересе философов, психологов, лингвистов, представителей других гуманитарных наук к концепту карты и картирования. Для них заложенные в метафоре карты потенции позволяют сформулировать новый взгляд на привычные вещи, понятия, явления в рамках парадигмы постмодернизма, прийти к новым идеям относительно перемен, происходящих с человеком и обществом. Эти идеи, перекликаясь и отчасти пересекаясь с концептом картирования в художественных практиках, расширяют представление о нём. Здесь можно упомянуть работы Луи Марена, Жиля Делёза и Феликса Гваттари, Фредерика Джеймисона, Бруно Латура.

Так, Луи Марен³ рассматривает потенции карты с точки зрения внутренних противоречий и заложенных смыслов через анализ идей Томаса Мора, проявленных в его знаменитой «Утопии» 1516 года. У Жиля Делёза и Феликса Гваттари⁴ карта связана с ключевым понятием в философии постструктурализма и постмодернизма – ризомой, которая противопоставляется линейным структурам, характерным для классической европейской культуры. Важнейшим свойством карты для Делёза и Гваттари является её открытость, возможность избавиться от гнёта псевдоструктур, обозначив горизонты спонтанной и свободной самоорганизации. Фредерик Джеймисон⁵ в своих работах обращается к когнитивному картированию, рассматривая его роль в эстетике глобализма. Для исследований значения картирования как метода в науке и новых медиа интересен подход Бруно Латура⁶, который рассматривает карту в качестве модели цифрового картирования. Модель, в основу которой заложено стремление к постоянному развитию, изменению, пересмотру собственных структур, стремящаяся к суммированию любого видения, к точке, когда всё может быть представлено на одной карте.

Интерес к концептуальной карте и картированию, который проявлен как в художественных практиках, так и в философских теориях, подтверждает актуальность данного концепта для современного общества и искусства и определяет необходимость исследования содержания данного понятия, расширения представления о нём.

В данной статье метод картирования рассматривается с точки зрения его содержания в работах Ойвинда Фальстрёма. Это интересно, потому что Фальстрём был одним из первых художников, который последовательно и методично применял и развивал данный метод для репрезентации современных ему социально-политических систем и структур, вскрывая манипулятивные стратегии, скрытые механизмы влияния, выявляя проблематику, свойственную обществу глобализации, монополизации, власти капитала и политического насилия.

Картирование в работах Ойвинда Фальстрёма.

Как художник Фальстрём дебютировал в Стокгольме в 1955 году с серией абстрактных произведений. До этого он изучал археологию и историю искусства, проявлял интерес к театру, в том числе, к трудам Сэмюэля Беккета и Антонена Арто. В начале 50-х годов Фальстрём работал журналистом, писал пьесы и стихи, переводил сюрреалистические произведения, был увлечен конкретной поэзией. Эксперименты Фальстрёма в этой области привели к открытию шведскими поэтами и композиторами нового жанра – тексто-звуковой композиции.

Этот потенциал, накопленный художником в самых разных областях творчества, несомненно, отразился на самобытности его художественных работ, которые невозможно отнести к какому-то одному направлению в искусстве, – это синтез идей, созвучных его времени, помноженный на уникальный талант художника.

Чаще всего творчество Фальстрёма исследуют в русле поп-арта, и даже считают его одной из

³ *Marin, Louis.* Frontiers of Utopia: Past and Present // *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993).

⁴ *Делёз Ж.; Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. М.: У-Фактория; Астрель, 2010.

⁵ *Jameson F.* Cognitive Mapping // *Idem.* Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988. Pp. 347–358.

⁶ *Latour B.* Network, societies, spheres: Reflections of an actor-network theorist // *International Journal of Communication*. Los Angeles (CA), 2011.

ключевых фигур этого направления, поскольку он использует образы массовой культуры и коды комиксов, но работы этого художника сложнее, чем у многих представителей поп-арта. Фальстрёму не чужда театральность: в своих работах он разыгрывает целые представления со множеством смыслов, которые открываются зрителю через затейливые комбинации образов, использование текстов, вариативность сюжетов. Увлечение пространственными и семантическими играми роднит Фальстрёма с концептуализмом, но образная система работ, использование кодов поп-культуры не позволяет рассматривать творчество художника в русле концептуального искусства 70-х годов. И, наконец, в работах Фальстрёма можно найти черты сюрреализма: в первую очередь, это выражается в любви к автоматическому письму, парадоксальным формам и их сочетаниям⁷.

Какие же подходы и стратегии к картированию использовал художник в своем творчестве?

1. Картирование как диалог смыслов.

Уже в своих первых работах 1955-1960 гг. Фальстрём использует приёмы картирования как способа репрезентации общественных систем, которые становятся всё менее представимыми для обывателя.

Фальстрём учитывает тот факт, что зритель пытается «читать» коллекцию изображений и понимать их, используя общие визуальные и социальные коды, доступные «прочтению»⁸. Поэтому образная система работ состоит из иероглифических знаков и элементов комиксов, которые были популярны и легко считывались в 50-х годах XX века. Причём комиксы интересуют Фальстрёма скорее не как китч, что характерно для поп-арта, а как «набор» понятных для общества мифологий и ценностей, который используется не только для обозначения определённых смыслов, но и как возможность придать работе повествовательный, сюжетный характер.

Структурно работы Фальстрёма 1955-1960 чаще всего содержат несколько частей, которые вступают друг с другом в диалог, участвуя в сложных взаимоотношениях, подразумевающих систему и повествование. При этом каждая часть работы может рассматриваться и автономно, и как часть системы в целом. Такой подход мы видим в работах «Эдлунд», «Эйд Леджик Нандер 2», «Опера».

В «Эдлунд»⁹, работе 1955 года, Фальстрём использовал 2 цвета – чёрный и красный. Драматическое сочетание цветов и разномасштабных фигур и образов создаёт напряжённость и динамичность композиции. Каждая группа образов состоит из мелких графических знаков, объединённых простыми формами – кругом, треугольником, квадратом. Эта простота и архетипичность основных форм в сочетании с замысловатыми фантазиями на микроуровне отсылают нас к метафорическим картам, где общие представления о системе и её функционировании включают элементы личностных мифологий и отношений.

Или, например, работа «Эйд Леджик Нандер 2»¹⁰ 1955-57 гг. содержит еще более явные аллюзии на карту или схему, которая здесь не только по смыслу, но и эстетически является основой работы. Все части композиции подчинены единому вектору, который представляет собой гигантскую стрелку, заполняющую практически всё пространство полотна.

В самой масштабной работе этого периода, и по размерам, и по замыслу, которая называется «Опера»¹¹, Фальстрём реализовал идею физического вовлечения зрителя в созданную модель мира. Работа представляет собой длинное горизонтальное полотно, которое располагается по

⁷ Kelley, Mike. Myth Science. Öyvind Fahlström: The Complete Graphics, Multiples, and Sound Works. Vienna: BAWAG Foundation, [1995] 2001. URL: <http://www.fahlstrom.com/on-fahlstrom/myth-science-mike-kelley-1995>.

⁸ Kelley, Mike. Foul Perfection: essays and criticism; edited by John C. Welchman. Massachusetts Institute of Technology, 2003. P. 176.

⁹ Andra kalaset på Edlund [Second feast on Edlund], 1955, India ink and colored ink on paper, 112 x 147.5 cm, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). MACBA Foundation. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1950-59>.

¹⁰ Ade-Ledic-Nander 2, 1955-57, Oil on canvas, 190 x 211 cm, Collection Moderna Museet, Stockholm. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1950-59>

¹¹ Opera, 1952-1953, Felt-tip pen, gouache and ink on paper, 27 x 1185 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Collection, Madrid. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1950-59>

*И.В. Минаева Картирование как метод репрезентации
в работах Ойвинда Фальстрёма*

периметру выставочного помещения, как бы обволакивая зрителя со всех сторон, вынуждая его воспринимать работу не столько визуально, сколько физически, собственным телом. В этой работе, как в музыке или стихах, повторяются определённые мотивы и символы, что способствует внутреннему сосредоточению, погружению зрителя в работу, которое сродни медитации. Эффект усиливается за счёт того, что невозможно охватить содержание картины сразу, ни визуально, ни физически, она может восприниматься только как сумма отдельных кусков повествования, как сумма опыта, как гештальт, о её целостности можно только строить предположения, но невозможно это ощутить на уровне визуального или тактильного опыта. В определенном смысле здесь зритель становится гораздо более активным участником не только в считывании новых представлений о мире, но и в создании новых миров, картировании этого пространства своими маркерами и смыслами.

В этих первых произведениях Ойвинда Фальстрёма уже намечаются те тенденции и особенности в разработке темы картирования, которые наиболее ярко и убедительно проявятся в его работах более поздних периодов. Сюжет картины, напряжение, драма выражаются через диалог, взаимодействие разномасштабных фигур и смыслов на символической карте.

2. Картирование как способ создания открытых смыслов. Эстетика случайности.

В 1961 году Фальстрём переезжает в Нью-Йорк. Здесь он сближается с представителями направления поп-арт, принимает активное участие в социальной и политической жизни, особенно его волнует агрессивная экспансия США в развивающихся странах. Работы Фальстрёма часто содержат ссылки на культуру и политику.

В работах художника этого периода появляются принципиально новые подходы. Уже в картине 1962 года «Сидя... Шесть месяцев спустя (Версия А)»¹² Фальстрём вводит элементы, которые можно перемещать по поверхности картины при помощи магнитов. Работы с использованием таких элементов Фальстрём называет «variable painting» или «variable structure». Эту идею, по-разному трансформируя и интерпретируя её, Фальстрём будет использовать в своём творчестве до самого конца.

Благодаря введению таких «переменных» объектов, Фальстрём задаёт еще более сложные и многовариативные взаимоотношения элементов в картине. Художник затрагивает самые разные темы в своих работах, выстраивая повествование через метафору карты, где есть постоянная составляющая – пространство действия, и переменная – подвижные элементы, способные обнаружить в работе новые смыслы и контексты.

В «Сидя... Шесть месяцев спустя (Версия А)» Фальстрём использует приёмы комиксов, когда повествование выстраивается в виде отдельных сцен-кадров, но у Фальстрёма эти сцены не читаются как последовательные, скорее это «набор» мизансцен, каждая из которых содержит свою историю. Переменные объекты представляют собой отдельные элементы, изображающие, например, облако дыма или диск солнца, стрелки, струну с пластиковыми шариками, которая может, например, стать переправой через реку, и т.д. Многие элементы включают в себя текстовые фрагменты, благодаря которым Фальстрём расширяет семантическое поле своих работ.

Работа «Планетарий»¹³ 1963 года также содержит элементы игры – сочетание установленных правил и возможности свободного действия. Основное поле работы представляет собой поверхность, разделенную на крупные сегменты разных оттенков голубого цвета. Эти сегменты «населены» полураздетыми людьми, зачастую в странных позах, между которыми происходит какой-то диалог, взаимодействие. К работе прилагается небольшая схема, которая повторяет структуру основного поля. На этой схеме местоположение людей промаркировано так, что это может являться ключом к выбору соответствующей одежды. Одежда, вернее её отдельные части, прилагаются в виде 94 магнитов.

¹² Sitting... Six months later (Version A), 1962, Variable painting. Tempera and India ink on paper mounted on canvas, vinyl, magnets, string and plastic beads, 56 x 116.5 cm, Moderna Museet, Stockholm. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1960-69>

¹³ The Planetarium, 1963, Variable diptych. Tempera, India ink, vinyl and magnets on canvas, 97 x 234 cm and 57 x 57 cm, Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1960-69>

Похожий приём Фальстрём использует в работах с социально-политическим контекстом. Например, в работе «Холодная война»¹⁴ 1963-1965 гг., пространство листа поделено на две плоскости, одинаковой формы и размера, которые могут восприниматься как противостоящие, или, наоборот, как рядом расположенные части: всё зависит от взаимодействия переменных объектов. Эти объекты, каждый из которых достоин отдельного описания, можно двигать, перемещать, создавая такое множество вариантов, смыслов, взаимоотношений и взаимовлияний, что это уже похоже на модель мира, созданную Ойвиндом Фальстрёмом.

В более поздних работах этого периода Фальстрём отходит от плоскости листа и выходит в пространство. Это уже 3-х мерные композиции с элементами, которые можно перемещать в заданной художником системе координат.

Например, работа «Доктор Швейцер. Последняя Миссия»¹⁵ занимает весь объем выставочного зала. Здесь переменные объекты могут передвигаться по заданным траекториям, менять своё местоположение относительно других, вести свободный диалог без ограничений.

Фальстрём в своих работах, создавая отдельные элементы и задавая условия их взаимодействия, маркируя пространство, оставляет зрителю возможность самому создавать и наполнять смыслом образы и ситуации, возникающие по его же воле или случайным образом, благодаря неожиданной комбинации, непредсказуемому повороту в сложном сюжете, когда лёгкий сдвиг во взаимоотношениях частей может привести к радикальному изменению целого.

Случайность – вот тот определяющий элемент, который обеспечивает работам художника возможность импровизировать, конструировать новые взаимодействия и получать смыслы, всегда открытые для новых интерпретаций.

3. Картирование как игра.

Игровые элементы, связанные с эстетикой случайности, которые появились в работах Фальстрёма в начале 60-х годов, в последующем десятилетии трансформировались в создание полноценных игр, в которых художник продумывает место действия, героев, правила игры, а зрителю отводится роль играющего, создающего свою собственную драматургию, сюжет.

Фальстрём, обращаясь в работах к мифологиям современности, к истории, литературе, работает в своём символическом мире, но это творчество способно повлиять на восприятие повседневной жизни. Чтобы игра могла восполнить пробелы реальности, открыть новые возможности в осмыслении окружающего мира, она должна быть достаточно интересной, острой и волнующей зрителя.

Один из таких примеров – игра-комикс «Эдди (брат Сильвии) в пустыне»¹⁶. Эту игру, в отличие от предыдущих работ, Фальстрём планировал издавать типографским способом, предполагая, что идея может развиваться в серию игр, так что набор отдельных элементов можно будет пополнять и использовать в других проектах, создавая уникальное произведение. Возможно, для этого Фальстрём использовал бледные, приглушенные тона, чтобы изображение можно было воспроизвести большим тиражом, как и комикс, – дешево, на простой бумаге.

Игра состоит из игровой области справа и полосы нарисованных мелких элементов слева с комментарием: «вырезать и расположить».

В игре соединены три темы, волновавшие Фальстрёма. Во-первых, это популярные фигуры современности, занимавшие умы и воображение публики, поэтому в названии работы фигурирует имя известной европейской певицы Сильвии Вартан и её брата, лидера группы, Эдди. Во-вторых,

¹⁴ The Cold War, 1963-65, Variable diptych. Tempera on vinyl, metal, plexiglas and magnets, 244 x 152.5 x 2.5 cm (each panel), Collection Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1960-69>

¹⁵ Dr. Schweitzer's Last Mission, 1964-66, Tempera on 8 metal boxes, 10 cut-out boards, 50 magnetic metal and vinyl cut-outs, 450 x 1020 x 225 cm (variable), Collection Moderna Museet, Stockholm. <http://www.fahlstrom.com/installations/dr-schweitzers-last-mission>

¹⁶ Eddie (Sylvie's brother) in the Desert, 1966, silkscreen in colors, 43.5 x 41.9 cm (cut out and arranged), 43.5 x 55.6 cm (uncut), printer: M. H. Lavore, Inc., New York (Mario Lavore, master printer), publisher: Tanglewood Press, Inc., New York. <http://www.fahlstrom.com/graphics-multiples/5-eddie-sylvies-brother-desert>

*И.В. Минаева Картирование как метод репрезентации
в работах Ойвинда Фальстрёма*

фигуры и элементы, использованные в игре, ассоциируются с темой социальной и политической напряжённости в мире: фрагменты человеческого тела, военная техника, надгробие и т.д. И наконец, в работе нашлось место любимой Фальстрёмом Бразилии, в которой прошло его детство – это, например, силуэты гор в нижнем левом углу и колонна людей, идущая по пустыне, в центре работы. Здесь картирование выступает как эффективный, работающий метод, который позволяет соединить метафоры географии, политики и социальной жизни общества в одном пространстве, вызывающем определенные эмоции и отношение.

В начале 1970-х годов Фальстрём создаёт несколько версий политической игры «Монополия»¹⁷, где критике подвергается внутренняя и внешняя политика США, ЦРУ, торговые монополии.

Игровая область «Монополии» содержит отсылки к месту, где разворачиваются действия. Например, «Всемирная торговая монополия» – это страны мира, каждая из которых занимает область в виде цветного прямоугольника. Странам, имеющим особую роль во всемирной торговой системе, отводится место по углам игрового поля, которое обозначается цветами флага соответствующей страны.

Набор игровых элементов – картинки из винила, расписанные вручную, и магниты, – это игровые фишки, диаграммы и их фрагменты, а также символы «власти» основных игроков: США – оружие и деньги, Германия – автомобили, Япония – техника.

Фальстрём хотел издать эту серию игр массовым тиражом, но в 70-х качественная полиграфия была дорогим удовольствием, и эта идея так и осталась нереализованной.

Сейчас галереи мира воссоздают замысел Фальстрёма при помощи цифровых технологий так, что посетители могут принять участие в игре и создать собственный мир, организовав игровые элементы прямо на экране.

Еще одна игра, которая служит ярким примером творческих поисков Фальстрёма, – «Маленький Генерал. Пинбол-машина»¹⁸.

В основе лежит идея игровых автоматов (Пинбол-машина), популярных в середине прошлого века, в которых игрок управляет рычагами, приводящими в движение металлические шарики, отскакивающие от препятствий, на игровом поле, накрытом стеклом.

Работа Фальстрёма состоит из игровых элементов, которые плавают в воде. Зритель может перемещать объекты, создавая новые композиции и отношения между ними.

Фальстрём говорил об этой игре: «Я представляю эту игру как своего рода бильярд на воде... Вы можете подталкивать плавающие фигуры или дуть на них, чтобы направить, куда захотите... Поскольку есть зафиксированные элементы с различными значениями и есть фигуры, которые можно перемещать, содержащие определенные эмоциональные коннотации, каждый человек может создать свои собственные взаимоотношения между ними, создать свои созвездия...»¹⁹

В игре Фальстрёма много ссылок на международную политику и жизнь общества. Это рисунки и иллюстрации из мира комиксов и поп-культуры, фотографии политиков и порнографические изображения. Цвет элементов игры закодирован, он зависит от того, в какую сферу власти они попадают: США – синий, СССР – красный, Китай – жёлтый, страны третьего мира – зелёный или коричневый.

Приглашение зрителей дуть на передвигающиеся элементы вносит случайный, даже в какой-то степени сюрреалистический момент в политическую игру. Работа «Маленький Генерал. Пинбол-машина» – это сочетание тонкой игры, визуальной дерзости, иронии, юмора и критики. В этой работе художник расширяет понятие игры до геополитической метафоры. По мнению Памелы Ли, автора

¹⁷ The Monopoly Games, 1970--1971, World Trade Monopoly (A, Small), 1970; World Trade Monopoly (B, Large), 1970; World Trade Monopoly (B, Small), 1970 World Politics (Large), 1970; U.S. Monopoly (Small), 1971; C.I.A. Monopoly (Large), 1971; C.I.A. Monopoly (Small), 1971 Indochina, 1971. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1970-76>

¹⁸ The Little General (Pinball Machine), 1967--1968, Oil on photopaper on vinyl, plexiglas, metal, magnets, styrofoam floats with lead keels in a pool, 100 x 280 x 550 cm (pool), Collection Sharon Avery-Fahlström, On long-term loan to Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). <http://www.fahlstrom.com/installations/little-general-pinball-machine>

¹⁹ Из интервью с Ойвиндом Фальстрёмом, 1968 <http://www.macba.cat/en/the-little-general-pinball-machine-2792>

книги «Новые игры: постмодернизм после современного искусства», Фальстрём в данной работе «поднимает представление об игре на совершенно иной уровень, когда ассоциативный ряд неизбежно строится на тематической и иконографической основе той территории, которая обозначена и промаркирована автором»²⁰. Такое сочетание возможностей свободной интерпретации и зрительских ассоциаций в чётко заданном художником проблемном поле отражает уникальный авторский стиль работ Ойвинда Фальстрёма. Кроме того, идеи художника, его опыты с интерактивностью, включением зрителя в процесс создания произведения искусства, желание сделать искусство максимально доступным и открытым, созвучны настроениям в художественных практиках последних десятилетий, что делает его работы необычайно популярными сегодня.

4. Концептуальная карта как метафора мира.

В 70-е годы Фальстрём создаёт серию работ, где карта оказывается для него способом выражения своего отношения к миру. В этих произведениях образ карты выступает не только в качестве метафоры, но и как визуальная и идеологическая основа его работ.

Например, «Карта мира»²¹ 1972 года представляет собой набор исторических фактов, военно-политических и экономических аллюзий, выраженных в форме текстов и рисунков, отделенных друг от друга границами, которые вызывают в памяти границы между государствами. Эти границы не совпадают с реальными, даже сильно отличаются от них, – всё зависит от количества информации о каждом «государстве».

Фальстрём, будучи не только художником, но и поэтом, писателем, журналистом, выражает политические проблемы, используя отрывки из поэтических произведений, цитаты из газет, комиксов и журналов. Часто фразы, отдельные слова или буквы так располагаются в пространстве, что превращаются в ритмические фигуры.

По-другому используется образ карты в таких работах, как «Пять часов пополудни»²² 1974 года, где в узнаваемый силуэт карты Чили вонзаются длинные тонкие иглы, на которых закреплены фигуры из области фантазий и снов, в некоторых из них можно угадать силуэты небывалых рыб, птиц, моллюсков... Эти изображения иллюстрируют поэзию Сильвии Плат и Гарсии Лорки. Граница политической карты Чили резко контрастирует с биоморфными «эстетическими» формами, и, в то же время, эти объекты визуально дополняют друг друга, смотрятся абсолютно гармонично и естественно. Такие парадоксы в работах Фальстрёма содержат напряжения, некую потенциальную энергию, которая вовлекает зрителя в процесс интерпретации, размышления, развития собственных идей и представлений.

В последние годы жизни художник обращается к картированию уже скорее как к возможности выразить своё внутреннее состояние, связанное с тяжелой болезнью. В этих работах нет прямых ссылок на визуальные коды географических или любых других физически материальных карт. На смену им приходит карта ментальная, которая представляет собой некий конструкт из впечатлений, воспоминаний, фантазий, эмоций и чувств, связанных с психологическим состоянием художника, его внутренним миром, вплетенным в сеть пространственно-временных связей. Примером такой работы может служить «Ночная музыка 2: сценарий раковой эпидемии»²³, которая была создана за год до смерти Ойвинда Фальстрёма, где биоморфное пятно кляйновского синего цвета растекается по пространству стены, населенному странными угрожающе-привлекательными объектами, контуры которых рифмуются с границами пятна. Здесь метод картирования позволяет художнику

²⁰ Lee, Pamela M. *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*. N.-Y.: Taylor & Francis, 2013. P. 149.

²¹ World Map, 1972, Acrylic and India ink on vinyl mounted on wood, 91.5 x 183 cm <http://www.fahlstrom.com/paintings-1970-1976>.

²² At Five in the Afternoon (Chile 2: the Coup. Words by Plath and Lorca), 1974, Variable structure. Elements on fiberglass rods. Acrylic and India ink on vinyl and shaped metal panel, 269 x 160 x 112 cm, Musee national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1970-76>

²³ Night Music 2: Cancer Epidemic Scenario (Words by Trakl, Lorca and Plath), 1975, Variable painting. Acrylic and India ink on vinyl, magnets and shaped metal panel, 102 x 237 cm, Moderna Museet, Stockholm. <http://www.fahlstrom.com/paintings-1970-76>

*И.В. Минаева Картирование как метод репрезентации
в работах Ойвинда Фальстрёма*

обозначить сложные психологические пространства, проявить их в материальности художественной работы.

Особенности использования картирования как метода репрезентации в работах Ойвинда Фальстрёма.

Тематика работ Ойвинда Фальстрёма охватывает, в первую очередь, социально-политические проблемы общества. Это в значительной степени определяет особенности использования метода картирования, его многообразие и широту подходов.

Фальстрём создаёт в своих работах некое условное пространство действия с аллюзиями на политику и социальные процессы, выстраивая его относительно заданной системы координат, шкал и маркеров, обозначающих данное пространство, так, что зритель имеет возможность узнать его. Метафора карты помогает художнику сделать свою работу достаточно определенной, поскольку карта обладает универсальным, понятным для зрителя языком, независимо от его национальности и гражданства. При этом Фальстрём, определяя место событий, оставляет зрителю возможность самому «разыграть» действие за счёт введения «переменных» объектов и элементов, наполнить мизансцены и взаимоотношения «героев» личным смыслом, рассказать и увидеть что-то своё. Картирование выступает здесь как концепт интерпретации, дающий возможность бесконечного числа комбинаций, новых ракурсов, сюжетов и принципов организации смысла.

Некоторые работы художника построены на выявлении географических, политических и социальных несоответствий. Здесь Фальстрём работает с границами, маршрутами, маркерами географической карты, меняя и перестраивая эти элементы так, что карта становится не отражением географических территорий, а скорее социально-политической критикой, выявляя и обозначая лживость и различного рода несоответствия географических карт. В этих работах карта для Фальстрёма становится концептуальным инструментом, благодаря которому можно переосмыслить окружающее пространство, взглянуть на происходящее в мире с другой точки зрения, выйти за пределы географии и правил.

Для Фальстрёма картирование – это жест, это аргумент, это сильная, иногда жесткая, всегда остроумная и дерзкая критика социально-политических систем. Это метод, позволяющий создавать новые комбинации, открытые смыслы, которые располагают к новым интерпретациям. И, самое главное, картирование – это метод, который дает свободу творчества, позволяет избежать застывших форм, категоризации и каталогизации, свойственной институциональному искусству.

Работы Фальстрёма, несомненно, повлияли на многих современных художников, которые ставят вопросы о существующих политических и социальных порядках, пытаются разобраться в огромном океане данных о потоках капитала, сферах влияния власти и политических событиях, вскрыть механизмы, стоящие за манипулятивными стратегиями мира капитала и политики, при помощи картирования. Часто их работы не только идеологически близки творчеству Ойвинда Фальстрёма, но и повторяют отдельные ходы и жесты шведского художника в критическом переосмыслении социально-политических процессов, происходящих в мире.

ИСТОЧНИКИ

1. Официальный сайт Ойвинда Фальстрёма – Режим доступа: <http://www.fahlstrom.com> (дата обращения: 25.11.2014)
2. Macba Foundation official website – Режим доступа: <http://macba.cat> (дата обращения: 25.11.2014)

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. – М.: У-Фактория, Астрель, 2010.
2. Harmon, Katharine. The Map as Art. Princeton Architectural Press, NY, 2009.
3. Jameson F. Cognitive Mapping // Marxism and the Interpretation of Culture / Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

I. Minaeva Mapping as method of representation in the art of Öyvind Fahlström

4. Kelley, Mike. *Foul Perfection: essays and criticism*; edited by John C. Welchman. Massachusetts Institute of Technology, 2003.
5. Kelley, Mike. *Myth Science*. Öyvind Fahlström: The Complete Graphics, Multiples, and Sound Works. Vienna: BAWAG Foundation, [1995] 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.fahlstrom.com/on-fahlstrom/myth-science-mike-kelley-1995> (дата обращения: 25.11.2014)
6. Latour B. *Network, societies, spheres: Reflections of an actor-network theorist* // *International journal of communication*. Los Angeles (CA), 2011.
7. Lee, Pamela M. *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*. Taylor & Francis, NY, 2013.
8. Levin K. *Farewell to modernism* // *The Art Magazine* 52, 1979.
9. Marin, Louis. *Frontiers of Utopia: Past and Present* // *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993).

REFERENCES

1. Deleuze G., Guattari F. *A Thousand Plateaus. Capitalisme et Schizophrénie*. Moscow, U-Factoria, Astrel, 2010 (in Russian)
2. Harmon, Katharine. *The Map as Art*. Princeton Architectural Press, NY, 2009.
3. Jameson F. 'Cognitive Mapping' in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.
4. Kelley, Mike. *Foul Perfection: essays and criticism*, ed. by John C. Welchman. Massachusetts Institute of Technology, 2003.
5. Kelley, Mike. *Myth Science*. Öyvind Fahlström: The Complete Graphics, Multiples, and Sound Works. Vienna: BAWAG Foundation, [1995] 2001. [Electronic source]. – Access: <http://www.fahlstrom.com/on-fahlstrom/myth-science-mike-kelley-1995> (the date of access: 25.11.2014)
6. Latour B. 'Network, societies, spheres: Reflections of an actor-network theorist' in *International journal of communication*, Los Angeles (CA), 2011.
7. Lee, Pamela M. *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*. Taylor & Francis, NY, 2013.
8. Levin K. 'Farewell to modernism' in *The Art Magazine* 52, 1979.
9. Marin, Louis. 'Frontiers of Utopia: Past and Present' in *Critical Inquiry*, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1993)..

Т.Ю. Миронова

студент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

taniamironova8@gmail.com

АРХИВ КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ*

Архив как способ репрезентации в современном искусстве возникает в 1960-е гг. Сам процесс архивации вскоре проблематизируется художниками и кураторами. Как различить архив, существующий в поле искусства, и архив, существующий в пространстве истории? Какой круг проблем, который художник репрезентирует через архив, дает возможность говорить об архиве в поле современного искусства и какими стратегиями пользуются художники при использовании архива как способа репрезентации?

Archive as mean of representation appears in contemporary art in 1960s. Curators and artists immediately start to analyze the process of archiving as it was. They questioned, how to divide the archive in contemporary art space and the archive in historical studies field? What problems, gained representation as an archive, give us the opportunity to talk about that archive as object of the art field? And last, what strategies do artists use to represent archive?

Ключевые слова: архив, история, память, репрезентация

Keywords: archive, history, memory, representation

Современные художники и кураторы все чаще обращаются к архивным материалам для создания выставки или всего одной работы. Кристиан Болтански выстраивает множество работ в виде архивов: например, инсталляция «No man`s land» собрана из разной ношенной одежды, которая объединена одним – памятью об уже не существующих хозяевах.

Таким образом, возникают вопросы – когда репрезентация архива попадает в поле искусства, а когда архив существует в поле истории, и какой круг проблем позволяет говорить об архиве в художественном пространстве?

Появление документа и начало использования архива документов связано с процессом дематериализации искусства, который Люси Липшард определяет как один из аспектов производства искусства 1960-х гг. С возникновением на художественной сцене лэнд арта и концептуального искусства документ, а значит и архив, собранный из этих документов, становится важным инструментом трансляции произведения искусства. Место создания объекта и место попадания объекта в поле искусства расходятся: зритель не может добраться до тех мест, где произведение находится, а значит транслировать его можно через его документирование. Выставка «Телевизуальная галерея» (1969) оказывается примером создания такого архива документов, которые демонстрировались в галерее.

Художники перформанса так же вынуждены теперь обращаться к документации творчества: чешский художник Иржи Кованда совершает свои действия на улицах города, где зачастую нет подготовленных зрителей; только документируя перформансы, он может транслировать их в пространстве искусства.

Концептуальное искусство выбирает документ одной из форм репрезентации собственных идей, так как он не апеллирует к эмоции, наиболее лаконичен и не обладает средствами художественной выразительности, которая бы ассоциировалась с объектом, ценным по причине его существования в поле искусства. Дэн Грэхем создает работы в виде напечатанных на машинке фраз, схем, текстов,

© Миронова Т.Ю., 2014

* По материалам научного семинара Смоленской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

собирая собственный архив из работ, который он представляет на выставках.

Для концептуалистов становится важным и использование уже существующих документов и архивных материалов. В 1971 г. для выставки в Музее Гуггенхайма Ханс Хааке создает работу, используя документальные фотографии из архива музея, сообщающие о деятельности агентства недвижимости, связанной с джентрификацией бедных районов.

Архив возникает и в странах Восточной Европы как необходимый инструмент документации контекста (контекст сам становится объектом, уподобляясь перформансам или объектам лэнд-арта); так как разрыв с европейской художественной сценой требует выстраивания собственных условий, в которых художественная жизнь понималась бы как целостность. Румынская художница Лия Пержовски отказалась от создания собственных работ в пользу документации современных ей событий для создания контекста. Так появился *Contemporary Art Archive*, трансформировавшийся в *Center for Art Analysis* – институция, архив которой постоянно выставляется, обрабатывается, с ним работают кураторы, теоретики и художники.

Таким образом, документ и архив попадают в 1960-е гг. в поле искусства. Но существует другой вариант встраивания архивного материала в художественную выставку: на выставке *Авангард и авиация* (2014) в Еврейском музее в Москве экспонировались дневниковые записи и зарисовки Циолковского, которые существовали как часть экспозиции, но не трансформировались, тем не менее, в объект искусства.

Такой вид демонстрации архива направлен на иллюстрирование и подтверждение определенной тенденции, которую куратор считает нужным выявить: в данном случае важным было указать на связь теории и практики авангарда с научными и полунанучными открытиями и исследованиями того периода. Куратор оставляет архив в поле его нормального существования: в качестве «хранителя материальных следов»¹ истории.

Для истории прошлое – оторванный от настоящего отрезок времени, который необходимо зафиксировать, чтобы не забыть – прошлое превращается в набор останков, музеефицированных реликвий. Человек истории не в состоянии осмыслить и актуализировать прошлое как свое собственное, следовательно, невозможно «предсказать, что надо будет вспомнить. Отсюда – запрет разрушать, превращение всего в архивы»².

Архив в пространстве современного искусства не есть «бесконечный список того, что нам, возможно, понадобится вспомнить»³, как только он попадает в это поле, появляется проблематика, к которой архив апеллирует, не существуя в виде аморфной необработанной массы. Обращение к кругу проблематики связано с характером исторического архива и понимания истории как оппозиции и замены памяти⁴. Память не проводит различия между прошлым и настоящим – воспоминание существует как «вечное настоящее»⁵, а не как реконструированная цепочка событий.

Чилийский художник Альфредо Джаар через архив обращается к самой сути процесса архивации, и создает версию истории на уровне репрезентации политического факта: в работе «Real images» Джаар конструирует повествование о женщине, выжившей в Руанде во время массовых убийств. Он выставляет коробки для хранения архивных фотографий, но самих фотографий мы не видим, только тексты. Таким образом, он предлагает, с одной стороны, задуматься о политическом контексте ситуации, о контексте того события, которое от нас скрыто. С другой стороны, он выстраивает версию события без фотографических доказательств, так работает история, манипулируя документом.

Кристиан Болтански начинает конструировать архивы еще в самых первых работах, исследуя круг проблем, связанных с памятью и забвением, с жизнью и смертью. Последовательно используя метод архивации в работах, Болтански подвергает сам процесс анализу.

¹ Нора П. Франция-память: пер. с фр. СПб., 1999. С.28.

² Там же, С. 30.

³ Там же, С. 28.

⁴ Там же, С. 27.

⁵ Там же, С. 19.

В 1960-е гг. он начинает работать над созданием фиктивных архивов. Книги с фотографиями и текстами «Альбом фотографий семьи Д.», «Исследование и представление всего, что осталось от моего детства» наполнены изображениями людей, не являющихся ни самим художником в детстве, ни семьей Д.

Художник представляет архивные фотографии в альбоме или книге с фотографиями – форме, которая гарантирует подлинность документа, ведь мы сами помещаем фотографии в альбом, сами их делаем, сами проявляем. Болтански эту гарантию подлинности аннулирует, утверждая ложность любой формы архивации, даже такой камерной, как семейный альбом, – фиксация прошлого превращает воспоминание в собственную реконструкцию.

Такая трансформация живого, включенного воспоминания во внешний след⁶, связана с фиксацией в альбоме: семейные сцены не сохранены в воспоминании, а перенесены в другое хранилище – на бумагу. Фиксация воспоминания для Болтански становится тем условием, которое уничтожает само воспоминание, то есть маленькую память.

Маленькая память включает в себя частные воспоминания, традиции, обычаи, привязанные к определенной группе (сообществу, семье). И эта группа аккумулирует маленькую память, переживает ее и выстраивает настоящее в соответствии со своим прошлым. «Маленькая память – шутки вашей бабушки»⁷, говорит Болтански, тем самым полностью раскрывая характер такого рода памяти: здесь эмоциональная окрашенность, позволяющая оценить прошлое как собственное, а значит, отнести к нему не дистанцированно, а «присвоить» его себе; камерность воспоминания, лишенная официальности и каких-либо формальных установок; отсутствие идеологичности, что не позволяет выстраивать вокруг прошлого структуру, отделяющую человека от непосредственного восприятия прошлого.

Так, фиксированные воспоминания собраны в последовательно разворачивающуюся «историю», причем выбраны те сцены, которые их хранитель хочет запомнить, чтобы создать «искусственно вызванную галлюцинацию о прошлом»⁸.

Архив и позволяет выстроить приятную «галлюцинацию», так как документ, вырванный из изначальных условий, можно поместить в любой удобный контекст. Детские фотографии, семейные сценки, торжества – воспоминания, связанные со спокойствием и радостью, а альбом с фотографиями – для каждого символ благополучия и наличия счастливых воспоминаний. Это знак, лишенный конкретности, но задающий определенный вектор восприятия. Таким образом, наиболее «удобные» и приятные для воспоминания моменты собраны в этих архивах. Но они фиктивны.

Фиктивные семейные альбомы сталкивают интимное воспоминание с формой архива, которая становится символом отчуждения прошлого, когда конкретный опыт существует только при наличии вещественного доказательства – фотографии, так документация опыта заменяет для нас сам опыт⁹.

Другой тип архива Болтански собирает на основе фотографий реальных людей, объединенных одной из ключевых категорий творчества художника – смертью – той «неудобной» частью прошлого, которую с неохотой встраивают в большие исторические повествования.

Болтански сопротивляется выстраиванию стройных, «красивых» и искусственно сконструированных исторических последовательностей, которые так любит выстраивать большая историческая память – официальная структура, десакрализованная и стремящаяся к познанию и демифологизации самой себя. «Большая память – это книги»¹⁰, а значит, это фиксация отчужденного прошлого.

⁶ Нора П. Ук. Соч. С. 27.

⁷ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

⁸ Нора П. Ук. Соч. С. 29.

⁹ Сонтаг С. О фотографии / пер.с англ. М., 2013. С. 72.

¹⁰ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

В работе «Dead Swiss»¹¹ Болтански собирает фотографии из некрологов швейцарских газет, говоря, что смерть не отстраненное от людей с помощью кино или фотографий явление, а нечто близкое, так как «нет ничего более обычного, чем швейцарцы. Они это мы».

Отождествляя зрителя с умершими людьми, художник ставит его в очень неудобное положение. Архив становится не свидетельством жизни, а свидетельством смерти. И здесь важно обратить внимание на то, как выстроена работа, так как архив принимает форму инсталляции, а не книги, и занимает теперь все выставочное пространство.

Перед нами архив безымянного человека, так как мы не знаем имен швейцарцев, а только их лица. Но именно наличие фотографий мешает этому архиву превратиться в исторический архив, обезличивающий его действующих лиц, – перед нами нет ничего, кроме ящиков, и мы начинаем вглядываться в фотографии, думать об этих людях. Конструируя их биографии, пусть и фиктивные, мы «оживляем» людей, таким образом, сопротивляясь архивации как «потребности хранить с религиозной ревностью останки»¹².

Инсталляция выстроена очень масштабно: она состоит из множества ящиков с фотографиями, что одновременно рождает ассоциации с урнами крематория и кафкианскими бюрократическими лабиринтами. Такая драматизация, способная вызвать у зрителя почти трагическую эмоцию, могла бы свести работу к эффекту, к пустой театральности, если бы не понимание зрителем того, что он находится внутри архива. Сочетание сценической выстроенности и архивной сухости рождает новые смыслы, связанные с абсурдностью происходящего, как и с абсурдностью самой смерти.

Расположенность к созданию драматического эффекта проявляется во многих масштабных работах Болтански, когда он начинает работать не с объектом, а с выставкой (1 инсталляция занимает все выставочное пространство).

Драматизация вступает в оппозицию жесткой сухой структуре архива как агента истории или большой памяти, что мы видим в инсталляции «Дети Дижона»¹³, где каждая фотография умершего ребенка высвечена отдельной лампой, а под фотографией белая драпировка, становящаяся белым саваном.

Такая театризация отсылает нас к церковным обрядам, что очевидно и потому, что инсталляция задумывалась для пространства церкви. Отсылка к ритуалу, к иррациональному восприятию действия побуждает не воспринимать инсталляцию как художественный объект, но как нечто иное – как ритуал, где зритель берет на себя функцию соучастника, а не рационального критика. Таким образом, внутрь архивной формы вводится обрядовая составляющая, заставляющая зрителя по-другому воспринимать работу, не смотреть со стороны и рационально оценивать наполнение архива, но участвовать в событии.

Противоречие искусства как действия, а зрителя как соучастника, и рационального отстраненного восприятия объекта искусства показательны в качестве примера оппозиции «память – история».

В период истории искусство больше не способно полностью удовлетворять наши духовные запросы, мы воспринимаем искусство интеллектуально, согласно мысли Гегеля о конце истории искусства¹⁴. И в этом можно увидеть противопоставление обществ памяти и истории, когда человек перестает быть способным полностью погружаться в ту или иную сферу, не осмысливая ее рационально.

Болтански пытается вернуть нас в «старое» вчувствование в искусство, когда он говорит, что его цель «поместить человека внутри инсталляции».

¹¹ MACBA official website – Режим доступа <http://www.macba.cat/en/reserve-des-suissees-morts-0088> / (дата обращения 14.11.2014).

¹² Нора П. Ук. Соч. С. 27.

¹³ Tate official website – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-christian-boltanski> / (дата обращения 14.11.2014).

¹⁴ Danto A. Hegel's end of art thesis/ [Электронный ресурс] <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf> (дата обращения 28.12.2014).

В инсталляции «Dead swiss» художник и выстраивает для зрителя ситуацию нахождения внутри архива – среди множества ящиков, на каждом из которых фотография, говорящая о якобы наличии данных об изображенном человеке. Внутри инсталляции находится и зритель «Детей Дижона», где пространство выстраивается не только архивом, но и самим местом – церковью как знаком другого типа восприятия мира и прошлого – через память, погружаясь внутрь события и актуализируя его, а не отстраняясь для анализа.

Рациональное отношение к воспоминанию и взгляд сверху приводит Болтански к совершенно иному способу репрезентации архива, более раннему, – музейной витрине. В 1970-е гг. художник создает серию работ «Витрины референций»¹⁵ – в музейную витрину Болтански помещает предметы, связанные с его детством – небольшие игрушки, детские «сокровища», но эти предметы снова оказываются фиктивными.

Человек наделяет архив особым статусом, ценностью значимого исторического объекта, помещая архив в музей. Болтански, создавая «Витрины референций», вскрывает этот механизм наделения ценностью, помещая в музейную витрину предметы, не имеющие ни функционального, ни художественного значения. С другой стороны, детские реликвии наделяются особым статусом музейного предмета, ведь они формируют архив.

Здесь Болтански вступает в сферу музея как агента большой памяти. Если до этого знаком большой памяти была книга, теперь форма меняется, но содержание – фиктивные детские воспоминания – остается. Подход к пониманию музея как места хранения предметов, искусственно наделенных человеком почти сакральной ценностью, пересекается с пониманием манипулятивной функции любой истории, а значит и музей становится объектом критики.

Итак, архив для Болтански – инструмент для разговора об «идее прошлого, идее смерти»¹⁶, идее памяти и ценности, и архивация не превращается в самоцель: «для меня важно создать впечатление [архива]»¹⁷.

Размывая границы между реальным и фиктивным архивом, он создает работу «Призраки Одессы»¹⁸. В здании Музея Архитектуры в Москве он подвешивает пальто, которые и являются призраками, создавая эффект отсутствия человека: «был кто-то, а теперь его нет»¹⁹. Архив здесь собран уже не из неподвижных вещей, пальто «оживают», усиливая почти до гротеска то ощущение пустоты, смерти, «никто не возвращается из мертвых через собственный портрет»²⁰. Даже ношенные вещи, которые обрели человеческую форму, никогда не смогут вернуть тело своего хозяина.

Такой безымянный архив, где одежда теперь даже не отличается по цвету, как это было в инсталляции для Manifesta в Гран Пале, трансформируется в то «впечатление архива», которое так важно для художника. И оно противопоставлено пустоте каждого пальто, прямом сообщении о смерти владельца, о его физическом отсутствии. Собирая воедино все части инсталляции (пальто, самовар, фотографии, пустые витрины, могилы), зритель конструирует «так и не появившегося персонажа», а значит, ставит на место персонажа самого себя.

Так, смерть здесь расходится с забвением: персонажа фактически нет, Болтански помещает зрителя лицом к лицу со смертью, но через механизм отождествления себя с персонажем, который был запущен еще в ранних альбомах, где конкретное лицо еще присутствовало, в отличие от Призраков, зритель не позволяет забвению уничтожить память²¹: впечатления и воспоминания сохраняются.

¹⁵ Centre Pompidou official website – Режим доступа: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> (дата обращения 14.01.2015).

¹⁶ *Obrist H.U.* Christian Boltanski. Köln, 2009. P. 34.

¹⁷ *Ibid.*, P. 176.

¹⁸ Московская Биеннале Современного Искусства официальный сайт – режим доступа: http://moscowbiennale.ru/ru/special/christian_boltanski/ (дата обращения 21.12.2014).

¹⁹ Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия [Электронный ресурс] <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014).

²⁰ Christian Boltanski. Monumenta 2010. Paris, 2010. P. 35.

²¹ *Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004. С. 578.

Архив в пространстве истории существует как ее вспомогательный инструмент, хранящий все информацию для последующей рационализации; чем больше информации вокруг человека, тем быстрее становится процесс архивации. При этом, такой архив существует автономно внутри носителя, и никак не связан с человеком и с его памятью. Таким образом, аккумуляция архивов становится почти невозможной, а все данные, помещенные туда, просто отделяются от человека, а «воспоминания живут, не вмешиваясь в дела и заботы, которыми наполнила жизнь»²².

Архив в поле искусства не существует отдельно от художника и всегда **конечен**. Для Кристиана Болтански полнота архива не играет никакой роли, он не заинтересован в собирании документов до того момента, пока каждый экземпляр не будет представлен²³ – необходимо только транслировать смыслы через архив, а не пополнять его ради самого процесса архивации.

Первый тип архива, таким образом, направлен на фактическое сохранение воспоминания и его фиксацию из-за страха перед забыванием, второй архив имеет конкретную сформулированную **цель**, ориентированную не на будущее, когда понадобится что-то припомнить, а существующую в настоящем.

Болтански выстраивает инсталляции, позволяя зрителю включиться во **взаимодействие** с ней, а не находиться в положении того, кто потерял контроль над неупорядоченным объемом материальных следов, а значит, инсталляция воспринимается зрителем эмоционально, а не отстраненно.

Художник, работающий с архивом, всегда **критичен** по отношению к процессу архивации и к его связи с историей. Для Болтански документ и архив обладают качеством излишней иллюстративности²⁴ и лишен эмоциональной составляющей, из-за чего архив не способен сохранять маленькую память. Легкость, с которой архив позволяет собой управлять, при конструировании версий истории проиллюстрирована работой группы IRWIN «Retroavangarde» – художники создают собственное художественное направление, истоки которого они находят в творчестве Малевича и Манделоса. Конструирование фиктивного архива чаще всего становится инструментом подобной критики.

Таким образом, работа с формой архива и с механизмами его функционирования, то есть исследование самого процесса архивации, и становится тем моментом, который разделяет архив как способ репрезентации в современном искусстве и архив как инструмент экспонирования на выставке. Именно работа с таким явлением и сталкивает художника лицом к лицу с неотвратимым процессом забвения, которому он сопротивляется.

ИСТОЧНИКИ

1. Биеннале Современного Искусства официальный сайт – Режим доступа: http://moscowbiennale.ru/ru/special/christian_boltanski / (дата обращения: 21.12.2014)
2. MACBA official website – Режим доступа: <http://www.macba.cat/en/reserve-des-suissees-morts-0088> / (дата обращения 14.11.2014)
3. Tate official website – Режим доступа: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/studio-christian-boltanski> / (дата обращения: 14.11.2014)
4. Centre Pompidou official website – Режим доступа: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag> (дата обращения: 14.01.2015)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания / пер. с фр. СПб., 2010
2. Кристиан Болтански: «Я не считаю себя современным художником, я очень традиционен» // Известия 02.02.2005 / [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/299177> (дата обращения: 12.08.2014)

²² *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания / Пер. с фр. СПб., 2010. С. 9.

²³ *Obrist H.U.* Op. Cit. P. 176.

²⁴ *Ibid.*, P. 172.

3. Нора П. Франция-память / пер. с фр. СПб., 1999.
4. Рикёр П. Память, история, забвение. / пер. с фр. М., 2004.
5. Сонтаг С. О фотографии / пер. с англ. М., 2013.
6. Christian Boltanski. Monumenta 2010. P., 2010.
7. Danto A. Hegel`s end of art thesis // [Электронный ресурс] Режим доступа:
<http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf> (дата обращения 28.12.2014)
8. Obrist H.U. The Conversation Series, Number 19, Christian Boltanski. Köln, 2010.

REFERENCES

1. Christian Boltanski: «Ya ne schitay sebya sovremennim hudoznikom. Ya ochen` traditsionen» [«I don`t consider myself as a contemporary artist. I am very traditional»] // IZVESTIA 02.02.2005 // [Electronic source]. – Access:
<http://izvestia.ru/news/299177> (the date of access: 12.08.2014)
2. Christian Boltanski. Monumenta 2010. Paris, 2010.
3. Cocteau J. *Portrety-vospominania* [Memory portraits]. Saint-Petersburg, 2010.
4. Danto A. *Hegel`s end of art thesis*, [Electronic source]. – Access: <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art.pdf>
(the date of access: 28.12.2014)
5. Nora P. *Frantsia-pamyat`* [Realms of Memory: Rethinking the French Past]. Saint-Petersburg, 1999.
6. Ricoeur P. *Pamyat`, istoria, zabvenie* [Memory, history, oblivion] Moscow, 2004.
7. Sontag S. *O fotografii* [On photography] Moscow, 2013.
8. Obrist H.U. *The Conversation Series*, Number 19, Christian Boltanski, Köln, 2010.

А.С. Шувалова

*PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
anna.shuvalova@yml.com*

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ ЦВЕТА В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ ИВА КЛЯЙНА*

В статье анализируется творческий путь Ива Кляйна и новая проблематика искусства, предложенная художником. Начав с нового осмысления живописи и цвета, которое привело Кляйна к созданию синего монохрома, он затем уничтожает один из них в огне, что символизирует переход к нематериальной природе искусства. Этот переход достигает своей кульминации в выставке «Пустота», на которой была представлена пустая галерея. Подробный анализ этой выставки доказывает, что Кляйн считал целью своего искусства произвести впечатление на зрителя и оставить в нем обостренное чувственное воспоминание. Рассмотрев основные концепции творчества Кляйна, чувственность и нематериальность, а также художественные приемы, которые использовал художник для раскрытия этих концепций, статья показывает, что своим проектом Кляйн предложил новую форму выставки – выставку как произведение.

Ключевые слова: Ив Кляйн, монохром, пустота, нематериальное, выставка как произведение

The article analyses the artistic development of Yves Klein and the new problematics of art proposed by the artist. Starting with the new understanding of painting and colour that has led Klein to the creation of the monochrome, he then burns one of them in fire, which symbolizes the transition to the immaterial nature of art. This transition reached its climax in the exhibition “Void”, where Klein presented an empty gallery. A detailed analysis of this exhibition proves that Klein assumed his artistic objection was to make an impression on the viewer and to leave him with a heightened visual memory. By exploring the main concepts in Klein’s art, sensibility and immateriality, as well as the artistic methods that the artist used to uncover these concepts, the article shows that by his project Klein offered a new form of exhibition – exhibition as an artwork.

Keywords: Yves Klein, monochrome, void, the immaterial, exhibition as an artwork

Вступление

В парижской галерее Iris Clair в 1957 году состоялась выставка Ива Кляйна «Пустота». Кляйн отказался экспонировать произведения как объекты. Изначально выставка Ива Кляйна носила длинное и загадочное название: «Выделение из первичного состояния чувственности зоны живописной ее стабилизации». Впоследствии эту выставку стали называть просто «Пустота» («La vide»), так как в галерее не было представлено ничего, кроме пустого стеклянного музейного шкафа. Наивному зрителю казалось, что на выставке нет объекта выставки, то есть нет выставки в привычном для нас смысле, но искушенный зритель уже понимал, что способ показа важнее предмета. В данной статье реконструируется генеалогия такого способа показа.

Теперь пустой галереей уже не удивишь привыкших к современному искусству зрителей, и они довольно быстро найдут пустоте объяснение исходя из названия, контекста, своих ощущений, а возможно и более внимательного взгляда, обнаружившего еле заметную тонкую пунктирную линию, тянущуюся вдоль стен. Спустя более пятидесяти лет, в контексте современного искусства подобная выставка, возможно, будет воспринята, как концептуальный жест куратора.

Зрители в 1957 году 57 лет назад реагировали совсем иначе. Конечно, они были очень заинтригованы: охранники в форме Почетного Легиона, синий занавес на двери, голубые коктейли и километровая очередь людей, полностью перекрывшая узкую улочку, в которой находилась

© Шувалова А.С., 2014

* По материалам научного семинара Смоленской Н.В. для магистрантов при поддержке Программы стратегического развития РГГУ 2012-13 гг.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

галерея. Некоторые недовольные даже вызывали полицию, которая, впрочем, прибыв на «место беспорядков» вместе с бригадой пожарников, получила от почетных легионеров лаконичный ответ о том, что в полиции нет надобности в виду наличия собственной частной охраны, следящей за порядком, и вынуждена была уехать ни с чем – 1968 год был еще далеко. Внутри пустой галереи реакции тоже были разнообразны – от скептического смеха до искренних слез и даже обмороков.

Но, все-таки, что хотел сказать художник, представляя зрителям пустое пространство галереи? Хотел ли он просто удивить и озадачить, сам внутренне смеясь реакции непонимающих его шутку зрителей? В данной статье будет показано, что эта выставка была логичным шагом в развитии мыслей Ива Кляйна о творчестве, искусстве и роли художника. Он неоднократно выступал с публичными лекциями, объяснял смысл своего искусства и делился этими идеями с кругом единомышленников, в который входили художники Жан Тэнгли, архитектор Вернер Рунау, хозяйка галереи Ирис Клэр, критик Пьер Рестани.

В выставке Кляйна «Пустота» роль интерпретатора взял на себя сам художник, а также близкие к нему арт-критики, в особенности Пьер Рестани. Впоследствии эту функцию на себя возьмет куратор, когда больше чем через 10 лет после выставки Ива Кляйна, в 1969 году в Кунстхалле г. Берна состоится легендарная выставка Харальда Зеемана «Когда отношения становятся формой», ознаменовавшая собой появление фигуры независимого куратора. Именно с появлением фигуры куратора, объясняющего способ показа, и появилась «история выставок», а не только «история искусства».

Важность и проблематика произведений стали определяться контекстом, в который их помещали выставки. А значит их интерпретация, анализ и историография стали невозможны без историографии и анализа выставок. Более того, сама форма выставки становится новым элементом в контексте истории искусства. Она начинает меняться: эволюционирует от привычного ретроспективного или хронологического показа произведений в нейтральном, не влияющем на произведения пространстве, к концептуализации темы, объединяющей эти произведения. Тогда и пространство начинает подбираться, оформляться и интерпретироваться таким образом, чтобы как можно лучше раскрыть эту тему. Такое изменение формы выставки и повышение внимания к выбору и продумыванию этой формы принято называть переходом от выставки произведений к выставке как произведению.

Выставка Ива Кляйна стала результатом и кульминацией двух важных этапов его творчества, которые сам художник называл «Синяя эпоха» и «Пневматическая эпоха». «Синяя эпоха» в основном связана с экспериментами Ива Кляйна в области живописи, тогда как в «Пневматической эпохе» художник выходит в пространство и завершает создание своей концепции нематериального искусства. Разделы данной статьи проследят поэтапно путь, которым художник пришел к пониманию своего искусства как пустого пространства и представлению этого понимания на выставке «Выделение из первичного состояния чувственности зоны живописной ее стабилизации».

От линии к цвету: создание монохрома

Отношение Ива Кляйна к цвету является последней ставкой художника на визуальность, укорененную в материале¹. В статье «Моя позиция в борьбе между линией и цветом» (1958) Ив Кляйн пишет, что «искусство живописи состоит в том, чтобы высвободить первоначальное состояние материи», в то время, как «традиционная живопись – это тюремное окно, чьи линии, контуры, формы и композиция определены решеткой»². Ив Кляйн связывает линии с материальной основой человеческого тела, прежде всего с костями скелета, с «психологическими ограничениями исторического прошлого», тогда как цвет в живописи по аналогии ассоциируется у него с присутствием духовного в теле. При этом его понимание линии как границы или

¹ Buchloh B. Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein', 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349.

² Klein, Y. (2007) Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 19.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

ограничения идет гораздо дальше чисто формального определения: он считает, что эти границы, проведенные линиями модернистского искусства, определяют и нашу психологию, и наше видение истории, мораль, духовность, образование, наши желания, слабости и способности – в общем, наш «скелетный каркас», как он это называет. То есть форма для Кляйна является больше чем формой, так как за чисто формальными ограничениями искусства он видит рамки, действующие как социальные, моральные, культурные и институциональные ограничения в обществе: «Они (линии) – являются нашими психологическими ограничениями, нашим историческим прошлым, нашим образованием, нашим скелетным каркасом»³.

Ив Кляйн относится к цвету как к субстанции, заполняющей пространство. В ранних произведениях художника цвет – это пространство картины или плоскости, но позже цвет переместится на объемные объекты: губки и картины с объемными аппликациями, скульптуры, ассамбляжи, инсталляции и даже на работы с огнем. Еще в очень ранних работах, сделанных в годы его юности, проведенных в Ницце, Кляйн делал синие отпечатки своих ладоней и кистей на одежде. И монохром, и объекты с оттисками говорят о стремлении, под знаком которого развивается весь художественный авангард XX века, – стремлении преодолеть «живописность», быть магом, который управляет не красками и кистями, но космическими энергиями. Цвет интересует художника как «стабилизатор» или как «материализация» космической энергии⁴.

Первая работа с огнем «Бенгальские огни – картина на одну минуту» тоже была выкрашена в синий цвет – таким образом Кляйн осуществлял метафорический переход от цветового пространства в нематериальное пространство, так как суть работы заключалась в ее минутном самоуничтожении. Более того, чувственность Ив Кляйна тоже воспринимает как бы окрашенной в синий цвет – он пишет, что «кровь чувственности – синего цвета». Таким образом, пустота, также как и воздушное пространство, окрашены для художника в синий цвет – здесь он уже уходит от материального понимания цвета как краски к символическому и ассоциативному пониманию цвета.

Пьер Рестани в своем тексте к выставке Ива Кляйна в галерее Colette Allendy в 1956 году называет его искусство «моментом истины». Кляйн пишет, что художник «ожидает от публики» именно этого момента истины, который заключается для него в «достижении такого уровня созерцания (и растворения в цвете – прим. авт.), когда цвет становится полной и чистой чувственностью». В то время как линии или сочетания разных цветов отвлекают зрителя от восприятия полноты и чистоты одного единственного цвета.

Ив Кляйн вспоминает, что именно реакция непонимания публики, которая искала в полотнах не полного погружения в один цвет, а соотношения между цветами разных полотен, подтолкнула его к следующему шагу – уходу от разноцветности и изобретению «международного синего цвета Кляйна» («International Klein Blue»), связанному с тем этапом его творчества, который сам художник называет «Синей эпохой»⁵. Первой манифестацией этого периода стала выставка в Galleria Apollinaire в Милане в январе 1957 года, на которой Ив Кляйн представил 10 голубых монохромов, абсолютно идентичных по тону, цене, пропорциям и размеру.

Необходимость заставить зрителя переключить внимание с линий, пятен краски и сочетаний цветов, типичных для абстрактной живописи, к одному единственному цвету, требующему полного погружения в первичное состояние цвета как пигмента краски, приводит Кляйна к созданию монохромов – холстов, покрытых ровным слоем чистого пигмента.

Ив Кляйн называет монохромы «не имеющей границ живописной чувственностью». Художник создает свои монохромы с помощью равномерного нанесения «уникального и однородного цвета» таким образом, чтобы эта цветовая доминанта заполняла всю картину⁶ (Klein, «Text for the exhibition

³ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 19.

⁴ Millet C. Yves Klein. Artpress, 2006.

⁵ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 20.

⁶ Ibid, p.12.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

«Yves Peinture» at Lacoste Publishing House). В ответ на упреки в том, что в его картинах отсутствует соотношение между цветами, предъявляемые ему абстракционистами, Ив Кляйн утверждает, что один цвет является самодостаточным и не нуждается ни в каком дополнении, так как создает некую атмосферу, выходящую за пределы разумного осмысления. Он называет монохромные «пейзажами свободы», «растворение формы цветом или в цвете»⁷ (Klein, «Some excerpts from my journal of 1957»).

Следующим шагом становится выбор того единственного цвета, в который художник будет красить свои холсты, а потом использовать в скульптурах, ассамбляжах, инсталляциях и перформансах. Ив Кляйн решил остановиться на одном цвете, чтобы зрители не отвлекались на поиск цветовых сочетаний, а полностью погружались в восприятие одного цвета. Этим цветом стал любимый цвет Кляйна – синий. Но выбор этого цвета определялся не только его личными вкусовыми пристрастиями, любовью к синему небу и морю, рядом с которым он вырос в Ницце, но и сном, действительно увиденным или выдуманном Кляйном, который он очень любил рассказывать⁸.

Этот сон, конечно, многое объясняет, недаром его любил рассказывать не только Ив Кляйн, но и все докладчики, рассказывающие о Кляйне. Но важен не столько сам сон, сколько то, что заставило его придумать, или если он действительно видел этот сон – что заставило Кляйна захотеть увидеть этот сон. Потому что, несомненно, сон был желанным и отражал то, как он хотел видеть свое искусство.

Синее небо во сне возникает благодаря чтению Гастона Башляра, который много пишет о небе и воздухе и придает этим природным вещам очень важный символический смысл. Кляйн неоднократно ссылается в своих текстах и выступлениях на Башляра, чья поэтика воздуха и психоанализ огня вдохновляли художника. Говоря о влияниях, которые помогли Иву Кляйну прийти к синему цвету, он упоминает также Делакруа, Мондриана и фрески Джотто, изображающие чистое голубое небо⁹. Но помимо философских и живописных ассоциаций в этом сне присутствуют и собственные сокровенные желания Кляйна – желание владеть пространством, сделать воздушное пространство своим произведением искусства.

И это будет искусство, во-первых, нематериальное, в том смысле, что оно состоит из прозрачного воздуха, а во-вторых, нерукотворное, так как создается без прикосновения художника к произведению. Этот воздух издалека – оттуда, откуда и следует взирать на искусство зрителям, и даже оттуда, откуда в начале своего творческого пути взирает сам художник – кажется синим. Синий цвет неба – это результат рассеивания солнечного излучения воздухом атмосферы, тем самым воздухом, из которого Ив Кляйн предполагает строить нематериальную архитектуру. Именно поэтому позже, приблизившись к своему искусству настолько, чтобы оказаться внутри него, его искусство становится пустой комнатой галереи, наполненной не вакуумом, а воздухом.

Так как оттенок синего цвета неба зависит от солнечного света, со временем к синему небесному цвету в художественной практике Ива Кляйна добавляется золотой (и он начинает делать моногольды), а также розовый – цвет, в который небо окрашивается на закате. Из розового Кляйн тоже делает монохромные и губки. Кроме того, розовый – это цвет телесной чувственности, цвет кожи обнаженных моделей, которых Кляйн использует для создания своих «Антропометрий».

Синий, розовый и золотой – эта триада его главных цветов – представляет также оттенки огня, живого пламени. Использование Кляйном огня является ключом его перехода от живописи к пространству и от живописной чувственности к нематериальной чувственности. Огонь, наравне с воздухом, будет использоваться Кляйном в его проектах нематериальных городов будущего¹⁰.

Свойства нематериальности и нерукотворности приближают роль художника к роли высшего

⁷ Ibid, p.13.

⁸ Кляйну приснилось, что он подписал синее безоблачное небо, в котором он увидел свое лучшее произведение искусства, но потом прилетели птицы и испортили его.

⁹ Klein, Y. (2007) *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann*. Spring Publications: Putnam, Conn, p. 85.

¹⁰ На эскизе этого архитектурного комплекса из огня построена целая аллея огненных деревьев.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

творца – творца самого мира. И именно в этом смысле Ив Кляйн близок авангардистам, которые хотели жизнь превратить в искусство и творить жизнь и ее устои заново, как художник заново создает невиданное до сих пор произведение искусства. Катрин Милле, анализируя приемы авангардистов, пишет, что они либо прибегали к стратегии «примитивного» художника, который еще не был «денатурализован» и искушен излишними знаниями, либо к стратегии «техника или ученого», исследующего мир с помощью научных инструментов. Кляйн же в этом отношении все время переходил от одной роли к другой. Кляйн часто доводит свои теории до такого предельного значения, что они оборачиваются своей противоположностью: нематериальное придает значение «следу» (la trace), а след как отпечаток позволяет Кляйну противопоставить пустоте женское тело. Технические исследования открывают Кляйну «Архитектуру воздуха», но именно эта архитектура позволяет человеку заново обрести первобытный контакт с природой.

Появление во сне Кляйна птиц связано с его отказом от линии в пользу чистого цвета. Птицы испортили его лучшее произведение нанесенными на чистый небесный цвет штрихами – линиями, которые с таким упорством отвергает Кляйн. Ведь птицы – это как раз линии и формы, которые являются элементами, неизбежными в любом фигуративном искусстве и большинстве жанров абстракционизма, за исключением лишь некоторых примеров живописи цветового поля, самыми известными из которых являются полотна Марко Ротко.

Синий – не только цвет неба, но и цвет воды, моря и связанных с ним воспоминаний о юности, проведенной в Ницце. Вода – это еще один элемент, из которого Ив Кляйн предлагает строить нематериальные города будущего. Вода, также как и огонь, символизирует очищение. Помимо этого вода символизирует омоложение, отсюда – вода как символ юности и возвращение к ее воспоминаниям не только через память о море. Текучая вода ассоциируется с текучестью красок и течением времени, а течение вод реки Стикса – с царством мертвых, то есть, тоже нематериальным миром.

Ив Кляйн изобрел краску глубокого синего оттенка на основе ультрамарина, который в 1961 году он запатентовал под названием «International Klein Blue». Он разработал его вместе с химиками таким образом, чтобы цвет краски был такой же яркости и интенсивности, как сухой пигмент. Интересно, что физиками, исследующими цвет, было открыто, что аквамаиновый пигмент, также как и белый, отражает от себя всю гамму цветовых лучей, и таким образом, тоже содержит в себе все цвета светового спектра. Именно поэтому небо издавна кажется синим.

Также в марте 1960 года, после показа «Антропометрий», Кляйн запатентовал метод нематериального создания своих картин¹¹, суть которого заключалась в дистанцировании художника от физического создания работ через использование человеческих моделей в качестве кистей. Именно так из синей краски он будет создавать нерукотворные произведения искусства самого благородного небесного происхождения.

Повторения как путь к новизне

Грэм Гассин пишет, что повторение является средством достижения пространства «ничто», в котором невозможна дифференциация, и где смысл исчезает, так же как и время, сравнивая это пространство с состоянием нирваны: «Если все повторяется, снова и снова, то ничто не различимо, лишены возможности оценивать (сравнивать), отличить один момент от другого, или одну точку от следующей, мы скользим, растворяемся в поглощающей одинаковости и теряем наше место». Так бесконечное творение приводит нас в никуда, в не-состояние (non-state), своеобразную утопию, что буквально означает «не-место»¹². Во многих культурах известны ритуальные танцы, представляющие из себя повторяющиеся трясущиеся движения, сопровождающиеся монотонным звуком барабанов, которые используются для вхождения в состояние транса и потери своего эго, где «теряется чувство времени, а ощущение своего я настолько расплывлено, что оно перестает быть я и

¹¹ Millet, C. (2006) Yves Klein, Artpress, p. 9-11.

¹² Gussin G. and Carpenter E. (eds). Nothing / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Northern Gallery for Contemporary Art, 2001. – p.11.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

становится всем». В буддистских религиозных практиках для тех же целей используется повторение одного и того же звука или слога – мантры, что способствует погружению в медитацию, когда сознание очищается от каких-либо мыслей. Тем же способом многократного, размеренного и монотонного повторения одной и той же последовательности фраз для достижения «приятного», убаюкивающего «ничто», пользуется Джон Кейдж в своей «лекции о ничто».

Энди Уорхол тоже объясняет свою художественную практику использования идентичных изображений как способ самоопустошения, приносящего удовольствие: «Я не хочу, чтобы это было в целом одинаковым – я хочу, чтобы это было точно таким же. Чем больше ты смотришь на одну и ту же вещь, тем больше испаряется смысл, и тем лучше и опустошеннее ты себя чувствуешь».

А Кляйн стремится стать опустошенным, невидимым и неразличимым для публики:

«Если ты становишься зеркалом,
Те, кто смотрит на тебя,
Видят свое отражение.
Так ты становишься невидимым»¹³

Для Ива Кляйна создание идентичных по размеру и цвету монохромов было способом погрузить зрителей в чистую чувственность цвета – тоже своего рода состояние нирваны, в которой наши ощущения одновременно обострены до предела, но в то же время нейтральны, не связаны с окружающей реальностью, воспринимаемой обычными органами чувств. В этом состоянии исчезает разница между хорошим и плохим, горячее настолько горячо, а холодное так холодно, что нельзя отличить одно от другого, боль становится наслаждением, и все ощущения, освобожденные от оценки, приносят бесконечное удовольствие. Такого состояния эстетической нирваны добивался Ив Кляйн своим искусством. Кляйн пишет, что настоящее произведение искусства одновременно прекрасно и уродливо, правдиво и обманчиво, хорошее и плохое, что делает его полным и законченным¹⁴.

Но помимо эффекта, производимого на зрителей, это было для Ива Кляйна способом достижения артистической и социальной свободы, и прежде всего свободы от самого себя и от всего, что ему принадлежит и делает его несвободным: « мое образование, выученная психология, традиции, перспектива, мои грехи, ошибки, качества, наваждения, ... все, что приводит к физической, эмоциональной и чувственной смерти». Так, через «монохромное приключение» он достигал «своего фундаментального я», которое находилось в состоянии постоянной войны с его множественными психологическими личностями, и в котором он любил все, что ему не принадлежит, то есть – его жизнь, и презирал «все свои владения» (разумеется, это не относится к его владению пространством). Но именно понимание того, что жизнь не принадлежит человеку, позволило ему достичь свободы самовыражения и владения искусством, более того, самими средствами художественного производства – эстетическим пространством.

Повторяющиеся монохромы и следовавшая за ними пустота были для Ива Кляйна таким же дзен-буддистским методом очищения сознания, расчищения внутреннего мысленного пространства и самоопустошения. Это путь самоанализа, анализа своих мыслей, самообнажения, о котором Ив Кляйн говорит в записанном на магнитофонную пленку «Диалоге с собой», и который позволяет ему обрести себя и свое искусство. Именно такое последовательное избавление от всего наносного, ненужного, фальшивого – от своей истории и Истории Человечества – позволяет художнику создать что-то новое, найти «девственную» идею, не тронутую человеческой рукой или мыслью. Именно такую задачу и ставил перед собой Ив Кляйн в искусстве. Это сама суть творчества – создание того, что не существовало до этого. Так, удивительным образом, повторения – «приключения монохрома» – становятся для Ива Кляйна путем к новизне¹⁵.

¹³ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p.11.

¹⁴ Ibid, p. 316.

¹⁵ Ibid, p. 313-318.

Влияние философии Гастона Башляра и чувственное восприятие искусства

Мысли Ива Кляйна о нематериальной сущности искусства, чувственности, и его обращение к огню как символическому и созидательному элементу произведений были во многом обусловлены его увлечением философией Башляра. Важной составляющей философского наследия Башляра является его пятитомное исследование о психоаналитическом значении для воображения человека образов классических «материальных стихий»¹⁶. Главной стихией для Башляра является огонь, созерцанию которого посвящена книга «Пламя свечи» («La flamme d'une chandelle», 1961). Далее специфическая феноменология образов развивалась в книге «Поэтика пространства» («La poétique de l'espace», 1958), в которой Башляр анализирует образы дома, чердака, ящика, сундука, гнезда, раковины как выразительных форм, описывающих тот или иной феноменологический опыт пространства.

В философии Башляра соединяются творчество и жизненный опыт: с помощью хорошо знакомых и понятных каждому образов – дома, леса, свечи, неба, полета – он анализирует эмоционально-психологические состояния человека и творческий процесс, главным двигателем которого Башляр считает фантазии и воображение. Башляр показывает, как эти образы, их представление, или воображаемое путешествие по ним, стимулируют творческую фантазию.

В своих текстах Ив Кляйн обращается к рассуждениям Башляра о силе воображения и снах о небесном и воздушном пространстве, описанных в книге «Грезы о воздухе». Башляр связывает синий с цветом неба, а значит и воздуха, и заключает, что, поскольку два других измерения (длина и ширина) теряются в глубине неба, то воздушный сон переносит воображение по ту сторону видимого мира¹⁷. Анализируя поэзию Элюара, Башляр доверяет его поэтическому свидетельству о метафизической связи творчества и мироздания и заключает, что воображение позволяет нам пережить «чистое зрение»: «в течение нескольких часов глядя на нежную и тонкую голубизну неба, с которого изгнаны все объекты, мы поймем, что воображение воздушного типа действует в такой зоне, где значимости грезы и представления взаимозаменяемы в своей минимальной реальности. Прочие виды материй вызывают затвердение объектов. ... Именно здесь грезы поистине получают глубинное измерение. Под влиянием грез голубое небо «углубляется». Греза не любит плоских образов. И вскоре, как это ни парадоксально, у воздушной грезы только и остается, что глубинное измерение. Два других измерения, которыми забавляются грезы живописные и «нарисованные», теряют всякую онирическую ценность. И тогда мир поистине предстает по ту сторону зеркала без амальгамы. В нем есть воображаемая потусторонность, потусторонность чистая, но «этой стороны» нет. Сначала нет ничего, затем появляется глубокое ничто и, наконец, – голубая глубина»¹⁸. Это последнее выражение Башляра Кляйн неоднократно цитирует в своих текстах и публичных заявлениях.

Идеи Башляра основаны на интерпретации сновидений: он называет сны о восхождении вверх (полете) «восхождением в цвете» к голубому или золотому цвету неба. Поэтому именно синий ассоциируется с цветом воображения, которое для Кляйна было основой творчества. Цитируя Башляра, Кляйн превозносит воображение и волю желания как две главные силы, позволяющие «прожить то, что себе представляешь». Для Башляра использование воображения в творчестве и в жизни является «интеграцией возвышенного в нормальную психологическую жизнь», и психологическим просветлением, когда человек может с высоты посмотреть на себя, на свою жизнь, и оценить её. Башляр описывает, как во сне о восхождении «воздух из синего постепенно

¹⁶ Начало этому исследованию было положено Г. Башляром ещё в 1938 году в небольшом исследовании «Психоанализ огня» («La psychanalyse du feu»). Позже последовали «Вода и грёзы» («L'eau et les rêves», 1942), «Воздух и сновидения» (в русском переводе работа названа «Грёзы о воздухе», «L'air et les songes», 1943), двухтомник, посвящённый образам земли – «Земля и грёзы о покое» («La terre et les rêveries du repos», 1946) и «Земля и грёзы воли» («La terre et les rêveries de la volonté», 1948).

¹⁷ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 86.

¹⁸ Башляр Г. Грезы о воздухе: Опыт о воображении движения. / Башляр Г. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – с. 221-222.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

становится светящимся, золотым, а свет – воздушным, и эти две субстанции, воздух и свет, становятся одной, избавляя спящего от темноты и тяжести его тела»¹⁹. Именно поэтому живопись для Ива Кляйна становится «свечением» или «излучением».

Вдохновленный образами неба в философии Башляра, Кляйн использует в своем творчестве три цвета, характерные для неба в разное время суток. От «синего периода» он переходит к «золотому», когда он создает моногольды – картины из золота, а затем следует «розовый период». Но еще более важным является то, что все эти три цвета – голубой, золотой и розовый – заключены в пламени.

Пьер Рестани в своей книге «Ив Кляйн: огонь в сердце пустоты» («Le Feu au Coeur du Vide») анализирует огонь в творчестве Ива Кляйна в трех значениях: «как мифическую проекцию, ритуальную символику и художественную практику» («le triple plan de la projection mythique, de la symbologie rituelle et de la pratique artistique»)²⁰. Рестани приходит к выводу, что именно огонь становится центральной стихией, к которой Кляйн обращается в своей «погоне за нематериальным», так как именно огонь является той силой, которая превращает материю в пепел, в символическое ничто²¹.

Рестани называет «сексуализацию огня» еще одной важнейшей концепцией философии Башляра, наравне с идеей о «пустоте, за которой следует голубая бездна», которую Кляйн приводит как интерпретацию своего подхода к пустому пространству²². Он пишет, что Ива Кляйна восхищает чувственность, которую он находит в философии Башляра, а также его «антропологический подход к универсальной символике, оккультное знание и ... исследование бессознательного в научном мышлении». Для Башляра «огонь, горящий в сердце пустоты, является символом сексуальности». Эта концепция «наделяет чувственностью мистику и методологию» Ива Кляйна («sensualise sa mystique et sa method»). Башляр пишет о том, что алхимия была пронизана сексуальными мечтами – мечтами об омоложении и силе. В «Психоанализе огня» Башляр описывает алхимию как «попытку вписать человеческую любовь в сердце вещей»²³.

Искусство является для Ива Кляйна такой же попыткой наделить произведения чувственностью и донести до зрителей эту чувственную природу вещей. В христианской философии огонь ассоциировался с силой, уничтожающей порок – с очищающей силой. Превращая физическую материю в пепел, он очищает ее от греховной телесности. Именно поэтому Ив Кляйн называл свои картины «пеплом моего искусства», так как его произведения существовали для художника уже очищенными от своей материальности. Таким образом, огонь становится для Ива Кляйна средством перехода не только к нематериальному, но и к чувственности, очищенной от своей греховной телесности.

Интересно, что сам Ив Кляйн не пишет о связи своей чувственности с сексуальностью и приводит цитаты Башляра только из «Грез о воздухе», относящиеся к воображению. Это умалчивание неудивительно, учитывая его буржуазно-католическое воспитание. Однако об этой связи можно догадаться по некоторым отрывкам записей Ива Кляйна – например, из расшифровки его последней диктофонной записи «Диалог с самим собой» (1961)²⁴, когда он пишет, что в городах будущего, построенных из воздушной архитектуры с прозрачными стенами, у людей не будет друг от друга секретов, но это не значит, что не будет интимности – просто это будет какая-то совершенно новая интимность. Эти новые чувственные и возвышенные отношения людей действительно можно сравнить с архитектурой из воздуха и произведением искусства.

Помимо философии, Ив Кляйн заимствует лексику Башляра – так же, как он использует

¹⁹ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 88.

²⁰ Restany, P. (2000) Le Feu au Coeur du Vide, Editions de la Différence, p.17.

²¹ Ibid, p. 41-47.

²² Ibid, p. 30,41.

²³ Ibid, p.23.

²⁴ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 201-205.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

лексику Делакруа. Делакруа является для Кляйна «Великим Художником и мастером цвета, человеком ремесла, который в своем дневнике осуществляет приятное путешествие по своим сокровенным мыслям, исследование души и «неопределимого», на котором зиждется тайна мастерства в искусстве». А Башляр дает Кляйну «гарантию рациональной мудрости, достигнутой с помощью психоанализа объективного знания», и показывает «связь между объективным социальным и субъективным индивидуальным знаниями». Философские воззрения Делакруа и Башляра дают Кляйну «объяснение и оправдание двойственной сущности его натуры». И «верующий, и сомневающийся находят опору в жизненности и лиричности живописного романтизма с одной стороны, и психоанализе бессознательного научного разума с другой»²⁵.

Двойственность, характерную для личности и творчества Ива Кляйна, отмечали многие исследователи. Катрин Милле пишет, что в Кляйне соединяются «примитивный художник», который все еще не потерял связи с природой, и ученый, который своим любознательным и пристальным взглядом «как пинцетом проникает в тайны окружающего мира»²⁶. Тьерри де Дюв называет его мистиком и мистификатором, «пытающимся усидеть на двух стульях» для того, чтобы как фокусник завуалировать свои уловки для обмана публики.

Пьер Рестани пишет о желании Кляйна соединить древний образ райского сада с утопическими видениями технического и научного прогресса, последние достижения науки и техники с красотой и нетронутостью природы в так называемом «техническом Эдеме»: «Когда мы наконец обретем способность больше не отличать зеркало от объекта, когда мы интегрируем материю и дух (*l'esprit*), когда мы поймем, что все связано, неотделимо, мы совершим нашу Синюю Революцию, мы вернемся в состояние природы в техническом Эдеме»²⁷. Увлеченность техническими новшествами сближает Кляйна с футуристами, однако Кляйн не делает себе фетиш из машины и не «притворяется, что локомотив красивее женщины»²⁸. Милле предполагает, что этим увлечением техникой Кляйн обязан скорее своему «характеру покорителя», нежели идеологическим убеждениям²⁹, и заключает, что архитектура из воздуха в некотором отношении является игрой, «карточным домиком, завлекающим благодаря тому, что он рискует рухнуть от малейшей усмешки».

Но Башляр был нужен Кляйну не только потому, что он был ученым и представлял для Кляйна философскую оппозицию его второму вдохновителю – художнику Делакруа с его романтизмом и поэтическим взглядом на природу искусства. Башляр стал для Кляйна более важным референтом, так как в самом Башляре была двойственность, присущая Иву Кляйну. В философии Башляра чувствуется желание соединить науку, научный подход с мистикой, тайной и очарованием оккультных учений, с необъяснимостью чувственного мира и человеческих эмоций. Попытка Башляра с позиций науки объяснить природу творчества, воображения и фантазии – что это, как не амбиция мыслящего разума познать себя, понять законы своих собственных мыслительных операций? Пьер Рестани обращает внимание, что именно исследование Башляром «бессознательного научного разума» – этой иррациональной части рационального мышления – особенно привлекало Кляйна.

Поэтому можно сказать, что в «сердце пустоты» Ива Кляйна не горит огонь, как на это указывает название книги Пьера Рестани, а плетется невидимая паутина идей, мыслей, желаний и фантазий. Эта невидимая паутина и есть его подлинная архитектура из воздуха. А огонь, благодаря своему символическому смыслу и физическому действию – способности превращать материю в тепловую энергию, – позволяет вывести из живописности и живописной чувственности концепцию нематериального и пустоты как нематериальной чувственности.

Осуществленный Башляром поэтический анализ ассоциативной и психоаналитической

²⁵ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p.27.

²⁶ Millet, C. (2006) *Yves Klein*, Artpress, p.9.

²⁷ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p.161.

²⁸ Millet, C. (2006) *Yves Klein*, Artpress, p.9.

²⁹ Действительно, на фотографии, где Кляйн вместе с Рунау тестирует крышу из воздуха, у него такое выражение лица, будто он еле сдерживает себя от приступа смеха.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

структуры стихий и связи этих ассоциаций с процессами созерцания и творчества очень важны для Ива Кляйна, так как он тоже в своем искусстве возвращается к этому понятию материала как первоматерии, первозданного состояния вещества – красочного пигмента. Это возвращение к первооснове через вычитание, избавление от лишних отвлекающих элементов линий, фигуративности и изображения как репрезентации, становится для Ива Кляйна возвращением к состоянию материи до ее воплощения в какую-то определенную форму вещества – материи как энергии, которую он называет чувственностью, а значит и материи как нематериального.

Такое возвращение к первоисточнику до комментария, к чистому опыту до его общепринятой интерпретации, и сведение опыта познания к самому важному характерно для феноменологической редукции. Феноменология исследует философию познания, основанного на ощущениях и беспредпосылочном описании опыта, когда следует отказаться от всех естественных предустановок сознания и знаний об окружающем мире и начать исследовать собственный опыт. Чувственность, которую стремится создать своим искусством Ив Кляйн, – это именно этот чистый опыт переживания и соприкосновения с искусством.

Феноменологическое отношение Башляра к искусству как к опыту проживания повлияло на представления Ива Кляйна о том, как нужно воспринимать искусство. Кляйн обращается к понятию чувственности в периоде творчества, названном «Пневматической эпохой», ознаменовавшей выход в пространство и переход к представлению нематериального измерения искусства.

От символического огня Башляра к ярким искрам воображения: Бенгальские огни

Первая работа с огнем стала концом «Синей эпохи» и переходом к пневматике, чувственности, пустоте и нематериальности. Проанализировав фундаментальные концепции философии Башляра, главной из которых для Кляйна становится психоаналитика огня как уничтожающей и созидательной силы, Ив Кляйн, как истинный художник, претворяющий философию в действие, поджигает одну из своих работ. Это был синий подрамник, а поджигал он его бенгальскими огнями в саду галереи Colette Allendy на своей персональной выставке 1957 года.

Так символический огонь Башляра превращался в яркие воспоминания зрителей, созданные пламенным воображением и искрящейся фантазией художника. Эти искорки неугасаемых костров его желаний и надежд были призваны поджечь краешек одежд зрителей, кутающихся в повседневность и рабочую рутину, и лишь иногда по праздникам надевающих элегантные костюмы и платья – эти классические футляры традиционного искусства, призванные защищать их от странных выходов некоторых современных художников. Кляйн надеялся, что, встретившись с искрами, эта стальная броня земных одежд засияет золотым свечением божественных одеяний. И тогда подожженная искрами защитная скорлупа треснет, и выльется расплавленный огненной лавой желток, надолго оставив после себя выжженные следы обостренных визуальных, чувственных и эмоциональных воспоминаний. Потом за такие дорогие любому ценителю экстремальных приключений воспоминания Ив Кляйн будет требовать заоблачно высокую цену. Оценивая свои зоны нематериальной живописной чувственности, распроданные после выставки «Пустота», он приравнивает их к весу одного килограмма золота.

Поджигание работы стало для Ива Кляйна своеобразным моментом истины. С этого момента художник решительно определяет свой творческий путь как путь к возвышенному. Через несколько дней после вернисажа он поджигает маленький синий монохром 18x23,5 см, сделанный на бумаге – “L’IKB 22”³⁰. Две дырки, проделанные в бумаге, также как и последующее сожжение монохрома, символизируют выход в пустоту, так как они создают проход из плоскости картины в воздушное пространство за ней. Так посредством огня Кляйн осуществил «трансценденцию синего

³⁰ Называется он так, так как в бумаге проделаны две дырки от воспламенения – одна, большая, вверху, и вторая поменьше внизу.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

через пустоту» и совершил ритуал «смерти с последующим воскрешением, когда за фиктивной смертью следует символическое воскрешение Просветленного»³¹.

Как уже говорилось ранее, огонь заключает в себе все три любимых цвета Ива Кляйна. А его свойство уничтожать материю и символическая связь с чувственностью сделают этот элемент очень важным в творчестве художника. Вслед за Башляром Кляйн называет огонь «ультра-живым элементом» (*élément ultra-vivant*) и повторяет его высказывание о том, что «все, изменяющееся медленно, объясняется жизнью, а все, что изменяется быстро, объясняется огнем». То есть он ставит силу огня наравне с энергией жизни.

Огонь вдыхает жизнь и чувственность в очищенное пламенем пространство пустой комнаты галереи Collette Alendy. Надо заметить, что это пространство пока еще не создано самим художником – он еще не стал владельцем пространства и вынужден пользоваться силой огня для очищения встречающихся в реальной жизни пустых пространств. Огонь наполняет эту пустоту искрами воображения и фантазий художника, и приводит зрителей и самого художника в необъяснимое волнение – волнение чувств. Эти чувства, как море, были раскачены бурей огненного дождя искр, высекаемых невидимыми ступнями нематериальной чувственности, сошедшей на грешную Землю³².

Огонь, символизирующий для Башляра и Кляйна сексуальность и энергию жизни, и очищающий материю путем ее аннигиляции и превращения в нематериальную тепловую энергию, соединяет в себе понятия чувственности и нематериального. Очень важно, что первая работа с огнем была представлена на той же выставке, где впервые была показана пустая комната. Таким образом, огонь открывает синей живописи путь в пустое пространство нематериальной чувственности и становится главным связующим звеном между «Синей» и «Пневматической» эпохами.

От монохрома к пустому пространству: Выставка «Пустота» 1957 года

Замысел выставки «Пустота» заключался в том, чтобы «создать, установить и представить публике живописную чувственность в пределах выставочного зала». Кляйн инсценировал выставку так, чтобы создать предвкушение того, что будет на выставке. Предвкушение одновременно обманчивое, так как на выставке ничего не было в материальном смысле, но и верное в метафорическом смысле, так как выставка представляла зрителям богатый источник идей об искусстве и жизни – концепций, которые были интерпретированы художником позднее в тексте «Преодолевая проблематику искусства» (1959 г.) и на публичной лекции в Сорбонне «Эволюция искусства к нематериальному».

Синий цвет, использованный для создания антуража выставки, для Ива Кляйна символизировал пространство – бесконечное небо и пространство чувственности, «по жилам которого течет голубая кровь в белых стенах галереи»³³. Белые стены галереи тоже символичны, так как свет и дневное солнце видится глазу окрашенным в белый цвет. Стены галереи были покрашены белой краской с добавлением «Международного Синего Кляйна» для большей белоснежности. Синий цвет голубой крови чувственности был добавлен к белой краске, чтобы вдохнуть жизнь и динамику течения крови в это пространство. И пространство действительно было оживленным – желающих посетить выставку было немало. В день открытия выставку посетило от двух с половиной до трех тысяч человек³⁴. Покрыв стены галереи белоснежной краской, очищенной синим цветом воды,

³¹ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p.30.

³² Ступнями, в которые странными созвучными совпадениями английского языка заключено слово «Душа» (подошва по-английски – sole – звучит также, как душа – soul).

³³ Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 48-56.

³⁴ Все люди толпились в узком переулке и образовали километровую очередь, привлекающую внимание полиции. На следующий день, по анонимному доносу клеветников, Ирис Клэр даже было предъявлено обвинение в оскорблении Республики. Выставку, изначально запланированную на 8 дней, продлили еще на неделю, в течение которой «интерьер века», как прозвали выставку, посещало по 200 человек за день.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

Кляйн этой водой как бы стер с них следы предыдущих выставок и превратил галерею в свою мастерскую – пространство созидания. Именно поэтому присутствие самого художника в зале было так важно.

В зале были оставлены пустой экспозиционный шкаф со стеклянными витринами и комод, покрашенные белой краской. Пустой экспозиционный шкаф символизировал контейнер, в котором находится пустое пространство нематериального искусства – воздух. Так Кляйн показывал, что искусству необходима оболочка, защищающая его от враждебного мира, который еще не знает, как жить в нематериальных городах из воздуха. Эта оболочка или рамка является также символическим и вербальным комментарием, представленным в форме синего антуража выставки, текстов и публичных выступлений художника.

Ив Кляйн запросил разрешение подсветить обелиск на площади Согласия синим прожектором, однако, по его словам, это разрешение в последний момент перед открытием выставки было отозвано. По замыслу художника, видимый синий свет, мерцающий снаружи, вне галереи, как бы дематериализовался внутри, превращаясь в воздушное пространство, невидимое, но проникающее в находящиеся посреди зала зрителей.

Текст приглашения, придуманный Пьером Рестани, и напечатанный синими чернилами на снежно-белых карточках, предлагал зрителям стать свидетелями «позитивного и просветленного восшествия чувственного на престол и манифестации осязаемого синтеза, который санкционирует живописный поиск экстатической и мгновенно передаваемой эмоции, предпринятый Ивом Кляйном»³⁵. Было разослано 3500 приглашений, причем только полторы тысячи из них давали право на бесплатный вход – ведь зрители могли беспрепятственно «огрابتь» художника, уменьшив степень интенсивности воздействия его произведений. Действительно: вступая в пустое пространство, которое является произведением художника, вы неизбежно присваиваете себе его часть, нарушая целостность произведения. Толпа в маленьком зале, представляющем пустоту, могла свести эту пустоту на нет, поэтому было принято решение запускать в зал только по 10 человек одновременно. Сам Ив Кляйн находился в пустом зале галереи и просил приглашенных оставаться в этом зале не дольше двух-трех минут, чтобы у всех зрителей была возможность насладиться пустотой.

Проход в галерею с улицы был закрыт, в нее можно было попасть только через коридор, с черного входа. А окна галереи, выходящие на улицу, были покрашены синим, чтобы никто не мог с улицы увидеть, что находится внутри. Таким образом, только попав внутрь галереи и внутрь воздушного произведения художника, зрители могли убедиться в том, что синий цвет, который виделся им издали в небесном своде и в окнах галереи, на самом деле является атмосферой – разреженным воздухом, который как белые стены галереи разбавлен синим цветом неба, или темно-синим цветом бездны и вакуума, который мы видим в ночном небе. А смешение темно-синего цвета космоса и белого цвета воздуха как раз и дает тот синий оттенок, который зрители видели снаружи при дневном уличном свете.

На входе стояли гвардейцы в республиканской парадной форме, ведь выставка, как после открытия объявит Кляйн друзьям и избранным гостям, служила также прославлению Франции. А чтобы гостям было не скучно ожидать своей очереди, им подавали голубые коктейли. Даже коктейли были символичны – так зрителям было позволено до погружения в пространство чувственности отведать ее голубую кровь на вкус, цвет и ощутить производимый волшебной жидкостью эффект.

Для участия в следующей групповой выставке в галерее Hesselhuis Ив Кляйн считает достаточным только свое присутствие, когда он объявляет, цитируя Гастона Башляра: «Сначала не было ничего, потом было глубокое ничто, а затем голубая глубина». Тогда же он констатирует в своих записях, что «преодолеl проблематику искусства». Самой сложной проблемой в искусстве всегда было его определение, а также метод разделения искусства и не-искусства. А Кляйн

³⁵ Restany, P. (2000) *Le Feu au Coeur du Vide*, Editions de la Différance, p. 49.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

определяет искусство как нематериальное пространство чувственности, показывая, что истинное искусство нематериально.

Ив Кляйн сам называет свой отказ от представления каких-либо произведений или жестов на групповой выставке в галерее Hesselhuis, кроме произнесенной цитаты из книги «Воздух и сон» Башляра, «предельной редукцией живописного действия»³⁶. Живописное действие, редуцированное теоретиками абстракционизма, заключается в нанесении красок на холст. Отказавшись от линий, сочетания цветов, а затем и материальной основы произведения, художник редуцирует живописное действие еще дальше – до его нулевого предела.

Нулевое редуцирование живописного действия, и произведения искусства в целом, было свойственно и новым реалистам, в группу которых входил Ив Кляйн, и художникам поп-арта. Они производили свои работы из предметов, найденных в жизни. Кляйн тоже производит свое искусство из предметов, как бы найденных в жизни – пустая комната, пустой шкаф-витрина, белая и синяя краски, приглашения, гвардейцы, коктейли. Но всем этим предметам он придает символический смысл – в этом и заключается его коренное отличие от новых реалистов.

Принадлежавший к этой группе художник Арман, близкий друг Кляйна, на своей выставке «Заполненность», состоявшейся в той же галерее Ирис Клэр в следующем году, полностью заполнил все пространство галереи мусором, старыми вещами и поломанной мебелью. В результате зритель не мог войти внутрь, а только видел весь этот хлам в большой стеклянной витрине галереи. Окно галереи превратилось в привлекающий внимание объект искусства, очень напоминающий поверхность стеклянных контейнеров, заполненных разными объектами, которые стали визитной карточкой Армана.

Выставки Кляйна и Армана говорят об одном и том же – о пространстве. Но только «Пустота» Кляйна представляет нематериальное пространство, наполненное чувственностью, воображением и фантазиями, а «Заполненность» Армана представляет очень реальное пространство повседневной жизни, наполненное ее неизменными атрибутами – бытовыми предметами.

Пространство для Ива Кляйна является вмещителем его нематериального искусства, искусства нематериальной чувственности. Ив Кляйн сам называет себя «владельцем пространства», точнее «совладельцем пространства», но отмечает, что другие владельцы «не имеют ничего общего с людьми». Он пишет, что пространство «манифестировало свое присутствие в его картинах, чтобы сделать их титулами собственности». Его картины были видимыми материальными свидетельствами, подтверждающими его владение пространством и заключенной в нем нематериальной живописной чувствительностью, которая является основой искусства. Чтобы показывать свое искусство, необходимо приобрести права обладания на единственный подходящий для такого искусства контейнер – пустое пространство.

Заключение: Выставка «Пустота» как выставка-произведение

Итак, в этой статье был проведен анализ творческого пути Ива Кляйна от отдельных произведений и выставок, демонстрирующих эти произведения, к выставке как произведению. В отличие от многих других выставок, которые можно рассматривать и как цельное произведение, и как объединение разных произведений, в данном случае произведением может выступать только сама выставка и весь антураж, окружавший ее. Выставка Кляйна «Пустота» продемонстрировала тему выставки как произведения в наиболее наглядном и чистом виде. Лишенную каких-либо объектов и материальных произведений, такую выставку очень трудно спутать с выставкой произведений.

Но в примере с выставкой «Пустота» Ива Кляйна очень важным еще является и то, что выставка здесь представляет собой не просто произведение искусства, а саму суть искусства – его нематериальность и чувственность. Для Кляйна важным было не столько раскрыть тему выставки как произведения, сколько показать тему искусства как нематериального пространства,

³⁶ Klein Y. Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – p. 74.

*А.С. Шувалова Теоретические границы цвета
в выставочном проекте Ива Кляйна*

пронизанного чувственностью и энергией.

Пустота и наполненность – в сущности одно и то же. Два крайних чувственных состояния, которые на своем пределе сходятся. Но эти состояния могут достичь своего предела только в воображении, в пространстве трансцендентного. Потому что абсолютной пустоты и абсолютной наполненности не бывает. Именно об этом говорили противопоставленные выставки Ива Кляйна и Армана, соответственно, «Пустота» и «Заполненность». В «пустой» выставке Ива Кляйна стояла пустая музейная витрина, указывающая на то, что пустоте всегда необходим контейнер – обрамление. Причем этим обрамлением была не только витрина, но и весь «синий» антураж выставки, а также тексты, посвященные выставке. Иначе говоря – контекст и комментарий.

Как пишет Пьер Рестани, для Ива Кляйна «письмо также важно, как жест», поэтому художник предпринимает «систематическое и порой циничное исследование референтных кодов, которые наилучшим образом подходят к определенной ситуации». Рестани, знающий цену таланту владения пером, признает, что Ив Кляйн пользуется словами как концепциями или символами и придает им такое содержание и окраску, которое необходимо ему для наиболее убедительного подкрепления или объяснения своих художественных актов. Это свойство пояснять своими словами созданные или найденные пластические объекты, или совсем заменять объекты словами, выражающими определенную идею или концепцию, станет тем главным художественным приемом художников концептуалистов, который позволит Люси Липпард назвать их искусство «дематериализацией объекта искусства». И хотя сами концептуалисты не признают Ива Кляйна в качестве своего предшественника, Липпард называет Кляйна вместе с Эдом Рейнхардтом «родителями» концептуализма³⁷. Трудно поспорить с тем, что художественная практика концептуалистов развивает идеи Кляйна о нематериальной сущности искусства. Только если Кляйн концептуализирует эту нематериальность как чувственность, предполагающую эмоциональное восприятие, то для концептуалистов нематериальность заключается в интеллектуальном построении.

Ив Кляйн открыл для зрителя новые возможности восприятия и способы получать яркие впечатления от искусства. Эти впечатления, или как он называл их, «обостренные визуальные воспоминания», требовали от зрителя особого внимания к своим собственным ощущениям – повышенной чувствительности. Новый язык искусства, предложенный Ивом Кляйном забывшему о своей человеческой природе человеку, позволяет ему почувствовать и осознать проживание жизни не как движение от одной прагматической цели к другой, а как вечно меняющийся и одновременно постоянный поток энергии, поток реки, символизирующий текучесть жизни у буддистов. Неудивительно, что чувственность у Ива Кляйна синего цвета и ассоциируется с циркуляцией крови. Именно поэтому Ив Кляйн пишет, что чувственность – это то, на что мы можем «купить свою жизнь, которая нам не принадлежит».

Соединяя чувственность с трансцендентностью, абстрактное с конкретным, ощущения с осознанием, Ив Кляйн не только стоит на рубеже двух эпох – модернизма и постмодернизма, но и забегает вперед, предвосхитив некоторые философские основания концептуалистов и пластическую редукцию минималистов. Пустая выставка Кляйна открыла последующим поколениям художников возможность использования пустого пространства для артикуляции разнообразных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Башляр Г. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
2. Buchloh B. Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein', 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349.

³⁷ Lippard L. Making Nothing out of Something, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). Voids. A Retrospective [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-229.

*A. Shuvalova Theoretical limits of the coloristic
in the exhibitional projects of Yves Klein*

3. Gussin G. and Carpenter E. (eds). *Nothing* / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Northern Gallery for Contemporary Art, 2001. – 206 p. : im.
4. Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – 207 p.: im.
5. Lippard L. *Making Nothing out of Something*, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-231.
6. Millet C. *Yves Klein* / Millet C. – Artpress, 2006. – 64 p. : im.
7. Restany P. *Le Feu au Coeur du Vide* / Restany P. – Paris: Editions de la Différence, 2000. – 165 p.: im.

REFERENCES

1. Bashljar G. *Grezy o vozduhe. Opyt o voobrazhenii dvizhenija* [Dreams on Air] / Bashljar G. – Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 1999. – 344 s.
2. Buchloh B. *Plenty of Nothing: From Yves Klein's 'Le Vide' to Arman's 'Le Plein'*, 1998 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 336-349
3. Gussin G. and Carpenter E. (eds). *Nothing* / Gussin G. and Carpenter E. (eds). – August and Northern Gallery for Contemporary Art, 2001. – 206 p. : im.
4. Klein Y. *Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein*. Translated, with an Introduction by Klaus Ottmann / Klein Y. – Putnam, Conn.: Spring Publications, 2007. – 207 p.: im.
5. Lippard L. *Making Nothing out of Something*, 2009 // Armleder, J., Copeland, M. et al. (eds). *Voids. A Retrospective* [exhibition catalogue] – Lars Müller Zurich: JRP Ringier, 2009. – p. 228-231
6. Millet C. *Yves Klein* / Millet C. – Artpress, 2006. – 64 p. : im.
7. Restany P. *Le Feu au Coeur du Vide* / Restany P. – Paris, Editions de la Différence, 2000. – 165 p.: im.

М.Ф. Казючиц

кандидат философских наук,

доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ

mkazuchitz@gmail.com

CINÉMA VÉRITÉ/DIRECT CINÉMA – БУДУЩЕЕ СОВРЕМЕННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ?

Статья посвящена анализу документальных фильмов, представленных на тридцать шестом Московском Международном кинофестивале (2014). Автор рассматривает три фильма, снятые в традициях направления *cinéma vérité/direct cinéma*. «Глубокая любовь» – пример развития данной манеры в коммерческом сегменте телевидения (НВО). «Казус Блохера» – попытка применить классический метод наблюдения Р.Ликока и исследовать и/или деконструировать образ современного политика и европейской демократии. «Счастье» продолжает традиции кино Р.Флаэрти. Диегезис фильма – девственная природа и люди, которые обречены столкнуться с цивилизацией. Таким образом, современные документалисты, работающие в формате неигрового кино, активно используют стиль *cinéma vérité/direct cinéma* и его основу – метод наблюдения, в силу его спонтанности и способности подлинно удивить современного зрителя.

Ключевые слова: кино, телевидение, кинофестиваль, документалистика, Р.Ликок, Р.Дрю, Р.Флаэрти, *cinéma vérité*, *direct cinéma*

The article is devoted to the documentary films shown at The 36th Moscow International Film Festival (2014). The author examines three films, shot in the style of *cinéma vérité/direct cinéma*. “Deep love” – the example of development of the style in the commercial segment of television (НВО). “L’expérience Blocher” is an attempt to apply the classical method of observation by R.Leacock and explore and/or deconstruct the image of modern politics and policy. “Happiness” continues the tradition of R. Flaherty’s documentary. The diegesis of the film – virgin nature and natural people who forced to face civilization. Thus, the modern documentary film cinematographers actively use the *cinéma vérité/direct cinéma* style and its basement, the method of observation, because of its uncontrolled character and the ability to truly surprise the audience.

Keywords: cinema, television, film festival, documentary, R.Leacock, R.Drew, R.Flaherty, *cinéma vérité*, *direct cinéma*

Программа документальных фильмов на тридцать шестом Московском Международном кинофестивале 2014 года традиционно пользуется особым признанием. Документальные проекты составляют заметную конкуренцию конкурсу игровых кинокартин. Фестиваль 2014 года проходил в особое время для России во всех отношениях. Выбор документального фильма на открытие лишний раз подтвердил нехитрую истину: кино в России больше, чем кино. Когда от документалистики сегодня требуется быть публицистикой, поэзией, авангардом, визуальной антропологией и артхаусом, всегда есть место для маневра. Пожелания жюри программы документального кино ММКФ 2014, возглавляемой британским режиссером Ш.Макалистером, были традиционными: авторский подход к документальному материалу; нет информационным сюжетам. В целом они достигли цели.

Несмотря на эпатазирующее открытие ММКФ 2014 – редко когда можно увидеть за раз Фетисова, показывающего неприличный интернациональный жест, ретро открытки и советский хоккей, снятые американцем, – работы, созданные в классическом стиле *cinéma vérité/direct cinéma*, составили значительную часть программы неигрового кино фестиваля.

Победитель документальной программы – фильм «Глубокая любовь» (Deep love, 2013) Я.Матушинского, созданный при непосредственном участии европейского подразделения

*M. Kazuchitz Cinéma vérité/direct cinema
is the future of modern documentary, isn't it?*

телеканала «НВО». Проект лишней раз подтвердил значимость современной коммерческой документалистики на поле современного неигрового кино. Стиль документалистики «НВО» хорошо известен американскому и европейскому зрителю. С телеканалом в свое время сотрудничали такие мэтры, как Р.Дрю и Э.Мейзелс. Первый из упомянутых кинематографистов – также создатель особого метода съемки и производства документальных фильмов «прямого кино» [direct cinema]. В 1950–1960 годах он вместе с концептуально близким ему европейским направлением «киноправды» [cinéma vérité, термин заимствован французским социологом Э.Мореном из названия знаменитого киноальманаха «Киноправда» группы КИНОКи, возглавляемой Дз.Вертовым] составил мощное направление в документалистике, определив во многом ее современные формы. А привычная сегодня модель камеры, неотступно наблюдающей за героем, в системе коммерческого вещания, была заложена самими патриархами прямого кино Р.Дрю и Р.Ликоком еще в начале шестидесятых годов.

«Глубокая любовь» – портрет, созданный в классических традициях cinéma vérité/direct cinema. Камера всюду вместе с героем, однако в сравнении с пионерами метода наблюдения появилась неизбежная коммерческая экономия средств. Если Ликок, Мейзелс или Д.Пеннебейкер могли с риском для себя и оборудования войти в толпу, бегом передвигаться за своим героем, то проект «НВО» не возражает и против преимущественного штатива, и против профессионального света, и местами откровенных штампов. В то же время прилежное следование методу наблюдения так, как его предложил в свое время Ликок, позволяет авторам решить проблему достоверности образа героя и его главной цели. Януш – глубоководный дайвер шестидесяти лет, перенесший два инсульта. Герой потерял речь, по прогнозам специалистов, безвозвратно. Страсть к профессии и желание начать говорить – сквозное действие фильма. Основу сюжета составила подготовка героя к спуску в знаменитую Глубокую дыру, впадину в Красном море в Египте. Погружение – не только доказательство самому себе. Специалисты указывали на высокое давление, как последнее средство вернуть речь. Драматургическая композиция классическая: три четверти фильма занимает процесс подготовки к погружению – повод для сюжетной разработки фабулы. Выбор жюри ММКФ был вполне ожидаем. Герой остается наедине с собой. Ни жена, ни друзья, ни специалисты не могут изменить его решения. Отсутствие антагониста – средоточие авторской инстанции. Януш поглощен грядущим испытанием. Близкие – заботой о нем. Сцены напряженных тренировок перебиваются мучительными, практически лишенными слов сценами с женой. Она, как и Януш, в ловушке своей любви. Проект, несмотря на тяжеловесную техническую оснастку (профессиональные камеры, свет, звук), с которой героям иногда явно неловко, выходит за пределы коммерческого сегмента. Местами режиссер, по-видимому, идет на уступку формату и продюсерам: в особенно напряженных моментах (ночь перед погружением, сцена погружения) может возникнуть слезодавительная музыка. Тем не менее, педантично выполненный метод наблюдения, включая подготовительную работу, проведенную с героем, принес плоды. Януш оказался в ситуации экзистенциального выбора. Возможно, не столь чистого, как у персонажей из сартровского рассказа «Комната», но вполне в традициях экзистенциализма. Его мечтой стало погружение на 100 м. Съёмочная группа следует за героем и во впадину. Финальный титр сообщает, что ныряльщик опустился лишь на 62 метра, но продолжит пытаться.

«Казус Блохера» (L'expérience Blocher, 2013) – еще один современный опыт развития классической техники cinéma vérité/direct cinema. Фигура Кристофа Блохера, миллиардера, крупнейшего политического деятеля и высокопоставленного чиновника Швейцарии, вокруг которой развивается сюжет фильма, тематически близок классической работе прямого кино «Первичные выборы» (Primary, 1960) Р.Дрю и Р.Ликока. Последний, работавший вместе с Р.Флаэрти над его заключительным проектом «Луизианская история» в качестве оператора, известен как продолжатель традиции «съемки жизни врасплох». Метод наблюдения Ликока, отличаясь от практики КИНОКов и Флаэрти, включал несколько обязательных элементов: никаких штативов, света, группа состоит из двух человек (оператора и звукоинженера), используются малогабаритные

*М.Ф. Казючий Cinéma vérité/direct cinema –
будущее современной документалистики?*

камеры. Во время длительного взаимодействия с героем кинематографисты устанавливают доверительные отношения, – это условие обязательно и является ключом к методу. В упомянутом фильме Дрю–Ликока камера попеременно всюду следовала за кандидатами в президенты Кеннеди и Хамфри. В проекте Ж.-С.Брона камера проводит время, наблюдая за политиком в течение достаточного интервала, чтобы образ Кристофа Блохер стал достоверным. Название фильма многозначное, и главным образом коннотирует с противоречивой карьерой политика. Если понимать «L'expérience Blocher» как «опыт», то герой надолго вошел в историю Европы как яркий политик откровенно националистического толка. В бытность его в качестве вице-президента Народной партии Швейцария отказалась от вступления в ЕС, парламент принял закон об ограничении строительства минаретов, наконец, ужесточилась иммиграционная политика, включая страны ЕС. Все это приблизило Швейцарию к вопросу о санкциях со стороны Европы. Ультраправая позиция в государствах современной Европы неопределенна. Официально она подвергается остракизму – де факто, очевидно, что с изменением этнического состава стран ЕС изменится и идентичность, и культурные приоритеты, и в конечном счете политика. Остановить процесс вряд ли представляется возможным, и потому ставший непопулярным г-н Блохер – фигура одиозная, и если не трагическая, то с элементами символизма.

Если «L'expérience Blocher» – все же «казус», то он случился с Блохером на его посту в качестве министра федерального департамента юстиции и полиции. Политик, используя личные связи, передал парламенту и широкой огласке финансовые махинации председателя швейцарского Центробанка Ф.Хильдебранда, инициировав фактически его отставку. Несколькими месяцами спустя Блохер был объявлен подозреваемым в разглашении коммерческой тайны – данных о банковских операциях бывшего главы Центробанка, которые он получил в результате шпионажа. Итог – огласка в прессе, обыски и т.д.

Большую часть времени Блохер проводит в автомобиле. В салоне он большей частью делает звонки или подолгу говорит с режиссером так, словно снова взошел на трибуну. Надо заметить, что политик известен своей харизматичностью и пламенным красноречием, которое демонстрирует и в фильме. Он прекрасно чувствует себя перед камерой, но не желает «игнорировать» ее и съемочную группу. Блохер привык доносить мысль до реципиента и требовать подтверждения о ее получении, от которого не может удержаться и Брон, становясь, не желая того, игроком в этой «жизни врасплох», прекрасно поставленной самим героем.

Если американская документалистика прямого кино считала великим достижением замену комментатора новой техникой съемки и монтажом, то Брон возвращает комментатору полную власть. Голос за кадром – попытка автора построить линию контрапункта и таким образом деконструировать общеизвестный и комфортный самому политику имидж¹. Любопытно, что Р.Дрю и Р.Ликок, Ж.Руш и Э.Морен, как зачинатели нового направления документалистики сталкивались и находили решения общих проблем. Одна из ключевых – определить естественную среду обитания героя. Для каждого персонажа знаменитого фильма «Хроника одного лета» (Chronique d'un été, 1960) Руш и Морен подобрали разные пространства, и в то же время существовали коллективные беседы в квартире одного из героев и кинозале в финале фильма. Дрю и Ликок также искали аналогичные пространства, в которых герои могли бы наиболее достоверно для камеры раскрыть себя. «Первичные выборы» – клубы, фотостудия, места скопления потенциального электората. «Кризис: обратная сторона президентства» (Crisis: Behind a Presidential Commitment), 1963) – рабочий кабинет в белом доме и т.д. Голос и архивные видеоматериалы новостных выпусков и личного архива Блохера, вероятно, стали последней попыткой режиссера взять дискурс фильма в свои руки.

Де факто, исходное событие фильма могло быть любым: время героя, возможно последнего швейцарского патриота, прошло. Блохер прекрасно понимал ситуацию о бесперспективности

¹ Buccella L. Five questions to Jean-Stéphane Bron [Электронный ресурс] // Festival del film Locarno, 2014. URL: <http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival/2013/day07/Five-questions-to-Jean-Stephane>

*M. Kazuchitz Cinéma vérité/direct cinema
is the future of modern documentary, isn't it?*

политики изоляционизма при дальнейшем развитии современного положения дел. Тем не менее, устранив Хильдебранда, он отодвигал еще на известное время вопрос о превращении Швейцарии в один из секторов поликультурного единого европейского пространства. Однако, как заметил в интервью сам режиссер, к аналогичным выводам можно прийти, ознакомившись с прессой или новостями. Метод наблюдения – обоюдоострый инструмент и нередко действует независимо от авторского замысла. К.Станиславский, к примеру, называл свой художественный метод действенным анализом пьесы, потому что действия персонажа, как бы это тривиально не звучало, – основное средство кино (если, конечно, герои там вообще есть). Выбор места, естественной среды обитания, был вероятно определен самим политиком или альтернатив вовсе не оставалось. Блохер работает. Внешне он предельно активен, но, как принято говорить, нет психологии героя. Здесь нет откровенности героини Марилу из киноленты «Хроники одного лета», нет и жизни врасплох, как в сцене в одном из клубов, на сцену которого Кеннеди и его супруга продираются сквозь толпу поклонников и в предлагаемых обстоятельствах не могут не реагировать открыто («Первичные выборы»). Камера и режиссер служат для Блохера неким фрустрирующим фактором, оппонентом, которого необходимо склонить на свою сторону во что бы то ни стало. Первая мысль, которая посещает при просмотре фильма – герой не может принять этого вторжения, в его повседневный мир. Выбор авто в качестве наиболее достоверного пространства, в некоторой степени болезненная активность, направленная на камеру, свидетельствует, скорее, о том, что достоверного пространства у господина Блохера недостаточно, настолько, что его он никогда не представит камере.

Нередко в крошечном мирке авто возникает супруга. Она помогает с подготовкой речи, прочими документами или всего лишь находится рядом. Вопрос, связанный с «казусом», разумеется, возникает в конце в качестве кульминации, когда становится известным бедственное его положение (благодаря неумолчному комментатору), и камера оказывается в доме героя. Большой оформлен со вкусом и любовью к роскоши. В кабинете на каминной полке – редкое издание Библии 18 века, Бохер ценит старину. Гостиная и камин хорошо известны по ряду интервью, которые дал политик за последние годы в том числе и на собственном телеканале «Блохер ТВ». Это место априори публично. Герой выполняет режиссерские указания – проходит вдоль картин в гостиной, камина, садится в кресло, заботливо поставленное кем-то из съемочной группы перед огромным панорамным окном. И смотрит на гладь Цюрихского озера. Опалу, как и следовало ожидать, Блохер превозмог. Но, заменяя поэтику риторикой (или наоборот?), придавал ли герой символическое значение закату над озером, наводившем его, быть может, на мысль о родной стране и исторических судьбах Европы.

«Счастье» («Happiness», 2013) – новый проект Т.Бальмеса. Известна любовь режиссера к документальной манере Флаэрти. Иными словами, в его работах события в сюжетной линии героя максимально близки к его фактической жизни. «Мальчиши» (Bébé(s), 2010) – проект, благодаря которому Бальмес получил известность. Детство – самый яркий материал для метода наблюдения. Герои, которым 1–3 года, не понимают, что их снимают, их жизнь не автоматична, все сконцентрировано на одном чистом желании – познать мир.

Мальчишка лет десяти – это взрослый человек, у него вполне сложившийся мир. Своего героя Бальмес разыскал в Бутане, последней стране, официально в 1999 году включившейся в спутниковое вещание и интернет². Король представил народу это событие как «валовое национальное счастье». Пеянки (Peyangki) – обычный мальчишка из затерянной в глуши горной деревеньки, куда рабочие как раз дотянули-таки кабельное ТВ. Это место, где люди (по крайней мере, большинство) не знают совершенно о принципах телевидения. Но о нем все говорят, более того, его страстно ждут. Многочисленные племянницы одного из персонажей – Дядюшки, планируют взимать плату за просмотр с других жителей деревни и обратить, таким образом, эфирное время в начальный капитал. Старушка, которой на телеге привезли телевизор, расстроилась, потому что подарок отказался

² Heartland 2014 Video #3 \$45,000 Winner Thomas Balmes & Happiness [Электронный ресурс] // Bret Robinson, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Zdow3LylzQ>

*М.Ф. Казючий Cinéma vérité/direct cinema –
будущее современной документалистики?*

работать. В дороге телеприемник один раз упал с воза, и на телевизор и теперь жители околота приходят посмотреть как на арт-объект. Подобный интерес персонажей к вещи из другого мира близок знаменитой сцене, в которой Нанук из фильма Флаэрти «Нанук с Севера» (Nanook of the North, 1922) исследует граммофон, пытаясь найти «голос в банке». Иными словами, все предлагаемые обстоятельства и герои – в лучших традициях великого британца. Пеянки – авторская инстанция, его глазами зрители видят и меряют мир, окружающий его. Здесь есть свои перекрестки и доминанты – мама, которую мальчик обожает, стрельбы из лука, монастырь и мечты о побеге из него. Школа лучше монастыря. Город – деревни. Телевидение – молитвы.

Мечты Пеянки не здесь, и в этом коренное отличие «Счастья» от эскапизма фильмов Флаэрти. Старшая сестра живет и работает в Городе. Путешествие, – как и у Нанука к заветному обещанному Флаэрти, но так и не найденному и не попавшему в фильм белому медведю, – долгое. Неторопливая телега (с которой упал телевизор). Город.

Поэтика фильма – композиция и ее сюжетная разработка – построена на вполне тривиальном конфликте города и деревни. И перемещение между хронотопами – фрагмент будущей картины мира взрослеющего героя. Сестра, которую предстоит найти, приезжие городские жители, жизнь которых столь эфемерна в Городе, парадоксально близки Нануку. Они, как и персонаж Флаэрти, не совсем те, кем кажутся. Подлинное имя охотника Аллакариаллак (Allakariallak) не устроило Флаэрти по понятным причинам. Нужен был образ «человека с Севера». Но и со своим новообретенным именем Нанук существует в индетерминированном мире: охота может быть удачной или нет, иглу может обрушиться и похоронить под собой ее обитателей. Есть лишь точки наибольшей вероятности события: лежбище, где могут быть моржи; приметы, по которым можно разыскать тюленя или песца; обычай от предков выверенного строения жилища. Обнаруженная после долгих разысканий сестра, как оказалось, давно сменила офис на клуб. Но письма, которые отправлялись родным, поддерживали доминанты мира деревни. Ребенок должен выучиться и не заниматься физическим трудом, – выйти в люди. В офисе работает, ходит туда каждое утро, мама об этом всегда мечтала. К брату сестра вышла из-за светящихся занавесок клубного зала, сняв с себя блестящий парик официантки. Крупные планы Пеянки – большая находка режиссера. Герой способен удивляться (по крайней мере, пока) и, поскольку он действительно никогда не видел город, то опасения сестры блекнут перед смотрящим на нее во все глаза мальчиком.

Вместе с новым телевизором телега привезла Пеянки в деревню. На пресс-конференции Бальмес скажет, что протяжка кабеля – стечение обстоятельств, которое определило концепцию и художественный образ фильма. Волей случая на ММКФ-2014 свой четвертый полнометражный фильм представил американский режиссер Г.Реджио, известный трилогией «Каца». Именно его образ детей, смотрящих телевизор, из короткометражки «Свидетельство» (Evidence, 1995) воспроизводит Бальмес в кульминации своего «Счастья». Характерная отрешенность в глазах, неподвижность лиц взрослых и детей – послание автора миру³.

Предпочтение метода наблюдения на фоне возможностей современного неигрового кино понятно. Неконтролируемая [uncontrolled], как ее обычно называют за рубежом, документалистика – это открытая система, которая всегда имеет высокую степень риска распасться. Выбор исходных элементов: героя, истории, конкретных психологических аспектов взаимодействия – не гарантируют успеха. Из широкого спектра кинокартин документальной и некоторых других программ ММКФ-2014 были представлены и иные оригинальные неигровые работы. Видовой фильм «Храмы культуры»; портрет, снятый методом реконструкции «Зеленый принц»; достаточно редкий жанр автопортрета «Навести и нажать», наконец, блестящее исповедальное интервью «Соль земли» В. Вендерса и др. Однако они уступают методу наблюдения только в одном: спонтанности развития действия и, как результат, чувства достоверности происходящего. Этот ключевой аспект более пятидесяти лет назад выдвинул документалистику, снятую методом наблюдения и в стиле

³ Happiness' Thomas Balmès Speaks with Beyond Cinema at Sundance 2014 [Электронный ресурс] // Beyond Cinema Magazine, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GJEgRsKge6E>

*M. Kazuchitz Cinéma vérité/direct cinema
is the future of modern documentary, isn't it?*

cinéma vérité/direct cinema, в авангард мирового неигрового кино. Сегодня спонтанность – единственное, что может по-настоящему удивить зрителя, поэтому метод еще долго будет панацеей неигрового кинематографа, принимая во внимание технические возможности для любителей и профессионалов: наблюдать стало легче, наблюдать стало веселее.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Глубокая любовь / Deep love (2013, реж. Я. Матушинский, Польша), док.
2. Казус Блохера / L'expérience Blocher (2013, реж. Ж.-С. Брон, Франция/Швейцария), док.
3. Красная армия / Red army (2014, реж. Г. Польски, США), док.
4. Кризис: обратная сторона президентства / Crisis: Behind a Presidential Commitment (1963, реж. Р. Дрю, США), док.
5. Малыши / Bébé(s) (2010, реж. Т. Бальмес, Франция), док.
6. Нанук с Севера / Nanook of the North (1922, реж. Р. Флаэрти, США, Франция), док.
7. Первичные выборы / Primary (1960, реж. Р. Дрю, США), док.
8. Свидетельство / Evidence (1995, реж. Г. Реджио, США), док.
9. Счастье / «Happiness» (2013, реж. Т. Бальмес, Франция/Финляндия), док.
10. Хроника одного лета / Chronique d'un été (1960, реж. Ж. Руш, Э. Морен, Франция), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Buccella L. Five questions to Jean-Stéphane Bron [Электронный ресурс] // Festival del film Locarno, 2014. URL: <http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival/2013/day07/Five-questions-to-Jean-Stephane-Bron.html#.VKKqXcEQ>
2. Happiness' Thomas Balmès Speaks with Beyond Cinema at Sundance 2014 [Электронный ресурс] // Beyond Cinema Magazine, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GJEgRsKge6E>
3. Heartland 2014 Video #3 \$45,000 Winner Thomas Balmès & Happiness [Электронный ресурс] // Bret Robinson, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Zdow3LylzQ>

REFERENCES

1. Buccella L. Five questions to Jean-Stéphane Bron [Электронный ресурс] // Festival del film Locarno, 2014. URL: <http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival/2013/day07/Five-questions-to-Jean-Stephane-Bron.html#.VKKqXcEQ>
2. Happiness' Thomas Balmès Speaks with Beyond Cinema at Sundance 2014 [Электронный ресурс] // Beyond Cinema Magazine, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GJEgRsKge6E>
3. Heartland 2014 Video #3 \$45,000 Winner Thomas Balmès & Happiness [Электронный ресурс] // Bret Robinson, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Zdow3LylzQ>

SUMMARY

АФФЕКТЫ ИСТОРИИ: РАССКАЗЫ О ПРОШЛОМ В КИНО И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

УДК 93+791.43-24

Автор: *Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна*, кандидат культурологии, доцент факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ, заместитель заведующего Лабораторией историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС, e-mail: kratio@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы определения исторического фильма в ситуации цифровой культуры, прагматика современного исторического фильма и других форм инструментализации истории в медиа, а также задачи public history в области медиатизации исторического знания.

Ключевые слова: исторический фильм, история, прошлое, цифровая культура, ностальгия, public history

AFFECTS OF THE HISTORY: STORIES ABOUT THE PAST IN CINEMA AND ON TV

UDC 93+791.43-24

Author: *Lapina-Kratasjuk Ekaterina*, Ph.D. in Cultural Studies, associate professor at the Faculty of communications, media and design at the National Research University Higher School of Economics, Deputy Director of the Center (Laboratory) of the Historical and Cultural Studies (ShAGI – School of the Actual Researches in Humanities) at the Russian Academy of National Economy and Public Administration (RANEPА), e-mail: kratio@mail.ru

Summary: The article reveals the problems of definition of historical film, its elusiveness in the situation of digital culture. Pragmatics of contemporary historical film and other forms of history's instrumentalization in media as well as the objectives of Public History in the sphere of medialization of historical knowledge are also studied.

Keywords: historical film, history, past, digital culture, nostalgia, public history

КРОЛИК, ШЛЯПА И МИСТИЧЕСКОЕ

УДК 111.1

Автор: *Данько Софья Владимировна*, кандидат философских наук, доцент кафедры логики, онтологии и теории познания факультета философии НИУ Высшая школа экономики, e-mail: xljxlj@rambler.ru

Аннотация: Статья посвящена прояснению одной из самых загадочных идей философии Л. Витгенштейна: идее мистичности существующего мира. Обосновывается логика данного мотива, согласно которому вопрос о сущности и смысле мира не раскрывается на уровне вещей, значений или фактов, но превышает порядок всего фактически данного. Статья позволяет устранить известный витгенштейнианский парадокс, согласно которому существование мира как целого не есть факт, но все существующее в нем дается в качестве фактов. Поскольку о возникновении мира нельзя спрашивать в терминах причин и следствий, то и все наличное в мире не выводится из предельных онтологических причинно-следственных рядов, как это делалось в традиционной метафизике, но, возникая из «ниоткуда», само служит достаточным основанием постижения мира как чуда, даже в его повседневной проявленности.

Ключевые слова: Л. Витгенштейн, Ж.-П. Сартр, мир как целое, мистическое, чудо, существование, смысл

A RABBIT, A HAT AND THE MYSTICAL

UDC 111.1

Author: *Danko Sofia*, PhD, assistant professor of logic, ontology and epistemology at the Faculty of Philosophy at the National Research University Higher School of Economics (Moscow), e-mail: xljxlj@rambler.ru

Summary: The article explores one of the most dramatic ideas of philosophy L. Wittgenstein on the mystery of the existing world. The research regards the motive, according to which the question about the essence and meaning of the world is not detected in the world,

as values or facts, but exceeds the world. Article eliminates known paradox of Wittgenstein`s philosophy, according to which the existence of the world as a whole is not a fact, but everything in it is given as facts. Because it is impossible to ask about the appearance of the world in terms of causes and effects, all the present in the world is not derived from the ultimate ontological causal series, as was done in traditional metaphysics, but, appearing out of nowhere. Consequently the presence itself is a sufficient basis of catching the world as a miracle, even in its everyday manifestation.

Keywords: L. Wittgenstein, J.-P. Sartre, the world as a whole, the mystical, the miracle of existence, the meaning of the world

ПРОБЛЕМА ЭКСПЕРИМЕНТА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

УДК 791.43-2

Автор: Кришталева Людмила Григорьевна, младший научный сотрудник ИФ РАН, e-mail: e-song@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируются сценарии и реализация фильмов «Догвилль», «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера с точки зрения предельного опыта зрителя. Фильмы Триера пробуждают глубокие эмоции боли из-за изменчивости жизненных ситуаций главных героинь. Но рациональные идеи персонажей или произносимые закадровым голосом оказываются встроены в дискурс фильма, и не оставляют нас наедине с болью. Такое строение опыта зрителя обосновано как антикатарсис.

Ключевые слова: Ларс фон Триер, психология кино, катарсис, композиция фильма

THE PROBLEM OF EXPERIMENT IN THE CINEMA DISCOURSE OF LARS VON TRIER

UDC 791.43-2

Author: *Krishtaleva Ludmila*, Senior Researcher, Institute of Philosophy of the RAS, e-mail: e-song@yandex.ru

Summary: In the article it is analyzed motion picture and scenario of Dogville, Breaking the waves and *Dancer in the dark* by Lars von Trier from the point of final experience of viewer. Trier's movies give rise to deep painful emotions caused by contrastive change of heroines' life situations. But rational ideas pronounced by characters or by voice off or incorporated in cinematic discourse don't let to live out final pain's experience. And this viewer trial is called in the article anticatharsis.

Keywords: Lars von Trier, psychology of cinema, catharsis, composition of the cinema

ПРЕСУППОЗИЦИИ ВОПРОСА ОТЕЛЛО «ТЫ ПЕРЕД СНОМ МОЛИЛАСЬ, ДЕЗДЕМОНЫ?»

УДК 008+009+801.733

Автор: Зверева Наталья Юрьевна, кандидат культурологии, e-mail: zvereva.natalie@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются пресуппозиции вопроса Отелло в контексте представлений героев У.Шекспира о спасении души, значении покаянной молитвы, соотношении земного мира и небесного. Так, Гамлет рассуждает о том, что убийство Клавдия во время покаянной молитвы – это не месть, но награда («this is hire and salary, not revenge»). «Жизнь» и «смерть» осмысливаются в координатах земного страдания и небесного блаженства. В этом контексте слова Отелло (в последнем диалоге с Дездемоной) приобретают особое значение. Отелло противопоставляет «убийство» и «жертвоприношение» (sacrifice), которое в глазах Отелло предполагает смерть после полного покаяния. В этом семантическом контексте Отелло называет себя «убийцей честным» и говорит, что он «действовал из чести, не из злобы» («For nought did I in hate, but all in honor»). Таким образом, само присутствие в трагедии вопроса Отелло помещает его поступок в особый смысловой регистр.

Ключевые слова: Шекспир, пресуппозиция, идея спасения души, молитва, покаяние, Отелло, Гамлет, культура, история культуры, чтение

THE PRESUPPOSITIONS OF THE QUESTION OF OTHELLO "HAVE YOU PRAY'D TO-NIGHT, DESDEMONA?"

UDC 008+009+801.733

Автор: *Zvereva Natalia*, PhD, e-mail: zvereva.natalie@gmail.com

Summary: In this paper we consider the presuppositions of the question of Othello in the context of the important Christian ideas: the idea of salvation, the idea of repentance, the value of prayer and the ratio between the «earthly» world and the heavenly world. Like this, Hamlet says that murder of Claudius during prayer «is hire and salary, not revenge». Shakespeare's characters comprehend

SUMMARY

concepts of «life» and «death» in terms of earthly suffering and heavenly bliss. In this context the words of Othello have special meaning. The murder of Desdemona Othello calls «sacrifice». In the tragedy the sacrifice is the opposition of the murder. In this semantic context Othello calls itself «An honorable murderer» («For nought did I in hate, but all in honor»). In this way, question of Othello gives special sense to his action.

Keywords: Shakespeare, presupposition, idea of salvation, idea of repentance, Othello, Hamlet, culture, history of culture

ИСКУССТВО ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПСИХИАТРИИ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

УДК 616.89:7

Автор: *Двигалова Варвара Вячеславовна*, аспирант Санкт-Петербургского Университета Культуры и Искусств, e-mail: weeeds@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается проблема творчества душевнобольных с точки зрения феноменологической психиатрии и экзистенциального анализа. Выявляются основные особенности художественного языка психопатологического искусства, а также его влияние на современное искусство.

Ключевые слова: феноменологическая психиатрия, экзистенциальный анализ, психопатологическое искусство, искусство душевнобольных, сюрреализм, арт-брют

THE ART OF THE MENTAL PATIENT IN THE CONTEXT OF THE PHENOMENOLOGICAL PSYCHIATRY AND EXISTENTIAL ANALYSIS

UDC 616.89:7

Author: *Dvigalova Varvara*, postgraduate student of the Saint-Petersburg University of Culture and Arts (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: weeeds@yandex.ru

Summary: The article deals with the problem of the mental patient`s creativity in the context of the phenomenological psychiatry and existential analysis. The author identifies the main features of the psychopathological art. Also the author traces the influence of this art on the modern art.

Keywords: phenomenological psychiatry, existential analysis, psychopathological art, creativity of the mental patient, surrealism, Art Brut

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЕЙНОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ: АНАЛИЗ НОВЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТОВ

УДК 727.7

Автор: *Федотова Наталья Юрьевна*, аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, e-mail: 06.08.77@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена архитектурно-художественной модернизации музейных комплексов конца XX – начала XXI века. Автор выявляет функциональные и композиционные подходы в модернизации современных музейных объектов посредством новых архитектурных и технологических возможностей, а также их важность для музея в целом.

Ключевые слова: музей, архитектура, модернизация, реконструкция, реставрация, проектирование музеев, музеи мира, современный музей

CONTEMPORARY TRENDS IN MODERNIZATION OF MUSEUMS: AN ANALYSIS OF NEW ARCHITECTURAL PROJECTS

UDC 727.7

Author: *Fedotova Natalia*, post-graduate student of the Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, e-mail: 06.08.77@mail.ru

Summary: The article is dedicated to the architectural and artistic modernization of museum complexes of late 20 – early 21 centuries. The author analyzes functional and compositional approaches to modernize modern museum facilities using new architectural and technological capabilities, as well as the importance of modernisation for a museum as complex ambience.

Keywords: museum, architecture, modernization, refurbishing, restoration, museum designing, world museums, modern museum

SUMMARY

ПОРТРЕТЫ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ: ОПЫТ АТРИБУЦИИ НА ОСНОВЕ ИСТОРИКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ СОПОСТАВЛЕНИЙ

УДК 7.041.5

Автор: *Насобин Олег Брониславович*, журналист, писатель, сценарист, e-mail: oleg.n.egr@mail.ru

Аннотация: Статья знакомит научную общественность с результатами исследований французского эксперта, профессора, доктора Рауля Перро из Лионского Университета имени Клода Бернара, проведенных при содействии автора. Исследования касались антропологических сопоставлений лиц, отобранных среди персонажей второго плана с произведений Челлини с единственным «официальным» портретом Челлини работы Джорджо Вазари.

Ключевые слова: Бенвенуто Челлини, тондо Вазари, автопортрет, портрет Челлини, антропологические исследования, Рауль Перрот, автопортрет Челлини

PORTRAITS OF BENVENUTO CELLINI: EXPERIENCE OF ATTRIBUTION BASED ON ANTHROPOLOGICAL RESEARCH

UDC 7.041.5

Author: *Nasobin Oleg*, journalist, writer, screenwriter, e-mail: oleg.n.egr@mail.ru

Summary: The article introduces the results from the studies led by the doctor, professor Raul Perrot (of the Université de Lyon, Bernard 1) that were made with the participation of the author. The study concerns the anthropological comparisons of biometric parameters of Cellini's faces in various works of art. The comparisons used the face on Vasari's fresco as a template.

Keywords: Benvenuto Cellini, Vasari's tondo, self portrait, Cellini's portrait, portrait of Cellini, face of Cellini, anthropological studies, Raul Perrot, autoportrait of Cellini

РОЛЬ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

УДК 394

Автор: *Геворгян Лианна Погетовна*, преподаватель кафедры музееведения и библиотековедения Армянского государственного педагогического университета им. Х.Абовяна, заместитель директора – главный хранитель Службы по охране исторической среды и историко-культурных музеев-заповедников Министерства культуры Республики Армения, e-mail: glp61@mail.ru

Аннотация: Коллективная историческая память является одной из составных частей формирования национальной идентичности, а одной из форм сохранения и восстановления коллективной памяти являются музеи. Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды материального и нематериального культурного наследия. Таковыми являются, в основном, исторические, в частности, этнографические музеи.

Прослеживается явная связь между становлением и сохранением национальной идентичности и всеми сферами деятельности как этнографических, так и музеев другого профиля, имеющих этнографические экспозиции и коллекции.

Стремясь соответствовать потребностям современного общества, этнографические музеи должны пересмотреть содержание своей образовательно – воспитательной деятельности, должны стать и образовательно – воспитательными и развлекательными культурными центрами.

Ключевые слова: музей, этнографический музей, экспозиция, национальная идентичность, культурно-образовательная деятельность

THE ROLE OF CULTURAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF ETHNOGRAPHIC MUSEUMS IN THE SHAPING OF A NATIONAL IDENTITY

UDC 394

Author: *Gevorgyan Lianna*, Lecturer at the Chair of Museology and Library Science of the Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan, Deputy Director and Chief Curator at the Service for Protection of Historical Environment and Historical-Cultural Museum-Reserves of Ministry of Culture of the Republic of Armenia, e-mail: glp61@mail.ru

Summary: Collective historical memory is one of the essential parts of shaping a national identity. Museums are a form of

preservation and reconstruction of the collective memory. As an institution of collective memory museums select, conserve, study, exhibit and construe the primary sources of knowledge about the development of a society and the nature, such as museum objects, their collections and other sorts of movable and immovable, tangible and intangible cultural heritage. Thus, we can observe an evident connection between the shaping and preservation of the national identity and all the activities of both ethnographic museums and museums of other types containing ethnographic exhibitions and collections.

In order to answer the needs of the modern society ethnographic museums have to reconsider the contents of their educational activities and become cultural centers of education and recreation.

Keywords: museum, ethnographic museum, exposition, national identity, cultural educational activity

ВОПРОС РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАКУРСЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 7(01+036)

Автор: *Смолянская Наталья Владимировна*, кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ, e-mail: smolianskaia@gmail.com

Аннотация: Вопрос репрезентации функционально связывает между собой событие в поле современного искусства, способы передачи его содержания, отвечающего условию идентификации этого содержания. Как процесс репрезентации отражает изменения, происходящие в искусстве на протяжении XX века, и в частности, в настоящее время? Изменение отношения между вербальной и образной репрезентацией обусловлено сменой норм в определении репрезентации и трансформацией форм репрезентации в современном искусстве.

Ключевые слова: репрезентация, знак, символ, эстетическое событие

THE ISSUE OF REPRESENTATION IN LIGHT OF CONTEMPORARY ART

UDC 7(01+036)

Author: *Smolianskaia Natalia*, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: smolianskaia@gmail.com

Summary: The question of representation functionally binds an event in the field of contemporary art and modes of transmission of the content, corresponding to the presumption of identification of this content. How does the process of representation reflect the changes in arts in the last 100 years, and particularly now? The change of relations between verbal and figurative representations could be explained with the change of standards to define representation and with transformation of the proper forms of representation in the contemporary art.

Keywords: representation, sign, symbol, aesthetic event

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ РАДИКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

УДК 7(01+036)

Автор: *Киташова Оксана Алексеевна*, искусствовед, независимый исследователь, e-mail: unoktitled@gmail.com

Аннотация: С появлением искусства перформанса и прочих неobjектных художественных практик, вопрос репрезентации приобрел новое проблемное измерение. Каким образом может быть выставлено произведение искусства, лишенное объектного начала и осуществленное зачастую вне стен музея или галерей? В статье предпринимается поиск и классификация возможных способов решения этой непростой задачи.

Ключевые слова: перформанс, акция, репрезентация, реперформанс, саморепрезентация

ON THE REPRESENTATION OF RADICAL ART PRACTICES

UDC 7(01+036)

Author: *Kitashova Oxana*, art critic, independent scholar, e-mail: unoktitled@gmail.com

Summary: Art of performance and other non-object practices gave new dimension to representation problem. How could be represented a work of art that lacks materiality and frequently performed outside museums or galleries? The article tries to figure out and classify possible ways to solve this problem.

Keywords: performance, action, representation, reperformance, self-representation

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРИЁМОВ ФАНАРТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПРИМЕРЕ АНИМАЦИОННОГО СЕРИАЛА «ВРЕМЯ ПРИКЛЮЧЕНИЙ С ФИННОМ И ДЖЕЙКОМ»

УДК 7(036+077)

Автор: *Таценко Мария Григорьевна*, искусствовед, аспирант кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ, e-mail: maria_tatsenko@hotmail.com**Аннотация:** Творчество поклонников (фанарт) является своеобразным откликом на произведение популярной культуры. В статье рассматривается влияние приёмов, характерных для любительского творчества на популярные произведения, их использование в современной медиа-индустрии на примере анимационного сериала «Время приключений с Финном и Джейком».**Ключевые слова:** фанарт, фанфикшн, конвергенция, фандом**APPLYING FAN-ART DEVICES IN POP-CULTURE PRODUCTION: A CASE OF THE ANIMATION SERIES ADVENTURE TIME WITH FINN & JAKE**

UDC 7(036+077)

Author: *Tatsenko Maria*, art historian, post-graduate student, Chair of the theory and history of modern art, Art history department, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: maria_tatsenko@hotmail.com**Summary:** Fans' creative activity (fan-art) is peculiar tribute to a popular culture product. The influence of fan-art's specific devices on popular production and media industry of our days is analyzed with the case of the animation series Adventure Time with Finn & Jake.**Keywords:** fan-art, fan-fiction, convergence, fandom**КАРТИРОВАНИЕ КАК МЕТОД РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В РАБОТАХ ОЙВИНДА ФАЛЬСТРЁМА**

УДК 7.036

Автор: *Минаева Ирина Владимировна*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: researches@mail.ru**Аннотация:** В статье рассматривается картирование как метод репрезентации на примере работ Ойвинда Фальстрёма – художника, который одним из первых не только обратился к данному методу, но и последовательно развивал его в своих работах. Картирование – новый термин для отечественных художественных теорий и практик, поэтому отдельное внимание уделяется определению содержания и значения данного термина. Обращение к методу картирования в исследовании творчества Ойвинда Фальстрёма открывает новые перспективы как для более глубокого понимания работ художника, так и для расширения представления о методе картирования в контексте художественных практик.**Ключевые слова:** картирование, концептуальная карта, репрезентация, Ойвинд Фальстрём**MAPPING AS METHOD OF REPRESENTATION IN THE ART OF ÖYVIND FAHLSTRÖM**

UDC 7.036

Author: *Minaeva Irina*, student of the MA program, Chair of Cinema and Contemporary Art, Faculty of the Art History, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: researches@mail.ru**Summary:** This article discusses the mapping as representation method, taking the case of the Oyvind Fahlström art. Fahlström was one of the first artists, who not only declared this method, but continuously developed it in his artworks. "Mapping" is new term for Russian art criticism and practices, so we pay special attention to define the content and meaning of the term. Mapping as key term in the study of the art of Oyvind Fahlström opens new perspectives for research: it allows to understand better the artist's particular artwork and to develop the idea of mapping as art method in the context of artistic practices.**Keywords:** mapping, conceptual map, representation, Öyvind Fahlström**АРХИВ КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

УДК 7.036+73.04+930.25

Автор: *Миронова Татьяна Юрьевна*, студент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: taniamironova8@gmail.com

Аннотация: Архив как способ репрезентации в современном искусстве возникает в 1960-е гг. Сам процесс архивации вскоре проблематизируется художниками и кураторами. Как различить архив, существующий в поле искусства, и архив, существующий в пространстве истории? Какой круг проблем, который художник репрезентирует через архив, дает возможность говорить об архиве в поле современного искусства и какими стратегиями пользуются художники при использовании архива как способа репрезентации?

Ключевые слова: архив, история, память, репрезентация

ARCHIVE AS MEAN OF REPRESENTATION IN THE CONTEMPORARY ART

UDC 7.036+73.04+930.25

Author: *Mironova Tatiana*, undergraduate student, Chair of Cinema and Contemporary Art, Faculty of the Art History, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: taniamironova8@gmail.com

Summary: Archive as mean of representation appears in contemporary art in 1960s. Curators and artists immediately start to analyze the process of archiving as it was. They questioned, how to divide the archive in contemporary art space and the archive in historical studies field? What problems, gained representation as an archive, give us the opportunity to talk about that archive as object of the art field? And last, what strategies do artists use to represent archive?

Keywords: archive, history, memory, representation

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ГРАНИЦЫ ЦВЕТА В ВЫСТАВОЧНОМ ПРОЕКТЕ ИВА КЛЯЙНА

УДК 7.036

Автор: *Шувалова Анна Станиславовна*, PhD, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: anna.shuvalova@yml.com

Аннотация: В статье анализируется творческий путь Ива Кляйна и новая проблематика искусства, предложенная художником. Начав с нового осмысления живописи и цвета, которое привело Кляйна к созданию синего монохрома, он затем уничтожает один из них в огне, что символизирует переход к нематериальной природе искусства. Этот переход достигает своей кульминации в выставке «Пустота», на которой была представлена пустая галерея. Подробный анализ этой выставки доказывает, что Кляйн считал целью своего искусства произвести впечатление на зрителя и оставить в нем обостренное чувственное воспоминание. Рассмотрев основные концепции творчества Кляйна, чувственность и нематериальность, а также художественные приемы, которые использовал художник для раскрытия этих концепций, статья показывает, что своим проектом Кляйн предложил новую форму выставки – выставку как произведение.

Ключевые слова: Ив Кляйн, монохром, пустота, нематериальное, выставка как произведение

THEORETICAL LIMITS OF THE COLORISTIC IN THE EXHIBITIONAL PROJECTS OF YVES KLEIN

UDC 7.036

Author: *Shuvalova Anna*, PhD, postgraduate student, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of the Art History, Russian State University for the Humanities (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: anna.shuvalova@yml.com

Summary: The article analyses the artistic development of Yves Klein and the new problematics of art proposed by the artist. Starting with the new understanding of painting and colour that has led Klein to the creation of the monochrome, he then burns one of them in fire, which symbolizes the transition to the immaterial nature of art. This transition reached its climax in the exhibition "Void", where Klein presented an empty gallery. A detailed analysis of this exhibition proves that Klein assumed his artistic objection was to make an impression on the viewer and to leave him with a heightened visual memory. By exploring the main concepts in Klein's art, sensibility and immateriality, as well as the artistic methods that the artist used to uncover these concepts, the article shows that by his project Klein offered a new form of exhibition – exhibition as an artwork.

Keywords: Yves Klein, monochrome, void, the immaterial, exhibition as an artwork

CINÉMA VÉRITÉ/DIRECT CINÉMA – БУДУЩЕЕ СОВРЕМЕННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ?

УДК 791.43.03

Автор: *Казючич Максим Фёдорович*, кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ, e-mail: mkazuchitz@gmail.com

SUMMARY

Аннотация: Статья посвящена анализу документальных фильмов, представленных на тридцать шестом Московском Международном кинофестивале (2014). Автор рассматривает три фильма, снятые в традициях направления *cinéma vérité*/direct cinema. «Глубокая любовь» – пример развития данной манеры в коммерческом сегменте телевидения (HBO). «Казус Блохера» – попытка применить классический метод наблюдения Р.Ликока и исследовать и/или деконструировать образ современного политика и европейской демократии. «Счастье» продолжает традиции кино Р.Флаэрти. Диегезис фильма – девственная природа и люди, которые обречены столкнуться с цивилизацией. Таким образом, современные документалисты, работающие в формате неигрового кино, активно используют стиль *cinéma vérité*/direct cinema и его основу – метод наблюдения, в силу его спонтанности и способности подлинно удивить современного зрителя.

Ключевые слова: кино, телевидение, кинофестиваль, документалистика, Р.Ликок, Р.Дрю, Р.Флаэрти, *cinéma vérité*, direct cinema

CINÉMA VÉRITÉ/DIRECT CINEMA IS THE FUTURE OF MODERN DOCUMENTARY, ISN'T IT?

UDC 791.43.03

Author: *Kazuchitz Maxim*, Ph.D., Associate Professor at the department of cinema studies and modern art of The Russian State University for the Humanities, e-mail: mkazuchitz@gmail.com

Summary: The article is devoted to the documentary films shown at The 36th Moscow International Film Festival (2014). The author examines three films, shot in the style of *cinéma vérité*/direct cinema. “Deep love” – the example of development of the style in the commercial segment of television (HBO). “L’expérience Blocher” is an attempt to apply the classical method of observation by R.Leacock and explore and/or deconstruct the image of modern politics and policy. “Happiness” continues the tradition of R. Flaherty’s documentary. The diegesis of the film – virgin nature and natural people who forced to face civilization. Thus, the modern documentary film cinematographers actively use the *cinéma vérité*/direct cinema style and it’s basement, the method of observation, because of its uncontrolled character and the ability to truly surprise the audience.

Keywords: cinema, television, film festival, documentary, R.Leacock, R.Drew, R.Flaherty, *cinéma vérité*, direct cinema

