

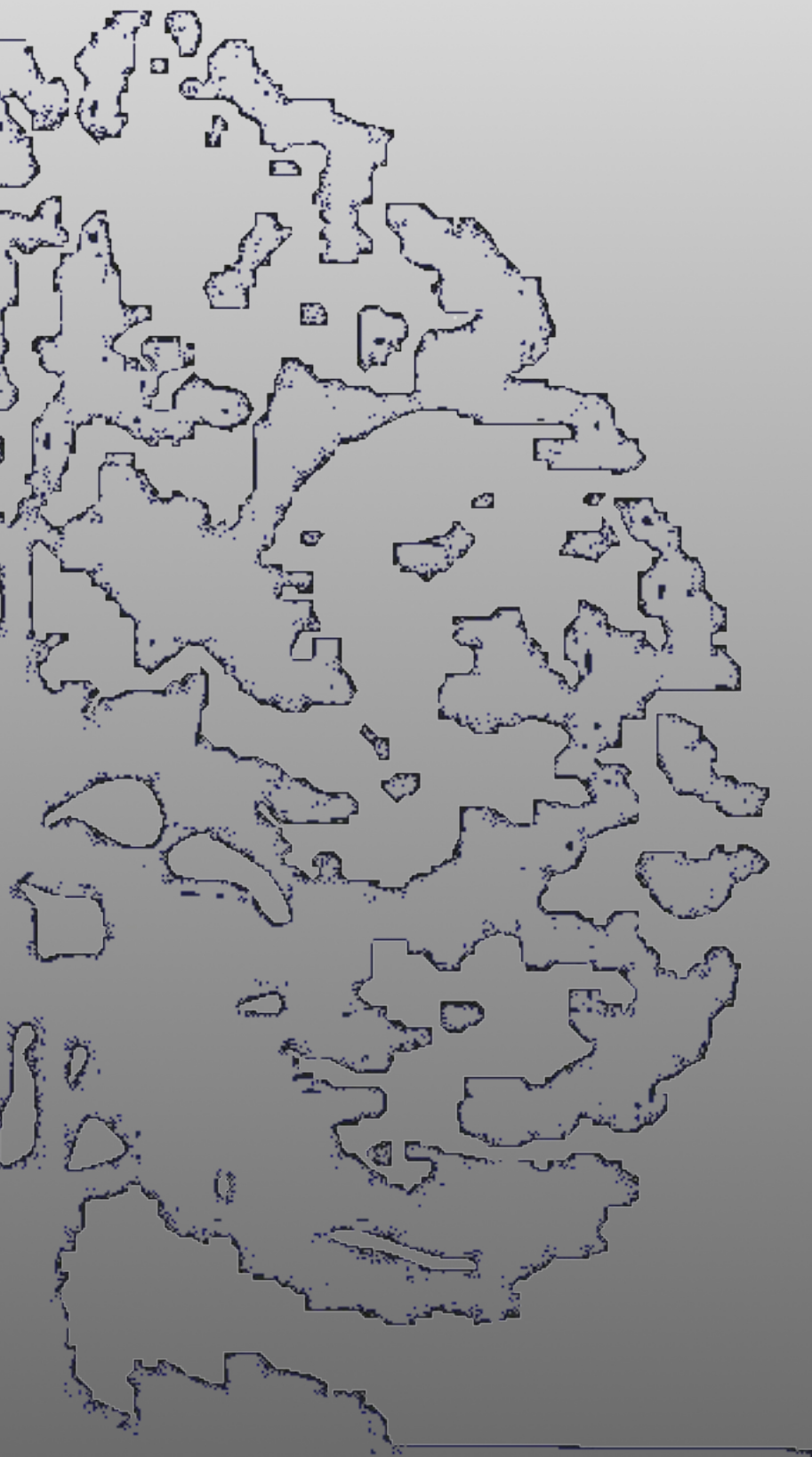
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Пятый год издания / 5th Year of publication



№20 (4-2015)
декабрь / December

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА*Председатель***Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор*Члены совета***Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор**Баканова Ирина Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент**Губин Валерий Дмитриевич**, доктор философских наук, профессор**Зверева Галина Ивановна**, доктор исторических наук, профессор**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор**Кравцова Елена Евгеньевна**, доктор психологических наук, профессор**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, профессор,

действительный член Российской академии художеств

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, 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 филологических наук, доцент**Шишко Ольга Викторовна****Якимович Александр Клавдианович**, доктор искусствоведения,

действительный член Российской академии художеств

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**Лиманская Людмила Юрьевна**, доктор искусствоведения, профессор**Толстой Андрей Владимирович**, доктор искусствоведения, доцент,

действительный член Российской академии художеств

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор**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.rsuh.ru>**e-mail:** editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2015

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD

Gubin, Valerij Dmitrievich, Dr.Habil, professor

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, professor

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr.Habil

Shishko Ol'ga Viktorovna

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil

Members of the board

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

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

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

Tolstoj, Andrej Vladimirovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
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 ФC77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

Founder:

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

Address:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 Р.С. Осминкин От артефакта к арте-акту: реди-мейд как агент социального действия
12 В.В. Комарова В поисках «невозможного места» Вальтера Беньямина
17 А.В. Марков Искусствоведческие предпосылки философии истории епископа Порфирия Успенского
22 Д.С. Шалагинов Новая плоть: к вопросу о телесной модификации в «Империи»

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 33 Д.А. Краузе Образ Давида в творчестве Джакомо Манцу
38 А.Ю. Козловская Возвращение фигуры рассказчика в современную выставочную практику

КИНО

- 46 Е.Н. Климов Дискретность и перемонтаж в фильмах Ивана Сулуэты
51 Н.Ю. Зверева Конструирование образа криминального авторитета в современной медиакультуре

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 59 Ю.В. Иванова Паломничества Франчиджены: элиминация истории
72 П.В. Соколов Вестернизированные паломники-хаджи: парадоксы исторической культуры

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 84 Н.И. Ищенко Философия истории Х. Плеснера: к вопросу об изобразительном искусстве
90 С.Ю. Штейн Академическая работа как учебная дисциплина

- 97 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *R. Osminkin* From artefact to art-act: ready-made as an agent of social action
- 12 *V. Komarova* In search of an “impossible place” of Walter Benjamin
- 17 *A. Markov* The art historical premises of the philosophy of history by Bishop Porfiry Uspensky
- 22 *D. Shalaginov* New flesh: towards the question of body modification in “Empire”

HISTORY OF ART

- 33 *D. Krauze* The image of David in the works of Giacomo Manzu
- 38 *A. Kozlovskaya* Recovery of the Storyteller in contemporary exhibition practice

CINEMA

- 46 *E. Klimov* Discrecity and reediting in Ivan Zulueta`s films
- 51 *N. Zvereva* Construction of the image of criminal authority in contemporary mediaculture

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 59 *J. Ivanova* Francigena Pilgrimage: eliminating the historical mood
- 72 *P. Sokolov* Westernized hadji: paradoxes of historical culture

METHODOLOGY

- 84 *N. Ishchenko* Plessner's Philosophy of History: Revisiting Fine Arts
- 90 *S. Schtein* Academic work as an educational discipline

- 97 SUMMARY

Р.С. Осминкин

аспирант Российского института истории искусств

osminkin@gmail.com

ОТ АРТЕФАКТА К АРТЕ-АКТУ: РЕДИ-МЕЙД КАК АГЕНТ СОЦИАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

Статья ставит своей целью подробно проанализировать «парадигматический сдвиг» в искусстве от уникального произведения (артефакта) к художественному жесту и поведению (арте-акту). За отправную точку такого сдвига берется реди-мейд Марселя Дюшана, который французский искусствовед Тьерри Де Дюв через «онтологию номинализма» причисляет к разряду (именующих) перформативных актов. В статье производится попытка ре-концептуализации реди-мейда («обратный реди-мейд») и установления условий для возникновения художественного высказывания совершенного иного, нового типа (арте-акт), наделяющего «готовую вещь» активной ролью агента социального действия.

Ключевые слова: реди-мейд, артефакт, перформативный акт, вещь, медиум искусства, медиа-среда, арте-акт

This article aims to analyze in detail the paradigm shift in art from the unique “arte-fact” to the (performative) artistic gesture. Marcel Duchamp’s ready-made is taken as the starting point of this shift. The article examines the ready-made as a performative act – exhibiting what Thierry de Duve’s calls “nominalist ontology”. The article attempts a re-conceptualization of the ready-made (“reverse ready-made”), which is often mistakenly re-objectified as a unique arte-fact, by giving full consideration to the conditions and the possibilities of a completely different, new type of artistic expression: the “arte-act” performs an active role of the agent of social action.

Keywords: ready-made, artefact, performative act, a thing, a medium of art, media-space, arte-act

Бельгийский теоретик искусства Тьерри Де Дюв в своей книге «Именем искусства. К археологии современности», несколько бесцеремонно, по собственному признанию, обозревая мотивировки немецких историй искусств, оказывается очень точным в главном: вся историческая и теоретическая разнородность искусства «меркнет перед его последовательным накоплением, и накопление это основывается на том, что называемая искусством сущность сохраняется постоянной во всех сменяющих друг друга его воплощениях»¹. Выход из этой череды «накопительств» Де Дюв предлагает на примере реди-мейда Марселя Дюшана, основывая на нем свою «онтологию номинализма»², чей основной постулат гласит: искусство – есть имя, и это имя собственное.

Все реди-мейды, по Де Дюву, объединяет между собой и с другими произведениями искусства элементарное условие того, что «реди-мейды, как и все другие произведения искусства, существуют, показываются и высказываются в качестве искусства»³. Это качество реди-мейда позволяет теоретику произвести редукцию перехода от множества разных реди-мейдов к единичности реди-мейда как новой парадигмы произведения искусства, сведенного к его функции высказывания, то есть прагматикам и модальностям самого акта высказывания. Следуя за теорией высказывания Фуко, Де Дюв в статье «Артефакт» расширяет понятие перформативного высказывания со знаков, слов и предложений на изображения и реди-мейды: «Они (реди-мейды) высказываются в качестве искусства. <...> таким указательным (указующим) высказыванием (l'énoncé monstatif), общими для

© Осминкин Р.С., 2015

¹ Де Дюв, Т. Именем искусства. К археологии современности. / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – С. 8.

² Там же, С. 10.

³ Де Дюв Т. Арте-факт. // Транслит. №17: Литературный позитивизм, С-Пб., 2015. – С. 26.

всех существующих произведений искусства, является, вне сомнения, высказывание: «это – искусство». <...> За «создание искусства» («fait art») ответственна в этом артефакте (arte-fact) не сама лопата для снега в качестве объекта, но фраза, которая назначает ее произведением искусства»⁴.

Отсюда для Де Дюва заново раскрывается именование Дюшаном своего реди-мейда «обратным реди-мейдом» – «произведением искусства, у которого отнимают имя, чтобы пользоваться им как полезным орудием»⁵. Пафос Дюшана не наделять писсуар, колесо или расческу именем и статусом «искусство», а само искусство сделать своими и писсуаром, и колесом, и расческой – универсальным нулевым означающим – именем освобождения вещи от своих прямых практических функций, но не ради эстетических, а для пере-изобретения самой повседневности. То есть сам субъект возникает тогда, когда решает воспользоваться «картиной Рембрандта как гладильной доской»⁶ – из перформативного акта разрыва прежних «насиженных» коннотаций в пользу изобретения полезного «обратного реди-мейда».

Простой указательный жест Дюшана предстает в этом свете универсальным перформативом, обнуляющим накопленное на счетах жрецов-рутинеров от искусства мастерство и традицию, делающим из искусства орудие по освобождению жизни каждого человека и любой вещи.

Розалин Краусс связывала развитие искусства с «этапами переизобретения средства»⁷, понимая под средством набор конвенций, производных от материальных условий некоторой технической основы. Но в случае реди-мейда переизобреталось не просто средство, как происходило ранее с книгопечатанием, гравюрой или фотографией, когда одна техническая основа сменялась другой, один медиум – другим. Реди-мейд пошел дальше коллажа, так как не просто сколлажировал разные знаковые системы на своей поверхности, порождая «политическое третье» – но переизобретал само понятие медиума, выходящего за пределы своей технической основы во внешнее пространство «контекста художественного высказывания». Следовательно, материальные условия такого медиума становились материальными условиями этого контекста, понимаемого и как совокупность наличных обстоятельств времени и места, так и в широком смысле социокультурных исторических условий данного времени. Такой медиум являл собою уже не просто средство передачи, а саму эту передачу как она есть – speech act: «все, что слово хочет сказать, сводится к тому, что оно не что иное, как слово»⁸.

Но как любые революционные точки разрыва реди-мейд Дюшана все еще стоял «одной ногой» в прежней парадигме искусства, поэтому вынужденно стал и актом основания нового языка искусства после смерти живописи. Это позволило модернизму еще на протяжении полувека отыгрывать свои позиции в формализме, достигшем в крайней версии плоскостной (оптической) теории Клемента Гринберга⁹ своего предела в виде «единого и всепоглощающего» оптического пространства. Уникальное произведение искусства не было низвергнуто с пьедестала «произведением искусства в эпоху его технической производимости», аура воспроизвела себя уже у Адорно в виде произведения искусства, которое «одновременно и процесс, и мгновение», а «его объективация, условие его эстетической автономии, – это и своего рода окоченение, оцепенение», и «грохот пустой бочки», гремящей тем сильнее, «чем больше в произведении искусства опредмечивается скрытый в нем общественный труд»¹⁰.

⁴ Там же, С. 26-27.

⁵ «Дюшан не является художником-ремесленником промышленной культуры наподобие тех, которых мечтал готовить Гропиус, как не является и вдохновенным дизайнером машинного производства, каковое стало подлинным искусством века, поскольку сохранило все отличительные черты искусства – талант, труд, амбициозность, культуру, – все, за исключением его имени. Дюшан, работая с тем же материалом, что и функционализм, наоборот, сохраняет от искусства только его имя. Его реди-мейду присущ, так сказать, «обратный функционализм». Согласно командитной симметрии, функционалистский объект оказывается тогда «обратным реди-мейдом» – произведением искусства, у которого отнимают имя, чтобы пользоваться им как полезным орудием». *Де Дюв. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность* / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, с. 212.

⁶ *Duchamp M. A propos of «Readymade» // Esthetics contemporary. N.Y., 1978, p.93-94.*

⁷ *Краусс, Р. Переизобретение средства* / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. – 2003. – № 3.

⁸ *Де Дюв. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность* / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, с. 241.

⁹ *Greenberg C. Art and Culture. London, 1973. p. 172-173.*

¹⁰ *Адорно Теодор В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – с. 147.*

Р.С. Осминкин *От артефакта к арте-акту:
реди-мейд как агент социального действия*

В этой адорнианской апории искусство выпестовало свою «ничейную территорию, заместительницу обетованной земли»¹¹ – автономное место в общественной системе разделения труда, которое стало со временем институтом воспроизводства самого этого места в отчужденном обществе глобального капитализма.

Именно здесь западные критические теории (Адорно, и позже Лиотар) искусства буксуют, так как помимо разрыва, привнесенного в искусство историческим авангардом в качестве радикального переозначивающего акта – фигуры «шока» – онтологического обнуления («смерти») искусства через дюшановский реди-мейд, не учитывают жизнестроительный (субъективирующий) элемент – «обратный реди-мейд» переизобретения повседневности.

Между тем, перелом, возникший между ранним европейским и до-революционным русским авангардом и раннесоветским левым авангардом, получившим свой уникальный шанс в истории после социалистической революции в России, впервые в истории позволил сочленить коллективное и чувственное на общем социальном поле. Ранний авангард проделал работу, которую мы сегодня могли бы охарактеризовать как работу деконструкции – прежней истории искусства и эстетики, буржуазной идеологии и морали, оппозиций сакрального и профанного, высокого и низкого. Но левый революционный авангард весь свой пафос производил как раз из неуёмной жажды возвращения искусства в повседневную жизнь, но не простого возвращения, а в качестве того самого «обратного реди-мейда» – передового авангардного отряда труда, вызволяющего сам труд из вековой тени отчуждения и неполноценности, стигмы частной профессиональной деятельности, ранее сокрытой в недрах общества как нечто непристойное, недостойное публичного предъявления себя. Именно такие направления раннесоветского авангарда, как конструктивизм и производственное искусство, пытались в самом социальном поле преодолеть апорию искусства и жизни, но не во взаиморастворении, а в переизобретении самой жизни как нового коллективного «разделения чувственного».

По словам того же Рансьера, в по-революционной России «творцы чистых форм так называемой абстрактной живописи смогли превратиться в ремесленников новой советской жизни не из-за диктуемого обстоятельствами подчинения внешней утопии. Дело в том, что нефигуративная чистота картины – ее отвоеванная у трехмерной иллюзии плоскостность – не означала того, что ее хотели заставить означать: концентрации живописного искусства на его единственном материале. Напротив, она свидетельствовала о принадлежности нового живописного жеста поверхности/сопряжению, где сливаются чистое искусство и искусство прикладное, функциональное искусство и искусство символическое, где орнаментальная геометрия превращается в символ внутренней необходимости, а чистота линии становится инструментом установления нового обрамления жизни»¹².

В этом новом перформативном символе внутренней необходимости, то есть осознанной необходимости, и состоит главное отличие, являвшееся слепым пятном для Веркбунда, Баухауза, чья функционалистская утопия вне построения нового общества редуцировала до дизайнирования наличной капиталистической повседневности. Символ внутренней необходимости перформативного переизобретения повседневности полярно противоречит внутреннему символу автономного модернистского объекта Адорно, который тоже содержит в себе коллективное Мы и олицетворяет производительные силы общества, но ровно настолько, насколько он оторван от практического применения, от господствующих общественных отношений. Но Де Дюв не замечает этого различия, когда сравнивает дюшановский отказ от живописи с отказом Родченко, а идеологическую борьбу двух несовместимых составляющих – художественного индивидуализма и коллективного функционализма – достигшей в 1920-х годах предельной остроты в конфликтах Гропиуса и Ханнеса Мейера в Баухаузе с борьбой супрематистов и производственников

¹¹ Там же, С. 62.

¹² Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – С. 73.

R. Osminkin *From artefact to art-act:
ready-made as an agent of social action*

во Вхутемасе¹³. Но в острых дискуссиях ЛЕФа вопрос «Что такое искусство?» получил свое развитие в русле новой прагматики действенности: На страницах журнала ЛЕФ поэт Б. Кушнер и фотограф А. Родченко ведут дискуссию о том, что важнее для левого художника – выбор материала (что) или выбор методов его оформления (как). Редакция ниже разрешает этот спор таким образом: «Редакция считает, что и в «Предостережении» Родченко и в ответе Кушнера есть коренная ошибка, проистекающая из забвения функционального подхода к фотографии. Для функционалистов кроме звеньев «что» и «как» (пресловутые «форма» и «содержание») есть еще главное звено – «зачем». А это значит, что и выбор материала (что) и выбор методов его оформления (как) должен быть подчинен определенному заданию»¹⁴. Это самое «зачем» – третье неотъемлемое измерение любого перформативного акта – условие его высказывания, обладающее своей прагматикой – «заданием», «насушными задачами действительности», и являет собой ключевой для нас символ-перформатив, неуклонно движущий искусство в жизнь, но не растворяет его в ней, а требует от жизни такого же обратного движения. В этом напряжении символ-перформатив и находит свою постоянную действенность. Если каждый человек – художник, то это значит совсем не простое признание за каждым творческого потенциала, а радикальный пересмотр самой категории авторства в пользу коллективного творческого субъекта – сообщества, бюро, института.

Ж. Рансьер пишет, что художественное производство утверждалось в авангардных движениях конструктивизма и продукционизма «как принцип нового разделения чувственного в той степени, в какой оно соединяет в одном и том же понятии традиционно противоположные термины – фабрикующую, изготовительную деятельность и зримость»¹⁵. Но диалектика этой сфабрикованной зримости в раннесоветском авангарде привела к тому, что освобожденная вещь, превратившаяся из вещи-товара в «вещь-товарища»¹⁶, еще более фетишизировалась, так как оказалась еще в большей степени наполнена желанием в силу повсеместной нехватки. Прагматика творческого задания сборки необходимой вещи и ее промышленная унификация и стандартизация в итоге так и не обрели нужного баланса в *полезном символе внутренней необходимости*.

Сегодня, в новых условиях медиареальности, мы могли бы пересмотреть реди-мейд через его перформативную стратегию, как действующий социальный агент (арте-акт). Для этого, в качестве трансдисциплинарной прибавки мы должны сначала подключить «сильную» программу культурной социологии Дж. Александера¹⁷ с его концепцией «культурного перформанса», а также теорию социальной драматургии Бруно Латура¹⁸, развивающего взятую у Ирвинга Гофмана метафору «театра».

¹³ Де Дюв. Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012, С. 217-218.

¹⁴ Кушнер Б. Исполнение просьбы. [Статья] // Новый Леф. 1928. N 12. С.40-42.

¹⁵ Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – с. 45

¹⁶ «Капитализм отчуждает труд в пустых знаках-товарах, которыми пролетарий не владеет, но при социализме труд должен остаться неотчужденным, сохранить свой творческий потенциал. Именно поэтому советские вещи – в идеальном своем, редко выдерживаемом варианте – противятся эстетике «товарного вида» и переходят прямиком к сути дела: теплые штаны греют, макароны питают, зенитные установки стреляют. Немодный, ни во что не упакованный, бесформенный с точки зрения товарной эстетики, предмет воплощает ненарушенную сущность; его заметная многотрудность, запечатленное в нем усилие (неловкость, негладкость, несовершенство вещи) есть песнь о труде – песнь, которая считает своим долгом быть правдивой». Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26). С. 37.

¹⁷ «“Сильная программа” культурсоциологии представляет собой радикальный антиредукционистский проект интерпретативной социологии, впервые объединивший такие разнородные теоретические ресурсы, как поздняя программа Дюркгейма и восходящие к ней семиотическая традиция от Ф. де Соссюра, развитая Р. Якобсоном, К. Леви-Стросом и Р. Бартом, и символическая антропология в лице К. Гирца, М. Дугласа и В. Тёрнера; а также традиция Geisteswissenschaft В. Дильтея и проистекающее из нее герменевтическое направление, развитое и дополненное П. Рикёром, и понимающая социология Вебера. Помимо этого, культурсоциология в существенной степени опирается на критическую переработку наследия Т. Парсонса и его последователей, таких как Э. Шилз, Р. Белла, М. Салинз и др., а также таких социальных теоретиков, как И. Гофман и Г. Гарфинкель». Александер Дж. Об интеллектуальных истоках «сильной программы»: предваряя спецвыпуск журнала Центра фундаментальной социологии «Социологическое обозрение», посвященный культурсоциологии / пер. с англ. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2. С. 3–8.

¹⁸ Латура Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

Р.С. Осминкин *От артефакта к арте-акту:
реди-мейд как агент социального действия*

Культурсоциология выделяет культурный код, как автономную единицу социокультурной коммуникации, структурирующую коллективное восприятие и воображение¹⁹. Социальная функция таких кодов, по мнению философа Ильи Инишева, «основана на характерном для них структурном единстве презентации, репрезентации и коммуникации, которые «представляют собой не последовательность операций, а «симфонический» эффект единого акта»²⁰. Арте-факт, схваченный в своем структурном «симфоническом» единстве, в трехчастной симультанности психо-био-социального опыта, из простого медиума становится «сильным» образом-средой, действующим культурным кодом, способным к трансформативности, то есть переходу «от факта к действию», характерному «для «сильных» образов, то есть <...> для «образов-сред»»²¹. В такой перспективе арте-факт является уже не просто одним из наиболее важных факторов социальной интеграции и стабилизации, но «эта и прочие его социальные функции базируются на его «agency», его способности выступать в роли социального актора, наделенного рядом личностных черт»²². Такой арте-факт как социальный актор, само-располагая себя внутри медиа-среды, производится и воспроизводит себя в ней, но при этом он обладает автономной способностью трансформировать саму эту медиа-среду из метрических – чисто коммуникативных отношений приема-передачи информации в грамматические смыслообразующие отношения – то есть культурно кодифицировать(ся).

«Обратный реди-мейд» или полезный символ внутренней необходимости, взятый в своей «сильной» симультанной симфонии, представляет собой как раз такой единый перформативный акт, медиа-среду презентации, репрезентации и коммуникации внутри социокультурного поля. Становясь действенным, он, однако не утрачивает культурную автономию, со-принадлежа одновременно символической структуре культуры и искусства. Культурсоциологию Дж. Александера и акторно-сетевую теорию Бруно Латура, роднит как раз такая установка на снятие дихотомии между действием и структурой (у Александера в понятии «перформанса», у Латура в метафоре «театра»²³). Латур берет метафору театра у Ирвинга Гофмана в качестве обозначения пространства нового типа, или акторно-сетевого пространства взаимодействия, где «актор» уже не разделим на humans и non-humans и не является источником действия, а представляет из себя «актор-сеть» или «актант» – человека, животное, машину, идею, репрезентацию и т.д.²⁴ Такие акторы/актанты онтологически уравниваются в своих способах соединять социальное поле цепочками ассоциаций. Наподобие того, как грамматически уравниваются означающие в структуре высказывания – их социальная агентность зависит не от их природы, а от их положения в высказывании (и от положения самого высказывания!).

Таким образом, подводя итог нашему анализу, мы можем собрать из вышеназванных перформативов сквозную цепочку ассоциаций: арте-факт – реди-мейд/перформативный акт – «обратный реди-мейд» («вещь-товарищ») – *символ внутренней необходимости* – образ-среда – арте-акт (актор/актант).

Универсальной единицей перформативного акта тогда будет конкретное соединение материи и действия (материя в действии), разрывающее привычный процесс коммуникации (де-конструкция означающего, отрицание) и, достигая автореференции (аутопойесиса), заново пере-собирая социальные знаки и культурные коды как знаки знаков, заставляя вещи «делать что-то другое» (установка на полезное задание, отрицание отрицания).

¹⁹ Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология. / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д.Ю. Куракина. – М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. – С. 11-12.

²⁰ Инишев И.Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества. // Логос. 2012. № 1 (85). С. 210.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.

²⁴ «Если действие априори уже ограничено тем, что делают «намеренно» и «осмысленно» представители рода человеческого, то трудно увидеть, как способны действовать молоток, корзина, дверной замок, кошка, плед, кружка, расписание или этикетка. Они могут существовать в области «материальных» «каузальных» связей, но не в «рефлексивной», «символической» сфере социальных отношений. Наоборот: если мы тверды в своем решении начать с разногласий по поводу акторов и действий, то любая вещь, изменяющая сложившееся положение дел тем, что создает различие, является актором, или, если у нее еще нет фигурации, актантом». Там же, С. 51.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
2. Александер Дж. Об интеллектуальных истоках «сильной программы» / пер. с англ. Д. Куракина // Социологическое обозрение. 2010. Т. 9. № 2.
3. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология. / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д.Ю. Куракина. – М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013.
4. Де Дюв Т. Арте-факт. // Транслит. №17: Литературный позитивизм, С-Пб., 2015.
5. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / Пер. с фр. А.Шестакова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2012.
6. Де Дюв Т. Именем искусства. К археологии современности. / пер. с фр. Алексея Шестакова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
7. Деготь Е. От товара к товарищу. К эстетике нерыночного предмета // Логос. 2000. № 5-6 (26).
8. Инишев И.Н. Иконический поворот в теориях культуры и общества. // Логос. 2012. № 1 (85). с. 186-211.
9. Краус Р. Переизобретение средства / Пер. с англ. А. Гараджи // Синий диван. 2003. – № 3.
10. Кушнер Б. Исполнение просьбы. // Новый Леф. 1928. N 12.
11. Латур Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014
12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
13. Duchamp M. Apropos of «Radymade» // *Esthetics contemporary*. N.Y., 1978.
14. Greenberg C. *Art and Culture*. London, 1973.

REFERENCES

1. Adorno Teodor V. *Esteticheskaya teoriya*. [Aesthetic Theory]. Moscow, Respublika, 2001.
2. Alexander J. C. Ob intellektualnykh istokakh “silnoy programmy” [On the Intellectual Origins of “Strong Program”] in *Sociological Review*. 2010. T. 9. # 2.
3. Alexander J. C. *Smyslyi sotsialnoy zhizni: Kultursotsiologiya* [The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology]. Moscow, Publ. and consulting group “Praksis”, 2013.
4. Duve, T. de Arte-fakt. [Artifact] in *Translit*. #17: Literary positivism, S-Pb., 2015.
5. Duve, T. de. *Zhivopisnii nominalizm: Marsel Dushan, zhivopis' i sovremennost'* [Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp, Painting and Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow, Gaidar Institute for Economic Policy Publ., 2012.
6. Duve, T. de. *Imenem Iskusstva. K arheologii sovremennosti* [The Name of Art. Towards Archeology of Contemporary], trans. by A. Shestakov. Moscow: Higher School of Economics Publ., 2014.
7. Degot E. Ot tovara k tovarishchu. K estetike neryinochnogo predmeta [From product to comrade. The aesthetics of a non-market object] in *Logos*. 2000. # 5-6 (26).
8. Duchamp M. Apropos of “Radymade” in *Esthetics contemporary*. N.Y., 1978,
9. Greenberg C. *Art and Culture*. London, 1973.
10. Inishev I. N. Ikonicheskiy povorot v teoriyakh kulturyi i obschestva. [The «Iconic Turn» in the Theories of Culture and Society] in *Logos*. 2012. # 1 (85). p. 186-211.
11. Kraus, R. Pereizobretenie sredstva [Reinventing the Medium] in *Siniy divan*. 2003. # 3.
12. Kushner B. Ispolnenie prosbyi. [Execution of the request] in *New LEF*. 1928. # 12.
13. Latur B. *Peresborka sotsialnogo: vvedenie v aktorno-setevuyu teoriyu* [Rebuilding the Social. An Introduction to Actor-network Theory]. Moscow, The Publishing House of the Higher School of Economics, 2014.
14. Ranciere. J. *Razdelyaya chuvstvennoe* [The Distribution of the Sensible]. SPb, Publ. EUSP Press in Sankt-Peterburg, 2007.

В.В. Комарова

студентка 1 курса магистерской программы

«Кураторство художественных проектов»

факультета истории искусств РГГУ

verona.v.k@gmail.com

В ПОИСКАХ «НЕВОЗМОЖНОГО МЕСТА» ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

В своей статье 1934 года «Автор как производитель» немецкий философ Вальтер Беньямин, исследуя феномен советского «пролеткульта», поднимает вопрос о необходимости привлечения европейских интеллектуалов на сторону рабочего класса. 61 год спустя американский художественный критик Хэл Фостер возвращается к этим темам в своем эссе «Художник как этнограф». При этом фигуры писателей-революционеров он заменяет на современных художников, а пролетариат – на понятие некоего социального «иного», к которому могли относиться не только угнетаемые классы, но и сексуальные и этнические меньшинства, ВИЧ-инфицированные и любые другие маргинальные сообщества, в работе с которыми были заинтересованы артисты.

Изучение двух упомянутых текстов натолкнуло меня на проведение аналогии с моей собственной профессией журналиста, в рамках которой мне также приходится иметь дело с неким социальным «иным» (в основном я пишу про художников, занимающихся политическим и активистским искусством), что требует «погружения», тесного прямого контакта и выработки собственной позиции касательно исследуемого феномена. В каком русле я должна рассказывать истории этих людей? Стоит ли мне участвовать в их акциях? Делает ли меня общение с ними активистом?

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, Хэл Фостер, искусство, современное искусство, литература, журналистика, социальное иное, маргинальность, пролеткульт, солидарность, оппозиция, активизм, акционизм, московский концептуализм, перформанс, фотография, Петр Павленский, Pussy Riot

In his 1934 article, “The Author as Producer,” the German philosopher Walter Benjamin explores the phenomenon of Soviet “Proletarian Culture,” and questions the need to include European intellectuals in the battle for the working class. In 1995, more than half a century later, the American art critic Hal Foster returns to that topic in his essay, “The Artist as Ethnographer,” in which he replaces the roles played by revolutionary writers with contemporary artists, and the proletariat with the idea of so-called “social other” – which includes not only the oppressed social classes, but also sexual or ethnic minorities, HIV-positive people and any other marginalized minority, with whom the artists were interested in working.

The two texts mentioned above have inspired me to draw an analogy with my own professional experience as a journalist. I, too, work within milieu that can be referred to as the “social other,” since I mostly write about Russian artists involved in political and activist art. This work requires deep ethnographic immersion and close, direct contact. As a journalist, I also have to form my own opinion concerning the subjects of my study. How should I narrate their stories? Should I take part in their actions? Does my communication with them make me an activist?

Keywords: Walter Benjamin, Hal Foster, art, modern art, literature, journalism, social other, marginality, Proletkult, solidarity, opposition, activism, actionism, Moscow conceptualism, performance, photography, Petr Pavlensky, Pussy Riot

В своей статье 1934 года «Автор как производитель»¹ Вальтер Беньямин, исследуя феномен советского «пролеткульта», поднимает вопрос о необходимости привлечения европейских интеллектуалов на сторону рабочего класса. В качестве некой идеальной модели «оперирующего» писателя (целью которого является не только «информирование», но и «борьба») немецкий философ приводит в пример Сергея Третьякова² и других российских авторов, которые не смотря на свое

© Комарова В.В., 2015

¹ Беньямин В. Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. – С.133-163.

² Сергей Михайлович Третьяков (1892-1937) – русский писатель, поэт, драматург, теоретик производственного искусства, ближайший сотрудник и редактор газет и журналов левого искусства «Творчество», «Искусство коммуны», «Леф», «Новый Леф».

буржуазное происхождение стали самоотверженными пионерами социалистического строительства.

На Западе этой моделью, кажется, искренне вдохновлялись – в частности Беньямин приводит цитату Луи Арагона³: «Недостаточно ослаблять буржуазию изнутри, необходимо бороться с ней вместе с пролетариатом» – однако следовали не столь охотно. Тот же Арагон признавал, что во-первых, «пролетаризация интеллектуала никогда не превращает его в пролетария», а во-вторых, «революционный интеллектual предстает прежде всего предателем по отношению к классу, из которого он произошел». Тогда какое место следует занимать писателю в социальной борьбе? Должна ли его «солидарность» переходить в «активность»? И где эта идеальная грань, соблюдение которой поможет его деятельности принести максимум пользы? Подобными вопросами задавался философ в первые годы существования Третьего рейха.

61 год спустя американский художественный критик Хэл Фостер⁴ возвращается к этим темам в своем эссе «Художник как этнограф». При этом фигуры писателей-революционеров он заменяет на современных художников, а пролетариат – на понятие некоего социального «иного», к которому могли относиться не только угнетаемые классы, но и сексуальные и этнические меньшинства, ВИЧ-инфицированные и любые другие маргинальные сообщества, в работе с которыми были заинтересованы артисты.

Но их арт-проекты не ставили целью борьбу за права этих меньшинств, как это было у Бенямина. Они скорее напоминали исследования этнографов и антропологов, которые погружались в проблемы или явления и изучали их изнутри. Однако в условиях подъема правозащитных движений и коммерциализации культуры изучение изгоев во второй половине 20 века приобрело авангардный и романтический статус, привлекая внимание все большего количества художников. Зачастую свои исследования они затевали лишь для получения грантов, возможности работать с престижными институциями или в целях саморекламы (Фостер называет это «псевдо-антропологией»), нанося при этом непоправимый урон самим сообществам. «Эти проекты требуют не только «погружения» в сегодняшний контекст, но и исторических знаний, – пишет Фостер, – к сожалению, многие художники упускают это из виду и работают лишь «вширь», но не «вглубь»».

Изучение двух упомянутых текстов натолкнуло меня на проведение аналогии с моей собственной профессией журналиста, в рамках которой мне также приходится иметь дело с неким социальным «иным» (в основном я пишу про художников, занимающихся политическим и активистским искусством), что требует «погружения», тесного прямого контакта и выработки собственной позиции касательно исследуемого феномена. Оказалось, что все вопросы, которые задавали себе и своим современникам Беньямин и Фостер в разные эпохи при разных политических режимах, возникают передо мной во время подготовки практически любого авторского материала. В каком русле я должна рассказывать истории этих людей? Стоит ли мне участвовать в их акциях? Делает ли меня общение с ними активистом?

Сегодня жителей нашей страны можно поделить на два лагеря – на тех, кто придерживается проправительственной позиции, и так называемую «либеральную оппозицию» – которые крайне редко вступают друг с другом в конструктивный диалог. Следовательно, если ваша позиция отличается от позиции исследуемого сообщества (другими словами – если вы принадлежите к другому «лагерю») – у вас просто не будет к нему доступа. Либерально настроенный художник (возьмем, к примеру, члена арт-группы «Война»⁵ и ЛГБТ-активиста) вряд ли согласится общаться с представителем государственного СМИ, у которого аватарка в Фейсбуке не окрашена в радужный

³ Луи Арагон (1897-1982) – французский поэт и прозаик, деятель Французской коммунистической партии, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

⁴ Фостер Х. Художник как этнограф // Фостер Х. Возвращение реального: авангард в конце века. – Кембридж: MIT Press, 1996. – С. 171-203.

⁵ Арт-группа «Война» – российская леворадикальная акционистская группа, действующая в области концептуального протестного уличного искусства.

флаг и не сопровождается изображением белой ленточки, так же как и депутат Госдумы не даст интервью «левому» изданию. Поэтому, первое необходимое условие для доступа к современному «иному» – это сходство ваших с ним политических взглядов.

Как правило я представляла либо независимые СМИ, либо издания с оппозиционным уклоном, поэтому проблемы доступа к «левому искусству» у меня не возникало. Но после того, как вы получили «зеленый свет» и добились встречи с членами сообщества, вам необходимо завоевать их личное расположение и доверие, что зачастую может быть достигнуто лишь через принесение пользы данному сообществу и удовлетворение его ожиданий. «От поэта необходимо требовать верной тенденции», – говорил Беньямин. Так же и мои герои требовали от меня «верных» и «полезных», в их понимании, репортажей.

Оказываемое на меня при этом давление можно сравнить с описываемым Фостером «идеологическим патронажем». Погружение в жизнь «иного» дает вам доступ к закрытой и наиболее интересной информации, но одновременно накладывает и обязательства о неразглашении его тайн и секретов, превращая в негласного «единомышленника» или даже «сообщника». Малейшая же критика в адрес «сообщества», его взглядов и убеждений, может привести к немедленному изгнанию из этого круга доверенных лиц. Другими словами, чтобы сегодня иметь возможность работать с социальным «иным» и получать от него информацию, вам необходимо тесно общаться с его членами, быть солидарным с их позицией, и согласиться на роль некоего связующего звена между ними и внешним миром. При этом под влиянием энтузиазма и харизмы ваших героев, вполне возможно, что вскоре вы станете искренним приверженцем их идей и сами превратитесь в активиста. Подобное стирание грани между «активизмом» и «журналистикой» очень характерно для современной России.

Тем, кому удалось просочиться в круг «иного» и добиться расположения его членов, будет предложен следующий этап «посвящения в сообщество» – а именно «работа в поле» (так я позволила себе перевести термин Фостера «fieldwork»). Когда в 2013-м году я брала интервью⁶ у немецкого художника-активиста Артура Ван Баллена, специализирующегося на изготовлении надувных скульптур для массовых демонстраций и митингов, после нашего разговора он попросил меня остаться в мастерской и помочь его команде в конструировании гигантской надувной пилы, которую планировал вынести на акцию оппозиции 6 мая⁷. Так я неожиданно для себя из журналиста превратилась в непосредственного участника его перформанса. Через неделю мы торжественно вынесли наше совместное произведение на Болотную площадь. При этом главный редактор издания, в котором я работала, попросил меня идти на митинг в качестве частного лица или активиста, но не журналиста.

Стоит отметить, что зачастую подобные уличные акции (вспомним выступления Pussy Riot⁸ и перформансы Петра Павленского⁹) изначально подразумевают участие журналистов и фотографов, которые приглашаются организаторами в целях их документации. Без «репортеров» этот художественный жест просто-напросто не будет должным образом замечен и донесен до аудитории. Именно поэтому художники и активисты заранее информируют о своих планах наиболее проверенных и близких им журналистов. После нашей акции на Болотной мне тоже предстояло вернуться в редакцию и написать репортаж уже в качестве журналиста.

Следующим пунктом хочется вспомнить цитату Вальтера Беньямина о фотографах, которые «своим стремлением к эстетике превратили борьбу с нищетой в предмет потребления». В тексте Фостера с ней перекликается мысль о том, что художники-этнографы установили моду на

⁶ Интервью «Я не хожу на митинги с пустыми руками» было опубликовано на портале Partizaning.org 3 сентября 2013 года.

⁷ 6 мая 2013 года на Болотной набережной в Москве прошел митинг под лозунгом «За свободу!», в защиту политзаключенных по «болотному делу».

⁸ Pussy Riot – российская рок-группа, действующая на принципах анонимности и осуществляющая свои выступления в форме несанкционированных музыкальных перформансов в публичном пространстве.

⁹ Петр Андреевич Павленский – российский художник, известный своими акциями политической направленности. Основатель и издатель журнала «Политическая пропаганда».

маргинальность. Схожим образом сегодняшняя оппозиционная борьба превращается в предмет массового потребления не без (возможно даже неосознанной) помощи художников и журналистов. После окончания митинга прохожие толпами подходили сфотографироваться с нашей «пилой» как с модным атрибутом протеста.

Так же, как писатели у Бенямина должны были служить рабочему классу и участвовать в его борьбе, современные независимые журналисты непроизвольно обрекают себя на службу «сообществу», про которое пишут. Но любое «служение» в журналистике противоречит объективности, которая является ее основным принципом.

В исследовании Бенямина синонимом «объективности» выступает понятие «человеческой индивидуальной свободы»: когда писатель выражает свою солидарность с борьбой пролетариата, но не принимает в ней прямого участия, выступая лишь в роли своеобразного наблюдателя-болельщика. Автор характеризует эту позицию как «невозможное место».

Попытку нащупать это «невозможное место» предпринимает и Фостер, трактуя его как некую идеальную дистанцию, которую должен выдерживать художник во время работы с социальным «иным». Приводя в пример «левых» (которые слишком сильно отождествляют себя с «иным» как с жертвой, и тем самым нарушают дистанцию), с одной стороны, и «правых» (своей чрезмерной дистанцированностью от «иного» они провоцируют ненависть и вражду) – с другой, он приходит к выводу, что соблюдение этой тонкой грани в современных реалиях становится крайне сложным.

Но примеры удачного взаимодействия журналистов с маргинальными сообществами все же встречаются. Американский репортер Эндрю Соломон¹⁰, который приехал в СССР в 88-м для освещения знаменитого аукциона «Сотбис», вместо того, чтобы ограничиться походом на официальное мероприятие, отправился прямиком в сквот на Фурманном, где быстро перезнакомился с главными представителями московского концептуализма. Его трехлетняя дружба с художниками, сопровождавшаяся проведением совместных акций, походами на митинги, поездками за город и даже за границу, вылилась в настоящую энциклопедию неофициального русского искусства под названием «Irony Tower»¹¹. Возможно, Соломону просто повезло со временем – ведь тогда художники были еще мало знакомы с чудодейственной силой пиара – либо в соблюдении нужной дистанции помог его статус иностранца.

Лично я при подготовке материалов неоднократно сталкивалась с тем, что цензурировать мои тексты хотели не столько редактора СМИ, в которых я работала, сколько сами герои. Практически каждый требовал согласовать с ним статью перед публикацией, а некоторые даже просили дать возможность отредактировать текст самостоятельно (что почти исключало возможность попадания в него моей авторской позиции). Недавно я брала интервью у одного украинского леворадикального художника. Во время нашего разговора мой собеседник смело критиковал ситуацию в стране и с гордостью демонстрировал свои злободневные проекты, некоторые из которых, по его мнению, «настолько "опасны", что он никогда не сможет показать их на родине». Однако после того, как текст прошел его личную редактуру, все острые углы нашего диалога были сглажены, а резкие оценочные суждения касательно властей или его коллег – либо удалены, либо заменены на абсолютно нейтральные высказывания.

На вопрос Бенямина «Для кого вы пишете?» я бы ответила: «Для заказчика, в роли которого может выступать как государство или частный работодатель, так и представитель определенного сообщества, о котором рассказывается в публикации».

Но если этот заказчик-либерал по сути мало чем отличается от вводящего цензуру правительства, возникает вопрос – на сколько современная «инаковость» отличается от «обыденности», «оппозиция» от «официоза», а «протест» от «диктатуры»?

¹⁰ Эндрю Соломон (1963 г.р.) – американский журналист и писатель, живущий в Нью-Йорке и Лондоне. Пишет в New York Times, New Yorker, Artforum на разнообразные темы, включая политику и современное искусство.

¹¹ Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности (перевод с английского). – М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 34-453.

Возможно, нам стоит опасаться уже не движимых тщеславием фостерских «псевдо-антропологов», которые пользуются маргиналами ради собственной выгоды, а «псевдо-маргиналов» (которым, впрочем, страх и тщеславие присущи ничуть не меньше), пытающихся перетянуть антропологов (в нашем случае журналистов) на свою сторону и заставить работать на себя?

В заключении анализа я позволю себе процитировать Лихтенберга¹²: «Дело не в том, какие у человека мнения, но в том, какого человека делают эти мнения из него». К сожалению или к счастью, сегодня это высказывание все так же актуально.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Автор как производитель // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – М.: РГГУ, 2012. – 287 с.
2. Соломон Э. The Irony Tower. Советские художники во времена гласности (перевод с английского). – М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 480 с.
3. Фостер Х. Художник как этнограф // Фостер Х. Возвращение реального: авангард в конце века. – Кембридж: MIT Пресс, 1996. – 328 с.

REFERENCES

1. Benjamin W. Avtor kak proizvoditel' [The author as producer] in Benjamin W. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Doctrine of the Similar: Works on media-aesthetics], ed. Tsubarov Igor. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2012, 287 p.
2. Foster H. Hudozhnik kak jetnograf [Artist as ethnographer] in Foster H. *Vozvrashhenie real'nogo: avangard v konce veka* [The return of the real: the avant'garde at the end of the century]. Cambridge, MIT Press, 1996, 328 p.
3. Solomon E. *The Irony Tower. Sovetskie hudozhniki vo vremena glasnosti* [The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost, Russian Translation]. Moscow, ООО Ad Marginem Press, 2013, 480 p.

¹² Георг Кристоф Лихтенберг (1742-1799) – выдающийся немецкий ученый и публицист, автор известных сборников афоризмов «Черновые тетради».

А.В. Марков

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

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ ЕПИСКОПА ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО

Епископ Порфирий Успенский (1804-1885) обычно понимается как представитель традиционной духовности и официальной религии; в данной статье доказывается, что его следует относить к истории радикальной романтической мысли. Романтическое влияние было усвоено им через эстетику, через восприятие искусства в ключе современной ему мысли об искусстве. Порфирий Успенский, фрагментарно воспринимая исторические и искусствоведческие данные, создает эксцентрическую философию истории. Даже в традиционализм он вкладывает радикальное содержание и эстетическую критику, и должен рассматриваться в одном ряду с Ницше, Константином Леонтьевым и другими критиками морали.

Bishop Porfiry (Porphyrius) Uspensky (1804-1885) is usually understood as representative of traditional spirituality and official religion; in this article it is proved that his writing should be referred to the history of radical romantic thoughts. Romantic influence was adopted by him through aesthetic perception of art in the way of 19 c. art-criticism. Porfiry Uspensky, perceiving fragmentary historical and art-historical data conceived eccentric philosophy of history. He reconceptualize radical traditionalism as aesthetic criticism, and so he should be considered on a par with Nietzsche, Konstantin Leontiev and other critics of morality.

Ключевые слова: философия истории, история искусствознания, иконопись, романтизм, духовность

Keywords: philosophy of history, history of art history, iconography, romance, spirituality

Епископ Порфирий Успенский впервые поехал на Афон в 1845 году. Казалось бы, его труды – простые отчеты, но на самом деле по ним видно, и как глубоко романтизм затронул людей, которые считали себя традиционными, и как критика искусства стала способом вновь понять историю «после романтизма». На Афоне он пытался видеть развитие гражданских начал, доказывая, что Афон не был в рабстве ни у византийских императоров, ни у турецких султанов, но создавал свои начала гражданства. Но языка для обозначения этих гражданских начал у него не было, кроме эстетического и духовного языка, описания того, что видно, и что неотвязно в своей выразительности.

Как и всякий автор, получивший прививку романтизма, Порфирий Успенский уже не противопоставляет два порядка, античный и христианский, но оба порядка рассматривает как аномалии по отношению к начальному первобытному состоянию. Только язычество оказывается аномалией расточительства и роскоши, тогда как христианство – аномалией забвения: благое забвение, отрекающееся от прежней нечестивой жизни, в культуре оказывается забвением о самых простых вещах. Как и романтики, Порфирий Успенский считал началом человеческой истории сход ледников, который в его воображении сливается со всемирным потоком: торжество природы как ледников отражается в торжестве забвения, когда всё сущее покрывают воды. Изобретение письменности для него – реакция на это забвение: человек, как природное существо, склонное к подражанию, не находя в окружающем катастрофическом мире достойного предмета для подражания, и создает письменность, как возможность подражать тому немногому, что у него осталось – звукам голоса, первым движениям мысли или первым интуициям. Письменность для

А.В. Марков *Искусствоведческие предпосылки философии истории*
епископа Порфирия Успенского

Порфирия Успенского – это и есть единственное проявление народного характера, единственная самобытность, которой нет ни в искусстве, ни в ремеслах. Искусства и ремесла создаются по общим правилам, исходя из простых природных способностей человека, и если не одинаковы у всех народов, то станут одинаковыми. А вот письменность – это повод совершенствоваться дальше, это упражнения, требующие гибкости и небывалого соображения, и искры гениальности здесь всегда оставляют самобытные следы даже в самой форме букв. В древнейших иероглифах отразилось движение ледников, появление островов, гор и долин (ПП1, 150), иначе говоря, голос самой природы, но затем стал крепнуть голос человека, создание которым букв гораздо важнее создания понятий.

Интересно, что для Порфирия Успенского даже в близкое его время создание механизмов предшествует созданию телесных навыков, а не подражает им: сначала на Афоне появились механические часы, а потом монахи, подражая механическим часам, научились определять время по солнцу. Получается, что механизм и представляет ту чистую идею изобретения, ту «икону» изобретения, в сравнении с которой любой телесный навык – это просто случайное совпадение привычек, бытовой «идол» привыкания. При этом именно как слишком механичные он воспринимает письменные сочинения греков: «Печатных сочинений его я не читал, а из рукописных пробежал «О предопределении» и «Против Иудеев»; и спешу сказать, что хорошо он сделал, что не печатал эту прескучную схоластику свою. У отца Прокопия голос деревянный, да и слог дубовый. Рассуждения его – так же вкусны, как желуди» (ПП1, 59) – что говорит о том, что он ищет скорее эстетическую иконичность эмоции, чем дискурсивную выдержанность речи.

Согласно Порфирию Успенскому, история до ледников и потопа отличалась тем, что сама природа вручала себя человеку в качестве орудия: например, ковчег строился из четвероугольных деревьев, которые так и росли, возвышаясь над землей. Тогда как после потопа людям пришлось иметь дело с суровой природой, и более того, замысел о человечестве был в том, чтобы племена не заимствовали друг у друга достижения цивилизации: чтобы все жили розно, и осваивали оружие природы вместе с оружием языка. Промысел берег их от больших войн, но обучал той меткости в действиях и решительности, которая и станет остротой ума. Единственное, что народы заимствовали друг у друга – это звания правителей: стремясь умножиться числом, они хотели воздать похвалу тому человеку, который станет для них мудрым покровителем, а так как форм поэзии они еще не могли изобрести, которые бы были самобытны, то они подхватывали для похвалы одни и те же титулы по всей земле, наподобие того, как золото стало драгоценностью на всей земле. Сами имена правителей и были первой поэзией, изливающей чувство к земному умножению и преуспеянию, и подобно золотым венкам, они венчали мудрых правителей, созерцающих множество вещей и покровительствующих умножению своего племени.

Первый народ, сломавший этот привычный порядок вещей – это были греки. Они заметили, что смена времен года несет не только заслуженные испытания, но и возможность провести хотя бы часть года в обостренном ощущении скоро преходящего времени. Греки слишком остро ощущали холод старости, и потому тем охотнее предавались наслаждениям. Афон, ныне лесистый и пустынный, с малыми островками монастырей, в языческие времена более походил на город, чем на скалистый полуостров. Порфирий Успенский находит свидетельства о существовании дорог и акведуков на Афоне, и из этого делает вывод, что античность создавала блистательную цивилизацию на пустом месте, куда бы она ни приходила. Античность научилась быстро овладевать временем, как мы владеем языком, и как мы легко составляем текст, античность легко составляла города и целые инфраструктуры. Когда исторических свидетельств недостает, Порфирий Успенский пускается в догадки, превращая любой даже самый слабый намек в готовую схему и чертеж: о чем говорит множество святых источников на Афоне? – конечно же, о том, что в античности это были купальни, должны же были веселые греки найти им применение. У древних греков, по Порфирию Успенскому, что ни явление природы, так сразу схема, чертеж и идея благополучия и удобства. Всякий грек – уже Платон с готовым миром идей, только в быту, а не в философии. Афон языческого времени епископ представляет как парк, в котором статуи дриад гармонировали со столетними деревьями,

а самые прекрасные деревья были столь же утонченными, сколь статуи. Лесные существа были похожи на скульптуры благородного белого мрамора, и только древний Пан, слишком благоговейщий перед жизнью, выглядел как раскрашенная скульптура, ставшая предметом пристального любования: «пятна рысей кожи, которую он носил на себе, возбуждали мысль о звездах на небе и о разнообразиях земли» (ПП2, 235).

Язычество предопределило само устройство монашеского Афона: длинные галереи и просторные притворы Порфирий Успенский объясняет как наследие культа Артемиды. Порфирий Успенский говорит о христианских обычаях именно как о «сколках» с античности, даже не следах: следы оставляет христианство, но само оно есть просто истинная форма для того, что уже пережито в язычестве. Он совершенно не думает о практической стороне этих сооружений: ему важно, что как лес оглашался голосом богини, так и теперь голосники храмов отражают потаенную будто в лесу жизнь монашества. Монашество для него – не этап развития культуры, но инобытие языческой цивилизации, превращение картин из жизни богов в способ пережить историю и переиграть историю в отшельническом подвиге. Монахи как свита Артемиды выступают из тьмы леса и исчезают как исчезли античные боги вообще из нашей жизни, оставляя лишь следы молитвенного подвига. А остаток культа Аполлона – праздник Сретения: уже не встреча с юным стрелком, но с юным Господом.

Христианская культура начинается для Порфирия Успенского с того, что если в языческое время различались автор, редактор, переписчик и комментатор, то христиане научились сами писать, редактировать и распространять свои сочинения. Иначе говоря, если язычество требует инфраструктуры для литературы, то в христианстве сама литература позволяет каждому прожить свою собственную спасительную судьбу. Обратная сторона этого – неспособность монахов быть хорошими организаторами взаимодействия разных должностей: должности понимаются как повод для молитвы, но не для ролевого взаимодействия. Молитва христиан для него ничем не ценна, это просто реакция на отдельные события, тогда как литературное творчество и есть единственный ответ на спасительный призыв. Молитва превращается в случайное сопровождение исторических обстоятельств, в их эхо, которое разве приятностью для любопытного слуха выделяется в цельном переживании природы, тогда как литературная деятельность христиан готовила их к тому, чтобы действовать в истории, а иконы помогали справляться с неувязками в литературной речи, с многозначностью слов, показывая, что понятия можно и изобразить.

Иконичность для Порфирия Успенского становится внеморальной. Жест в иконе изображает понятие, но именно в силу его внеморальности, его исключительно эмоционального эмпатического понимания, оно не может быть понято однозначно: «у Богомладенца персты правой ручки сжаты в кулачок. Не знаю, что этим выразил иконописец, миродержительство ли Сына Божия, или гнев Его на грешников (...)» (ПП2, 81). Также три звезды на омофоре Богородицы напоминают Порфирию Успенскому исключительно богослужебные эпитеты «Звезды» и «светлости» (ПП2, 124), а не догмат о непорочности – моральный смысл догмата как конструирования чистой жизни не так ему важен как образность, которая позволяет экстатически воспринимать природу и делать изобразимым с помощью образов света и звезд само понятие природы.

Поэтому Порфирий Успенский считает, что вклад императоров Византии в процветание Афона был ничтожен: Императоры всегда пытаются истолковать историю в свою пользу, тогда как развернуть управление хозяйством как историческое действие, как создание правил чести и достоинства, могли только сами монахи, слишком ценившие свое благочестие, чтобы не управлять хозяйством с честью и с достоинством. Но только будучи лишены возможности вести войны, монахи не смогли научиться и хорошо строить (хотя и сохранили инженерные уловки античности, вроде умения мгновенно зажигать все лампы): все крепкие постройки Афона Порфирий Успенский, не сомневаясь, объявляет античными или хотя бы стоящими на античном фундаменте. Поэтому, если монашество хочет научиться хорошо строить, не воюя, оно должно стать совершенно

А.В. Марков *Искусствоведческие предпосылки философии истории
епископа Порфирия Успенского*

нестяжательским, даже не выращивать овощи и не ловить рыбу: тогда оно предстанет в той прямоте и беззащитности, которая лучше всякой крепостной стены, и качество стен сразу возрастет. Для Порфирия Успенского история христианского времени – уже не изобретение букв, но изобретение защитных сооружений, хранилищ и городов, и это только «скол» с того изобретения букв, которое и было подлинным истоком существования человечества. Это только пустыня истории, но не подлинная история. Согласно Порфирию Успенскому, афониты так полюбили изображать ангелов, просто чтобы они служили Литургию вместо недостойных священников: изображение оказывается той напряженной символизацией, которая только и может вернуть «буквы» смысла в мир некачественного строительства духовной жизни.

Впрочем, Порфирий Успенский отдельно выделяет XVIII в., когда вдруг живопись стала служить текстом, а значит, и «идея» стала находить себе если не реализацию, то хотя бы область существования: греки стали придерживаться одного стиля построения живописного текста, а славяне – другого. В XVIII в. всё строится с основания «Эта церковь стояла до 1713 года, а в этот год с оснований вновь создана была иждивением проигумена лавры Иосифа, как это видно из надписи в ней» (ПП1, 275). «Западное отделение келий (...) вновь с оснований создано из штучных камней в годы 1819, 1820, 1846-й» (ПП3, 9), хотя из самой фразы ясно, что перестройка шла в несколько этапов, и перестроена меньшая часть здания.

Сама речь его об этом периоде стилизуется под документ, и утрачиваются границы между переписыванием и изложением: «водружена в 1706 году деревянная позлащенная сень с главою на четырех колонночках: на ней же дароносица, свещники, кресты и иные удобрения полагаема зело увеселяют зрящих» (ПП2, 178). В этот период прекратился разноречивый местный манер в иконописи, и остались только греческая и славянская манера; иначе говоря, стиль был артикулирован уже не как «скол», а как способ прочитывать эти сколы, свидетельства Писания и Предания, и делать их частью жизни большой общины. Все надписи того времени и читаются как документы о победе стилистических требований над смысловыми: «На местной иконе Спасителя внизу поставлен год ее написания 1786-й и рядом с ним написано ПРОС: это – сокращённое имя или живописца, или того, кто заказал ему написать икону, например: Иоанн Рос, или Иеромонах Софроний, Стефан». (ПП3, 146). Этот период для него и есть период, когда начинают систематически выходить книги, подготовленные на Афоне: а значит, история может глядеться в свое зеркало и учиться говорить. Книги этого времени он именует «редкостями», хотя редкими они не были – но ему важна эта редкость истинного зеркала. Всем надписям XVIII – XIX в. Порфирий Успенский верит, он воспроизводит их содержание, даже копирует их, не делая никаких привычных ему критических замечаний. Надписи, как он говорит, являются единственными свидетелями истории, потому что в противном случае приходится расспрашивать монахов, а русскому учёному, торопящемуся завершить свои библиотечные занятия, это делать недосуг. Важно только иконически видеть себя, а конструирование морали в ученых занятиях для него ничего не говорит. Порфирий Успенский поэтически агитирует за создание на Афоне постоянного собора, который бы выпускал постоянные циркуляры – только тогда сухие тексты, механическая изобретательность, станут достаточно иконичной и поэтической. Политико-бюрократические планы оказываются оправданы внеморальным эстетизмом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Первое путешествие в Афонские монастыри и скиты. Архимандрита, ныне Епископа, Порфирия Успенского. – Киев: Типография В.Л. Фронцкевича, 1877. [репринт: М.: Общество сохранения литературного наследия, 2006; в одном томе с сохр. пагинаций] Часть 1-я, Отделение первое (ПП1). Часть 1-я, Отделение второе (ПП2), Часть 2-я, Отделение первое (ПП3).
2. Епископ Порфирий (Успенский). История Афона. [1871-1873] – М.: Издательство «ДАРЪ», 2007. Т.1. [ч.1: Афон языческий; ч.2: Афон христианский, мирской; ч.3: Афон монашеский] (ИА1) Т.2. [ч.3: Афон монашеский. Отд.2: Оправдания истории Афона] (ИА2).

REFERENCES

1. Porfirij (Uspenskij). *Pervoe puteshestvie v Afonskie monastyri i skity. Arhimandrita, nyne Episkopa, Porfirija Uspenskogo* [The first journey to Athos monasteries and hesychasteria by Archimandrites and now Bishop Porphyrios Uspensky]. Kyiv, Fronckevich typography, 1877. Part 1, section 1—2, Part 2, section 1.
2. Episkop Porfirij (Uspenskij). *Istoriya Afona* [The History of Athos, 1871-1873]. Moscow, Izdatel'stvo «DAR'», 2007. Vol.1. part.1: Pagan Athos; part.2: Christian and laic Athos; part3: Monastic Athos. Vol.2. part.3: Monastic Athos. Section.2: Apology of Athos History.

Д.С. Шалагинов

аспирант Школы философии факультета гуманитарных наук

НИУ Высшая школа экономики

detrterritorisation@yandex.ru

НОВАЯ ПЛОТЬ: К ВОПРОСУ О ТЕЛЕСНОЙ МОДИФИКАЦИИ В «ИМПЕРИИ»

В статье рассмотрен вопрос о возможности телесной модификации как эмансипаторной практики, с которым мы встречаемся в книге Негри и Хардта «Империя». Авторы заявляют о том, что симптомом постсовременности становится размывание межгендерных телесных и сексуальных отношений. Вплоть до того, что человеческие тела начинают приобретать некие постчеловеческие характеристики. Теоретики считают эти модификации первым признаком антропологического исхода – такой трансформации человеческой субъективности, которая избавит ее от капиталистической эксплуатации. С целью проблематизации этой идеи мы обращаемся к телесным мотивам в творчестве Кроненберга.

The article is focused on the question of possibility of body modification as an emancipatory practice, the idea of which we meet in “Empire” – a book by Negri and Hardt. The authors claim that the blurring of transgender and sexual relations become the symptom of postmodernity. As a result, human bodies acquire some posthuman characteristics. The theorists consider these modifications to be the first sign of the anthropological exodus – such transformation of human subjectivity, that deliver it from the capitalist exploitation. To problematize this idea we appeal to the body motives in Cronenberg’s works.

Ключевые слова: тело, модификация, Империя, Негри, Хардт, коммодификация, Кроненберг

Keywords: body, modification, Empire, Negri, Hardt, commodification, Cronenberg

«Мутант амфибия лягушка-саламандра-ящерица. Знак времени...»

Из к/ф «Экзистенция» (1999)

1

Возможно ли изменить человеческое тело таким образом, чтобы оно стало неподвластно подчинению? Этот вопрос неизбежно возникает у читателя «Империи» – междисциплинарного исследования Майкла Хардта и Антонио Негри, которые поставили перед собой задачу осмыслить современный капитализм и предложить практики сопротивления масс в условиях глобализации. В сущности, проект теоретиков сводится к созданию картины всемирной борьбы Империи, учрежденной власти капитала и поддерживающего ее государства, и множества – некоей контр-власти, иначе говоря, современного гетерогенного субъекта труда. Нужно сразу заметить, что в данном кратком очерке мы не ставим цели подробного рассмотрения философских положений теории постопераизма – несомненно, одного из ключевых постмарксистских направлений, а, скорее, хотим проблематизировать конкретную идею – гипотезу о телесной модификации [шире – отказе от идентичности] как освободительной практике. Мысль о такой трансформации человеческого тела, которая выведет его за пределы пространства капиталистической эксплуатации, имеет своим истоком – помимо очевидной отсылки к Спинозистской формуле «не знаем, на что способно наше тело» – антигуманизм Ницше, Фуко и Альтюссера, а также идеи имманентной онтологии Делеза, который провозглашает переход от существования нравственного к эстетическому в связи с тем, что человек превратился в симулякр и больше не привязан ни к какому прообразу¹. Действительно,

© Шалагинов Д.С., 2015

¹ Делез Ж. Симулякр и античная философия // Логика смысла. – М.: Академический проект, 2011. С. 334.

попытка выкорчевать трансцендентность в пользу абсолютной имманентности, избавиться от меры, налагаемой контингентными политическими установлениями и находящимися с ними в согласии «метафизическими фикциями», приводит к необходимости отказа от понимания человеческого как некоей статичной совокупности характеристик, которая в своей сумме составляет некоторую человеческую природу (ее базовой характеристикой со времен античности является наличие разумной души – краеугольный камень гносеоцентризма²). Идея последней во многом опирается на операцию различения внутреннего/внешнего (с подробным рассмотрением этого мотива мы встречаемся в текстах Лумана, который, среди прочего, заявляет о том, что «субъект определяет себя в качестве субъекта, отличного от объекта, и именно таким способом он порождает это отличие от объекта»³). Иначе говоря, нечеловеческая природа, или окружающий мир, есть конструкт, создаваемый социальной системой в целях постоянной репродукции. Последовательное устранение гаранта стабильности – будь то Бог или картезианский субъект, – в свою очередь, немыслимо без самых различных форм ликвидации дуализма – от пары человек/природа⁴ до дихотомии органическое/неорганическое⁵ или жизнь/смерть («Смерть – это состояние живого, которое не перестает жить; смерть – ... просто жизнь, сведенная к уровню малых восприятий»⁶).

Мы уже сказали о том, что задача настоящего текста состоит в попытке выяснить, насколько уместно воспринимать практики телесной модификации в качестве средства индивидуального освобождения, поэтому не станем затягивать с предисловиями и обратимся непосредственно к тем фрагментам текста Негри и Хардта, в которых авторы развивают упомянутые идеи. Итак, теоретики заявляют о том, что симптомом постсовременности становится размывание межгендерных телесных и сексуальных отношений. Вплоть до того, что человеческие тела начинают приобретать некие постчеловеческие характеристики. Речь в данном случае идет об «эстетических мутациях», таких как пирсинг и татуировка. Условием их возможности, по мнению теоретиков, является переосмысление человеческой природы как таковой, а именно: «признание того, что человеческая природа никоим образом не отделена от природы в целом, что не существует строгих и необходимых границ между человеком и животным, человеком и машиной, мужчиной и женщиной и так далее; это – признание того, что сама природа является искусственной сферой, открытой всем новым мутациям, смешениям, гибридизациям»⁷. Подобным образом мыслители пытаются проиллюстрировать концепт антропологического исхода, иначе говоря – такого изменения субъекта труда, которое способно освободить его от власти капитала и государства – создать новую локальность в а-локальном пространстве, островок альтернативных социально-политических отношений, публичную сферу⁸ в мире позднего капитализма. В этом смысле можно говорить о конструктивном аспекте мутации, которая несет с собой творческую силу, создающую новое тело. Тем не менее эстетические мутации остаются всего лишь слабым подобием некоторого радикального изменения, которое должно быть способно перечеркнуть применяемую к телу власть нормализации самим фактом своего существования: «Воля быть против, на самом деле, нуждается в таком теле, которое будет совершенно неподвластно принуждению. Ей нужно тело, неспособное привыкнуть к семейной жизни, фабричной дисциплине, правилам традиционной половой жизни и так далее. (Если обнаружишь, что твое тело отвергает все эти “нормальности”, не отчаивайся – используй свой дар!) Помимо радикальной неготовности к нормализации, новое тело должно быть способно к созданию новой жизни. Мы должны пойти гораздо дальше, чтобы определить эту новую локальность в а-локальности, гораздо дальше простых опытов по смешению и гибридизации всего того, что им сопутствует»⁹. Таким образом, здесь мы уже сталкиваемся с частичным ответом на поставленный

² Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 36.

³ Луман Н. Самоописания. – М.: Издательство «Логос», ИТДГК «Гнозис», 2009. С. 12.

⁴ Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁵ DeLanda M. Nonorganic Life// Incorporations / Edited by Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York: Urzone, 1992. P. 129-167.

⁶ Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 79.

⁷ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 204.

⁸ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 36-39.

⁹ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 204.

нами вопрос: сама по себе практика телесной модификации не является достаточным средством в борьбе за освобождение. Необходимо создание некоего нового способа существования, контуры которого философы не прочерчивают достаточно четко. Но кое-что они все-таки говорят, а именно: «Антропологические метаморфозы тел совершаются посредством общего опыта труда и новых технологий, обладающих конститутивным воздействием и онтологическими смыслами. Орудия всегда выполняли для человека роль протезов, интегрированных в наши тела нашей трудовой практикой, они были своего рода антропологической мутацией, как в отношении индивида, так и в отношении коллективной жизни общества»¹⁰.

Оптимистический пафос философов во многом опирается на идеи Делёза, утверждавшего, что «человек – это животное, которое изменяет свою собственную породу»¹¹, а также явно конвергирует с «Манифестом киборгов» Донны Харауэй¹², имя которой даже упоминается в тексте. Исследовательница, по словам Негри и Хардта, «продолжает проект Спинозы, настаивая на разрушении барьеров, которые мы воздвигаем между человеком, животным и машиной. Если мы представим Человека вне природы, то Человек перестанет существовать»¹³. Действительно, американская исследовательница прибегает к образу киборга, чтобы стереть общепринятые границы. Она заявляет буквально следующее: «Нет ничего, что действительно убедительно фиксировало бы разграничение человеческого и животного. <...> Второе прохудившееся разграничение – между животным-человеческим (организмом) и машиной»¹⁴. Собственно, сконструированный Харауэй миф о киборгах, по ее словам, представляет собой миф о нарушенных границах.

Тем не менее необходимо вернуться к вопросу, с которого мы начали эту статью – может ли практика телесной модификации, исходящая из радикальных имманентистских предпосылок и фундированная отказом от проведения четкой грани между человеческим и нечеловеческим, стать эффективным средством в борьбе с глобализованным капитализмом? Достаточно ли превратить свое тело в пространство перманентного экспериментирования, стирающего традиционные границы, чтобы стать свободным?

В поисках ответа обратимся к работе Джорджо Агамбена «Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь», где итальянский философ рассказывает о случае некоего биолога Уилсона, который, узнав о том, что болен лейкемией, решает превратить свое тело в исследовательскую лабораторию. Так как он сознательно идет на этот шаг и сам отвечает за себя, юридические и этические барьеры не имеют над ним власти: «Его тело, – пишет Агамбен, – не принадлежит ему самому, ибо оно было преобразовано в лабораторию; но оно не принадлежит и обществу, так как оно способно нарушить пределы, которые нравственность и закон налагают на эксперимент, лишь будучи чьим-то индивидуальным телом»¹⁵. Философ замечает, что в данном случае мы имеем дело с зоной неразличимости, поскольку подобная жизнь – *experimental life* – является одновременно и *bios*, то есть политической жизнью гражданина государства, и *zoe* – жизнью как таковой, голой жизнью. Таким образом, эксперимент стирает границу, что приводит к исключению человека как из человеческого, так и нечеловеческого порядка. Но несет ли в себе это состояние неразличимости потенциал освобождения? С одной стороны, Агамбен заявляет о том, что внимательное отношение к подобным «неудобным зонам безразличия» может поспособствовать выработке новых политических моделей, с другой – «ни само тело, ни экономика его удовольствий не могут выступать в качестве точек противостояния претензиям суверенной власти»¹⁶. В каком-то смысле для Агамбена голая жизнь представляет собой предел человеческой пассивности. Здесь между его идеями и мыслью Негри пролегает пропасть, поскольку последний является ярким наследником философии

¹⁰ Там же, С. 204.

¹¹ Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. – М.: Культурная революция, 2006. С. 243.

¹² Haraway D. A Cyborg Manifesto: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>

¹³ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 95.

¹⁴ Haraway D. A Cyborg Manifesto: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>

¹⁵ Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. – М.: Издательство «Европа», 2011. С. 236.

¹⁶ Там же, С. 237.

виртуального Делеза, который поставил знак равенства между словами «жизнь» и «мощь»¹⁷, соответственно, в его онтологии избытка, как и в ее варианте, разработанном Негри, жизнь ни в коем случае не является и не может быть синонимом человеческой пассивности, напротив, она представляет собой сверхизбыточный доиндивидуальный поток, виртуальное могущество, идея которого позволяет Негри и Хардту заявлять о том, что множество обладает бесконечной творческой силой, напрямую связанной с наукой, знанием, аффектом и языком, составляющими антропологическую виртуальность¹⁸. Неудивительно, что теоретики относятся к проекту Агамбена несколько критически¹⁹.

Тем не менее ссылки на виртуальное могущество множества не являются достаточным основанием для положительного ответа на поставленный нами вопрос. Контуры имперского строя, заявляют философы, могут быть представлены в виде ризомы, которая представляет собой разветвленную корневую систему, коммуникативную сеть, все узлы которой связаны между собой и потенциально каждая точка может быть присоединена к любой другой. Ризоматическая, или сетевая, структура обладает важной характеристикой – она парадоксальным образом является одновременно как закрытой, так и открытой: «С одной стороны, – пишут Негри и Хардт, – сеть формально допускает, чтобы все возможные составляющие цепи взаимоотношений были бы в ней одновременно представлены, но, с другой стороны, сама эта сеть в действительности выступает как а-локальность»²⁰. Плюс ко всему, ризоматическая логика предполагает стирание границ между внутренним и внешним, фактически, мы получаем план имманенции, поверхность которого опутана глобальной сетью, главным условием существования которой является то, что «она носит гибридный характер, то есть в нашем случае то, что политический субъект непостоянен и пассивен, а производящий и потребляющий агент реален и активен»²¹. Здесь мы сталкиваемся лицом к лицу с двумя неизбежными взаимосвязанными выводами: во-первых, если внешнего больше нет, о чем открыто заявляют теоретики²², то как можно говорить о возможности какого-либо другого мира – весь мир стал Империей, и социальное воображаемое производится и воспроизводится культурной индустрией позднего капитализма, таким образом, телос множества, о создании которого говорят Негри и Хардт (при том, что сама идея абсолютной имманентности является чуждой какой бы то ни было телеологии), представляется чем-то сродни утопии, о которой пишет Джеймисон²³. Во-вторых, призыв теоретиков к отказу от идентичности и гибридизации (в частности, созданию ризоматических сборок человека и машины, что изрядно напоминает как о Симондоне²⁴, так и о ДеЛанда – причем последний так же, как и Негри/Хардт, выражает надежду на то, что создание сборок человеческого и нечеловеческого станет путем к освобождению²⁵), в сущности, совпадает с курсом позднего капитализма на производство гибридных изменчивых субъектов, на что, впрочем, указывают сами теоретики²⁶. Весьма здравую критику базового посыла «Империи» предложил Петер Слотердайк, который заметил: «в царстве капитала любая возможная оппозиция является порождением тех состояний, против которых она обращается»²⁷. Если никакого внешнего, согласно Хардту/Негри, больше нет, то как новый мировой порядок, так и постмодернистский субститут революционного субъекта представляют собой одно и то же, а значит, проект внутреннего преодоления капитализма ставится под угрозу. Более того, немецкий философ остроумно называет

¹⁷ Делез Ж. Имманентность: Жизнь...: <http://dironweb.com/klinamen/fila15.html>

¹⁸ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 339.

¹⁹ Там же, С. 340.

²⁰ Там же, С. 299.

²¹ Там же, С. 299-300.

²² Там же, С. 178.

²³ Джеймисон Ф. Политика утопии: <http://www.permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/politika-utopii.html>

²⁴ Симондон Ж. О способе существования технических объектов: <http://theoryandpractice.ru/posts/10050-existence-of-technological-objects>

²⁵ Деланда М. Война в эпоху разумных машин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый; Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2014. С. 335.

²⁶ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 308.

²⁷ Слотердайк П. Сферы. Плюральная сферология. Том III. Пена. - СПб.: Издательство «Наука», 2010. С. 841.

работу постопераистов пантеистической пародией на августиновское противопоставление Града земного и Града Божьего, тем самым вычлняя в ней очевидное религиозное измерение, чем отчасти и объясняется ее популярность²⁸. Возможно, философ прав, по крайней мере, попытка материалистически перетолковать теологические мотивы, пересаженные на почву делезианства, в рамках которого отбрасывается любая идея внешней цели становления, проливает свет на навязчивый рефрен «телоса множества». Если же говорить о позиции Слотердайка по вопросу об идентичности, то она, как ни странно, обнаруживает явное сходство с идеями Негри и Хардта. Так, уже в «Критике цинического разума» мы встречаемся с мотивами гендерной перформативности²⁹, отказа от слепых идентификаций и фикции Я³⁰, уклонения от вездесущей дрессуры: «...в любом так-бытии скрыто присутствует воспитание. То, что кажется природой, при более близком рассмотрении оказывается кодом»³¹. Таким образом, Слотердаик отстаивает необходимость труда по де-идентификации, которая должна быть направлена на становление сознающего и уверенного в себе тела, или *yes-body* (аффирмативный вариант *nobody* – продукта де-идентификации). В более поздних работах позиция философа по вопросу об идентичности не претерпела значительных изменений, о чем, например, свидетельствует его отношение к национальной идентичности и патриотизму: «Сформулированное лишь в новейшее время фундаментальное право на свободу передвижения предполагает продуктивную неверность собственному несчастью. Люди находятся у самих себя не тогда, когда они пребывают в некоем месте, а тогда, когда им комфортно. <...> Патриот- не тот ли это, кто запутался в причинах привязанности к своему месту?»³² Тем самым в контексте рассматриваемой в данной статье проблемы непреодолимых противоречий между теориями Негри/Хардта и Слотердайка не возникает, так как обе, по сути, являются, в терминологии Оливера Мархарта³³, онтологиями избытка, концептуализирующими бытие как абсолютно позитивное. Истоки критического отношения немецкого мыслителя к проекту постопераизма могут быть найдены в несколько иной области, о чем необходимо вкратце упомянуть: с игривой отсылкой к Латуру [в разделе, озаглавленном «Мы никогда не были революционерами», которое обыгрывает название книги Латура «We have never been modern» – в русском переводе «Нового времени не было», где французский теоретик постулирует невозможность революции и необходимость отказа от интерпретации этого факта как разочарования³⁴] Слотердаик отказывается от самого понятия революции в пользу экспликации, заявляя о том, что «зримость действительной инновации восходит именно к экспликационному эффекту – то, что впоследствии превозносится как «революция», как правило, есть лишь шум, начинающийся, когда событие уже миновало»³⁵. В данном случае немецкий философ лишь извлекает следствия из идей Делеза, который посвятил немало страниц развитию концепта складки (в соавторстве с Гваттари – молекулярной революции), призванного описать операцию разворачивания, разглаживания: «... здесь речь идет не о масштабном перевороте, – поясняет мысль французского философа Слотердаик, – а о течении, неброском переходе в следующее состояние, длинной веренице *status quo*»³⁶. Можно предположить, что отчасти жест замены революции на экспликацию связан с критическим отношением немецкого теоретика к марксизму³⁷, отчасти же является следствием из принятых теоретических предпосылок. Станным образом, авторы «Империи» также опираются в своих построениях на онтологию Делеза, и вопрос

²⁸ Там же, С. 842-843.

²⁹ Слотердаик П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. С. 138.

³⁰ Там же, С. 139, 141.

³¹ Там же, С. 138.

³² Слотердаик П. Сферы. Плюральная сферология. Том III. Пена. – Спб.: Издательство «Наука», 2010. С. 401-402.

³³ Marchart O. The Absence in the Heart of Presence: Radical Democracy and the 'Ontology of Lack' // Radical Democracy between Abundance and Lack / Edited by Lars Tonder, Lasse Thomassen. Manchester: Manchester University Press, 2005. P. 27.

³⁴ Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. С. 137.

³⁵ Слотердаик П. Сферы. Плюральная сферология. Том III. Пена. – Спб.: Издательство «Наука», 2010. С. 82.

³⁶ Там же, С. 82.

³⁷ Слотердаик П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. С. 162-173.

о том, кто из мыслителей является более последовательным делезианцем, остается дискуссионным, в то время как формат настоящего текста не позволяет нам рассмотреть эту проблему в мельчайших деталях.

2

Вернемся к вопросу о телесной модификации. На наш взгляд, ключевой недостаток позиции, выраженной Негри и Хардтом заключается в том, что капитализм потенциально способен превратить в товар даже то, что обладает, казалось бы, очевидным иммунитетом к коммодификации. С одной стороны, мы согласны с «консюмеристским трансформизмом» Мишеля де Серто, который попытался продемонстрировать активный характер потребления [что может быть прекрасно продемонстрировано следующим пассажем: «В любом случае потребитель не может быть идентифицирован и определен при помощи газетной или коммерческой продукции, которую он ассимилирует: между ним (тем, кто ее использует) и этой продукцией (индикаторами порядка, который ему навязывают) существует более или менее значительный разрыв, создаваемый тем способом, которым он ее использует»³⁸], но, с другой стороны, изобретательности, креативности субъекта позднего капитализма, которая в том числе выражается и в различных эстетических мутациях, все-таки недостаточно для его освобождения от власти мирового порядка с навязываемыми им формами эксплуатации. В конечном счете мы можем наблюдать, что в нынешнем мире интерес к эстетическим мутациям и телесным преобразованиям буквально на наших глазах превращается в новый сегмент рынка, например, тату-модели становятся все более востребованными и телесные модификации, еще недавно привлекавшие к себе интерес скорее негативного толка, постепенно входят в моду, а значит – превращаются в предмет потребления. Более того, как было сказано выше, Империя как строй, являющийся воплощением позднего капитализма, или постфордизма³⁹, функционирует по модели ризомы⁴⁰, которая, как писали Делез и Гваттари, антигенеалогична. Применительно к данному контексту это означает, что поведение потребителя никогда не является вполне осознанным, но во многом направляется воздействием на доиндивидуальный уровень субъективности, что позволяет говорить о своего рода инфицировании^{41,42}. Для того чтобы прояснить этот момент, обратимся к следующему заявлению французских философов: «Универсум не функционирует через преемственность. Все, что мы утверждаем, – так это то, что животные суть стаи, а стаи формируются, развиваются и трансформируются посредством инфекции»⁴³. Если обратиться к тексту «Тысячи плато», можно убедиться в том, что стая выступает концептуальным аналогом ризомы, или сборки. Мануэль ДеЛанда заявляет о том, что все сборки обладают контингентной исторической идентичностью, при этом каждая из них наделена индивидуальной сущностью (entity): индивидуальными являются и город, и сообщество, и, разумеется, личность. Однако в связи с тем, что онтологический статус всех сущностей одинаков, сущности, оперирующие на разных уровнях, могут напрямую взаимодействовать друг с другом – индивидуальное с индивидуальным. На любом уровне, заявляет американский философ, мы неизбежно сталкиваемся с популяциями взаимодействующих сущностей⁴⁴. Здесь необходимо заметить, что если ДеЛанда, разрабатывая спекулятивную

³⁸ Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 105.

³⁹ Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 143-146.

⁴⁰ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. С. 299.

⁴¹ Gasparyan D. Mirror for the other: problem of the self in continental philosophy from Hegel to Lacan. Integrative Psychological and Behavioral Science. 2014. Т. 48. № 1. С. 22-24.

⁴² Gasparyan D. Absolute imperatives of rationality in transcendental pragmatics and communication theory. Middle East Journal of Scientific Research. 2012. Т. 12. № 9. С. 48-56

⁴³ Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. С. 398.

⁴⁴ DeLanda M. Deleuze: History and Science: <http://www.univpgri-palembang.ac.id/perpus-fkip/Perpustakaan/Filsafat/Postmodernisme/DeLanda%20-%20Deleuze%20-%20History%20and%20Science.pdf>

онтологию Делеза и Гваттари, пытается поместить их концепции в контекст теории самоорганизации, то в постопераизме, испытавшем значительное влияние делезианства⁴⁵, мы фактически имеем дело с переводом системы французских философов на язык леворадикальной теории, перенесением метафизических идей в контекст, ограниченный социально-политическим полем. Так или иначе, субъект, существующий в сетевом пространстве, будучи вплетенным в него и, соответственно, лишенным какой бы то ни было автономии, оказывается практически совершенно незащитным против культурных инфекций позднего капитализма, который моделирует его на доиндивидуальном уровне. Этой проблеме посвящено небольшое эссе другого известного теоретика постопераизма Маурицио Лаззарато «Машина», в котором он различает два типа подчинения – социальное подчинение и машинное порабощение: «Мы порабощены машиной, когда мы винтики в ее механизме, одна из ее составных частей, позволяющих машине функционировать. Мы подчинены машине, когда, конституированные в качестве ее пользователей, мы определены исключительно действиями, которые требует использование машины. Подчинение действует на молярном уровне индивидуума (его социальное измерение, роли, функции, представления и привязанности). Порабощение, с другой стороны, действует на молекулярном (или доиндивидуальном, или инфрасоциальном) уровне (аффекты, ощущения, желания, те отношения, что еще не прошли стадию индивидуации или не были приписаны субъекту)»⁴⁶. Таким образом, субъект не в состоянии сознавать процесса, в ходе которого его органы и силы подсоединяются к функциям, органам и силам технической машины, приводя тем самым к возникновению единого комплексного устройства. Тем самым итальянский теоретик демонстрирует изнанку идей о ризоматическом альянсе человеческого и нечеловеческого. Необходимо пояснить, что машина, о которой пишет Лаззарато, отнюдь не является противоположностью человека, речь в данном случае идет о машине как аналоге ризоматической сборки – альянса человека с некоторой машиной либо альянса с любыми другими вещами (люди, знаки, животные, орудия, высказывания, желания – это вполне объяснимо тем, что как человек, так и все эти сущности обладают одинаковым онтологическим статусом), благодаря которому возникает машина⁴⁷. Таким образом, в ходе машинного порабощения господствующая реальность программирует психическую реальность индивида. Лаззарато пишет о том, что это происходит посредством подсоединения к медиа (в разбираемом философом случае – телевидению): «В случае машинного порабощения, – заявляет теоретик, – мы буквально образуем с машиной одно тело»⁴⁸. Эта идея вызывает у нас ассоциации с образами, которые разрабатывает в своем творчестве Дэвид Кроненберг. Достаточно вспомнить сцену слияния персонажа фильма «Видеотроль» (1982) с экраном телевизора, которая является лишь одним из череды эпизодов, демонстрирующих сопряженное с утратой возможности различения реальности и фантазии постепенное превращение человека в марионетку, переходящую от одной противоборствующей компании к другой. Здесь мы совершаем рискованный шаг обращения к кинематографическим и литературным объектам, которые, как нам представляется, могут предоставить весьма нетривиальный материал для более глубокого осмысления рассматриваемой нами проблематики телесной модификации и ее трансформативного потенциала. Тем более, как утверждали Делез и Гваттари, мысль не является прерогативой философии, искусство мыслит ничуть не в меньшей степени, только делает это, прибегая к перцептивно-аффективным средствам⁴⁹.

Тело и его изменения занимают центральное место в творчестве канадского режиссера и писателя. Как отмечает культуролог Александр Павлов, работы Кроненберга «являются «телесными» в двух смыслах. В прямом: тело – главный объект интереса практически во всех картинах мастера. В переносном: картины Кроненберга оказывают влияние на наши тела во время просмотра»⁵⁰. Второй аспект, в принципе, является характерной чертой жанра ужасов как такового,

⁴⁵ Дьяков А. Феликс Гваттари, философ трансверсальности. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2012. С. 139-141.

⁴⁶ Лаззарато М. Машина: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/ru>

⁴⁷ Raunig G. A Few Fragments on Machines: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/raunig/en>

⁴⁸ Лаззарато М. Машина: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/ru>

⁴⁹ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Академический проект, 2009. С. 229.

⁵⁰ Павлов А. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. – 2-е изд. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. С. 116-117.

тогда как пристальное внимание режиссера к первому становится узнаваемой стилиобразующей чертой. Она прекрасно прослеживается в уже упомянутом «Видеодроме», в финале которого телевизионный образ исчезнувшей подружки сообщает Макс Ренну (персонажу Джеймса Вудса) о том, что тот уже претерпел значительные психосоматические мутации, но должен пройти весь путь, полную трансформацию, осуществить которую можно лишь уничтожив свое тело, после чего герой совершает символический акт присяги, убивая себя со словами: «Долгая жизнь новой плоти!» Этот жутковатый эпизод вполне может быть прочитан как великолепная метафора завершающей стадии доиндивидуального порабощения – персонаж полностью подвластен медиа, программирующим его психику, вызывающим галлюцинации, которые заставляют его наблюдать за стремительным процессом мутации собственного тела, приводящим героя к полной психосоматической дезориентации. Он «инфицирован» записанными на просматриваемых им видеокассетах посланиями-программами, которые превращают его самого в своеобразный «проигрыватель». В этом мотиве заражения смутно угадывается введенная некогда Берроузом (оказавшим на режиссера значительное эстетическое/идеологическое влияние, о чем свидетельствует экранизация «Голого завтрака» в 1991 году) формула «Свести слово к вирусу»⁵¹. В то же время, несмотря на существенные контекстуальные отличия, у нас не могут не возникнуть ассоциации с монструозной плотью множества, о которой столь красноречиво пишут Негри и Хардт⁵². С тем же мотивом постоянных психосоматических трансформаций мы сталкиваемся в своеобразном продолжении «Видеодрома» – фильме 1999 года под названием «Экзистенция» – пожалуй, наиболее ярком – наряду с «Забавными играми» (1997, 2007) Михаэля Ханеке – фильме о негативной изнанке виртуальной реальности.

В романе «Употреблено» (2014) мы встречаемся с размышлениями персонажей о возможном эстетическом повороте:

«Сейчас так много женщин болеет раком. Как ты думаешь, может, возникнет целая эстетика? Мода на онкобольных? Считается же, например, что употреблять героин – это особый шик, существует эстетика наркоманов, которые тоже обречены. Представляешь, женщины будут обращаться к пластическим хирургам, чтобы сделать себе искусственные опухоли под подбородком и на шее. В подмышках. В паху. Эти припухлости ведь так сексуальны. Заодно эффект омоложения: кожа на шее натянется – и никакого второго подбородка. Кто ж от такого откажется? <...> ...Гены, отвечающие за предрасположенность к раку, в своем стремлении к бессмертию могут самым серьезным образом повлиять на восприятие концепций красоты, ранее считавшихся запретными; ... прежде понимание красоты люди связывали с отсутствием признаков болезни, близкой смерти, теперь же, словно по злему колдовству, все извратилось, и красота подчас лишь имитация юности, зрелости, здоровья...»⁵³

В данном контексте мы могли бы иронически заметить, что «преображенное болезнью» тело вполне подходит для воспеваемого Негри и Хардтом антропологического исхода – оно уже практически не способно к нормализации, подобно телу биолога Уилсона, о котором пишет Агамбен. Более того, это тело действительно может стать воплощенным экспериментом – предметом авангардного искусства:

«Натан лишь старался смотреть, не отрываясь, в беспокойные Дунины глаза и чувствовал себя обыкновенным сентиментальным человеком, не способным вымолвить ни слова. Мог ли он заговорить с ней о классических концепциях искусства и, следовательно, красоты, основанных на гармонии, вступавших в противоречие с теориями современности, теориями времен постиндустриальной революции, постпсихоанализа, основанными на болезнях и расстройствах? Мог ли он привести аргументы в пользу того, что эта новая, преобразенная болезнью Дуня – авангардное воплощение женской красоты?»⁵⁴

⁵¹ Берроуз У. Пространство мертвых дорог: <http://tululu.org/read34499/88/>

⁵² Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. – М.: Культурная революция, 2006. С. 238-239.

⁵³ Кроненберг Д. Употреблено: роман. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015. С. 76-77.

⁵⁴ Там же, С. 81.

Но если выводить из этого все следствия, можно прийти к выводу о том, что в пространстве тотальной коммодификации, создаваемом поздним капитализмом, авангард занимает свою нишу на рынке – у него, как и у других продуктов, есть своя целевая группа потребителей. Поэтому подобное модифицированное тело потенциально способно стать предметом потребления – в сущности, Кроненберг мастерски обыгрывает этот мотив в своем произведении: центральная идея, которая лежит в основе концепции персонажа его романа, левого философа Аристиде Аростеги, – именно тело как предмет потребления⁵⁵. На страницах книги мы также сталкиваемся с мотивами каннибализма и органического капитализма – иначе говоря, торговли человеческими органами. Последний мотив важен в связи с тем, что если, как заявляет Харауэй, разграничение между животнo-человеческим организмом и машиной является устаревшим, этот организм, лишенный коренного отличия от машины, также поддается сборке и демонтажу: «о любых вещах или лицах «разумно» мыслить в терминах разборки и новой сборки: никакие «естественные» архитектуры не накладывают ограничений на конструкцию системы...»⁵⁶ С попыткой продемонстрировать такую неожиданную модель коммодификации, как возникновение моды на большое тело, мы также встречаемся в фильме «Антивирус» (2012), который снял сын канадского режиссера Брэндон Кроненберг. В изображаемом автором недалеком будущем именно болезни знаменитостей становятся предметом потребления.

Мы начали свое размышление с рассмотрения пассажа «Империи», который намекает на возможность будущего сопротивления, связанного с антропологическим исходом – радикальной психосоматической трансформацией субъективности. Впоследствии мы обратились к другому возможному сценарию эволюции телесности, сулящему куда менее радужные перспективы. Несомненно, логика Негри и Хардта напрямую связана с попыткой ликвидации трансцендентного измерения как гаранта онтологической стабильности⁵⁷ и самотождественности мира и индивида, о чем свидетельствует хотя бы следующее их заявление: «Антигуманизм, рассматриваемый как отрицание всякой трансценденции, никоим образом нельзя путать с отрицанием *vis viva*, творческой жизненной силы, одухотворяющей революционную традицию современности. Напротив, отрицание трансценденции является условием возможности мыслить эту имманентную власть анархической основой философии»⁵⁸. Но революционный пыл не должен отвлекать нас от того, что в основе анархизма лежит логика, во многом схожая с капиталистической, на что недвусмысленно указывают персонажи другого фильма Кроненберга – «Космополис» (2012), – которые размышляют о том, что анархисты всегда воспринимали желание уничтожить как творческий порыв, но, с другой стороны, это также и признак капиталистического мышления – насильственное разрушение, связанное с решительным устранением старых отраслей и утверждением новых рынков. Иначе говоря, в обоих случаях мы встречаемся с идентичным кредо: «Уничтожить прошлое, чтобы создать будущее». И если Негри и Хардт делают ставку на творческий потенциал множества, нельзя при этом забывать о том, что, как замечает другой представитель автономного марксизма, Маурицио Лаззарато, капиталистическая машина обладает властью приводить в движение творческие процессы⁵⁹. В своих пугающих футуристических произведениях Кроненберг иллюстрирует возможную модель изменения отношения к телу с сопутствующими телесными модификациями, тем самым как бы предостерегая нас: ставка на «экспериментальную жизнь» вполне может привести к тому, что сама телесность станет полностью вписанной в пространство коммодификации. Таким образом, начав с одного вопроса, мы бы хотели закончить другим – не менее, если не более важным: способен ли субъект сопротивления отдавать себе отчет в том, что его стремление к освобождению не/является вписанным во внутреннюю логику современного капитализма?

⁵⁵ Там же, С. 56.

⁵⁶ Haraway D. A Cyborg Manifesto: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>

⁵⁷ Гаспарян Д. Практики онтологизации негативного в современной философии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2015. № 1. С. 65

⁵⁸ Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004. – С. 95.

⁵⁹ Лаззарато М. Машина: <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/ru>

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. – М.: Издательство «Европа», 2011.
2. Берроуз У. Пространство мертвых дорог: <http://tululu.org/read34499/88/>
3. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.
4. Гаспарян Д. Практики онтологизации негативного в современной философии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2015. № 1.
5. ДеЛанда М. Война в эпоху разумных машин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый; Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2014.
6. Делез Ж. Имманентность: Жизнь...: <http://dironweb.com/klinamen/fila15.html>
7. Делёз Ж. Лекции о Лейбнице. 1980, 1986/87. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
8. Делез Ж. Симулякр и античная философия // Логика смысла. – М.: Академический проект, 2011.
9. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
10. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.: Академический проект, 2009.
11. Джеймисон Ф. Политика утопии: <http://www.permm.ru/menu/xzh/archiv/84/politika-utopii.html>
12. Дьяков А. Феликс Гваттари, философ трансверсальности. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2012.
13. Кроненберг Д. Употреблено: роман. – М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2015.
14. Лаззарато М. Машина: <http://eicp.net/transversal/1106/lazzarato/ru>
15. Латур Б. Нового Времени не было. Эссе по симметричной антропологии. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006.
16. Луман Н. Самоописания. – М.: Издательство «Логос», ИТДГК «Гнозис», 2009.
17. Павлов А. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. – 2-е изд. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015.
18. Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
19. Симондон Ж. О способе существования технических объектов: <http://theoryandpractice.ru/posts/10050-existence-of-technological-objects>
20. Слотердайт П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001.
21. Слотердайт П. Сферы. Плюральная сферология. Том III. Пена. – СПб.: Издательство «Наука», 2010.
22. Хардт М., Негри А. Империя. – М.: Праксис, 2004.
23. Хардт М., Негри А. Множество: война и демократия в эпоху империи. – М.: Культурная революция, 2006.
24. Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.
25. DeLanda M. Deleuze: History and Science: <http://www.univpgri-palembang.ac.id/perpus-fkip/Perpustakaan/Filsafat/Postmodernisme/DeLanda%20-%20Deleuze%20-%20History%20and%20Science.pdf>
26. DeLanda M. Nonorganic Life // Incorporations / Edited by Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York: Urzone, 1992.
27. Haraway D. A Cyborg Manifesto: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>
28. Marchart O. The Absence in the Heart of Presence: Radical Democracy and the 'Ontology of Lack' // Radical Democracy between Abundance and Lack / Edited by Lars Tonder, Lasse Thomassen. Manchester: Manchester University Press, 2005.
29. Raunig G. A Few Fragments on Machines: <http://transform.eicp.net/transversal/1106/raunig/en>

REFERENCES

1. Agamben G. *Homo sacer. Suverennaya vlast i golaya zhizn* [Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life]. Moscow, Izdatelstvo "Evropa", 2011.
2. Burroughs W. *Prostranstvo mertvykh dorog* [The Place of Dead Roads, Russian translation]. E-source: <http://tululu.org/read34499/88/>
3. Virno P. *Grammatika mnozhestva: k analizu form sovremennoj zhizni* [A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life, Russian Translation]. Moscow, ООО "Ad Marginem Press", 2013.
4. Gasparyan D. Praktiki ontologizacii negativnogo v sovremennoy filosofii in *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, Series: Philosophy. 2015, № 1.

5. Delanda M. *Vojna v epohu razumnyh mashin* [War in the Age of Intelligent Machines]. Ekaterinburg, Kabinetnyj uchenyj, Moscow, Institut obshchegumanitarnyh issledjvanij, 2014.
6. Deleuze G. *Immanentnost: Zhizn...* [Immanence: A Life...]. E-source: <http://dironweb.com/klinamen/fila15.html>
7. Deleuze G. *Lekcii o Lejbnice. 1980, 1986/87* [Lectures on Leibniz. 1980, 1986—87]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
8. Deleuze G. Simulacr i antichnaya filosifiya [Simulacrum and the Ancient Philosophy] in Deleuze G. *Logika smysla* [Logic of Sense]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2011.
9. Deleuze G., Guattari F. *Tysjacha plato: Kapitalizm i Schizophrenia* [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia]. Ekaterinburg, U-Factoria; Moscow, Astrel, 2010.
10. Deleuze G., Guattari F. *Chto takoe filosofija?* [What is Philosophy?]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2009.
11. Jameson F. *Politika utopii* [The Politics of Utopia]. E-source: <http://www.permm.ru/menu/xzh/arxiv/84/politika-utopii.html>
12. Djakov A. *Felix Guattari, filosof transversalnosti* [Felix Guattari, philosopher of transversality]. Saint-Petersburg, Izdatelstvo "Vladimir Dahl", 2012.
13. Cronenberg D. *Upotrebleno: roman* [Consumed: a Novel]. Moscow, AST Publishers, CORPUS editions, 2015.
14. Lazzarato M. *Mashina* [Machine]. E-source: <http://eicpc.net/transversal/1106/lazzarato/ru>
15. Latour B. *Novogo vremeni ne bylo. Esse po simmetrichnoj antropologii* [We Have Never Been Modern. An Essay on Symmetrical Anthropology]. Saint-Petersburg, EU-Press Izdatelstvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2006.
16. Luman N. *Samoopisaniya* [Selfdescriptions]. Moscow, Izdatelstvo "Logos", ITDGK "Gnosis", 2009.
17. Pavlov A. *Postydnoe udovolstvie: filosofskie i socialno-politicheskie interpretacii massovogo kinematografa* [The guilty pleasure: philosophical and socio-political interpretations of mass cinema]. 2nd edition, Moscow, National Research University Higher School of Economics, 2015.
18. Certeau M. de. *Izobretenie povsednevnosti. 1. Iskusstvo delat* [The Practice of Everyday Life. 1. The art of making]. Saint-Petersburg, EU-Press Izdatelstvo Evropejskogo Universiteta v Sankt-Peterburge, 2013.
19. Simondon G. *O sposobe suschestvovaniya tehniceskikh objektov* [On the mode of existence of technical objects]: <http://theoryandpractice.ru/posts/10050-existence-of-technological-objects>
20. Sloterdijk P. *Kritika cinicheskogo razuma* [Critique of the Cynical Reason]. Ekaterinburg, Ural University Press, 2001.
21. Sloterdijk P. *Sfery. Pluralnaya sferologiya. Tom III. Pena* [Spheres. Plural Spherology. Volume III. Foam]. Saint-Petersburg, "Nauka", 2010.
22. Hardt M., Negri A. *Imperija* [Empire]. Moscow, Praxis, 2004.
23. Hardt M., Negri A. *Mnozhestvo: Vojna i demokratija v epohu imperii* [Multitude: War and Democracy in the Age of Empire]. Moscow, Kulturnaya revoliutsiya, 2006.
24. Shaeffer J.-M. *Konets Chelovecheskoj Iskluchitelnosti* [The End of the Human Exception]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
25. DeLanda M. *Deleuze: History and Science*: E-source: <http://www.univpgri-palembang.ac.id/perpus-fkip/Perpustakaan/Filsafat/Postmodernisme/DeLanda%20-%20Deleuze%20-%20History%20and%20Science.pdf>
26. DeLanda M. *Nonorganic Life in Incorporations*. Ed. by Jonathan Crary and Sanford Kwinter. New York, Urzone, 1992.
27. Haraway D. *A Cyborg Manifesto*: E-source: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Haraway-CyborgManifesto-1.pdf>
28. Marchart O. The Absence in the Heart of Presence: Radical Democracy and the 'Ontology of Lack' in *Radical Democracy between Abundance and Lack*. Ed. by Lars Tonder, Lasse Thomassen. Manchester, Manchester University Press, 2005.
29. Raunig G. *A Few Fragments on Machines*: <http://transform.eicpc.net/transversal/1106/raunig/en>

Д.О. Краузе

старший научный сотрудник

Московского музея современного искусства

diana_krause@mmoma.ru

ОБРАЗ ДАВИДА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАКОМО МАНЦУ

Статья посвящена творческим поискам одного из самых значимых скульпторов XX века – Джакомо Манцу. Анализируется процесс трансформации образа Давида, разработкой которого скульптор занимался с середины 1930-х гг. Особо внимание уделено произведению, которое считается одной из ключевых работ Манцу, – «Давиду» 1938 года, его концепции и пластическому решению.

Ключевые слова: итальянская скульптура, традиция, новая трактовка, реализм, гуманизм

The article is devoted to creative progress of the eminent sculptor of the 20 c. Giacomo Manzù. We analyze the general way to transform the image of David in the artwork of Manzù, from the mid 1930s. Particular attention is paid to the key work in this development of the image, “David” of 1938, in conceptual and artistic frameworks.

Keywords: Italian sculpture, tradition, new interpretation, realism, humanism

Давид – один из самых популярных библейских образов в истории искусства. Практически каждая эпоха предложила собственное его прочтение. Плеяду великих мастеров, которые в скульптурном изображении Давида не только воплощали представления о нравственном идеале, но и решали определенные пластические задачи, в XX веке продолжил Джакомо Манцу. «Давид» 1938 года является не только одним из ключевых произведений этого скульптора, но играет особую роль в истории искусства XX века в целом. Целью данного исследования является рассмотреть процесс напряженных творческих поисков Манцу, а так же сопоставить его как с хрестоматийными «Давидами» Донателло, Верроккье, Микеланджело и Бернини, так и с работами его современников.

Итак, к середине 1930-х гг. Джакомо Манцу, самоучка из Бергамо, уже вошел в художественную среду Милана. Ее ключевая фигура, художник и теоретик искусства Карло Карра, а так же такие авторитетные итальянские критики той эпохи, как Ламберто Витали, Сандро Бини, Джузеппе Маркиори уже тогда выделяли Манцу из числа современных скульпторов и связывали с его именем большие надежды. В 1932 году Манцу даже была посвящена первая небольшая монография, в которой его творчество характеризовалось как «наивное» (и вполне обоснованно). Но в процессе неустанного самообразования и совершенствования мастерства в моделировке формы и ее поверхности, Джакомо Манцу преодолел узкие рамки манеры. И именно «Давид» явился тем «рубежным» произведением, которое поставило точку в примитивистской предыстории творчества скульптора и положило начало его собственному «я» в искусстве.

Образ Давида – одна из тех тем, к которым Манцу часто обращался в период с середины тридцатых до конца сороковых годов. Истоки интереса художника к этой теме связаны с заказом иллюстраций к книге Пьеро Барджеллини, основателя журнала «Frontespizio», игравшего важную роль в дискуссии о современном сакральном искусстве. В 1933 году Пьеро Барджеллини написал презентацию для первой персональной выставки Манцу в Сельвино. В 1936 году была опубликована книга Барджеллини «Давид Микеланджело – символ свободы» с иллюстрациями Джакомо Манцу (через 10 лет была переиздана). Его легкие линейные рисунки создают ощущение беглых

зарисовок, выполненных с натуры. Давид здесь изображен крепким юношей с могучими плечами и вьющимися волосами, отдаленно напоминающими образ, созданный великим Микеланджело. Но в то же время, в некоторой сутуловатости фигуры и безыскусности поз в рисунках Манцу уловима и идея Барджеллини о том, что Давид – «юноша некрасивый, даже неуклюжий, тщедушный, но возможно из-за этого победоносный и избранный Богом»¹, которая впоследствии найдет прямое воплощение в скульптуре.

К пластической разработке образа Давида Манцу приступает в 1935 году. К сожалению, самый ранний вариант не сохранился – Манцу безжалостно уничтожал работы, которые спустя несколько лет казались ему неудачными. Исследователям творчества скульптора известна следующая, бронзовая версия «Давида», судьба которой сложилась довольно необычно. Скульптура экспонировалась на нескольких групповых выставках, в том числе на миланской индустриальной и на триеннале современного итальянского искусства. Манцу изобразил здесь Давида стройным, физически развитым юношей, готовящимся к встрече с врагом. С пращей в руках, он склонился за камнем и напряженно всматривается в намеченную цель, но его специфическая поза не выглядит неуклюжей. В целом в этой скульптуре чувствуется кропотливое изучение античной пластики. «Свобода постановки фигуры юноши демонстрирует то, как далеко это от примитивизма ранней религиозной скульптуры»², – отмечал критик Ламбрто Витали. Однако сохранились и иные замечания об этом произведении: «“Давид” Манцу немного непропорционален в общей массе, но в деталях удался пластично ярко и выразительно»³, – писал Виченцо Костантини, обозреватель журнала *Emporium*. Бронзовый «Давид» был высоко оценен современниками и отмечен национальной премией «Принца Умберто», в жюри которой входили столь авторитетные фигуры, как Карло Карра, Артуро Мартини, Марино Марини и Лучио Фонтана.

В архиве Джакомо Манцу в Ардеа хранится небольшая статья, описывающая дальнейшую судьбу этой работы: «Странная кража произошла вчера ночью на виа Ранцони, 12. Там живет скульптор Джакомо Манцу, который был удостоен национальной премии Принца Умберто за своего «Давида» в бронзе, удачайшего и весьма достойного произведения искусства. И, заметим, это тот же «Давид», который сегодня ночью был выкраден ворами из студии скульптора, расположенной на нижнем этаже его дома, куда злоумышленники пробрались с помощью фальшивого ключа»⁴. Нынешнее местонахождение этого произведения, «высотой около 70 см и шириной 50 см, весом 50 кг»⁵, неизвестно. Но, тем не менее, утраченный «Давид» 1936 года оставит след в дальнейших творческих поисках скульптора.

К 1937 году относится небольшой этюд Давида из собрания Манцу в Ардеа. По указанию искусствоведа Марио де Микели, прежде он принадлежал к одной из миланских частных коллекций. Эта небольшая стоящая обнаженная мужская фигура – «археологическая интерпретация темы, в которой персонаж представлен лишенным кисти и руки, почти как артефакт из раскопок»⁶ – свидетельствует о продолжающихся поисках Джакомо Манцу. Гармоничные пропорции фигуры, гордая осанка, расслабленные плечи, легкий поворот головы сближают этот этюд с произведениями Донателло и Верроккье. Давид здесь представлен победителем. Но его триумф явлен не через атрибуты, а исключительно пластическими средствами, и, судя по всему, в этом и состояла задача, которую скульптор ставил перед собой.

Джакомо Манцу не был единственным, кто обратился в 1930-е гг. к образу Давида. Связь с традицией, особенно с античным и ренессансным наследием, ярко прослеживается в итальянской скульптуре этого времени: официальное искусство шло по пути формальной стилизации в духе римской империи, неофициальное наследовало традиции тематически. Примером того, как образ

¹ Cardulli, Maria Sole. *l'Opera del Mese. David* // *Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche*. 2013, №1, p. 48.

² Vitali, Lamberto. *Lo scultore Giacomo Manzù* // *Emporium*, LXXVII n.521, 1938, p. 254.

³ Costantini, Vincenzo. *Milano. Mostra del Sindicato* // *Emporium*, LXXXIII n.498, 1936, p. 327.

⁴ *L'Italia*, 1936 (архив Дж. Манцу).

⁵ Ibid.

⁶ Cardulli M.S. *l'Opera del Mese. David* // *Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche*. 2013, №1, p. 47.

Давида был использован как возможность экспериментировать с композицией, объемом и фактурой, является работа современника, практически ровесника Манцу – Мирко Базальделла. Его версия Давида была создана в 1937-38 гг., сразу после обучения в миланской студии Артуро Мартини, оказавшего на молодого скульптора большое влияние, особенно в вопросе значимости библейской и мифологической тематики. Стоящая фигура помещена на круглой базе, опоясанной ленточным рельефом в духе античной традиции. Мирко Базальделла запечатлел Давида отсекающим голову поверженного Голиафа. Обнаженное тело стройного юноши изогнуто вперед, будто бы описывая дугу удара. Как писал авторитетнейший искусствовед Чезаре Бранди: «Фигура (...), выстроенная одной непрерывной линией, сворачивающейся и вьющейся на всем своем протяжении, которую можно было бы описать, не отрывая карандаша, вплоть до той точки, где она берет свое начало»⁷. Шероховатая поверхность формы будто вибрирует световыми рефlekсами, усиливая эффект движения. Очевидно, что для Мирко Базальделла Давид оказывается лишь темой, в рамках которой скульптор может проявить экспрессию своего пластического языка. Представленная на Квадриннале в Риме в 1939 году, эта работа осталась практически незамеченной.

«Давид», созданный Джакомо Манцу в 1938 году и экспонировавшийся на той же выставке, что и произведение Мирко Базальделла, напротив, произвел на публику сильное впечатление. Так, в обзоре Третьей римской Квадриннале критик Джузеппе Маркиори писал: «В провозглашении триумфа представленной итальянской скульптуры наиболее важны два произведения, абсолютно исключительных: «Давид» Джакомо Манцу и бронзовый «Портрет» Марино Марини»⁸. Причиной внимания к работе Манцу стала, прежде всего, принципиально новая трактовка одного из самых известных образов в мировой скульптуре.

Скульптор изобразил Давида худым угловатым подростком, присевшим на корточки на большом камне в напряженном ожидании (в каталоге Карло Лодовико Раггьянти эта работа даже названа «Притаившийся Давид»). Образ угловатого подростка лишен какой-либо патетики, но наделен внутренней силой и энергией. Его сопоставление с произведениями скульпторов прошлого еще больше утверждает смелость и самобытность работы Манцу. В ней нет ни аристократизма Вероккье, ни изящества работы Донателло 1430 г., ни динамики Бернини. Концептуально Манцу наследует лишь своему кумиру, великому Микеланджело, изображая Давида в преддверии боя.

Как верно отмечала Н. М. Лентяшина, «в теме утверждается связь с традицией, в трактовке отчетливо ощущается противопоставление ей»⁹. Облик «Давида» Манцу далек от героики – оттопыренные уши, резкие черты лица; скульптор намеренно утрирует его чрезмерную худобу, подчеркивая выпирающие ребра, позвоночник, кости таза. Пластическое совершенство «Давида» существует не благодаря, а вопреки образу. Его внешняя некрасивость не отталкивает, а необъяснимо завораживает, обращая внимание зрителя на пластику и нюансы моделировки поверхности формы. Специфическая поза, являясь более острохарактерной, подчеркнута «плебейской» вариацией на тему утраченной работы 1936 года, открывает неиссякаемую новизну ракурсов, отмечавшуюся авторитетнейшим искусствоведом Чезаре Бранди. Сам Манцу, говоря о композиционном решении «Давида», отмечал, что добивался «концентрации всей фигуры против внутренней точки центростремительной силы... камень, на котором присел мой Давид, есть некая проекция, и, в свою очередь, это придает необходимую энергию, пронизывающую все»¹⁰.

Но не менее (а возможно и более) важной задачей для Джакомо Манцу была концептуальная основа образа. Об этом свидетельствует само название этой работы. Нарекая своего героя Давидом, скульптор задает определенный вектор его восприятия. Все детали образа обретают свое значение. Обыденная поза становится подобна сжатой пружине. Сочленения объемов фигуры напоминают клубок переплетенных углов (линия тела относительно бедер, бедра относительно голеней, руки

⁷ Brandi, Cesare. Su alcuni giovani. Mirco // *Arti*, I, n.3, febbraio-marzo 1939, p. 292.

⁸ Marchiori, Giuseppe. La terza Quadriennale Romana // *Emporium*, LXXXIX n.592, 1939, p. 200.

⁹ Лентяшина Н.М. Джакомо Манцу. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1985, с. 21.

¹⁰ Cardulli M.S. L'Opera del Mese. David // *Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche*. 2013, №1, p. 50.

относительно тела, руки относительно друг друга). Общее ощущение остроты смягчено лишь в трактовке спины. Ее покатость придает позе не только естественность, но и некоторую хрупкость. При этом опущенные плечи выдают далеко не расслабленность; в консонансе с напряженным поворотом головы и острыми углами коленей они создают ощущение сосредоточенного выжидания момента. «Аспект натуралистичности не умаляет напряжения формы, игры изогнутых линий, будто скручивающих модель, которая сосредотачивает силы и сможет выпрямиться в воинственном движении»¹¹. И лишь имя этого худощавого мальчишки предрекает его победу над великаном-Голиафом. Внешне она вовсе не очевидна. Мальчишеская хрупкость Давида, переданная столь реалистично и искренне, заставляет зрителя верить, что в схватке с могучим гигантом ему может помочь лишь чудо. И именно в этом и заключается принципиальное новаторство и дерзость Джакомо Манцу. Используя классический для истории искусства образ как фабулу, он создает не портрет героя или нравственный идеал, а зримое воплощение гневного протеста.

Впечатление вызова официальному «Арте ди реджиме», которое производил «Давид» Манцу, было продиктовано многими факторами. В первую очередь, это открытое нежелание скульптора соответствовать принципам псевдомонументального искусства, призванного выражать «дух и величие итальянской расы». В середине 30-х годов Джакомо Манцу сблизился с художниками группы «Корренте» Ренато Гуттузо и Алиджи Сассу, разделяя их антифашистские идеи. В 1937 году практически все участники группы были арестованы. Манцу избежал той же участи практически случайно. Но это событие лишь утвердило его в гуманистическом антифашистском направлении, а произведения скульптора становятся выражением его гражданской позиции.

Сам по себе образ Давида был крайне актуален в этот момент истории Италии. Среди населения страны, которой с 1922 года руководила фашистская партия, уже звучал ропот, произошло несколько покушений на убийство Дуче. Одно из них 31 октября 1926 года в Болонье предпринял пятнадцатилетний Антео Дзамбони, схваченный на месте и сразу же подвергнутый линчеванию. В итальянской прессе фигурировала даже его записка: «Убить тирана, который терзает нацию, не преступление, а справедливость. Умереть за дело свободы прекрасно и свято». Очередное покушение позволило Муссолини достичь пика популярности, а так же было использовано как предлог для новых реакционных мер и роспуска последних оппозиционных партий. Но для всех тех, в ком кипело неприятие фашизма, подросток Антео Дзамбони стал символом борьбы. Возможно, и Джакомо Манцу в своей трактовке классического образа Давида напоминал современникам об этом герое безмолвного Сопротивления.

«“Давид” 1938 года – это мальчик из народа, который, согласно притче, держит наготове пращу против великана-фашизма»¹², – такое прочтение работе Манцу дает его современник, выдающийся немецкий скульптор Фриц Кремер. Действительно, при всей острохарактерности и реалистичности «Давида» Манцу, события, последовавшие за его созданием, придали ему еще большую актуальность, заставляя воспринимать этот образ как обобщение, как символ всего итальянского народа. Как верно указывала Н.М. Леняшина, «на наших глазах рождается мотив освобождающейся силы, пробуждающегося человеческого достоинства, самосознания»¹³.

Впоследствии Джакомо Манцу еще несколько раз обращался к теме Давида, но лишь в этюдах. Иконографически все они традиционны и изображают героя-победителя с мечом в руках. Но именно о версии 1938 года искусствовед Марио де Микелли писал как о ключевой точке развития Манцу, в которой «середина упразднена, и каждый посыл достиг окончательного ответа»¹⁴. «Давид» 1938 года стал для Джакомо Манцу рубежным произведением, аккумулируя в себе аспекты всех предшествовавших ему версий в творчестве скульптора: поза является переработанной вариацией

¹¹ Ibid, p. 48.

¹² Кремер, Фриц. Джакомо Манцу. // Творчество, 1967, №2, с. 23.

¹³ Леняшина Н.М. Джакомо Манцу. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1985, с. 26.

¹⁴ Giacomo Manzù, 1838-1965. Gli anni della ricerca. The years of research (catalogo della mostra, Bergamo 2008-2009) / a cura di M. Cattaneo, M. Cristina Rodeschini. Milano, 2008, p. 76.

на тему утраченного «Давида» 1936 г., реалистическая трактовка формы и ее поверхности отражает процесс совершенствования техники скульптора, который отмечался в этюде 1937 года, тогда как сама концепция образа восходит к идеям Пьеро Барджеллини. «Давид», созданный Манцу в 1938 году, не только отразил высочайший профессиональный уровень скульптора, но и озаменовал его гуманистическую позицию и роль в итальянском и мировом искусстве. Герой, запечатленный Джакомо Манцу в образе «Давида», является протагонистом середины XX века, а само произведение по праву принадлежит к числу непревзойденных шедевров пластики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кремер, Фриц. Джакомо Манцу // Творчество, 1967, №2.
2. Леняшина Н.М. Джакомо Манцу. Л.: «Искусство», Ленинградское отделение, 1985.
3. Леняшина Н.М. Итальянская скульптура XX века. Проблемы, тенденции, имена. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1990.
4. Леняшина Н.М. Ранний период творчества Джакомо Манцу // Проблемы развития зарубежного искусства: тематический сборник научных трудов. Вып. 14 (Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина). Л., 1984.
5. Brandi C. Su alcuni giovani. Mirco // Arti, I, n.3, febbraio-marzo 1939.
6. Cardulli M.S. l'Opera del Mese. David // Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche. 2013, №1.
7. Costantini V. Milano. Mostra del Sindicato // Emporium, LXXXIII n.498, 1936.
8. Giacomo Manzù, 1838-1965. Gli anni della ricerca. The years of research, (catalogo della mostra, Bergamo 2008-2009) / a cura di M. Cattaneo, M. Cristina Rodeschini. Milano, 2008.
9. L'Italia, 1936 (архив Дж. Манцу).
10. Marchiori G. La terza Quadriennale Romana // Emporium, LXXXIX n.592, 1939.
11. Margozi, Mariastella. L'antico nel moderno. Scultura italiana degli anni trenta electa. Milano, 2012.
12. Manzù. L'Uomo e l'Artista. Grande mostra Manzù. De Luca Editori d'Arte, Roma, 2002.
13. Ragghianti C.L. Giacomo Manzù sculptor. 2nd enlarged edition. Milano: Edizioni del milione, 1957.
14. Vitali L. Lo scultore Giacomo Manzù // Emporium, LXXVII n.521, 1938.

REFERENCES

1. Brandi C. Su alcuni giovani. Mirco in *Arti*, I, n.3, febbraio-marzo 1939.
2. Cardulli M.S. l'Opera del Mese. David in *Raccolta Manzù: allestimenti e ricerche*. 2013, №1.
3. Costantini V. Milano. Mostra del Sindicato in *Emporium*, LXXXIII n.498, 1936.
4. Cremer, Fritz. Dzhakomo Mancu [Giacomo Manzù] in *Tvorchestvo*, 1967, n.2.
5. Giacomo Manzù, 1838-1965. Gli anni della ricerca. The years of research, (catalogo della mostra, Bergamo 2008-2009), ed. M. Cattaneo, M. Cristina Rodeschini, Milan, 2008.
6. L'Italia, 1936 (archive of Giacomo Manzù).
7. Lenyashina N. *Dzhakomo Mancu* [Giacomo Manzù]. Moscow, 1985.
8. Lenyashina N.M. *Ital'janskaja skul'ptura 20 veka. Problemy, tendencii, imena* [Italian sculpture: problems, trends, names]. Moscow, 1990.
9. Lenyashina N.M. Rannij period tvorchestva Dzhakomo Mancu [The early period of Giacomo Manzù creativity] in *Problemy zarubezhnogo iskusstva* [Problems of Foreign Art: a thematic collection of research papers]. Vol. 14, 1984.
10. Marchiori G. La terza Quadriennale Romana in *Emporium*, LXXXIX n.592, 1939.
11. Margozi, Mariastella. *L'antico nel moderno. Scultura italiana degli anni trenta electa*. Milan, 2012.
12. Manzù. *L'Uomo e l'Artista*. Grande mostra Manzù [the great exhibition of Manzù]. De Luca Editori d'Arte, Rome, 2002.
13. Ragghianti C.L. *Giacomo Manzù sculptor*. 2nd enlarged edition. Edizioni del milione, Milan, 1957.
14. Vitali L. Lo scultore Giacomo Manzù in *Emporium*, LXXVII n.521, 1938.

А.Ю. Козловская

студентка 2 курса магистерской программы

«Кураторство художественных проектов»

факультета истории искусств РГГУ

kozlovska.ann@gmail.com

ВОЗВРАЩЕНИЕ ФИГУРЫ РАССКАЗЧИКА В СОВРЕМЕННУЮ ВЫСТАВОЧНУЮ ПРАКТИКУ

Статья рассматривает новые стратегии выставочной деятельности на примере Шестой Московской биеннале современного искусства, которые основаны на устной форме повествования: личного, перформативного, открытого произведения, – где главным становится фигура рассказчика в понимании В.Беньямина.

The article analyzes the new strategies of exhibition practice using the Sixth Moscow Biennale of contemporary art as an example. It is based on oral form of narration focusing on personal, performative and open work, where the figure of the Storyteller plays the main role in the perception of Walter Benjamin.

Ключевые слова: стратегии выставочной деятельности, образ рассказчика, перформативность, процессуальность, открытое произведение, Московская биеннале современного искусства

Keywords: Exhibition Strategy, Storyteller, Walter Benjamin, performativity, process, open work, Moscow Biennale of contemporary art

Международные смотры произведений современного искусства, проходящие раз в два года – биеннале – возникают уже больше ста лет назад, но начинают играть особую роль в условиях современного искусства, с середины 1960-х годов. Если до этого времени биеннале представляли собой смотры «достижений» современного искусства, и страны-участницы соревновались друг с другом в «новизне» и самобытности своего искусства, то, начиная с 60-х годов 20 века, акценты сместились в область философских размышлений. В 2000-е годы кроме самой выставки, биеннале стали включать дискуссионные программы, лекционные сессии и круглые столы с участием ведущих ученых, политиков, экономистов, социологов. Сегодня можно говорить о том, что главным в этих практиках становится не столько сама выставка, сколько дискуссионное поле, которое выстраивается вокруг нее, а сама выставка зачастую служит лишь поводом для обсуждений. Подобная тенденция привела к возникновению нового типа выставок, основанных на устной форме не только в рамках лекционных программ, но и всего выставочного процесса в целом. Именно форма рассказа, о которой писал В.Беньямин в своем эссе «Рассказчик»¹, как об открытой форме произведения, основанного на передаче опыта «из уст в уста», посредством личного, перформативного, открытого сообщения – становится новой стратегией выставочной деятельности. И если В. Беньямин считает, что фигура рассказчика исчезает вместе с появлением промышленного производства, для которого опыт теряет ценность, то сегодня мы наблюдаем обратную тенденцию – возвращение фигуры рассказчика в выставочную практику. Рассказчика, как человека передающего опыт открытий (знаний, идей, теорий) через устное развитие мысли, которая изменяется в зависимости от аудитории и связана с телесным проживанием этого события самим рассказчиком.

1. Биеннале: вчера, сегодня, завтра

Родоначальницей биеннального движения – смотров современного искусства, проходящих раз

© Козловская А.Ю., 2015

¹ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С.383.

в два года – стала Венецианская биеннале, впервые прошедшая в 1895 году. Ее прототипом стали популярные с середины 19 века Всемирные выставки достижений народного хозяйства, и первоначально, главной задачей биеннале было вывести регион Венето из экономического кризиса. В 60-е годы биеннальное движение распространяется по всему миру – в Сан-Паулу, Стамбуле, Берлине, Шанхае и многих других городах – и сегодня проводится больше сотни различных биеннале. Со второй половины 20 века биеннальные выставки заключают в себе комплексные функции, представляя собой не столько смотр «достижений» в современном искусстве, сколько площадки для обсуждения мировых экономических, политических, социальных и мировоззренческих проблем, а также о том, какое место в этих изменениях занимает художник.

Московская биеннале современного искусства появилась в 2005 году. Это период условно стабильной ситуации в стране, когда Россия стала формировать новый имидж современной, прогрессивной, открытой к диалогу страны, и появление биеннале – стало закономерным шагом подтверждения этого образа. Под руководством кураторов-иностранцев, она, в первую очередь, стала площадкой для размышлений и рассуждений на такие темы как: «Против исключения», «Диалектика надежды», «Примечания: геополитика, рынки, амнезия». Московскую биеннале создавали ведущие мировые кураторы (Ханс-Ульрих Обрист, Жан-Юбер Мартен, Петер Вайбель, Николя Буррио и др.), выставлялись работы классиков современного искусства, и каждый раз биеннале проводилась в центре города, при огромной поддержке не только государства, но и бизнеса. В этом году ситуация изменилась: государственное финансирование сократилось в два раза, бизнес был занят решением экономических проблем, а Министерство культуры несколько раз меняло площадку Основного проекта. Когда стало очевидно, что средств на транспортировку и страховку произведений Бойса, Кабакова, Булатова и других классиков современного искусства не хватает, и создать масштабный проект под названием «За прогрессивную Евразию» не получится, куратор Шестой Московской биеннале Барт де Баре решил пойти на действительно не очень обычный для Москвы шаг – создать выставку-процесс. В течение десяти дней художники работали над произведениями, показывали перформансы, общались друг с другом и со зрителями, параллельно шли лекционные программы и дискуссионные сессии с участием ученых, экономистов, социологов со всего мира. По истечении этих десяти дней зрители могли увидеть статичную выставку-документацию этого процесса. Однако результат в данном случае не имел такого важного значения, как процесс. И те зрители, которые пришли на официальное открытие итоговой выставки, были разочарованы, потому что пропустили самое главное – процесс общения, процесс действия, процесс перформативного рассказа.

Шестая Московская биеннале обозначила новый поворот в развитии художественных практик – превалирование устной формы над объектом, личного общения над созерцанием, процесса над результатом. Могут ли эти тенденции свидетельствовать о новом витке развития авангардных практик начала 20 века (дадаисты, сюрреалисты, советский авангард), или искусство сегодня обращается к более ранним формам творчества, например, таким как рассказ в беньяминовском понимании – форма повествования, основанная на передаче опыта². И насколько процесс «говoreния», процесс формулирования и передачи мысли, идеи, сообщения может быть рассмотрен в качестве художественной практики.

2. Три аспекта выставочной практики – процессуальность, перформативность, открытость интерпретации

Выставка-процесс или процессуальная выставочная практика связана с тремя аспектами. Во-первых, с самим процессом создания произведений, как «развернутых во времени действий художников»³, во-вторых, с процессом зрительской интерпретации «открытого произведения»⁴ – такого произведения, которое не предполагает «констативного»⁵ высказывания, а оценивается,

² Беньямин В. Рассказчик // В.Беньямин Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С. 383.

³ Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.13.

⁴ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.

⁵ Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986. С. 24.

А.Ю. Козловская *Возвращение фигуры рассказчика
в современную выставочную практику*

исходя из зрительской интерпретации, в процессе ментального «со-создания» смысла произведения. И, в-третьих, с перформативным, личным проживанием произведения, которое не связано с описанием или созданием впечатления, а, в первую очередь, имеет отношение к проживанию, становлению в процессе «представления» концепта, идеи произведения.

Рассмотрим первый аспект процессуальности, как развернутой во времени выставочной практики. Впервые этот принцип в выставке использовал Харольд Зеeman, родоначальник профессии куратора. В 1969 году в Кунстхалле в Берне на выставке «Когда отношения становятся формой: работы, концепции, процессы, ситуации, информация» он впервые сместил фокус с объектов искусства на процесс, который стал не менее важной частью работ художников, чем результат. В центре выставки Зеemана оказались отношения между художниками, у каждого из которых были свои устремления, взгляды, ценности, и именно эти отношения в процессе создания произведений и стали основой выставочного решения. Впоследствии, комментируя свою кураторскую задумку, Зеeman признавался, что выставка стала «собранием историй, рассказанных от первого лица»⁶, и не ограничивалась традиционными «объектами» искусства, сфокусировав внимание на процессе, а не на результате.

Сместив фокус на процесс создания произведений и взаимоотношения между художниками, Зеeman тем самым противопоставил искусство-становления искусству-формы в американской теории Клемента Гринберга и Майкла Фрида, для которых предельно чистой формой искусства считалась абстракция, заключенная в плоскость холста. В своей работе «Искусство и объектность»⁷ Фрид упрекает художников 60-х годов, в частности минималистов, в том, что они нарушают чистоту абстрактной художественной формы, отказываясь от холста, и переходят к пространственному искусству объектов, которое, на его взгляд, требует телесного, процессуального восприятия. Сущность изобразительного искусства для Фрида связана с пределами конкретного медиума (холста), а все, что выходит за пределы плоскости холста – это театр, который, на его взгляд, «является ныне отрицанием искусства»⁸. Именно статичной форме в понимании Гринберга-Фрида противопоставляется Зеemanом живой процесс становления произведения, в котором акцент с результата смещается на то, что ему предшествует – на процесс, который не закончен, который может лишь прерваться, но не остановиться.

Второй момент процессуальности связан со зрительским восприятием произведения или выставки, и отсылает нас к теории «открытого произведения»⁹ Умберто Эко – принципиально неоднозначного сообщения, которое допускает множественность, но не бесконечность истолкований в процессе зрительской интерпретации. Зритель становится соучастником творческого процесса: от его уровня интеллекта, владения языком и культурного кругозора зависит судьба произведения. Для Умберто Эко зрительское участие связано, в первую очередь, с ментальным процессом сотворчества, когда автор «включает» воспринимающего в процесс со-создания произведения не столько физически, сколько умственно, чувственно, ментально.

Третий аспект – перформативность, как действие в процессе становления. Впервые термин «перформативность» был введен английским философом и логиком Дж.Л.Остином в его теории языковых актов¹⁰. Согласно исследователю *perform* (от английского «представлять») связан с существительным *action* (от английского «действие»), и перформативное высказывание, в отличие от «констативного» – это не просто процесс говорения ради говорения, а процесс осуществления действий, которые могут получаться или не получаться, они не утверждают факты, а исследуют их здесь и сейчас. Перформативность связана со становлением в настоящем. Несмотря на то, что

⁶ When Attitudes Become Form (Works-Concepts-Processes-Situations-Information) Exhibition catalogue. Bern: Kunsthalle Bern, 1969.

⁷ Fried M. Art and Objecthood, 1967 <http://www.scaruffi.com/art/fried.pdf>

⁸ Цитата из книги: Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015 С.482.

⁹ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.

¹⁰ Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.

перформативный художественный жест зачастую имеет концептуальную проработку до факта осуществления, его ценность в том, что в перформативном акте происходит не просто представление идеи, а ее проживание в настоящем, в процессе становления.

В рамках основного проекта Шестой Московской биеннале были представлены все три аспекта процессуальности: во-первых, художники, создавали свои произведения в течение десяти дней, во-вторых, каждый день выставка наполнялась новыми художественными жестами, новыми лекционными сессиями, а соответственно наполнялась новыми смыслами, постоянно расширяя дискурсивное поле. В-третьих, перформативный аспект – как действие в процессе становления – был осуществлен в самой выставке, которая превратилась в единый перформанс, задействовавший в себе не только художников, кураторов и организаторов, но и зрителей.

Для кураторов Московской биеннале Барта де Баре, Дефне Айас¹¹ и Николауса Шафхаузена¹² принципиально важной стала возможность физического участия зрителя в выставке, его буквальное вторжение в процесс создания произведений. «Обычная выставка – это встреча людей, для которых нет необходимости в диалоге. Это классическая форма, которую знают во всем мире. Но это не форма взаимодействия. Наша выставка построена именно на репрезентации и диалоге. Но это и не театральная сцена для перформансов или лекций. Это та форма, которая присоединяет посетителей к процессу, включает зрителя в действие. Постоянный открытый процесс»¹³. Получается, что концептуально продуманное заранее произведение (у каждого художника/исследователя была своя идея произведения, высказывания), при включенности в процесс создания Другого (зрителя, другого художника, куратора) превращается в произведение иного типа – открытое произведение, которое может измениться в самом процессе создания. И главным в таком произведении становится не итог, а момент изменения вектора изначальной идеи, ее перформативное становление в настоящем моменте.

Некоторые критики считают, что идея вовлеченности зрителей не сработала – общение происходило в кругу художников и профессионалов, а зритель, как обычно был отделен от процесса, несмотря на декларируемую кураторами свободу. С одной стороны, конечно, биеннале не стала массовым событием, а скорее, так и осталась отчужденной от зрителя. Посетители ВДНХ, действительно, не знали о том, что в данный момент происходит в центральном павильоне. Однако кураторы создали ситуацию вовлечения: кураторы, художники, лекторы всегда были доступны в течение десяти дней работы выставки, к ним беспрепятственно можно было подойти, задать вопрос. Почему эта идея не реализовалась в полной мере – возможно, это вопрос нашей ментальности и неумения или стеснения выходить на прямой контакт, своеобразное наследие советского прошлого. Или – дело в привычке относиться к выставке, как к чему-то статичному, не требующему участия. Однако, что удалось сделать кураторам, так это создать полифоническое дискурсивное выставочное пространство, с акцентом на возможность общения, которое и стало главной целью художественного процесса. Единственное, что требовалось от зрителя, это время, которое он мог бы потратить на такое общение, вовлечение, включение в процесс. Не пробежать по пространству, отметив основные идеи (фрагменты идей) выставки, а задержаться в нем, попытаться пожить, понаблюдать, включиться, то есть изменить свое привычное поведение на выставке. Только в этом случае можно было почувствовать идею кураторов. Поэтому все, кто пришел на официальное открытие выставки, когда все работы были уже завершены, все лекции прочитаны, а перформансы показаны, конечно, были разочарованы. Потому что пропустили самое главное – процесс становления, включенность в процесс создания произведений и выставочного повествования.

¹¹ Дафна Айас – директор и куратор центра современного искусства Witte de With в Роттердаме, сооснователь Центра искусства Азии, организатор фестиваля Performa в Нью-Йорке.

¹² Николаус Шафхаузен – директор Кунстхалле в Вене, в 2007 и 2009 году курировал немецкий павильон на 52-ой и 53-ей Венецианской биеннале, в 2015 курировал павильон Косово на 56-ой Венецианской биеннале.

¹³ Цитата из интервью кураторов 6-ой Московской биеннале современного искусства portalу «Культура Москвы», <https://cult.mos.ru/reviews/bart-de-bare-na-moskovskoy-biennale-my-nashli-geneticheskoy-kod-chelovechestva/>

3. Диалогичность пространства

Проблема диалогичности выставочного пространства – еще один важный аспект основного проекта Московской биеннале. Если внутри выставки было выстроено открытое поле для диалога, то историческое пространство Центрального павильона ВДНХ, обладающее диалоговым потенциалом, воспринималось двойственно. С одной стороны, открыв двери современному искусству, площадка предложила вступить в диалог с современным искусством, с другой стороны, практически все внутреннее пространство было выстроено заново из фанеры, и из-за этого историческое значение здания камуфлировалось и терялось за фальшстенами. Лишь потолок и горельеф советского скульптора Вучетича, который в этот момент находился на реконструкции, напоминали об историческом контексте.

Центральный павильон ВДНХ – главное здание выставочного комплекса, построенное в стилистике сталинского ампира, его главным предназначением была презентация дружбы народов всего советского государства. Идея здания сочеталась с названием выставки «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». Для куратора Барта де Баре важным было сконцентрировать внимание на понятии Евразия – «единого острова»¹⁴. В первоначальном варианте выставка называлась «За прогрессивную Евразию» – это утверждение куратор стремился раскрыть в проекте, однако сложная история Шестой биеннале внесла коррективы, и утвердительная форма названия сменилась вопросительной «Как жить вместе? Взгляд из центра города в самом сердце острова Евразия». Подобная постановка вопроса, с одной стороны, позволила выйти за пределы проблем исключительно «острова Евразия», тем самым объединив в себе не только «евразийских» художников, но и художников и исследователей со всего мира. Однако проблема Евразии так и не была раскрыта на выставке, утопическая идея была вымещена более актуальными проблемами экономического кризиса (Янис Варуфакис), влияния корпораций на процессы джентрификации (Саския Сассен), и в более глобальном плане возможности ведения диалога.

И если идея павильона и темы выставки формально дополняли друг друга, если границы между зрителем и художником в процессе выставки были стерты, тем отчетливее проявились другие границы – между административным (государственным) и общественным, между классическим и современным. Биеннале проходила в историческом здании в Центральном павильоне ВДНХ, где в этот момент шли реставрационные работы рельефа Вучетича. Казалось бы, идеальная возможность попытаться переосмыслить пространство, советское наследие, связи и разрывы эпох, средствами современного искусства, преодолеть разделение на классическое и современное искусство, которое особенно очевидно в российских реалиях. Однако вместо преодоления выстроилась граница: скульптурный горельеф был отгорожен стеклом, а по всему периметру павильона были возведены фальшстены. С одной стороны, такая предосторожность, вероятно, стала технической необходимостью – отгородить объект со статусом культурного наследия. С другой стороны, все внутреннее пространство было практически полностью заново выстроено, чем напоминало эстетику White Cube и создавало ощущение имитации диалога – художники работали в историческом пространстве, к которому они не могли даже прикоснуться. Поэтому говорить о проникновении или переосмыслении исторического пространства средствами современного искусства, или преодолении отчужденности современного искусства от классического, к сожалению, не приходится. С таким же успехом выставка могла проходить в любом другом месте, не обязательно в историческом Центральном павильоне на ВДНХ.

Открытое произведение, которое кураторы выстраивали внутри центрального павильона, создавая новое коммуникативное пространство без внутренних границ, осталось запертым в историческом здании, которое хоть и открыло двери современному искусству, однако в данных обстоятельствах выстроило еще большую границу между классикой и современностью, историей и настоящим, государственным и общественным, открытостью и границами.

¹⁴ Цитата из интервью Барта де Баре portalу «АртГид», <http://artguide.com/posts/681>

4. Выставка как новый тип рассказчика

В современной выставочной деятельности общение становится главной составляющей выставки. Кураторы ставят перед собой задачу – включить зрителя в процесс, создать реальный диалог между выставкой и аудиторией. Именно поэтому выставочные залы превращаются в открытые мастерские, кураторы и художники сами проводят экскурсии, а лекционные программы и круглые столы становятся важной составляющей любого события. И задача выстраивания диалога решается по-разному. Например, в рамках Основного проекта Московской биеннале я присутствовала на аудиальном перформансе художницы Ране Хамабе, после которого мы вместе с одним из кураторов Дафной Айас пытались разобраться в том, что же из себя представляет церемония Ашура, как идея церемонии трансформировалась в современной Сирии и Ливане, и что именно хотел сказать художник. И это общение было не менее ценным, чем сам перформанс, голосовые трансформации, звуковые вибрации которого вовлекали в процесс, а абсолютное непонимание искаженной речи оратора – не становилось препятствием для попытки его расшифровать. На лекционных программах, которые преимущественно проходили на английском, мы пытались расшифровать смысл того или иного сообщения. Благодаря именно личному сообщению запускался механизм обмена опытом, знаниями, открытиями, который не ограничивался рамками пространства Биеннале. Именно этот вопрос обмена опытом представлял интерес для изучения философами еще в начале 20 века.

В 1936 году Вальтер Беньямин опубликовал эссе «Рассказчик», в котором философ обратился к исследованию теории рассказа и антропологии рассказчика, выявляя тенденцию исчезновения подобной формы творчества. «Искусство повествования перестает существовать. Все реже встречаются люди, способные что-то рассказать без затей. Все чаще просьба рассказать историю приводит в смущение собравшуюся компанию. Кажется, люди лишаются свойства, которое казалось естественно присущим человеку, самым надежным из всего надежного – способности обмениваться опытом»¹⁵. Для Беньямина смерть устной формы рассказа связана в первую очередь с потерей ремесла, которое предполагает обмен опытом. Опыт теряет ценность в капиталистическом обществе и заменяется машинным производством. А устная форма рассказа вытесняется, с одной стороны, индивидуализированной формой романа, которая замкнута как на авторе, так и на читателе, с другой – информационным сообщением, которое основывается на факте его наглядности и убедительности. Тип рассказчика, как свидетеля событий, того, кто передает чудесные открытия, где превозносится исключительность опыта живого повествования, такой тип оратора умирает. Можем ли мы считать основной проект Московской биеннале примером возрождения нового типа рассказчика? Можем ли мы говорить, что в современном технологическом обществе именно передача личного опыта в реальном времени через практики рассказывания становится главной ценностью и ключевой особенностью художественного процесса?

Беньямин считает, что форма рассказа прежде всего связана с передачей опыта, а потребность в опыте имеет прямое отношение к ремесленному производству, когда люди передавали свои знания, умения из уст в уста. Промышленное производство нивелирует ценность опыта и, соответственно, и ценность рассказа, как формы повествования, основанной на устной практике. Потеря ценности опыта, по мнению Беньямина, ведет к отчуждению. Однако автор не рассматривает возможность трансформации ремесленного опыта, интеллектуальным – обменом теоретическими и научными идеями, открытиями в процессе исследовательских практик или в процессе общения. Например, китайская романистка и блогер Мянью Мянью пыталась выстроить диалог с европейскими зрителями на сессиях интервью. И в этом перформансе была затронута тема языка и возможности выстроить диалог между человеком Востока и Запада. Разговор между участниками не ладился, буксовал, они постоянно переспрашивали друг друга, не только не понимая акцента произношения английских слов, но иногда просто не понимая смысла речи друг друга. Технические проблемы использования

¹⁵ Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004. С. 383.

А.Ю. Козловская *Возвращение фигуры рассказчика
в современную выставочную практику*

чужого языка препятствовали разговору, а мировоззренческие разногласия, казалось, делали подобный диалог невозможным. Такие сдвиги в аудитории вызывали смех. Однако именно через эту неудачу выявляется другой аспект – подобная встреча двух культур проявляет логику мышления, оценки и реакции на происходящее здесь и сейчас, что, возможно, важнее, нежели коммуникация внутри одной парадигмы мышления, одного языка. И в таком нескладном, алогичном разговоре как раз и можно выявить точки не только различия, но и сходства, которые в свою очередь и могут стать объединяющим началом в выстраивании диалога.

В рамках основного проекта художники не просто вышли за пределы мастерской, но перенесли свое мастерскую в выставочное пространство. Они работали десять дней не автономно, а в окружении коллег и зрителей. Может ли такое окружение влиять на результат? Полагаю, что не влиять не может. И даже если это заранее подготовленный перформанс со структурированной концепцией, при встрече со слушателем он претерпевает изменения – каждый новый «рассказ-перформанс» не будет идентичен предыдущему. А лекционные выступления ученых, экономистов и социологов можно ли считать рассказом в беньяминовском понимании? Научная форма отличается от художественной тем, что требует доказательств и четких обоснований. В устном выступлении есть регламент, который не позволяет вместить все объяснения и доказательства, которые часто представляются фрагментарно. Возможно, коллеги из научных кругов могут назвать такое выступление неубедительным, однако, согласно Беньямину, искусство рассказа «наполовину в том и состоит, чтобы, описывая какое-то событие, избежать объяснений». Оратор, художник, лектор создает «свой материал из своего собственного опыта или опыта описанного» и «превращает его в опыт тех, кто слушает историю». Исполнять, а значит телесно представлять рассказ в настоящем моменте, значит заражать зрителя своей историей (теорией, открытием, умозаключением) – через тело передавать опыт, включенный в общий процесс между рассказчиком и слушателем.

5. Заключение

Многочисленные биеннале и выставочные проекты, которых с каждым годом становится все больше и больше, смещают свой акцент со статичности на процессы общения. Появляются лекционные и образовательные программы в рамках той или иной выставки, кураторы и художники лично присутствуют в выставочных залах, и даже процесс создания произведения или пересказ идеи становится важнее самого объекта. Так, картины или статичные объекты из музеев всегда можно увидеть лично или посмотреть в каталоге. То, что происходит в процессе обмена опытом, общения, личного включения в процесс, а именно это было представлено на Шестой Московской биеннале, не сможет повториться никогда. Протяженное во времени, постоянно изменяющееся, наполненное различными фрагментами смыслов и рассказов – именно такое дискурсивное поле было создано в пространстве Московской биеннале. Барт де Баре называет подобную форму «ансамблями мыслей»¹⁶. Сущность подобного метода в выставочной практике состоит в том, что не художественное произведение вписывается в выставочный контекст, а сам процесс формирует контекст или контексты, данная практика допускает возможность появления незапланированных вопросов, ответвлений, которые при любом другом условии оказались бы исключенными. Именно форма «ансамблей мыслей» одновременно является и наполненной множеством разрастающихся смыслов, и одновременно самокритичной.

Основной проект Московской Биеннале показал, что для современного искусства важен не только процесс, перформативность, открытость, но и фигура рассказчика, как медиатора по обмену опытом знаний (открытий, идей). Без личного присутствия художника (оратора, лектора) и перформативного представления своего открытия выставка хоть и может иметь открытую структуру для интерпретаций в понимании У.Эко, однако она исключает физическую включенность и

¹⁶ Bart De Baere, *Approaching Art through Ensembles*, 2012. <http://ensembles.mhka.be/ensembles/m-hka-ensembles/assets?locale=fr&mobile=1>

художника, и зрителя в процесс со-творчества. Эта тенденция обмена опытом знаний (открытий, идей, теорий), опытом устного развития мысли, которая изменяется в зависимости от аудитории и связана с телесным проживанием своего собственного открытия, с одной стороны, и открытия, рождающего по ходу рассказа, с другой, – все это может стать главным вектором развития современных художественных практик и кураторских стратегий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Все и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб.: изд-во И. Лимбаха, 2011.
2. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. – М.: Симпозиум, 2004.
3. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
4. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014.
5. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17: Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.
6. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004.
7. De Baere Bart, *Approaching Art through Ensembles'*, 2012.
8. Fried Michael, *Art and Objecthood*, 1967.

REFERENCES

1. Andreeva E. *Vse i nichto. Simvolicheskie figury v iskusstve vtoroj poloviny 20 veka* [All and Nothing: Symbolic figures in the art of the 1950-2000s.]. Saint-Petersburg, I. Limbakh editions, 2011.
2. Austin G. 'Slovo kak dejstvie' [Word in act] in *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Issue. 17: *Teorija rechevyh aktov* [New in linguistics abroad. 17. Theory of speech acts]. Moscow, Progress, 1986.
3. Benjamin W. *Maski vremeni. Jesse o kul'ture i literature* [Masks of Time: Essays in culture and literature. A collection of essays in Russian translation]. Moscow, Simpozium, 2004.
4. De Baere Bart, *Approaching Art through Ensembles'*, 2012.
5. Eco U. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoj pojetike* [Form and Indetermination]. Saint-Petersburg, Akademicheskij proekt, 2004.
6. Fried Michael, *Art and Objecthood*, 1967.
7. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [The art since 1990, a Russian edition]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
8. Miziano V. *Pjat' lekcij o kuratorstve* [Five lections on curating]. Moscow, Ad Marginem Press, 2014.

Е.Н. Климов

аспирант кафедры искусствознания СПбГУКиТ

martini-rock@yandex.ru

ДИСКРЕТНОСТЬ И ПЕРЕМОНТАЖ В ФИЛЬМАХ ИВАНА СУЛУЭТЫ

Статья посвящена разбору ранних короткометражных фильмов испанского режиссера Ивана Сулуэты и выявлению специфических особенностей авторского мира, основными структурными элементами которого являются контрадикторная визуальная ритмизация и ритмический перемонтаж.

The article covers the analysis of the earliest short films of the Spanish Director Ivan Zulueta and particularization of the author's world, the basic structural elements of that world are contradictory visual rhythmic accentuation and rhythmic reediting. In the article special attention is given to the definition of the «enciphering» technique which turns the historical form into the full-fledged visual image. This technique is peculiar to the Spanish cinema avant-garde of the late Francoist Spain period.

Ключевые слова: дискретность, сверхъестественное время, синеграфия плотности, перемонтаж

Keywords: discrecity, supernatural time, cinographic of desity, reediting

Примером экстремальной перестройки киностилистики как реакции на тоталитарную ситуацию в Испании становится кино, в котором происходит отрицание традиционной организации фильмического текста. Стилиевые доминанты выражаются через радикальную реконструкцию нарратива, при которой разрушение сюжетной логики компенсируется внутренним движением формального приема. Главным адептом киноавангарда в испанском кинематографе франкистского периода является Иван Сулуэта.

Поиск выразительного эквивалента материального мира в ранних фильмах Сулуэты («А мальгам А» (1976), «Кинкон» (1971), «Лео есть пард» (1976), «Франк Штейн» (1972)) коррелировал с художественным опытом поиска эстетических форм повседневной фактуры в реакционном искусстве – дадаизме и сюрреализме. У испанского авангарда первой половины 70-х и авангардистских течений 20-х было много общего – реакция на исторический кризис, подчеркнувший бессмысленность существования; рационализм и логика как главные «виновники» происходящих событий, провозглашение принципа иррациональности и отрицания признанных тенденций в европейском искусстве. Дадаисты первыми начали представлять обыденные предметы предметами искусства – характерным примером эстетизации «табуированного», нехудожественного предметного мира является «Фонтан» Марселя Дюшана. Экстремисткой формой заострения внимания на предметной среде в экспериментальном течении позднего франкистского периода стал кинематограф Ивана Сулуэты, где высокая концентрация объектов в кадре усугубляла способы их экранной реализации.

Короткометражные фильмы режиссера Ивана Сулуэты, представителя экспериментального направления в испанском кино периода франкистской диктатуры, стоят особняком от остальных фильмов так называемого «Нового испанского кино». В своих экранных опытах Сулуэта демонстрирует феномен национальной исторической рефлексии (ставший для испанского кино 70-х смыслообразующим мотивом), опираясь на концепцию «чистого кино», предложенную в конце 20-х годов французскими режиссерами и теоретиками кино во главе с Жермен Дюлак. Ритмизованное движение абстрактных форм и предметов, свободных от традиционной повествовательности, являются для «чистого кино» основным компонентом кинематографического

© Климов Е.Н., 2015

образа. Концепция «чистого кино» как изобразительного акта, остранивающего мир, для Сулуэты стала главным способом оппонирования актуальной исторической действительности и ее проявлениям в художественном мире. Для стиля Сулуэты характерны радикальная монтажная и пространственно-временная организация фильмического текста, игнорирование сюжетной логики, акцент на предметном мире. Принципиальный отказ от традиционных форм киноповествования рассматривается Сулуэтой как художественный эксперимент. Диалогическое построение табуировано (как и любые другие привычные формы художественной коммуникации), а герой замещается (деперсонифицируется) предметами мира, перестает быть активным элементом художественного текста. Таким образом, из экранного мира полностью исключается коммерчески ориентированная игровая природа фильма.

Дискретность времени у Сулуэты – свойство, остранивающее в первую очередь внутрикадровое изображение. Чтобы добиться максимальной «чистоты» и герметичности экранного мира, режиссер полностью ликвидирует основные свойства внеэкранной реальности – посредством ускорения кадра и сверхкрупного плана лишает ее временной и пространственной идентичности. Так в экспериментальных фильмах Сулуэты («А мальгам А» (1976), «Лео есть пард» (1976)) неподвижные предметы начинают самостоятельно перемещаться без участия человека, а человек, в свою очередь, постепенно теряет способность к совершению активных действий. Любые изображения в фильме Сулуэта наделяет свойствами, противоречащими их природе: например, благодаря эффекту приближения фотография на экране становится подвижной. При этом, режиссер игнорирует стабильность течения времени в целом, каждый кадр существует в своем временном измерении – отсюда и возникает дискретность экранного времени. Так Сулуэта исключает возможность сопоставления изображения с пространственно-временными координатами реальности, в которых изображение существовало до того момента, пока не стало запечатленным.

В своих первых фильмах Сулуэта работает на территории «чистого» кино – здесь отсутствует сюжет в его привычном понимании, а драматургия строится на комбинировании природных форм и объектов предметного мира, доведенных до необходимой степени абстракции. В своей статье «Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия» Дюлак определяет аутентичный «сюжет» интегрального (чистого) кино как «множество движущихся форм, соединенных волей художника в различных ритмах, сведенных в последовательную цепочку»¹. В фильмах Сулуэты предметы, формы, фактура организуют внутри киноизображения систему самостоятельных смыслов, а абстрактный сюжет формируется посредством ассоциативного монтажа. Но абстракция чистых форм и предметов все же имеет традиционную сюжетную мотивировку – в начале фильма «А мальгам А» единственный герой-человек на экране погружается в сон. Крупный план лица, внедряемый наплывом в монтажную фразу, определяет источник абстрактных видений. Французский кинокритик Андре Делон называет такой эффект «ворвавшейся реальностью»². Комбинированные абстрактные движения объясняют, истолковывают «ослабленный» сюжет, лишенный той степени подробности, которая позволяла бы ему организовывать самостоятельную систему смыслов. Абстрактная идея на экране передается через человеческую психологию, ритмизованные изображения природы и вещей конкурируют с действием, а иногда полностью его замещают.

Стандарт времени на экране определяет равномерное движение различных объектов. Объект, заявленный в первой монтажной фразе фильма «А мальгам А» – тестоподобная бесформенная масса, медленно сползающая по гладкой черной поверхности. От кадра к кадру объект меняет направление – движение осуществляется сверху-вниз, затем справа-налево. Таким образом, специфика движения определяет природу существования экранного мира в кадре, задает отправную точку развития абстрактного сюжета. В фильме Сулуэта оперирует приемами утрирования привычного состояния

¹ Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

² Делон А. Чистое кино и русское кино // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

реальности. Ни один объект на экране никогда не находится в состоянии нормы – в ускоренном времени движутся облака и прибрежные волны, окружающие предметы запечатлены сверхфактурно. Режиссер добивается эффекта макросъемки, при техническом несовершенстве оптики неразличимая фактурность гранитной поверхности компенсируется «зернистостью» пленки, возникающей при максимальном приближении камеры. Движение облаков, колебания приливов и отливов констатируют объективное состояние времени. Таким образом, внутреннее устройство реальности работает по принципу временного несоответствия – сверхбыстрое течение времени внешнего мира на общем плане противоречит сверхмедленному течению бытового макромира. Внутрикадровая скорость на общем плане провоцирует быстрый монтаж крупных планов – территорию субъективного мира главного героя. Быстрое течение времени рождает цепочку абстрактных образов, в которых заново переосмысливается материал внешнего мира (вода, движение, фактурность). Сулуэта рефлексировал над «чистой» формой или «чистым» свойством, предлагая в условиях быстрого монтажа ее многочисленные вариации, существующие в современном мире: солнце как драгоценный камень в форме звезды, звезды американского флага, «Аллея звезд». Также на крупном плане режиссер каталогизирует различные поверхности и соотносит их свойства: блики и круги на воде, игра света и тени на киноэкране, вызванная движениями актрисы, драгоценный камень как затвердевший блик (рис. 1). Так Сулуэта выстраивает систему соответствий, которая доказывает, что явление любого порядка наследует природу примитивных форм, заявленных в самом начале фильма.



Рис. 1. Синеграфия плотности «А мальгам А»

Сюжетом для «чистого кино» является «рождение и развитие форм, согласуемых в общем движении аналитическими ритмами»³. Такой принцип Дюлак формулирует как «синеграфия форм». Главным содержанием абстрактного сюжета у Сулуэты становится история существования первобытной (в хронологии фильма) материи – перехода вещества из жидкого состояния в твердое. Таким образом, по аналогии абстрактное действие в фильме «А мальгам А» представляет собой синеграфию плотности. Основная предпосылка этого действия – наличие временного несоответствия. Возникновение минимального неабстрактного сюжета (мужчина ходит по комнате, бреется, разглядывает свадебные фотографии) расширяет границы смысла, абстрактная формула пространства-времени (изменение агрегатного состояния вещества) применяется и к этому сюжету. Предметам на экране придается визуальное значение, «по своей интенсивности и ритму выверенное физическим и моральным состоянием главного персонажа». История человека, отличающегося рутинным поведением (погруженного в рутину) коррелирует с процессом «затвердевания» бытового пространства вокруг него. Параллельное развитие двух сюжетов (абстрактного и конкретного), формирует специфическое пространство, населенное неконтролируемыми абстрактными формами, комментирующими состояние мира.

В авангардных фильмах радикальное искажение пространства-времени объективного мира происходит на уровне изобразительных и формальных приемов. Цель – достижение сверхъестественного движения, призванного передать характер специфического восприятия реального мира. Французский режиссер Дмитрий Кирсанов в статье «Проблемы фотогении» пишет о двух состояниях времени, возможных в пространстве кинематографа: «Кино известно собственное

³ Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

движение-время, отличающееся от нашего земного движения-времени. Я имею в виду рапид и замедленную съемку»⁴. В качестве примера смыслового применения искажения времени, Кирсанов приводит комический фильм, где «естественное движение сознательно ускорено» для достижения необходимого комического эффекта. Подобного эффекта «сверхъестественного» времени Сулуэта добивается в фильмах «Кинкон» (1971) и «Франк Штейн» (1972), где экранная реальность разоблачает свою техническую анатомию для того, чтобы обрести собственную временную характеристику. Режиссер использует приемы ускорения и замедления кадра на материале американских хорроров начала 30-х годов («Кинг-Конг» Купер и Шёдсака в «Кинконе» (1971), «Франкенштейн» Уэйла во «Франке Штейне» (1972)), и фактически осуществляет перемонтаж полнометражного фильма в короткометражный.

Здесь важно отметить, что принцип перемонтажа, активно использовавшийся в испанском кинематографе последнего десятилетия правления Франко, отчасти был обусловлен политической ситуацией – страна на протяжении тридцати лет пребывала в состоянии глубокого застоя. Специфическое восприятие исторического времени требовало соответствующего художественного воплощения. Временной сбой, характеризующийся резким несоответствием объективного (исторического) времени и времени внутреннего переживания, постепенно начинает обнаруживаться во всех аспектах реальности (внешней и внутренней). Внешний мир отзывается характерными приметами, болезненной симптоматикой политического неблагополучия, внутренний мир кардинально меняет стратегию существования, рефлексировать и совершенствует механизмы памяти. Таким образом, пространственно-временные отношения обостряются, переходят на иную ступень взаимодействия и, самое важное, становятся основным способом художественного исследования и постижения исторического феномена, а иногда и единственно возможным способом художественного бытия (при давлении официальной цензуры). Искусство отвечает диктатуре мобилизацией формально-содержательных категорий, где связь пространства и времени указывает на неестественность явлений внешнего мира. В испанском кино позднего франкистского периода такой формальной «мобилизацией» становится смешение на уровне сюжета пространства и времени, а также повествование, индуцированное флэшбеком. В 70-е годы были предприняты удачные попытки перемонтажа фильмов пропагандистского характера, в результате которого возникал эффект, при котором пропаганда работала на собственное разоблачение. В фильме «Песни для послевоенных времен» (1971) Басилио Мартино Патино под популярные песни эпохи смонтированы кадры с изображением послевоенной Испании. Режиссер выстраивает документальный коллаж, в котором на визуально-звуковом уровне градуирует эмоциональное отношение к реалиям испанской послевоенной истории. Монтажная выборка обрывков документальной хроники, газетных вырезок и цитат из известных фильмов – единственно возможный прием, позволяющий беспрепятственно коммуницировать со зрителем в условиях государственной цензуры. Многоцитатность в пространстве фильмического текста франкистской диктатуры входит в комплекс приемов, направленных на намеренную маскировку смысла, где цитируемый кинематографический образ выступает в форме политической аллюзии.

Киноцитата в фильмах Сулуэта становится магистральным пространством киноповествования. На материале американских фильмов режиссер демонстрирует процесс деформации устаревшего киноизображения, осуществляет процесс «дробления вещи, чтобы она превратилась в иную»⁵. Фильм представляет собой тотальный флэшбэк в пространство кинематографической памяти, где со временем от оригинала остается сжатое лихорадочно-фрагментарное повествование. Время искажает не только изображение (внешние качественные изменения пленки), оно подавляет сюжетную непрерывность визуального текста. Сюжет становится дискретен – целые сцены «перематываются», резкая остановка (пробуксовка) происходит на наиболее кинематографичных кадрах (тех, которые имеют наибольший потенциал зафиксироваться в памяти). Прием

⁴ Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

⁵ Булюэль Л. Раскадровка, или Синеграфическая сегментация // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

одновременного ускорения и замедления кадра снова задает временное несоответствие внутри одного пространства и определяет смысловую систему координат кинематографа Сулуэты: замедленный абстрактный субъективный мир в пространстве ускоренного сюжетно уравновешенного (конкретного) объективного мира. Полнометражный фильм в статусе флешбэка редуцируется до минимального уровня сюжетных знаков, при которых сюжет может распознаваться. Этот процесс можно сравнить с лингвистической теорией о полной редукции гласных в тексте, при которой слова все равно остаются различимы (как в древнеарамейском языке). При свертывании времени киноповествования происходит остановка на сюжетно необходимых кадрах, невосприимчивых к изменению скорости. Таким образом, Сулуэта дифференцирует устаревшее киноизображение по мнемоническому принципу.



Рис. 2. Фазы пробуждения Монстра «Франк Штейн»

Так, сцены диалогов в «Франкенштейне» практически не имеют остановок, единичными стоп-кадрами обозначаются лишь крупные планы говорящих. Сцены с чудовищем Франкенштейна резко отличаются по характеру течения времени. Меняется скорость демонстрации пленки, движения Монстра показаны пофазово, так как главный персонаж отвечает за трансляцию субъективного времени на экране (рис.2). Наиболее подробно (с большим количеством остановок) разворачивается сцена встречи Монстра и маленькой девочки на берегу озера.

Таким образом, Сулуэта осуществляет контрольную ревизию устаревшего киноизображения, в котором субъективные механизмы памяти заново реконструируют киноматериал по своим мнемоническим правилам.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. А мальгам А / A malgam A (1976, реж. И. Сулуэта, Испания), эксп.
2. Кинкон / Kinkon (1971, реж. И. Сулуэта, Испания). эксп.
3. Лео есть пард / Leo es Pardo (1976, реж. И. Сулуэта, Испания). эксп.
4. Песни для послевоенных времен / Canciones para despues de una guerra (1971, реж. Басилио Мартино Патино, Испания), док.
5. Франк Штейн / Frank Stein (1972, реж. И. Сулуэта, Испания), эксп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.
2. Делон А. Чистое кино и русское кино // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.
3. Кирсанов Д. Проблемы фотогении // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.
4. Бунюэль Л. Раскадровка, или Синеграфическая сегментация // Из истории французской киномысли: немое кино. – М.: 1988.

REFERENCES

1. Dulac G. Estetika. Pomehi. Integral'naya sinegrafia [Aesthetics, Glitch, Integral cinegraphy] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino* [From the history of French philosophy of cinema: mute cinema]. Moscow, 1988.
2. Delon A. Chistoe kino i russkoe kino [Pure cinema and Russian Cinema] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.
3. Kirsanov D. Problemy fotogenii [Problems of Photogenic] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.
4. Bunuel L. Raskadrovka ili Sinegraficheskaya segmentacia [Cadre-sequence or cinegraphic segmentatuin] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: nemoe kino*. Moscow, 1988.

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

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА КРИМИНАЛЬНОГО АВТОРИТЕТА В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

В статье показано, какой образ криминального авторитета конструируется в российских телевизионных репортажах и сериалах. В центре внимания находится вопрос о том, какими смыслами наделяется в них криминальный авторитет, с какими ценностями он связывается. Российские телевизионные фильмы сопоставляются с некоторыми американскими фильмами, в центре внимания которых также находится организованная преступность. Критический анализ образов криминального авторитета позволяет увидеть некоторые особенности общества, в котором они оказываются востребованными.

Ключевые слова: медиакultura, массовая культура, сериалы, криминальный авторитет, организованная преступность, общество

In this paper we consider the image of criminal authority constructed in russian serials and TV reportages. We compare russian serials with some American films which also show an organized crime. Critical analysis of the images of criminal authority shows some characteristics of society in which these images was constructed.

Keywords: mediaculture, popular culture, serials, criminal authority, reportages, organized crime, society

*«Давно уже все обесценили... страсти остались только в бандитском мире,
ибо это последняя, прости Господи, зона, где существуют понятия»
Д.Быков «Списанные»*

Отправной точкой моего интереса к этой теме стали репортажи, показанные в вечерних выпусках федеральных каналов в сентябре 2010 года. Это были репортажи, посвященные покушению на Аслана Усояна, которого корреспонденты называли наиболее «известным», «авторитетным», «влиятельным» в Москве криминальным авторитетом. По словам Екатерины Андреевой, которая назвала Усояна «крестным отцом», события в центре Москвы развивались как в гангстерском фильме¹.

Следует отметить, что криминальный мир является одной из популярных тем в российской массовой культуре. Причем эта тема оказывается востребованной не только в детективных сериалах, но и в мелодрамах и даже в женских романах², то есть в тех жанрах, формулы которых в общем-то не должны включать в себя какие-либо отсылки к миру криминала. Эта тема становится своеобразным привычным фоном, который присутствует в различных по жанру продуктах массовой культуры.

© Зверева Н.Ю., 2015

¹ «В Москве расследуют покушение на Аслана Усояна, известного также как “Дед Хасан”. Сотрудники правоохранительных органов считают его одним из самых влиятельных людей в криминальном мире. Минувшим вечером события в центре Москвы развивались, как в сценарии гангстерского фильма. Выстрелы снайпера, срочные сообщения: сначала об убийстве “крестного отца”, затем – о его воскрешении. Оперативники ищут несостоявшегося убийцу и его возможных сообщников. Сейчас они устанавливают номера всех мобильных телефонов, которые работали в районе места покушения». Слово «воскрес» повторяется и в самом репортаже. Программа «Время», Первый канал, 17.09.2010. <http://www.1tv.ru/news/world/161334>

² Вайнштейн О.Б. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.

Н.Ю. Зверева *Конструирование образа криминального авторитета
в современной медиакulturе*

Репортажи 2010 года обратили на себя внимание прежде всего тем, что в них очень слабо представлена критическая, отрицательная оценка самого Усояна, мало информации о его криминальной деятельности (она есть, но ее мало). Зато сделан акцент на усилиях полиции по обеспечению его безопасности и предотвращению повторного покушения³. Основа нарратива репортажей о покушении на Усояна – противостояние двух криминальных авторитетов, или «гангстерские войны», по словам репортеров первого и второго каналов. Оппозиция организованной преступности как таковой и правоохранительных органов оказывается в этих репортажах на втором плане.

В репортажах «Вестей», посвященных смерти криминальных авторитетов, журналисты используют выражения «легенда криминального мира», «криминальный король», «криминальные генералы», «криминальная карьера»⁴. И слово «легенда» и слово «генерал» несут позитивные коннотации, которые не могут не выражать (косвенно) отношение к миру организованной преступности и криминальному авторитету как ее главе. В одном из репортажей «Вестей» слово «легенда» встречается два раза – в начале репортажа и в конце. При этом упоминается (в качестве предположения) стремление «авторитета» навести *порядок* в криминальной среде, за что он, по словам журналиста, и поплатился. Конструирование определенного образа криминального авторитета в репортаже о похоронах Иванькова выражается во многих деталях; например, в упоминании желания «авторитета», чтобы его похоронили рядом с матерью или звона колоколов, под звуки которых траурная процессия движется к могиле⁵.

Эти репортажи, на наш взгляд, показывают, насколько сильно вторгаются в новостной текст стереотипы и представления (формулы) массовой культуры. И в то же время они показывают, насколько способы репрезентации криминального мира, принятые в массовой культуре, являются не безобидными, но, напротив, вносят большой вклад в коллективные определения реальности.

В связи с этим представляется интересным рассмотреть специфику репрезентации криминального авторитета в российском телевизионном пространстве. Фильмов о криминале очень много, в рамках этой статьи нет замысла представить этот материал в его полноте. Наша задача – попытаться увидеть и описать определенный тип репрезентации криминального авторитета, который присутствует в российской массовой культуре 2000-х гг. (Возможно, и даже скорее всего он не единственный, но для нас сейчас важно обратить внимание именно на эти особенности репрезентации). Это будет показано на двух телевизионных фильмах, которые сопоставляются с американским телевизионным фильмом примерно того же времени. Кроме того, мы попытаемся понять, какой (прежде всего положительный или отрицательный) образ криминального авторитета конструируется в культовом фильме Ф.Копполы «Крестный отец». Фильм, с которым для многих связан процесс романтизации образа криминального авторитета. Нижеследующие заметки – это первые, но, как представляется, важные наблюдения, а отнюдь не исследование, претендующее на полноту раскрытия темы. Этот текст предполагает (даже ожидает) дополнений и дискуссии.

«Next»: вор в законе как поборник справедливости

Главный герой сериала «Next» Федор Павлович Лавриков по кличке «Лавр» – криминальный авторитет, «эталон законника». Это человек, строго соблюдающий «принципы», живущий «по закону», человек, который гордится тем, что никогда не врет и всегда держит свое слово. Более того, Лавр не может допустить торжество несправедливости. Эти черты особенно рельефно выступают на фоне российской действительности, которая характеризуется в фильме коррупцией и произволом. Так, мы знакомимся с Лавром в день, когда он узнает, что у него (у человека, который не имеет и не

³ Программа «Время», Первый канал, 17.09.2010. <http://www.1tv.ru/news/world/161334>; «Вести», ВГТРК «Россия» <http://www.vesti.ru/doc.html?id=393291>.

⁴ «Вести», ВГТРК «Россия», 29.10.2013. <http://www.vesti.ru/videos/show/vid/548694/#>; «Вести», ВГТРК «Россия», 13.10.2009 <http://www.vesti.ru/doc.html?id=320370&tid=71833#>.

⁵ «Вести», ВГТРК «Россия», 13.10.2009 <http://www.vesti.ru/doc.html?id=320370&tid=71833#>

должен «по закону» иметь семью) есть уже взрослый сын. Воспитывающая его родная тетя обращается к Лавру за помощью и впервые рассказывает о нем в связи с проблемой поступления в ВУЗ. «Он гений, а его в институт не приняли», – говорит она, и ее слова вполне подтверждаются в дальнейшем. Федечка умный, талантливый, трудолюбивый молодой человек. На протяжении фильма обнаруживаются его способности и знания не только в программировании, но и в экономике (он за несколько дней обнаруживает программу, копирующую файлы, и разбирается в финансовых делах Лавра). Помимо всего прочего, это тоже косвенно работает на создание позитивного образа криминального авторитета, который на 99 и 9 процентов передал сыну свои гены (этому посвящена отдельная сцена, в которой Лавр рассуждает о своем бессмертии, так как на 99,9 процентов он не умрет).

В этом фильме создан очень позитивный образ криминального авторитета. Все негативные черты, неизбежные для криминального мира, сглажены. Решение проблем силой, кровавые разборки, жестокость, нелегальный бизнес – все это, если и присутствует в фильме, то явным образом отступает на второй план. Вместе с тем, события и персонажи фильма показаны на фоне российской действительности, которая характеризуется полным несоблюдением законности на всех уровнях. При этом акцент сделан на положительных качествах героя: его нетерпимости к несправедливости, трогательном отношении к сыну и т.п.

Замысел создания позитивного образа «авторитета» очень ярко обнаруживается уже в выборе актеров. В роли главного героя, криминального авторитета Лавра – Александр Абдулов. Акцентируя внимание на значении других ролей актера в качестве остаточных смыслов (смыслового шлейфа, который тянется за ним), Дж.Фиск использует понятие интертекстуальность. В этом отношении очень показательным является комментарий к фильму на одном из сайтов, в котором одна из зрительниц признается: *«Впервые я увидела Абдулова исполняющим песню о Большой медведице. Он был с Алферовой. Безумно красивая пара и очень красивая песня. И я, молоденькая девчонка, влюбилась ... И любовь эта живет в моём сердце и сейчас, т.к. Абдулова нельзя не любить. Он один из немногих, кто продолжает жить после жизни...»*⁶. Этот комментарий хорошо демонстрирует, какой именно набор остаточных смыслов связан у зрителей с образом Абдулова как актера.

Не только выбор актеров, но и их игра демонстрирует стремление создать образы очень обаятельных (но и не жалких) преступников. В роли ближайшего соратника Лавра Сергей Степанченко, который играет добродушного толстяка, дополнительные штрихи к портрету которого добавляет его любовь к опере (он слушает «Тоску» Дж.Пуччини) и трогательная влюбленность в тетю Федечки, которую в фильме играет Нина Усатова. Многие приемы репрезентации (и подбор актеров, и их игра, и детали их взаимоотношений и поступков, и крупные планы) «работают» в фильме на создание очень обаятельных персонажей. Один из таких приемов – обилие крупных планов главного героя. Больше всего крупных планов принадлежит Лавру. Именно с криминальным авторитетом у зрителей фильма устанавливается минимальная дистанция.

Первая ситуация, которая показывает нежелание Лавра мириться с несправедливостью, – это момент, когда он, еще не зная наверняка, его ли это сын (девушку, мать Федечки, он не узнает по фотографии), но едет в университет, чтобы восстановить справедливость (*«Даже если он чужой, справедливость должна восторжествовать. Я же не пес оборзевший, чтобы морду воротить от торжествующей несправедливости»*).

Еще один ключевой эпизод в фильме – диалог Лавра с сыном. В нем проясняется, кто такой «законник», какова роль криминала в России, каково отношение героев к власти и какая власть справедливее, а жизнь почетнее – криминального авторитета или чиновника (мэра или губернатора). Так, Лавр нанимает сына на работу в качестве программиста. Проработав один день, он догадывается о том, что Лавр – бандит и между ними происходит откровенный разговор, из которого становится

⁶ <http://moiserialy.net/next-smotret-onlajn>

Н.Ю. Зверева *Конструирование образа криминального авторитета
в современной медиакультуре*

ясно, что Лавр считает свою деятельность более достойной и почетной, чем работа мэра или губернатора. (*«Хм, нашел с кем сравнивать! Э, нет, я не мэр, я не губернатор. Мэры и губернаторы врут, лицемерят, трындят о нуждах бабулек, а я нет, я не вру, никогда»*). Таким образом, Лавр не только не гордится, но возмущается сравнением с мэром или губернатором, считая себя лучше, честнее и справедливее любого из них. Более того, по словам Федечки, криминал – неотъемлемый и даже необходимый элемент функционирования страны (*«Да нет, я не против, я понимаю. Ведь если выдернуть криминальную составляющую из жизни страны, то страна просто рухнет, развалится секунд за пять в реальном времени»*). Этот диалог, в котором отсутствует какая-либо ирония, удивительно хорошо согласуется со словами героя романа Д.Быкова о криминале как о последнем оплоте порядка.

Помимо этого, Лавр показан в фильме как любящий и заботливый отец, который беспокоится о наличии любимых конфет у сына, укрывает его пледом, гордится им. И в конце концов отказывается ради него от короны (под страхом смерти), хотя его главной мечтой было умереть «по закону». Помимо прочего, он верит в Бога. Так, на сходке, мотивируя свое решение, он говорит: «Корона от людей, а сын – от Бога».

В фильме есть очень положительный образ криминального авторитета, но в нем, конечно, нет оправдания криминального мира как такового. Необходимо отметить, что в фильме выражена идея превосходства семейных ценностей (человеческого закона) над всеми остальными. Так, Лавр поставлен перед выбором между жизнью «по закону» и семейными ценностями. Образ жизни криминального авторитета, несмотря на то, что он считает себя лучше российских политиков, все же связан для него с угрызениями совести. Семейные ценности, родственные отношения противопоставлены в фильме, с одной стороны, воровским законам (связанным с разборками и убийством), с другой – отсутствию справедливости и соблюдения закона в (русской) действительности. Полагаться и надеяться в такой реальности можно только на близких. Фильм выражает идею о том, что семья – это единственная область, где возможны отношения, основанные на универсальных человеческих ценностях (где не действуют законы дикой природы).

«Учитель в законе»: «интеллигентный» вор в законе

«Учитель в законе» – фильм 2007 года, главным героем которого является вор в законе (Богомол), который в связи с неизлечимой болезнью снимает с себя полномочия и уезжает в провинцию. Перед смертью он хочет осуществить свою давнюю мечту – поработать учителем литературы в школе. Борис Богомолов (Богомол) – это образ «интеллигентного» вора в законе. Он очень начитан, он читает наизусть стихи малоизвестных поэтов, в том числе собственного сочинения. Он учит детей, что надо бережно обращаться с книгами. У него безупречные манеры, правильная речь. Показателен эпизод, в котором Богомол беседует с маленькой девочкой на вокзале. Он учит ее бережно обращаться с книгами, говорит о ценности книг, а на ее вопрос о том, сколько он прочитал книг, отвечает: больше тысячи.

Детали подчеркивают его мягкость и интеллигентность в поведении. Можно обратить внимание на такую деталь, которая является частью продуманного образа: герой курит на крыльце школы, выбегают ученики, говорят, что их одноклассника избивают, он тут же срывается на помощь, но при этом успевает бросить окурки в мусорное ведро.

И хотя он и говорит, что быть вором в законе – незавидная участь, но вся его фигура в фильме пронизана ореолом героичности. Сами страдания на зоне приобретают героический оттенок. Не случайно в фильме упоминаются имена А. Солженицына и В. Шаламова наряду с вымышленным поэтом Хлебородовым, который начал писать стихи в тюрьме. Наш герой, вор в законе, тоже читает своей новой знакомой, учительнице математики, стихи собственного сочинения. По его словам, зона – это место, где он встретил много хороших людей, место, где он приобщился к книгам и чтению (то есть в какой-то степени он не жалеет, что так вышло).

Тема религиозности возникает и в этом фильме. Фамилия главного героя – Богомолов, новые

документы ему делают на фамилию Боголюбов. Обращая на это внимание, Богомол говорит: «не далеко ушел». На что его криминальный друг отвечает: «Бог всегда с тобой».

При этом в фильме нет чёткого деления «полицейские – преступники», при котором первые – служители закона, честные и справедливые, защищающие слабых и т.п., вторые – нарушители, жестокие и коварные. Есть условно «хорошие» преступники (те, которые соблюдают воровские правила и условия) и «плохие» преступники. Подобным образом есть «хорошие» милиционеры и есть «плохие» (которые оказываются в сговоре с «плохими» преступниками).

В этом фильме, как и в первом нет полного оправдания криминала. Но вместе с тем многие отрицательные черты этого мира сглажены или вовсе не показаны. При этом главный герой (криминальный авторитет) наделен положительными человеческими чертами. Вся логика двух фильмов построена на идее о том, что быть криминальным авторитетом, по меньшей мере, не стыдно. Он не показан ни жестоким, ни жалким. Последнее важно, так как жалкий герой исключает желание подражать ему.

«Клан Сопрано»: «вор в законе» на приеме у психоаналитика

Обратимся к американскому фильму. Главный герой фильма «Клан Сопрано» (1999-2007) – Тони Сопрано, один из боссов организованной преступности. Он же – человек, страдающий депрессией. Тони время от времени теряет сознание, так как не способен контролировать приступы тревоги. Вследствие этого, он регулярно посещает психоаналитика (причем под страхом разоблачения). В фильме чередуются сцены посещения психоаналитика, сцены, связанные с его отношениями с членами семьи и сцены, в которых показано как он «решает дела» в качестве члена организованной преступности.

В этом фильме зритель видит будни одного из главарей организованной преступности с постоянными проявлениями жестокости и насилия. Насилие при этом не остается за кадром. Жизнь Тони – это жизнь, чреватая глубокими психологическими конфликтами, так как она основана на двуличии, лицемерии и лжи. Эта тема появляется с первых кадров фильма. Так, будучи на приеме у психолога, он рассказывает о событиях одного утра. Зрителям показана не только сцена преследования и избиения незащитного человека, но также продемонстрировано, что рассказ героя расходится с реальностью.

В фильме подчеркнуто, что насилие и нарушение правил для Тони Сопрано – привычный способ решения проблем. Символом такого поведения является сцена с сыном, в которой они соревнуются в видеоигре. Мальчик довольно быстро начинает выигрывать у отца, тогда Тони закрывает сыну глаза одной рукой (мальчик при этом безуспешно пытается освободиться) и таким образом выигрывает.

Его уныние, депрессия показаны на фоне образа Америки как страны возможностей, в которой каждый может найти применение своим способностям и многого добиться легальным путем. Америка предстает как страна, в которой судьба человека, – это выбор самого человека, для самореализации которого есть все возможности. Эта тема возникает в фильме в связи с обеспокоенностью Тони будущим сына, которому он не желает своей судьбы.

Тони Сопрано, сделавший успешную карьеру в преступном мире – человек с огромным комплексом неполноценности. Он страдает от чувства отчуждения, так как многие люди сторонятся его. Он показан как человек, который не может в их глазах (и в своих) заслуживать уважения и доверия. Так, ему отказывают в членстве в клубе, он беспокоится о том, как отнесутся к его деятельности дети. Его мучает конфликт между желанием, чтобы собственный сын гордился им и страхом, что он пойдет по его стопам.

Герой фильма «Клан Сопрано» тоже довольно обаятелен, он вызывает сочувствие и симпатию зрителя, но вместе с тем он выглядит довольно жалким. Тони Сопрано явно не тот человек, которому захочется подражать.

«Крестный отец»: романтизация криминального мира?

Этот фильм во многом воспринимается как фильм, в котором происходит романтизация криминального мира. На вопрос, положителен ли в нем образ криминального авторитета, люди, посмотревшие фильм, чаще всего отвечают утвердительно. Даже в фильме «Клан Сопрано» сами представители мафии постоянно цитируют этот фильм.

В «Крестном отце» тоже важной является религиозная тема. Дон Корлеоне действительно многим приходится крестным отцом. Но, на наш взгляд, это показано в фильме как противоречие, даже конфликт между религиозными ценностями и образом жизни мафиозных кланов. Религиозность в сочетании с таким образом жизни (жестокость, кровавые разборки, насилие как способ «уладить дела») показана как непримиримое противоречие. Это выражено в известной сцене крещения в церкви, которая, на наш взгляд, является одной из ключевых в фильме (если ее не учитывать, то фильм выглядит совсем иначе). Так, Майк участвует в церковном таинстве крещения в качестве будущего крестного ребенка своей сестры. При этом таинство крещения, слова молитвы и церковная музыка оказываются фоном, на котором показаны жестокие убийства всех конкурентов, сделанные по приказу Майка. Церковное таинство и убийства накладываются друг на друга благодаря монтажным перебивкам. В тот самый момент, когда он отрекается от зла и насилия, по его приказу убивают десятки людей, в том числе отца ребенка, которого он крестит.

Визуально весь эпизод построен на столкновении, сшибке в соседних кадрах младенца и оружия, слов об отречении от зла и убийства, святой воды и крови. Так, руки, которые держат младенца (рис. 1), заботятся о нем, в следующем кадре сменяются руками, которые держат автомат, налаживая его (рис. 2).



Рис. 1.
Кадр из фильма
«Крестный отец»,
режиссер Ф.Ф. Коппола



Рис. 2.
Кадр из фильма
«Крестный отец»,
режиссер Ф.Ф. Коппола

Для понимания того, какой образ организованной преступности конструируется в фильме Копполы, эта сцена является очень важной, поэтому мы подробно разберем последовательность кадров (монтажный синтаксис) и то, как эти кадры соотносятся со словами и звуками.

Священник задает Майклу вопросы, на которые тот отвечает утвердительно:

Майкл, веруешь ли ты в Бога, господу нашего всемогущего, создателя рая и земли?
Верую.
Веруешь ли ты в Иисуса Христа, сына Бога нашего?
Верую.
Веруешь ли ты в Дух Святой и святую католическую церковь?
Верую.

Эти слова сопровождаются последовательностью кадров: младенец – лицо Майкла – приготовления убийств. Последнее показано при сохранении звуков службы (такое наложение визуальной картинки и звуков тоже важно).

Майкл Фрэнсис Рицци, отвергаешь ли ты сатану?

На эти слова накладывается визуальный ряд: младенец крупным планом, потом лицо Майкла, затем (между вопросом и ответом Майкла) вклиниваются кадры жестоких убийств.

Отвергаю.

И дела его? (снова кадры кровавой расправы)

Отвергаю.

И пути его? (снова лицо Майкла)

Во время последних слов зрители видят крупный план младенца, на лоб которого священник льет святую воду (рис. 3), который сменяется кадром убитого, лежащего под окровавленной простыней (рис. 4), эти кадры непосредственно, встык следуют друг за другом.

Рис. 3.
Кадр из фильма
«Крестный отец»,
режиссер Ф.Ф. Коппола



Рис. 4.
Кадр из фильма
«Крестный отец»,
режиссер Ф.Ф. Коппола

Таким образом, разобрав подробно эту сцену, мы можем сделать вывод о том, что Фрэнсис Форд Коппола показал мир организованной преступности как мир кровавой жестокости, мир, который никак не может быть согласован с верой в Бога и идеей справедливости. Этой сценой Коппола показывает, что если мы говорим о порядке и справедливости по отношению к организованной преступности, то мы извращаем эти понятия, мы уничтожаем саму идею совести, справедливости и порядка.

Н.Ю. Зверева *Конструирование образа криминального авторитета
в современной медиакультуре*

Вместе с тем в российских сериалах именно организованная преступность в определенной степени соотносится с порядком и справедливостью. Это приводит к опасной терпимости по отношению к криминалу (в частности, организованной преступности), самые страшные черты которого сглаживаются и тем самым вытесняются из массового сознания.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

- Клан Сопрано / The Sopranos (1999-2007, США), ТВ-сер.
Крёстный отец / The Godfather (1972, реж. Ф.Ф. Коппола, США/Италия), игр
Учитель в законе (2007, реж. А. Мохов, Россия/Украина), ТВ
Next (2001, реж. О. Фомин, Россия), ТВ-сер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайнштейн О.Б. Российские дамские романы: от девичьих тетрадей до криминальной мелодрамы // Новое литературное обозрение. 2000. № 41.
2. Зверева В.В. Теленовости в формате сериала // Искусство кино. 2008. №8.
3. Олейник А. Маргиналы или мажоры: как субкультура становится элементом культуры // Неприкосновенный запас. 2004. № 4 (36).
4. Fiske J. *Television Culture*. L., 1987.
5. *Representation: cultural representations and signifying practices* / Ed. by St. Hall, 1997.

REFERENCES

1. Vaynshtein O.B. Rossijskie damskie romany: ot devich'ich tetradej do kriminal'noj melodramy [Russian women novels: from schoolgirl diaries to criminal melodramas] in *Novoe literaturnoe obozreniye*. [The New Literary Observer, Russia]. 2000, n. 41.
2. Zvereva V.V. Telenovosti v formate serial [TV news in TV-series format] in *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema]. 2008, n. 8.
3. Oleynik A. Marginaly ili mazhory: kak subkultura stanovitsya elementom kultury [Marginals or Major Youth: how subculture becomes an element of culture.] in *Neprikosnovenny zapas*. 2004, n. 4 (36).
4. Fiske J. *Television Culture*. London, 1987.
5. *Representation: cultural representations and signifying practices*, Ed. by Stewart Hall, 1997.

Ю.В. Иванова

кандидат филологических наук,
ведущий научный сотрудник Института гуманитарных
историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева,
доцент Школы исторических наук, доцент Школы филологии
НИУ Высшая школа экономики
juliaivanova@list.ru

ПАЛОМНИЧЕСТВА ФРАНЧИДЖЕНЫ: ЭЛИМИНАЦИЯ ИСТОРИИ*

Статья посвящена пространственным моделям современного паломничества в эпоху масс-медиа и массовых представлений о прошлом. Франчиджена на участке Италии является показательным примером возрождения паломничества как формы возрождения интереса к Средневековью, и специфику такого «нового средневековья» среди других способов исторической реконструкции наших дней и необходимо прояснить. Доказывается, что дискурс Франчиджены причудливо сочетает нарратив паломничества и нарратив святости, благодаря чему расширяется спектр моделей для подражания. Ключевым для такого сочетания оказывается использование визуальных технологий и специальных нарративов, адаптированных к массовому воображению и при этом структурно имитирующих расширение привычного современному человеку туристического опыта. В статье уточняется, как дискурсивные ловушки дополняются визуальными программами, вбирающими образность туризма, медиа и персональной истории.

Ключевые слова: паломничество, Франчиджена, визуальный нарратив, медиа, туризм, религиозное искусство

The paper analyzes models of space in contemporary pilgrimage, impacted with media images and mass representations of the past. Francigena way (Italy) is species of renovated pilgrimage as channel of medieval interest, so we clarify particular place of the pilgrimage in the field of historical reconstructions. We prove, that Francigena discourse combines in unusual way pilgrimage and sainthood narratives, adapted to mass imaginary and stratifying as structure the augmented tourist experience. The point of argumentation is augmentation of discourse traps with visual programs, compiling tourist, media and personal history imagery.

Keywords: pilgrimage, Francigena, visual narrative, media, tourism, devotional art

В названии дороги, на протяжении многих столетий бывшей одним из двух важнейших паломнических путей Европы (еще один путь, пожалуй, более известный сегодня, вел в Сантьяго де Компостела), отражено направление взгляда на нее с Аппенинского полуострова: Франчиджена (Francigena) буквально означает «берущая начало во Франции», «идущая из Франции». По дороге, пролежавшей от Кентербери до Рима, шли из земель, расположенных на территории современных Великобритании, Франции, Швейцарии и Италии, не только пилигримы, желавшие посетить Вечный Город, но и те, кто строил более амбициозные планы, направляясь в Святую Землю. Упоминания о ней восходят, насколько это известно сейчас, к 876 г.¹, однако первым, кто оставил след в истории, преодолев Ромею целиком, был кентерберийский архиепископ Сигерик, в 990-е гг. совершивший путешествие в столицу понтификов, чтобы встретиться там с папой Иоанном XV и

© Иванова Ю.В., 2015

* В работе использованы результаты проекта «Городские образы в системах коммуникации: от XV к XXI в.», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г. This study was supported by the HSE Scientific Fund, project “Urban images in the communicative systems in 15th – 21th centuries”.

¹ *Matheus M. Borgo San Martino: An Early Medieval Pilgrimage Station on the via Francigena Near Sutri // Papers of the British School at Rome. Vol. 68 (2000). P. 185.*

получить из его рук паллий (деталь облачения высших чинов иерархии в католической церкви, аналог омофора предстоятелей восточно-христианских церквей)². В составленных им путевых заметках говорится о семидесяти девяти этапах, на которые был поделен путь³. В настоящее время историки говорят о Франчиджене не столько как об одной конкретной артерии, связывающей некогда упомянутые Сигериком пункты его следования, сколько как о направлении: это целая дорожно-транспортная система, включающая в себя множество альтернативных друг другу трасс, которые некогда, как можно предположить, опираясь на множество исторических свидетельств, были наводнены путешественниками. Она обеспечивала деловое, и в первую очередь товарное, сообщение. Ромея могла считаться относительно комфортабельной благодаря наличию на ней населенных пунктов, сравнительно безопасных для кратковременного постоя и обогащавшихся в значительной степени именно за счет своего придорожного местоположения; кроме того, на ней располагались организованные для паломников монашескими и рыцарскими орденами места питания и отдыха – госпитали и ксенодохии.

Своим восстановлением после многовекового забвения Франчиджена обязана набирающему силу с середины 1990-х гг. «панъевропейскому» проекту. Честь переоткрытия одного из двух важнейших общеевропейских паломнических путей приписывает себе Министерство туризма Италии, которое в 1994 г. (год тысячелетнего юбилея паломничества епископа Сигерика) выступило с инициативой исследования древних паломнических путей Европы с целью последующего «продвижения» связанных с ними территорий в качестве объектов туристической индустрии⁴. Программа, разработанная сотрудниками министерства, не могла не показаться удачной. Подчинение досуговой зоны хронотопу *дороги* длиной в 1800 км открывает, по сути, безграничные возможности преобразования инертного, в смысле культурно-географическом гомогенного и семантически индифферентного пространства в пространство, обладающее высокой туристической аттрактивностью. При этом в распоряжении «переоткрывателей Ромеи» оказывается широкий арсенал романтических средневековых образов, эксплуатация которых требует совсем ничтожных усилий фантазии и весьма скромного финансирования, зато обещает большую прибыль. Доказательством тому могут служить возникающие ежегодно – и часто на местах с практически стершимся историческим колоритом, что не мешает их популярности, – мини-музеи, в которых с помощью манекенов, облаченных в весьма небрежно пошитые псевдосредневековые одеяния, воссоздаются «средневековые» пытки, «средневековые» ремесла или «средневековый» быт в разных его регистрах (городской, монастырский, деревенский, замковый, тюремный, госпитальный, военный и т.д.).

Идея возрождения Франчиджены, раз возникнув, стала развиваться в направлении, которое Министерство туризма Италии если и предвидело, то едва ли желало видеть в качестве одного из основных способов реализации своей инициативы. Вокруг паломнических путей, на которых в значительной их части пока еще даже не расставлены указатели (на что часто жалуются пилигримы, для ориентации вынужденные прибегать к помощи GPS, что порой травмирует историческое воображение начинающих паломников), уже возникли десятки сообществ, вобравших в себя тысячи идеологов и практиков пилигримажа из разных стран, в том числе расположенных далеко за пределами Европы и даже Евразии. Например, несколько сообществ, культивирующих «ценности Пути» (*valori del Cammino*⁵ – выражение, которое можно встретить на многих итальянских сайтах,

² О паломничестве Сигерика см.: *Ortenberg V. Archbishop Segeric's journey to Rome in 990 // Anglo-Saxon England. 1990. Vol. 19 (December). P. 197-246; Magoun F.P.Jr. The Rome of Two Northern Pilgrims: Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nicolás of Munkathverá // Harvard Theological Review. 1940. Vol. 33. Issue 04 (October). P. 267-289.*

³ Об этапах пути см. соответствующую страницу одного из посвященных Франчиджене сайтов: *La Via Francigena* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.la-via-francigena.it/tappe.html> (дата обращения 04.12.2014).

⁴ См.: *International Association Via Francigena* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.francigena-international.org/newsite/index.php?lang=it&id_page=2_1_1&id_layout=1 (дата обращения: 04.12.2014).

⁵ Подробнее см.: *Banca della Provincia di Macerata* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.informazione.tv/it/62/art/48381-fermo-un-convegno-sui-valori-del-cammino-anche-per-chi-non-cammina/> (дата обращения: 04.12.2014), *Vie Francigene del Sud* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.viefrancigenedelsud.it/static/uploads/vfs/pellegrinaggio_padre_cesar_atuire_-_il_valore_del_pellegrinaggio.pdf (дата обращения: 04.12.2014).

посвященных Франчиджене), организовалось вокруг паломнических трасс, пролегающих по территории современной Бразилии.

Мы сталкиваемся не с тем хорошо знакомым каждому приверженцу «исторического» туризма положением дел, когда следы существования исторического объекта спрятаны или фрагментарно рассеяны, и чтобы разглядеть их, опознать и правильно атрибутировать, требуются особые квалификация, компетентность и воля. Напротив, не только данные археологии, но и современное состояние мест пролегания Дороги предоставляет нам в изобилии свидетельства ее существования. Такими свидетельствами можно считать множество процветающих ныне урбанистических структур – сравнительно крупных городов и небольших *борго*, часто с прекрасно развитой инфраструктурой: обязанные Дороге своим возникновением или возвышением над другими населенными пунктами, они продолжают успешно развиваться и сегодня; при этом на протяжении многих лет роли Франчиджены их судьбе почти не уделялось никакого внимания⁶.

Туристический проект, по сути, исчерпывается продвижением чисто идеологического объединения под одной эгидой огромного множества вполне самостоятельных городов и борго, когда-то возведенных при Дороге. Организаторы проекта рекомендуют своим потенциальным клиентам вместо смены регионов путешествий или видов туризма просто иначе взглянуть на, возможно, знакомые уже места, руководствуясь при этом новыми принципами и знаниями: «Это необычайно красивый путь, поражающий новизной и оригинальностью даже тех, кому уже знакомы места, через которые он ведет. Но ведь перемена точки зрения означает перемену ритма. Многие из нас хорошо знают Сиену или Сан Джиминьяно – или, по крайней мере, думают, что знают эти города. На самом же деле только пересекая их в направлении, в котором ведет Франчиджена, мы отдаем себе отчет в том, в какой степени Дорога повлияла на внутреннюю топографию населенных пунктов, которые часто выстраиваются вдоль нее и выравниваются по ней самые красивые из своих дворцов и наиболее чтимые из своих церквей. Возможно, нам знакомы многие шедевры романского стиля, которыми изобилует Франчиджена, но в ходе нашего путешествия они открываются нам один за другим, и так мы в полной мере постигаем важность этого пути и его роли в религиозной и художественной истории той эпохи»⁷. При этом, помимо новых знаний, путешественники получают и новые эстетические впечатления: перемещение по Франчиджене не только сформирует «научно обоснованный» режим восприятия прославленных своей архитектурой и историей городов и борго у путешественников, знакомящихся с этими местами впервые, но и представит эти места в новом свете путешественникам, хорошо с ними знакомым.

На особую роль в развитии инфраструктуры Ромеи претендуют разные провинции: посвященные дороге издания называют «сердцем» Франчиджены Тоскану, однако музеи Дороги созданы уже не только в Тоскане (где расположена Лукка с ее музеем⁸), но и в Восточном Пьемонте, где находится гораздо более знаменитый, чем лукканский, Музей Франчиджены в Верчелли⁹.

⁶ Можно указать два исследования, посвященных роли Франчиджены в развитии отдельных населенных пунктов: *Nevola F.J.D. Per Ornato Della Città: Siena's Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal* // *The Art Bulletin*. Vol. 82. No. 1 (Mar., 2000). P. 26-50; *Matheus M. Op. cit.*

⁷ *Vie Francigene* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.viefrancigene.org/it/itinerario/> (дата обращения: 04.12.2014).

⁸ Подробнее о музее Франчиджены в Лукке см.: *Luccaindiretta.it* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.luccaindiretta.it/dalla-citta/item/21376-museo-virtuale-della-francigena-all-ex-casa-del-boia.html>, <http://www.luccaindiretta.it/primo-piano/item/23095-passa-dalla-casa-del-boia-la-via-francigena-2-0-ecco-come-sara-il-museo-multimediale-informazioni-area-relax-spazi-multisensoriali-e-le-immagini-di-lucca-vanno-sui-social-con-le-instant-camera-dei-visitatori.html> (дата обращения: 04.12.2014), *Vie Francigene* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.viefrancigene.org/it/resource/news/museo-virtuale-della-francigena-allex-casa-del-boi/> (дата обращения: 04.12.2014).

⁹ О Верчелли как городе при Ромее и о его Музее Франчиджены см.: *Sulla via Francigena. Itinerari a piedi nel Vercellese* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.amiciellaviafrancigena.vercelli.it/francig_ita_bassa.pdf (дата обращения: 04.12.2014), *Vie Francigene* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.viefrancigene.org/it/resource/poi/vercelli/> (дата обращения: 04.12.2014), *Archimagazine* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.archimagazine.com/rviafrancigena.htm> (дата обращения: 04.12.2014).

Франчиджена пересекает множество провинций Италии (а также территорий других государств), характеризующихся сильно разнящимися климатическими условиями, наборами ремесел, типами кухни и пр. Тем не менее, в некоторых изданиях и документах она репрезентируется как особый замкнутый историко-географический объект. Так, в свободном доступе в сети (вопреки обыкновениям европейцев, свято чтущих авторские права и всегда радеющих о коммерческой выгоде авторов и издателей) есть изящно изданная брошюра, составленная Джованни Горгоне Пелайя и проиллюстрированная Росселлой Фалени. Книжка под названием «Целебная сила природы. Скорая помощь в миниатюре для паломника Франчиджены»¹⁰ посвящена лекарственным травам, которыми, как полагают авторы, пользовались пилигримы Франчиджены в Средние века и которые могут послужить быстрому излечению недугов паломника, передвигающегося по возрожденной Франчиджене сегодня. В краткой презентации брошюры Марко Бетти, ассессор Комитета защиты почвенных и водных ресурсов и поддержания гражданской и политической безопасности в горных районах Тосканы выражает надежду на то, что публикация послужит сигналом и отправным пунктом для более детальных и уже собственно научных исследований природной среды Франчиджены. Логика возникновения «природной среды Франчиджены» как особого объекта, заслуживающего именно специальных исследований и не могущего довольствоваться просто исследованиями природной среды как Тосканы, так и других провинций, по чьим землям пролегает дорога, вполне ясна. Авторы-энтузиасты имеют целью внушить читателю, что Франчиджена как самостоятельный культурный и природный комплекс отнюдь не есть проект будущего, к реализации которого еще нужно приложить усилия. Благодаря публикациям, подобным данному мини-компендиуму о травах, способных помочь именно паломнику Франчиджены, дорога уже сейчас предстает как совокупность мест осуществления особых практик, совершенно уникальных форм и способов взаимодействия человека с амьентом, определяемых спецификой такой деятельности, как паломничество. Характерно, что книжке о травах предпосылает предисловие еще одно официальное лицо – Марио Лупи, канцлер Региона Тосканы, который является членом Президиума Европейской Ассоциации Франчиджены:

«Франчиджена – это greenway, подлинная и исконная часть европейской инфраструктуры, «великое свершение» (una «grande opera») в деле охраны природной среды, двигатель экономического развития, нуждающегося в поддержке и защите.

Франчиджена – ключ к преславному пути, многоаспектный проект, своего рода «бездонная китайская шкатулка», которая, при правильном и разумном использовании, будет открывать для нас новые и новые окна в мир.

Через эти окна мы сможем увидеть нашу историю, наши традиции, нашу культуру, наше земледелие и среду, в которой мы живем...»¹¹.

Подобно многим паломническим путям современности, не столь давно возрожденная Франчиджена оказывается палимпсестом – территорией, где непрерывно и энтузиастически осуществляется своего рода нарезка исторического времени и контрабанда его фрагментов – или, если выразаться более возвышенным языком, территория, на которой эпохи обретают возможность говорить друг с другом, соприсутствуя в сознании (а иногда, как мы увидим ниже, даже и в теле) паломников. Ступая на Ромею, пилигрим нашего времени попадает в пространство, где паломничества происходили на протяжении последней тысячи лет, а потом возобновились после сравнительно недолгого перерыва, и человек, отваживающийся погрузиться в такой

¹⁰ *Gorgone Pelaia G.* La forza medicante della natura. Piccolo pronto soccorso per il pellegrino della Via Francigena. Firenze: Regione Toscana, s.a. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/6342020/La+forza+medicatrice.pdf/fce4b42f-0d5c-4aab-b75a-cd5803618b56> (дата обращения: 04.12.2014).

¹¹ *Gorgone Pelaia G.* Op. cit. P. 4.

перенасыщенный историческими содержаниями и перегруженный символами универсум, вольно или невольно оказывается вовлечен в сложнейшую систему исторических коммуникаций и самоотождествлений.

Язык путеводителей, пособий и текстов специальных сайтов, предназначенных для того, чтобы руководить современными паломниками в их передвижениях по Франчиджене или регулировать отдельные аспекты пилигримажа, часто оказывается средством поддержания «медиёвальной» самоидентификации путешественника¹². Авторы текстов стремятся погрузить читателя в романтическую обстановку, неотъемлемой частью которой являются не только красоты открывающихся по мере продвижения пейзажей и городских видов, но и неудобства, и даже опасности. Современных путешественников призывают помнить истину, которой вдохновлялись их средневековые предшественники: цель паломничества – искупление греха и внутреннее преображение пилигрима – немислима не только вне преодоления трудностей пути, но и вне добровольного и сознательного устремления навстречу опасностям, порой даже смертельным. Ведь пребывание на грани жизни и смерти и ощущение близости гибели – самое надежное в арсенале средств, позволяющих интенсифицировать коммуникацию с трансцендентным. Для путешественника Средневековья и раннего Нового времени не только неудобства, практически не допускающие даже кратковременной релаксации, но и опасности, подстерегающие на каждом шагу, служили своеобразной метафизической и психологической гарантией поддержания непрерывного диалога с божеством. Таким образом, паломничество превращалось в особую часть жизни, как бы изъятую из времени ординарного существования и поставленную много выше него. Паломничество мыслилось как время обновления, обеспечиваемого работой не только внутренних сил человека, но и сил внешних – соратников его преображения: от учительной активности «книги мира», к которой паломник вынужден непрестанно обращаться на своем пути, до благотельной активности божества, которое, видя усердие паломника и отвечая на его готовность к всякого рода жертвам, может снизить до него и – в идеале – сложить с него духовную, а иногда и телесную (как в паломничествах с целью получения исцеления) «ветхость». Как свидетельствуют все без исключения путевые отчеты, не только разум, воля, внимание и память, но и тело во время паломничества функционируют в ином режиме, нежели в обыденной жизни, а происшествия, имеющие место на паломническом пути, даже самые незначительные, приобретают иной вес, чем они могли бы иметь в повседневном быту.

В языке путевых отчетов современных паломников Франчиджены обозначенные выше принципы мироощущения средневекового паломника тоже присутствуют, пусть и в превращенном виде: «В этот юбилейный год я решил откликнуться на призыв нашего Папы и совершить нечто выдающееся, неординарное, такое, о чем я буду помнить всю жизнь». «Она будет, эта цель, которая придавала смысл пройденному пути; но способы ее достижения и времена – это здание, сооружаемое медленно, и в странствии по местам, населенным и вместе с тем покинутым, нам открывается, что смысл пути – не завершение его, а то, что случается с нами в дороге; не прибытие, а шествие; и что земля обетованная, место поклонения – это наша душа»¹³. «Я знаю, что это будет «красивое» путешествие – долгое и полное чудес. Не тех приключений, о которых люди иногда мечтают. Это будет путешествие к моему собственному сердцу, которое приведет меня к сердцам других. К самому сердцу того, ради чего я живу»¹⁴.

Читая некоторые отчеты, можно видеть, как древняя интуиция открывающегося паломнику двоемирия и извечная жажда мистического опыта – прижизненного проникновения в горний

¹² О преемственности современных паломнических практик (в том числе т. н. «светских паломничеств») по отношению к паломническим практикам Средневековья см. в работе: *Калужная Е.А.* Паломничество как ритуал // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2006. № 47. Вып. 12. С. 13-27; *ее же.* Паломничество как ритуал: сущность и социально-исторические типы. Дисс. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2007.

¹³ *Gorgone Pelaia G.* Op. cit. P. 6.

¹⁴ International Association Via Francigena [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.francigena-international.org/newsite/upload/pomerleau_seconde_fra_06.pdf (дата обращения: 04.12.2014).

мир – иногда трансформируются у самых истовых католиков в трансцендирование самого сообщества современных пилигримов. Исполненная энтузиазма французская паломница Николь Поммерло в своих путевых заметках с особым удовольствием фиксирует случаи неожиданно и к месту оказанной ей незнакомыми людьми бескорыстной помощи, глубокие позитивные переживания, внезапно испытанные ею во время посещения мессы или от простой беседы с представителями клира или мирянами – коллегами по пилигримажу. Путешественница с восторгом упоминает пережитые ею во время перемещений по Франчиджене эпизоды «экуменизма в действии» – случаи, когда необходимое содействие (например, в таких важных вещах, как устройство на ночлег в переполненном туристическом городе) ей и ее друзьям, таким же, как и она, католикам, оказывали представители других конфессий. В ее дневнике возникает утопический образ сообщества, члены которого, даже не осознавая своей принадлежности к нему, тем не менее связаны друг с другом таинственной связью, которая ненадолго, зато регулярно обнаруживает себя в малых проявлениях великого Добра – в братской любви, преображающей мир Франчиджены со всеми ее городами, борго, монастырями и маленькими сельскими приходскими церквями. Французской путешественнице вторит и гораздо более трезвый и сдержанный обычно Рицьеро Риччи: «Только став паломником, можно открыть для себя эти фантастические места, в которых царят красота, мир и солидарность гостеприимства!»¹⁵.

«Медиевальная» идентичность паломников поддерживается не только на уровне идеологии, проекцией которой в современную туристическую индустрию оказывается интенсивное развитие весьма «бюджетной» версии туризма. Эффект экономии средств неожиданно совпадает со стремлением пережить нечто подобное тому, что испытывали в ходе своих путешествий паломники Средневековья: переночевать в средневековом «госпитале», воспользоваться средством передвижения, характерным для эпохи Сигерика. Особой популярностью среди «госпиталей» пользуется странноприимное учреждение, основанное, по преданию, в X в. св. Бернаром Ментонским¹⁶ на горе, получившей его имя (Гран-Сен-Бернар), на высоте без малого двух с половиной километров (ныне недалеко от госпиталя проходит граница между Италией и Швейцарией). Служители «госпиталя», как явствует из отчетов, в свою очередь поддерживают традиции помощи паломникам. Путешественники из Бельгии свидетельствуют, что в «госпитале» св. Бернара смогли восстановить свои духовные и физические силы благодаря духовной беседе (la conversation réconfortante). Паломница из Франции останавливается в «госпитале» и минует горный перевал, вблизи которого он расположен, в сопровождении служительницы на лыжах: снежная буря делает дорогу с итальянской стороны практически невидимой, что лишает путешественницу возможности продолжать путь, не прибегая к посторонней помощи, но, однако же, не останавливает ее. Рицьеро Риччи сообщает, что, составляя план своего пешего похода из Фиренцуолы Д'Арба в Кентербери, принял решение обязательно остановиться в госпитале на Гран-Сен-Бернар, основанном самим Святым. Рицьеро рассказывает также о том, как он задумал совершить переправу через реку По таким же образом, как совершали ее паломники Средневековья и как совершил ее сам Сигерик: воспользовавшись услугами паромщика. «Историчность» переправы обеспечивает энтузиаст Данило Паризи, который начиная с 1998 г. по собственной инициативе служит на пароме для паломников – как сообщает Рицьеро, примерно в том же месте, где некогда состоялась переправа Сигерика¹⁷. Британский путешественник упоминает, очевидно, о той же самой переправе, рассказывая, как в нескольких пунктах на Севере Италии на его расспросы о Франчиджене никто не мог ответить ему ничего вразумительного, и лишь в Фиденце ему удалось встретить молодого

¹⁵ International Association Via Francigena. Diari [Электронный ресурс]. Режим доступа:

file:///C:/Users/1/AppData/Local/Temp/Fiorenzuola-Cant.24.5-10.7.12_Ricci.pdf (дата обращения: 04.12.2014).

¹⁶ О св. Бернарде Ментонском (или св. Бернарде из Аосты), которого традиция считает покровителем лыжников, см. подробно в словаре Треккани - [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-bernardo-d-aosta_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-bernardo-d-aosta_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 04.12.2014).

¹⁷ Вот объявление о работе сервиса, организованного Данило Паризи, на сайте коммуны Календаско, на территории которой функционирует его «речное такси»: Comune di Calendasco [электронный ресурс]. Режим обращения: <http://www.comune.calendasco.pc.it/pagina.asp?IDpag=121&idbox=45&idvocebox=158> (дата обращения: 04.12.2014).

человека, который оказался членом Общества Сигерика и промоутировал организацию паромной переправы через По.

Что касается столь важного аспекта паломничества, как добровольное принятие телесного дискомфорта, то и этот аспект не просто присутствует в современных путевых отчетах, но и подчеркивается и даже всячески обыгрывается их авторами. Так, автор заметок о паломничестве католического семейства из Бельгии свидетельствует, что путешествие в Рим его родные изначально мыслили как период воздержания от «удобств повседневной жизни»: предполагалось ночевать в палатках и самостоятельно готовить еду перед сном, что означало необходимость передвигаться, везя с собой довольно большой груз (палатки, кухонное снаряжение и пр.). В языке бельгийского автора присутствует даже весьма традиционная для описаний паломничеств аналогия между физически преодолеваемой дистанцией, отделяющей от заветной духовной цели, и борением с «ветхим человеком» в себе: «Паломничество означает также и преодоление долгого пути (в буквальном смысле и в своей душе)». В жизни паломников время от времени происходят и чудеса: или телесные недуги исцеляются полностью, или пилигрим начинает ощущать в себе силы, которые позволяют примириться с физической болью. Так, Риццери Риччи решается пуститься в паломничество длиной в 1200 км, страдая при этом пяточной шпорой. Через несколько дней после начала путешествия он констатирует исцеление от этого заболевания, долженствовавшего, казалось бы, наоборот, усугубиться от чрезмерной нагрузки на ноги (ежедневно путешественник преодолевал отрезок пути длиной в 25-30 км).

Организаторы связанных с историческими паломническими путями проектов заботятся о том, чтобы паломничества воспринимались теми, кто их осуществляет, как некое «реальное» и даже «престижное» занятие, а одним из знаков «реальности» и «престижа» оказывается – как в их собственных глазах, так и в глазах самих путешественников, – бюрократизация, насаждаемая в области пилигримажа. Возможно, почтительное отношение к бюрократическим процедурам и готовность к добровольному их прохождению со стороны «потребителей» проекта Франчиджены, по крайней мере, отчасти объясняется «историчностью» паломнической бюрократии – существованием исторических прецедентов для способа сертифицирования паломнической деятельности.

Анализ путевых отчетов паломников и сообщений на форумах показывает, что «официальные» документы, удостоверяющие их принадлежность к сообществу пилигримов, в их среде действительно пользуются спросом; многие из них испытывают фрустрацию, когда по достижении конечной цели пути заполненный бланк не удается обменять на сертификат. Необходимость получения отметки в каждом сколько-нибудь значимом населенном пункте на протяжении всей Франчиджены для некоторых паломников становится главным фактором, определяющим траекторию их движения внутри этого пункта, а поиски соответствующего офиса порой поглощают большую часть времени, отведенного в личном графике путешественника на знакомство с местом.

Временной режим, на который должен быть настроен, согласно замыслу авторов и промоутеров Франчиджены, современный пилигрим, довольно сложен. Ему предлагается не просто осуществить путешествие через века, а, по возможности, не упускать никаких впечатлений, которые он теоретически может потребить. Для этого следует удерживать перед мысленным взором все века существования дороги одновременно, стараясь разглядеть по пути останки и приметы самых разных событий далекого и близкого прошлого – в палимпсесте, в который превращается окружающее пилигрима пространство, вооруженный путеводителем путник призывается увидеть разом максимальное количество слоев. Так, британский путешественник пенсионного возраста, предпринявший велопутешествие по Франчиджене вместе с супругой и на протяжении всей дороги в подавляющем большинстве случаев уделявший внимание достопримечательностям, восходящим к эпохам античности или Средневековья, сообщает, что ему и его спутнице довелось увидеть памятники кровавым сражениям периода Второй Мировой войны на территории Северной

Франции в районе Кале (более всего путешественников удивил тот факт, что большинство воинов, павших во время этих сражений, были канадцами). Весьма эмоционален рассказ британского путешественника о посещении Музея сопротивления и депортаций в Безансоне: притом что половина залов этого музея не рекомендована для осмотра детям, взрослые тоже способны смотреть на их экспонаты с большим трудом; в освещении событий, с которыми связаны экспонаты, отсутствует объективность, потому что в английской версии сопровождающих экспозицию текстов опущены упоминания о Мерс-эль-Кебирском инциденте, тексты переполнены как уместными, так и не уместными критическими выпадами в адрес капиталистического строя, и «совсем ничего не говорится о роли Сталина в истреблении евреев в варшавском гетто». В повествование уже упоминавшегося нами Риццери Риччи, составившего объемный отчет о своем пешем походе из Фиренцуолы Д'Арба в Кентербери, то и дело вторгаются «не средневековые», но тем не менее все же имеющие отношение к истории темы. В путешествие он решает пуститься 24 мая, потому что именно в этот день 1915-го г. итальянцы, чье войско преодолело горный перевал в Пьяве, объявили войну Австро-Венгрии. Риццери отмечает, что в районе Гарласко его поразило обилие мест, где шли бои во время Первой Мировой войны. Названия памятных мест заставляют этого путешественника преклонных лет задуматься «о духе наших отцов», сохранивших и передавших детям память о сражениях, в которых выковывалась «единая итальянская нация» (понятие, об особой важности которого для автора дневника свидетельствует целый ряд замечаний в его повествовании, сопровождаемых восклицательными знаками). Путеводители и популярные книги, предназначенные для паломников, советуют им учиться различать следы прошлого в объектах, претерпевших реконструкцию, достраивавшихся и перестраивавшихся в течение нескольких веков или сильно «осовремененных». Реставраторы и дизайнеры, со своей стороны, порой используют любую возможность, чтобы создать у зрительской аудитории ощущение исторической многослойности: путешественнику предлагается разглядеть на свежеевыкрашенных стенах зданий древние гербы и надписи, изображения персонажей Священной Истории, иногда – достроить архитектурный объект в воображении по самым ничтожным его останкам, которые еще можно увидеть: «Госпиталь с момента его создания был расположен на площади Св. Иоанна и функционировал непрерывно на этом месте вплоть до его закрытия. Единственный след, оставшийся от этого госпиталя, – маленькая надпись около гражданского номера 9 [имеется в виду номер здания – Ю.И.], высеченная на плитке светлого камня, которая гласит: МИЛОСТЫНЯ ДЛЯ ПАЛОМНИЦ. Ниже надписи, стершейся и особенно сильно пострадавшей на слове «паломниц», до сих пор видна щель для опускания монет, ныне заделанная изнутри»¹⁸.

Определенную роль в самоощущении паломников, безусловно, играет склонность к символизму и воззываемое ею к жизни искусство «читать знаки». Часто это те символы и знаки, что действительно были известны еще их средневековым предшественникам. И теперь исполненные символизма визуальные образы, выполняющие по отношению к созерцающим их людям мистагогическую и дидактическую функции, а по отношению к тем содержаниям, которые они призваны транслировать, – функцию репрезентации, сделались одним из важнейших средств самопонимания для современных пилигримов. Одним из таких важнейших паломнических символов является изображение лабиринта, которое можно видеть во многих церквях, расположенных на различных путях паломничеств (мы встретили в отчетах паломников Франчиджены упоминание о лабиринте в церкви Св. Квентина в Сен-Кангене; можно указать также на наличие изображений лабиринтов, например, в церкви Св. Марии в Бристоле, в Понтремоли на Франчиджене, в Шартре на одной из дорог, которая вела по землям Франции в Сантьяго, а также в Амьене, Байё, Орлеане, Равенне, Тулузе, Реймсе, Мирпуа). Изображение лабиринта толковалось не только как символ трудностей и тягот земного пути, но – и это главное – как напоминание о душевных и духовных блужданиях и заблуждениях. Это изображение могло трактоваться и «метонимически» – как изображение пути в Святую Землю в миниатюре. Существуют свидетельства о том, что ритуальное шествие по

¹⁸ Macchia G. Pellegrinaggio medievale a Lucca. Emergenze e memorie. Lucca: Maria Pacini Fazzi ed., 2009. P. 49.

нанесенным на землю или на пол собора линиям, образующим лабиринт, мыслилось как своего рода замещение самого престижного и самого трудного паломничества: достижение центра лабиринта символизировало прибытие в Иерусалим. Дж. Маккья в своей книге о средневековых паломничествах к святыням Лукки – города, благодаря хранившемуся в нем византийского происхождения деревянному распятию с изображением Христа Царя (т.н. San Volto di Lucca – Св. Лик из Лукки) бывшего местом одной из важнейших остановок на Ромее, говорит о знаменитом лабиринте в лукканском кафедральном соборе св. Мартина¹⁹. Небольшое и неброское изображение лабиринта нанесено на колонну портика собора. Оно веками интриговало увлеченных эзотерикой посетителей и, давно сделавшись одним из символов города, чаще других присутствует теперь на открытках и постерах и заставляет ассоциировать Лукку с собой. Сопровождающая изображение латинская надпись гласит: «Это лабиринт, сооруженный критянином Дедалом, и никому из заключенных в нем нет пути назад, кроме Тесея, которому помогла в том нить Ариадны». Автор книги отмечает, что на самом деле выход из изображенного здесь лабиринта найти довольно просто, если пользоваться правилом правой руки, и легкость разрешения загадки вполне соответствует символическому значению, которое изображение могло иметь в глазах паломников Средневековья. Грех для христианина есть препятствие на пути к спасению, и подобно тому как Тесей мог найти выход из лабиринта лишь благодаря помощи полюбившей его Ариадны, так и христианин обретает спасение не иначе как с помощью любви Божией. Кроме того, созерцание лабиринта и удержание этого образа перед мысленным взором для паломника было своего рода духовным упражнением, выполнявшимся с целью пробуждения «памяти смертной» у пилигрима. Отчеты путешественников позволяют судить о том, что наиболее распространенные сакральные символы (лабиринт или *Вероника*) оказываются своеобразными метами, которые позволяют паломникам мысленно выстраивать дополнительные траектории внутри основной линии следования, определенной, собственно, пролеганием Франчиджены. Это добавочные траектории помогают привнести в путешествие дополнительные содержания – такие как созерцание определенных образов или исполнение отдельных ритуалов.

В городах путешественники в качестве объектов осмотра всегда выделяют главный собор и иногда еще две-три достопримечательности времен Римской империи или Средневековья, но упоминают лишь об их существовании, не вдаваясь в детали: «Кафедральный собор Фиденцы снаружи покрыт ажурными украшениями, но строительные леса сильно испортили снимки, которые нам удалось сделать»; «В церкви Успения Богоматери в Форново есть замечательное резное изображение преисподней – такое точно должно было держать народ в страхе, чтобы он вел себя хорошо!». Иногда складывается впечатление, что «официальные», то есть упомянутые в туристической литературе, достопримечательности осматриваются, скорее, потому, что путешественники ощущают себя обязанными выполнять рекомендации путеводителей и потреблять продукт, который им предлагается в предназначенных для них руководствах, но ярких впечатлений у них при этом не возникает, а появляется лишь сознание выполненного долга. Соотношение объемов соответствующих текстов показывает, что больше интереса, чем эти «официально» предназначенные для туристического осмотра и/или исполнения паломнических ритуалов объекты, вызывают достопримечательности, созданные народными верованиями или вообще складывающиеся стихийно. Британский велопаломник пишет, что его путь до Рима занял 32 дня, и длина пути составила 1116 миль – как сообщает автор, это означает не более 35 миль в день: «расстояние, проделав которое, можно выгадать еще много (!) времени для осмотра достопримечательностей (sightseeing)». Структурирован этот осмотр достопримечательностей был, судя по отчету, весьма причудливым образом. Очень бегло – лишь по названиям и местам нахождения – упоминаются встречающиеся по пути руины зданий эпохи Рима и широко известные своей архитектурой христианские церкви, к характеристике которых автор лишь изредка прибавляет одну-две детали. Так, о знаменитом «городе из башен» Сан-Джиминьяно сообщается только, что в нем

¹⁹ *Macchia G.* Op. cit. P. 32, 34-35.

сохранилось лишь тринадцать средневековых башен из тридцати, возвышавшихся над городом в Средние века («и чем выше было ваше общественное положение, тем выше была ваша башня»; заметим: что относительно количества башен в Сан-Джиминьяно во мнениях пилигримов наличествуют большие расхождения – например, французская паломница говорит о сохранившихся четырнадцати башнях из семидесяти двух!). Из достопримечательностей Сиены отмечены лишь фасад кафедрального собора и Пьяцца дель Кампо (зато сообщается о конных состязаниях, которые проводятся здесь раз в году, – и говорится, что такова традиция, уходящая вглубь Средневековья и до сих пор живая: знаменитости обеих частей света считают своим долгом побывать на этих ристалищах). О городе Сутри говорится, что его история восходит к эпохе этрусков; одной краткой фразой сообщается об осмотре его Старых ворот, амфитеатра и подземной церкви Св. Марии Роженицы, относительно которой отмечено, что в прежние времена на ее месте располагалось святилище Митры, а до этого – этруские захоронения. Название озера Больсена упомянуто, но написано с ошибкой. Объекты несоизмеримых масштабов неожиданно приобретают в повествовании одинаковый вес: например, равное количество строк уделено целой Сиене – и маленькой деревушке Куна с церковью св. Иакова, содержащей уникальные фрески XV столетия. Зато подробно рассказывается о целебном источнике у борго Монте Квиеза, который, согласно местным поверьям, обладает свойством возвращать утраченную мужскую силу. Автор сообщает, что на стенах санктуария, сооруженного вокруг источника, развешены votivные приношения – букеты розовых или синих цветов, в зависимости от того, какого пола ребенок был зачат благодаря целебным свойствам воды; он говорит также, что видел нескольких пожилых мужчин, наполнявших заранее заготовленные емкости чудесной водой, и характеризует все это как *viagra Italian style*. Не меньший интерес вызывает случайная встреча с проститутками, зарабатывающими на хлеб на дороге вдали от больших городов: сначала добропорядочный семьянин не мог даже догадаться о роде занятий стоящих на обочинах шоссе поодиночке или парами молодых женщин в вызывающих нарядах, «многие из которых слишком смуглы, чтобы быть европейками», затем он хотел задать им несколько вопросов, но приближение его жены, сопровождавшей его в поездке, отвратило его от этой мысли. Достойным упоминания кажется путешественнику также тот факт, что в Риме, остановившись в монастырском отеле на Виа Аурелия (то есть в районе, где очень многие здания принадлежат различным монашеским орденам и институциям католической церкви), ему и его супруге пришлось наблюдать, как посетителей в баре обслуживают облаченные в хабиты «настоящие» монахини. И зрелище это не было им приятно. У Рицьеро Риччи описания обедов и ужинов порой оказываются длиннее, чем описания достопримечательностей и собственных эмоций от их созерцания.

Обращение к видеоматериалам посвященных Франчиджене сайтов заставляет думать, что некоторая поверхностность восприятия и чрезмерная для столь насыщенной историческими достопримечательностями трассы скорость перемещений идеологами проекта скорее приветствуется, чем порицается, несмотря на все их клишированные заявления о необходимости медитативных путешествий в одиночестве и о паломничестве как способе открыть в себе и окружающем мире новые смыслы. Цельности и глубине восприятия пространств и отдельных объектов в паломничествах мешают вовсе не только довольно сложные бытовые условия и ежедневные испытания физических сил – то есть побочные эффекты путешествия. Дело в том, что путешествие рискует удаться хуже всего как раз в том случае, если паломник поверит, например, в программу, предлагаемую в документальном фильме «Путями Духа: Франчиджена» (ведущий – Марио Тоцци)²⁰. Фрагменты пути запечатлены в отдельных фильмах, размещенных на сайте. Фильмы повествуют о территориях и достопримечательностях, которые можно увидеть, преодолевая определенный участок Ромеи. Повествование ведется от первого лица паломника, иногда оно прерывается беседой протагониста со специалистом – историком или искусствоведом, который приводит свои профессиональные разъяснения в ответ на вопросы персонажа о тех или иных

²⁰ Il percorso dello Spirito: la via Francigena (реж. Карло Бротто). VII часть фильма, о которой у нас пойдет речь ниже, можно увидеть здесь: YOUTUBE [электронный ресурс]. Режим обращения: http://www.youtube.com/watch?v=qA_SE3QWGjk (дата обращения: 04.12.2014).

объектах, возле которых пролегает его Дорога. Смена точки зрения, о которой шла речь в рекламном тексте, приведенном нами в начале этого очерка, в фильме оказывается уже реализована: города и борго, встречающиеся на паломническом пути, воспринимаются глазами прохожего, более того – и в них, и в расположенных в них памятниках выделяются именно те аспекты, которые связаны с движением. Это впечатления путешественника о перемещениях его предшественников, превращающие историю быта и культуры в историю пилигримажа. Документальный фильм, повествующий об одном из этапов путешествия по Франчиджене – от Лукки до Монтериджиони, – начинается стремительным движением камеры вдоль дорожки парка, разбитого на верху средневековых стен Лукки; затем, сделав круг над Луккой по траектории ее стен с высоты птичьего полета, мы оказываемся на ступенях перед фасадом церкви Св. Фреддиана – и узнаем, что этот лукканский епископ по происхождению был ирландцем и явился в Лукку как пилигрим. Голос диктора вспоминает путешествие Сигерика и базилику, которую тот видел в Лукке и описал в своем итинерарии. А в связи с базиликой рассказывается легенда о Св. Лике (il Volto Santo) – главной реликвии Лукки, сохраняемой в кафедральном соборе Св. Мартина Турского. Эта реликвия, являющаяся предметом поклонения и паломничества на протяжении уже почти тысячи лет, – деревянное распятие с изображением Христа Царя, по преданию, изваянное и расписанное самим Никодимом, учеником Христа, при участии ангела, завершившего творение Никодима изображением Лица Христова, написать который сам Никодим не решался. Изложение легенды о Св. Лике иллюстрируется в фильме фреской из августинской капеллы другой лукканской церкви – Св. Фреддиана, изображающей встречу торжественной профессии, сопровождающей Распятие, лукканским епископом Иоанном I²¹. Камера следит за ведущим, который по улицам Лукки совершает переход от церкви Св. Фреддиана к собору Св. Мартина, и в течение считанных секунд фиксирует несколько видов знаменитой рыночной площади, или площади Амфитеатра (названной так потому, что она возникла на месте римского амфитеатра и даже унаследовала от него примечательную эллиптическую форму). Зритель фильма видит одну из главных достопримечательностей города, не связанную прямо с целью паломничества, глазами ведущего – то есть лишь урывками, словно выглядывая в открывающееся пространство площади из-за угла или арки здания, но не перемещаясь в это пространство и не преследуя цели внимательно рассмотреть площадь, потому что это нарушило бы стройность нарратива о *Лукке паломнической*. Цель пилигрима, посетившего уже церковь Св. Фреддиана, – собор Св. Мартина с сохраняемым в нем Св. Ликом. Миновав ступени, ведущие ко входу в собор, ведущий указывает на знаменитое, ставшее одним из символов Лукки изображение лабиринта, расположенное на одной из колонн фасада. Зритель уже подготовлен к встрече с реликвией рассказом, состоявшимся в церкви Св. Фреддиана у фрески, изображающей сретенье Св. Лика. Поэтому теперь уместны оказываются эмоциональные высказывания и эмоциональные же воспоминания о тысячах пилигримов, посетивших за много веков место, на котором стоит протагонист. Поклонившись Св. Лику, наш пилигрим спешно покидает город (притом что в Лукке остается еще очень много памятников, которые ему стоило бы увидеть) и выходит на дорогу, ведущую к Монтериджиони. По пути он встречает другого пилигрима, с которым заводит беседу. Крошечный борго Монтериджиони, представляющий собой крепость, которую некогда увенчивали башни, делавшие ее похожей на лежащую на земле большую корону, тоже изображается в непрерывном движении, причем начинается оно еще до входа протагониста в город: речь идет о том, какие очертания приобретает Монтериджиони при взгляде на него со старой дороги,

²¹ Согласно легенде XII в., распятие было принесено в порт Луни (недалеко от Лукки) чудесным кораблем без экипажа, который пристал к берегу по молитве епископа Лукки Иоанна I. Внутри распятия находилась чаша с жидкостью, которая со времени обретения Св. Лика почиталась в народе как кровь Христова. Две реликвии – распятие и сохранявшуюся в нем чашу – поделили между собой, следуя нескольким поданным им с небес знамениям, лукканцы и жители Луни. После того как селение Луни обезлюдело и было разрушено, чашу перенесли в Сарцану, где она до сих пор и остается высоко чтимой реликвией. О популярности легенды о лукканском распятии свидетельствуют ее изображения за пределами Лукки. См., например: *Martinelli S. La leggenda in affresco. La capella con le storie del Volto Santo nella villa Buonvisi a Monte San Quirico* // *Academia.edu* [электронный ресурс]. Режим обращения: http://www.academia.edu/3433873/La_leggenda_in_affresco._La_cappella_con_le_storie_del_Volto_Santo_nella_Villa_Buonvisi_a_Monte_San_Quirico (дата обращения: 04.12.2014).

пролегающей чуть в отдалении от него, и со сравнительно нового шоссе. Камера перемещается по периметру борго, быстро движется по улицам и едва заглядывает в местную церковь; очень скоро мы вместе с протагонистом покидаем и этот пункт.

Перед глазами потенциального паломника Франчиджены его будущее путешествие предстает как остросюжетный фильм: виды городов и разделяющих их пространств, произведения искусства и архитектуры, занимательные истории и даже эмоции протагониста, пробужденные увиденным, – все это сменяет друг друга с головокружительной быстротой. Богатый исторический контекст средневековой Франчиджены служит «приманкой» для потенциального путешественника, но когда этот путешественник ступает на Дорогу, бытовых неурядиц и физических трудностей ему достается гораздо больше, чем историко-культурных впечатлений. В конечном итоге – и особенно это справедливо для велопаломников – стремление каждый день преодолевать установленное количество километров пути и через немного дней покрыть весь путь целиком иногда вовсе отвращает от посещения «исторических» борго и городов или, во всяком случае, от осмотра существенного числа находящихся в них памятников. «Историчность» Франчиджены и ее городов оказывается канвой, но никак не содержанием паломничества. Запечатлевающиеся в памяти путешественников образы городов и борго фрагментарны и скудны, что – как мы старались показать – вполне предсказуемо, если учитывать всю совокупность условий, определяющих впечатления паломников от проделанного пути. Таким образом, можно заключить, что как объект для массового туристического потребления Франчиджена пока сложилась лишь в одном аспекте: она действительно привлекает внимание паломников, готовых преодолевать достаточно длинные, протяженностью в несколько сотен километров, ее участки. Однако о том, что она состоялась как историко-культурный проект, имеющий религиозную и просветительскую направленность, в настоящее время говорить нельзя.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

I percorsi dello spirito: la via Francigena. Parte Settima: da Lucca a Monteriggioni (2000, C. Brotto, Italia), doc.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калужная Е.А. Паломничество как ритуал // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2006. № 47. Вып. 12. С. 13-27.
2. Калужная Е.А. Паломничество как ритуал: сущность и социально-исторические типы. Дисс. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2007.
3. Gorgone Pelaia G. La forza medicante della natura. Piccolo pronto soccorso per il pellegrino della Via Francigena. Firenze: Regione Toscana, s.a. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/6342020/La+forza+medicatrice.pdf/fce4b42f-0d5c-4aab-b75a-cd5803618b56> (дата обращения: 04.12.2014).
4. Macchia G. Pellegrinaggio medievale a Lucca. Emergenze e memorie. Lucca: Maria Pacini Fazzi ed., 2009.
5. Magoun F.P.Jr. The Rome of Two Northern Pilgrims: Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nicolás of Munkathverá // Harvard Theological Review. 1940. Vol. 33. Issue 04 (October). P. 267-289.
6. Martinelli S. La leggenda in affresco. La capella con le storie del Volto Santo nella villa Buonvisi a Monte San Quirico // Academia.edu [электронный ресурс]. Режим обращения: http://www.academia.edu/3433873/La_leggenda_in_affresco._La_cappella_con_le_storie_del_Volto_Santo_nella_Villa_Buonvisi_a_Monte_San_Quirico (дата обращения: 04.12.2014).
7. Matheus M. Borgo San Martino: An Early Medieval Pilgrimage Station on the via Francigena Near Sutri // Papers of the British School at Rome. Vol. 68 (2000).
8. Nevola F.J.D. «Per Ornato Della Città»: Siena`s Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal // The Art Bulletin. Vol. 82. No. 1 (Mar., 2000). P. 26-50.
9. Ortenberg V. Archbishop Segeric`s journey to Rome in 990 // Anglo-Saxon England. 1990. Vol. 19 (December). P. 197-246.

REFERENCES

1. Gorgone Pelaia G. *La forza medicante della natura. Piccolo pronto soccorso per il pellegrino della Via Francigena*. Florence: Regione Toscana, s.a. E-source: <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/6342020/La+forza+medicatrice.pdf/fce4b42f-0d5c-4aab-b75a-cd5803618b56> (дата обращения: 04.12.2014).
2. Kaluzhnaja E.A. 'Palomnichestvo kak ritual' [Pilgrimage as Ritual] in *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*. Ser. 2, Gumanitarnye nauki [News of the Ural State University. Series 2, Humanities]. 2006. № 47. Issue. 12. P. 13--27.
3. Kaluzhnaja E.A. *Palomnichestvo kak ritual: sushchnost' i social'no-istoricheskie tipy*. Diss. ... kand. kul'turologii. [Pilgrimage as a Ritual: Nature and Socio-Historical Types. Thesis for a candidate (PhD) degree in cultural studies]. Ekaterinburg, 2007.
4. Macchia G. *Pellegrinaggio medievale a Lucca. Emergenze e memorie*. Lucca: Maria Pacini Fazzi ed., 2009.
5. Magoun F.P.Jr. 'The Rome of Two Northern Pilgrims: Archbishop Sigeric of Canterbury and Abbot Nicolás of Munkathverá' in *Harvard Theological Review*. 1940. Vol. 33. Issue 04 (October). P. 267--289.
6. Martinelli S. *La leggenda in affresco. La cappella con le storie del Volto Santo nella villa Buonvisi a Monte San Quirico* in *Academia.edu* URL : http://www.academia.edu/3433873/La_leggenda_in_affresco._La_cappella_con_le_storie_del_Volto_Santo_nella_Villa_Buonvisi_a_Monte_San_Quirico
7. Matheus M. 'Borgo San Martino: An Early Medieval Pilgrimage Station on the via Francigena Near Sutri' in *Papers of the British School at Rome*. Vol. 68 (2000).
8. Nevola F.J.D. 'Per Ornato Della Città: Siena's Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal' in *The Art Bulletin*. Vol. 82. No. 1 (Mar., 2000). P. 26-50.
9. Ortenberg V. 'Archbishop Segeric's journey to Rome in 990' in *Anglo-Saxon England*. 1990. Vol. 19 (December). P. 197-246.

П.В. Соколов

кандидат философских наук,
старший научный сотрудник Института гуманитарных
историко-теоретических исследований им. А. В. Поletaева,
преподаватель Школы философии НИУ Высшая школа экономики
alharizi@rambler.ru

ВЕСТЕРНИЗИРОВАННЫЕ ПАЛОМНИКИ-ХАДЖИ: ПАРАДОКСЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ*

В статье анализируются нарративы, создаваемые паломниками-хаджи, получившими западное воспитание. Доказывается, что целый ряд представлений о природе власти, истории и исторических памятниках, источниках культурных норм, социальном характере исторического знания у этих паломников оказываются «западными», независимо от личной религиозности. Рассматривается, как наличие этой незавершенной системы западных представлений влияет на понимание святых мест как структуры, на использование категорий «архаики», «древности», «современности», «искусства» и других ключевых категорий европейского туристического опыта, которые в данном случае своеобразно деформируются. Урбанистические проекты в Саудовской Аравии рассмотрены как своеобразный спор с историей, претендующий изобрести альтернативу западному историзму.

Ключевые слова: хадж, ислам на Западе, картина мира туриста, восприятие памятников прошлого, политика памяти, коллективная память о прошлом

The paper analyzes narratives by Western-educated hadji and proves the deep character of their Westernized view on the nature of political power, history and historical monuments, sources of cultural norms, social character of historical knowledge, apart of their personal religious beliefs. This under construction system of civilized representations influences on their structural view on Mecca, through introduction of such categories as archaic, old, modern and contemporary, artistic value and other marks of Western touristic experience, oddly transformed. Urban reconstructions in Saudi Arabia attempted to win over history, making alternative to Western historicist policy.

Keywords: hadj, Western Islam, tourist worldview, monuments as part of memory, politics of memory, common collective memory

Цель статьи – проанализировать формы исторического сознания в нарративах, созданных мусульманскими паломниками-хаджи, происходящими из европейской культурной среды или ассоциированными с ней (в силу полученного образования, длительного проживания на Западе и т.д.). Подобная задача требует синтетического объединения целого ряда методологий и теоретических программ, от истории и социологии повседневности до религиоведения, «tourism studies» и эстетики. Важной особенностью работы с паломнически-туристическим опытом хаджи является ограниченность возможности полевых исследований: в силу юридических и политических особенностей Королевства Саудовская Аравия невозможно было бы поставить эксперимент, подобный, к примеру, известному полевому эксперименту в Spring Mill Pioneer Village в Южной Индиане¹, и проанализировать *in vitro* конституирование туристического опыта у «гостей Милосердного». Именно поэтому мы сосредоточимся на анализе нарративов о паломничестве, подвергшихся определенной литературной обработке: на материале паломнических сочинений, принадлежащих к традиционному жанру исламской литературы – *рихля* (описание путешествия в

© Соколов П.В., 2015

* В работе использованы результаты проекта «Городские образы в системах коммуникации: от XV к XXI в.», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г. This study was supported by the HSE Scientific Fund, project “Urban images in the communicative systems in 15th – 21th centuries”.

¹ Rickley-Boyd J.M. The Tourist Narrative // Tourist Studies. 2009. No 9. P. 259-280.

Мекку), но при этом испытывавших определяющее влияние европейской исторической культуры, а также интернет-комментариев паломников-суннитов – мы попытаемся эксплицировать историческое измерение паломнического опыта у современных вестернизированных «хаджи». Прежде всего, в фокусе нашего внимания окажутся наиболее репрезентативные в интересующем нас отношении тексты: известная книга алжирского публициста Слимана Зегидура (род. 1953 г.) «История повседневной жизни в Мекке от Мухаммада до наших дней» (первое издание – 1986 г.), «Путешествие в Мекку» (*Rihla 'ila Makkah*, 1996) Мюрада Вилфрида Гофманна (род. 1931 г.), немецкого писателя, юриста и дипломата, обратившегося из католицизма в ислам суннитского толка и с тех пор регулярно публикующего происламские апологетические и просветительские сочинения, и ряд других, типологически сходных с ними. Эти тексты особенно показательны в том отношении, что они возникли на пересечении европейской и арабской систем литературных жанров и, соответственно, интегрируют разноприродные модели осмысления исторического опыта. Помимо повествований европеизированных хаджи, предметом рассмотрения в разделе станет реакция паломников-суннитов на такой беспрецедентный акт демонстративного уничтожения исторического наследия, как инициированная Домом Саудов «радикальная реновация» «двух священных мест» ислама, Досточтимой Мекки и Светозарной Медины, а также на обретающие все большую популярность «западные» практики потребления достопримечательностей (селфи). Наше исследование позволит приблизиться к ответу на вопрос о том, каким образом – в форме ли развитой исторической рефлексии, отдельных исторических аргументов или архетипов исторического воображения – происходит историзация паломнически-туристического опыта в неевропейской культурной среде, а также проблематизировать функцию исторического аргумента в экономике вестернизированного паломнического нарратива. Иными словами, мы ставим своей целью рассмотреть, какие формы принимает восприятие исторически нагруженного городского пространства в культуре, канон исторического самосознания которой существенно отличается от европейского. Наше исследование, главными героями которого являются паломники и конверсы, располагается в русле актуальных работ по социологии современной религиозности (работы, которые мы имеем здесь ввиду, опираются на христианский, преимущественно католический, опыт, но предметом внимания их авторов являются независимые от конфессиональных параметров структуры социального времени, социальной динамики и т.д.), в которых фигуры паломника и конверса обретают центральное значение. Так, в своей недавней работе Даниэль Эрвье-Леже пишет, что «паломник мог бы служить эмблемой современной религиозности, для которой характерна подвижность верований и самоидентификаций, в то время как фигура обращенного открывает оптимальную перспективу для рассмотрения процессов формирования религиозных идентичностей в контексте этой подвижности»².

Точкой отсчета для нашего исследования послужит принятое в современных *tourist-studies* (Дин МакКеннелл) макросоциологическое понятие туриста как «модерного человека вообще» (*modern man-in-general*). Туризм концептуализируется как ансамбль ритуалов, осуществление которых приводит к дифференциации общества; коллективное стремление к трансцендированию современной тотальности, «утопия различий», по выражению Ван ден Эбеле³. Туризм помогает конструировать тотальность из фрагментов опыта – общество в сознании современного индивида предстает как серия дискретных формальных репрезентаций, и только «будучи туристом, индивид включается в универсальную драму Модерна»⁴. По МакКеннеллу – и это важно для нас – туристические аттракционы могут быть представлены как секуляризованный аналог религиозного символизма, а в туристическом обращении с временем и пространством можно обнаружить аналоги специфического хронотопа паломничества. Мы в своем исследовании будем придерживаться обратной перспективы и рассмотрим элементы туристических практик в паломничестве в Мекку

² Hervieu-Léger D. *Le Pèlerin et le converti. La religion en mouvement*. P.: Flammarion, 1999. P. 119.

³ Lippard L. Foreword // MacCannell D. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1999. P. xx.

⁴ MacCannell D. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books, 1976. P. 7.

П.В. Соколов *Вестернизированные паломники-хаджи:
парадоксы исторической культуры*

как своего рода «аванпосты модерности» (outposts of modernity) в демонстративно антимодернистском исламском обществе. Нас будет интересовать именно взаимодействие двух логик – пилигримажа и туристического потребления – и место истории в них обеих.

Еще одним важным моментом, на котором мы должны специально остановиться, является совмещение академических и неакадемических форм присвоения прошлого в интересующей нас локальной исторической культуре. Так, в европейской традиции проблема демаркации профессионального, дилетантского и паранаучного знания о прошлом играет первостепенную роль, а падение монополии академической науки на историческое самоосмысление европейского общества представляет собой одну из центральных тенденций в исторической культуре Запада Новейшего времени. На Востоке, однако, положение вещей несколько иное. Применительно к исламской исторической культуре мы можем говорить о той же проблеме, которую некогда сформулировал Йозеф Йерушалми применительно к иудаизму (эту цитату приводит и Франсуа Артог в своей знаменитой работе о «режимах историчности»): «Почему в то время как иудаизм из века в век всегда в сильнейшей степени был пропитан духом истории, сама историография играет у евреев в лучшем случае вспомогательную роль, а чаще всего – совсем никакой? В переживании испытаний, которые выпали на долю евреев, всегда основополагающей была память о прошлом, но почему ее первыми хранителями никогда не были историки?»⁵ В самом деле: несмотря на то, что в исламской традиции историография и рефлексия о статусе исторического знания еще со Средних Веков были очень развиты – достаточно вспомнить «Муккаддиму» Ибн Халдуна, – это никогда не приводило к монополии исторической дисциплины на прошлое, характерному для европейской ситуации Нового времени. Статус исторического аргумента как в научном рассуждении, так и в литературе оставался непроясненным – в том числе и в тех жанрах, которые, подобно путевым заметкам, так или иначе предполагают авторскую рефлексия о прошлом. Если мы обратимся к классическим образцам жанра *рихля*, например, к сочинениям Ибн Джубайра или Ибн Баттуты, то увидим, что место истории здесь прочно занято традицией – пересказами хадисов и кораническими аллюзиями.

Именно по этой причине целесообразным представляется сосредоточиться на паломнических рассказах о Мекке и Медине западных (или вестернизированных) авторов, в которых монополия традиции начинает расшатываться, а различные режимы историчности – перемешиваться между собой. Здесь, правда, прежде всего нужно заметить, что для представителей западного мира попасть на территорию Хиджаза было во все времена делом непростым. Доступ на территорию двух священных мест ислама (*аль-харамейн аш-шарифейн*) был запрещен немусульманам еще пророком Мухаммадом; немногочисленные исключения допускались лишь в чрезвычайных ситуациях. Так, в черте Запретной Мечети в 1979 г. оказался французский спецназ – для освобождения от забаррикадировавшихся в ней фанатиков, последователей «Махди» Мухаммада аль-Кахтани, которых саудовские силы порядка были не в состоянии нейтрализовать самостоятельно. Несмотря на все препятствия любознательные европейцы стремились проникнуть в запретные для них города начиная, по крайней мере, с XVI века (не считая нескольких крестоносцев, пытавшихся разграбить мусульманские святыни и в итоге оказавшихся в Мекке в качестве... жертвенных животных). Началом научного освоения Аравийского полуострова следует считать столь же знаменитую, сколь и несчастливую экспедицию датского ученого Карстена Нибура по инициативе короля Дании Фредерика V и немецкого ориенталиста Иоганна Михаэлиса (1761-1767 гг.). В XIX в. повествования европейцев о паломничестве в Мекку обыкновенно создавались в жанре, занимающем промежуточное положение между авантурным романом, научным отчетом и донесением колониального чиновника. Показательный случай – «Паломничество в Медину и Мекку» (1851-1853 гг.) переводчика «Камасутры» и «Тысячи и одной ночи», знатока двадцати девяти языков и первооткрывателя истоков Нила Ричарда Фрэнсиса Бертона (1821-1890). «Паломничество» Бертона,

⁵ Цит. по: Артог Ф. Порядок времени, режимы историчности // Неприкосновенный запас. 2008. №3 (59). Режим доступа: http://www.igh.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=48 (дата обращения 03.11.2014).

потрясающая эрудиция которого позволяла ему с равной легкостью писать об этрусских древностях Болоньи и африканском королевстве Дагомея, эксплуатирует эстетический и рекламный потенциал «экзотического» и «ориентального» в Европе, с восторгом внимавшей газелям «Гафиза» и переводам из арабской поэзии Рюккерта. Хронику путешествий в Хиджаз, по характеристике автора предисловия к этому изданию, характеризует живость стиля, достигаемая при помощи арабесок и жизненных зарисовок (*dramatize the dry journal of a journey and preserve the tone of the adventures, together with that local colouring in which mainly consists "l'éducation d'un voyage"*)⁶, что выгодно отличает ее от «наивного рассказа Лодовико Бартема, нелепого повествования Дж. Питтса или непричесанных заметок Джованни Финати». Цели путешествия в Центральную Аравию, этого *experimentum crucis* для европейских исследователей Востока, характеризуются одновременно и как научные: «исследовать, возможно ли создать рынок торговли лошадьми между Центральной Аравией и Индией, получить информацию о Великой Восточной Пустыне между Рубой и Хали, изучить гидрографию Хиджаза»⁷ и т.д. – и как развлекательные. Основополагающий эстетический принцип Бертона – утрированная субъективность; текст «Паломничества» характеризуется как «очень Личный Рассказ» (*very Personal Narrative*), ибо «только личные истории интересуют род человеческий» (*it is personal that interests mankind*)⁸. С этим связана и другая цель англичанина – обрисовать контуры жизненного мира человека «с Востока», проблематизировать «инаковость» и «экзотичность»: «Посмотрите, к примеру, как индийский мусульманин выпивает стакан воды. Он сжимает в руке свой бокал, словно это горло врага. Затем, прежде чем пригубить, восклицает: "Во имя Аллаха Милостивого и Милосердного!". Потом выпивает содержимое – залпом, не смакуя, – и удовлетворенно покрывает. Прежде чем поставить на стол свой стакан, он выдыхает: "Хвала Аллаху!" (подлинное значение этого восклицания начинаешь осознавать в пустыне), и, наконец, отвечает "Да будет Аллах благосклонен к тебе!" на учтивое "Будь здоров!" друга»⁹. После Бертона и Снука-Хюргронье большая часть путеводителей по святой земле ислама свелась к изложению справочной информации. Иногда все «туристическое» повествование сводится к рассуждениям о правильном определении миката или о том, можно ли отправляться из Мекки после тарвии сразу же на гору Арафат, или же нужно сперва заночевать в долине Мина и т.д. В качестве характерного примера можно рассмотреть известную книгу немецкого конверса Мурада Вилфрида Гоффмана «Путешествие в Мекку». Примечателен именно разрыв между культурным горизонтом автора и той канонически строгой жанровой формой *рихля*, которую он избирает для своего сочинения. Как и в случае с «Повседневной жизнью», цель «Путешествия в Мекку» – культуртрегерская; автор ставит перед собой задачу показать, что ислам не так страшен, как о нем принято думать. Парадоксальным образом все исторические впечатления автора укладываются в два эпизодических фрагмента: так, в своем рассказе о посещении Медины Гоффман описывает «возвышенный опыт исторического»: «в этом месте (в мечети, где находится могила Пророка), распространяющем благоухание истории (*'абак ат-тарих*), переживаемый опыт до глубины души потряс некоторых из наших спутников, до такой степени, что они разразились слезами»; в этом же эпизоде он меланхолически вспоминает о «двух исторических мечетях без истории»¹⁰, разрушенных саудовской администрацией – однако этот оксюморон остается без какого-либо развития. Исключением из этого правила можно считать разве что книгу-репортаж журналиста *National Geographic*, мусульманина-конверса Томаса Эберкромби (1930-2006) *Beyond the Sands of Mecca* (1966), который повторил маршрут средневекового путешественника Ибн Баттуты, пройдя от Магриба до Суматры, и травестийное литературное паломничество Катеба Ясина (1929-1989), нашедшее отражение в его романе «Неджма».

Действительно новаторским стало появление в 1988 г. книги алжирского *soixant-huitard*,

6 Burton R.F. Pilgrimage to El Medina and Meccah. Vol. 1. L.: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857. P. x.

7 Ibid. P. 3.

8 Ibid. P. 4.

9 Ibid. P. 6.

10 Hoffmann M.W. Rihla ila Maccah. Riyadh: Maktaba al-Abikan, 2001. P. 15.

П.В. Соколов *Вестернизированные паломники-хаджи:
парадоксы исторической культуры*

публициста и политического аналитика Слимана Зегидура (в настоящее время он «отвечает» во французской интеллектуальной блогосфере за всевозможную восточную экзотику с привкусом актуальной политики, от украинского кризиса до ИГИШ¹¹), получившего одновременно классическое арабское и европейское образование и оставившего одно из первых «неканонических» описаний паломничества в Мекку (он совершил 'умру в 1987 г., а на следующий год – полный хадж.). Его книга *La Vie quotidienne à la Mecque de Mahomet à nos jours* была высоко оценена европейской публикой и удостоилась престижной премии Клио. Жанр «истории повседневности» избирается автором (кстати, не имеющим исторического образования) не случайно: именно история выступает своего рода минимальным основанием коммуникации между западным читателем и паломником-мусульманином. Тем самым Зегидур предпринял попытку вывести описание автобиографического опыта паломника и его исторических опытов, приобретаемых от соприкосновения с исламским, из-под безраздельного господства религиозных метаннарративов. Отсюда – синкретический характер книги Зегидура: саркастический, «оговорочный» дискурс критического интеллектуала сплавляется с исповедальным нарративом, свойственным для паломнических итинерариев в любой религиозной традиции. Автор предисловия к русскому переводу книги алжирца утверждает, что в ней нельзя не заметить влияние эпохи 1968 г., для которой Фуко и Бурдьё были главными авторитетами¹² – и это, *mutatis mutandis*, справедливое замечание. Книга Зегидура написана на острие между двумя поистине тектоническими процессами – эпоха, которая в Европе стала временем студенческих волнений и бунтов против консервативных ценностей, для Ближнего Востока стала эрой исламских революций – и самосознание автора в полной мере отражает эту «раздвоенность». Эксплуатируя многочисленные христианские аллюзии, клише либеральной печати и топосы левацкого дискурса, Зегидур как бы контрабандой и всегда *en passant* включает в свой текст традиционалистские аргументы. Так, он подвергает сомнению необходимость исторической критики текста – «зачем расщеплять Коран на исторические слои?»¹³, а также поддерживает (по крайней мере на уровне риторики) запрет саудовских властей на проведение на священной земле социологических опросов: «Запрещены и социологические опросы. Люди находятся в Мекке, чтобы вступать в какие-либо отношения не друг с другом, а с Создателем. И здесь нечего исследовать. Здесь следует молить Бога, взывать к Его милости. Явиться в Мекку в качестве простого туриста или наблюдателя – величайший грех»¹⁴.

Для того, чтобы прояснить значение последнего замечания Зегидура и тем самым точнее определить причины неразвитости туристического дискурса о священных местах ислама, следует принять во внимание статус туризма, с одной стороны, и исторического интереса – с другой, в исламском богословии и шариате. Доказательства полезности обращения к истории находят еще в Коране, в котором содержатся многочисленные примеры из жизни древних народов: Мадаин Салих, народ Самуд, «Ад, Ирам и обладатели колонн», истории о Лукмане и Зу-ль-Карнайне (Искандере Двурогом, то есть Александре Македонском), а также древних памятников – «сколько колодцев опустевших и замков воздвигнутых!» (22:45) и т.д. Что касается «туризма» (арабский аналог этого появившегося в XIX в. английского термина – *сияха*), то первое упоминание о нем арабские правоведы анахронистически находят во втором аяте суры «Покаяние»: «Странствуйте же по земле четыре месяца и знайте, что вы не ослабите Аллаха и что Аллах опозорит неверных!»; именно на этот аят ссылаются, например, авторы раздела о статусе туристической практики в шариатском законодательстве в авторитетной монографии «Туризм в исламском мире»¹⁵. Однако они не учитывают того обстоятельства, что этот аят был отменен пятым аятом этой же суры («аят меча») в соответствии с правилами «насих ва-мансукх» (одна из коранических дисциплин, устанавливающая

¹¹ См. его блог: http://blogs.tv5.org/deus_ex_machina/

¹² Бобровников В.О. Репортаж из путешествия по святым местам // Зегидур С. Повседневная жизнь паломников в Мекке. М.: Молодая гвардия-Палимпсест, 2008. С. 10.

¹³ Зегидур С. Цит. соч. С. 45.

¹⁴ Там же, С. 27.

¹⁵ Sanad Saad H., Mounier Kassem A., Scott N. Tourism and Islamic Law // Tourism in the Muslim World / Ed. by N. Scott and J. Jafari. Bingley: Emerald, 2010. P. 17-30.

хронологическую очередность противоречащих друг другу аятов)! Первая, очевидная цель «туризма» – это, разумеется, «отправление обязательных ритуалов хаджа и умры» (*аль-ада' фарида аль-хадж уа манасик аль-'умра*), другое благочестивое назначение туристической практики – «знакомство с ясными знаменами могущества Аллаха в Его творениях» (*уа мин фау'ид ас-сияха ат-та'арруф 'аля айат хальк Аллах*). Сура «Паук» (20 аят) рекомендует мусульманам путешествовать, «чтобы видеть, каков был конец неверных». Кроме того, мусульманские апологеты туризма ссылаются на знаменитый хадис Пророка, предписывающий правоверным «искать знаний, хотя бы ради этого нужно было отправиться в Китай» – хадис этот традиционно толковался, впрочем, как предписание взискать собственно исламского просвещения и даже более буквально – собирать хадисы (см. «Путешествие в требовании хадиса» аль-Хатиба аль-Багдади). Наконец, в пользу дозволенности и желательности туризма приводится знаменитый коранический принцип «Аллах хочет для вас облегчения»: поэтому в современных курсах на богословских факультетах исламских учебных заведений, посвященных «целям шариата» (*maqasid al-shari'a*), туризм преподносится как легальный и одобряемый вид деятельности, а некоторые улемы, например, шейх Мухаммад Рашид Редда, утверждают даже, что «Аллах сделал туризм не просто желательным, а обязательным».

При этом, однако, не понятие туризма остается здесь амбивалентным и не полностью тождественным своему западному аналогу. Так, туризм ради незаинтересованного удовольствия объявляется сомнительным с несколько неожиданной ссылкой на суру «Железо», осуждающей... монашество: «В сердца тех, которые последовали за ним, Мы вселили сострадание и милосердие, а монашество они выдумали сами» (27 аят)¹⁶. Имеется в виду, что эгоистическое удовольствие от туристического потребления сродни монашескому особножительству, изымающему индивида из социальных связей, что для ортодоксального суннитского ислама (о суфизме мы не говорим) недопустимо. Путеводители избыточного интереса к истории также не поощряют. К примеру, в новейшем русскоязычном путеводителе по 'умре под рубрикой «Краткий исторический обзор» помещены фрагменты из хадисов, повествующие о посещении Хаджар (ветхозаветной Агари) ангелом, об основании Каабы Авраамом и Исмаилом и т. д. – иными словами, история сводится здесь к преданию¹⁷. А в разделе «Посещение» (*зияра*) авторы специально предостерегают от излишнего увлечения историческими достопримечательностями: «Однако многие люди интересуются историческими местами. Они копят деньги в течение жизни, чтобы приехать в Мекку и посетить те места, о которых они слышали в школе-медресе и читали в хадисах, и стремятся их посетить (...) Если вы хотите отправиться куда-то и может случиться, что во время этой поездки вы пропустите салат ал-фард в Заповедной мечети, откажитесь от поездки. Помните о тысячекратной награде за каждую молитву. Не обкрадывайте себя!»¹⁸

Зегидур по понятным причинам не пользуется легалистскими аргументами, пытаясь сделать внятной для европейского читателя практику хаджа. Зато он не упускает возможности подчеркнуть момент, роднящий традиционалистскую рефлексию о хадже с европейской идеей *valori del cammino* – приоритет пешего паломничества перед всеми прочими его формами¹⁹. Зегидур сочувственно цитирует Поля Морана, назвавшего скорость одним из грехов современного мира²⁰. Из этого

¹⁶ Выдумали – не совсем корректный перевод; скорее, «внесли в эту практику недозволенные новшества». Ведь само по себе учреждение монашества в Коране оценивается скорее позитивно; ср. 82 аят суры «Трапеза»: «ты, конечно, найдешь, что самые близкие по любви к уверовавшим те, которые говорили: «Мы – христиане!». Это – потому, что среди них есть иереи и монахи и что они не превозносятся».

¹⁷ Там же, С. 171-185.

¹⁸ Ал-Карнаки Ибн М., Зарипов И. 'Умра. М.; СПб.: Диля, 2014. С. 157.

¹⁹ Эта идея широко распространена в исламском мире; о пешем паломничестве в Мекку как важном ресурсе символического капитала у народов Средней Азии см.: Ларина Е.И., Наумова О.Б. Современное религиозное сознание российских казахов и ислам имамов // Этнографическое обозрение. 2008. №1. С. 88.

²⁰ Ср. знаменитую филиппику Кл. Ст. Льюиса в адрес современных средств транспорта (из автобиографии «Настигнут радостью»): «Современный транспорт ужасен – он и вправду, как хвалится, «уничтожает расстояние», один из величайших данных нам Богом даров. В вульгарном упоении скоростью мальчишка проезжает сто миль и ни от чего не освобождается, ни к чему не приходит – а для его деда десять миль были бы путешествием, приключением, быть может – паломничеством. Если уж человек так ненавидит пространство, чего бы ему сразу не улесться в гроб? Там ему будет достаточно тесно».

П.В. Соколов *Вестернизированные паломники-хаджи:
парадоксы исторической культуры*

полемиического выпада органично разворачивается критика европейского исторического сознания *in toto*: «Понятие «историческое здание» неуместно для ислама. Камень всегда останется камнем. Гранит, мрамор, известняк, кирпич – какая разница? Так всегда рассуждают последователи Пророка (...) Речь не идет о сохранении архитектурного памятника»²¹. Отношение Зегидура к саудовской реновации Мекки и Медины двойственно – с одной стороны, вставая на позицию европейского критического интеллектуала, привычно оппозиционного по отношению к власти, он раздражается гневной филиппикой: «ибн Сауд пытался стереть под видом “борьбы с идолопоклонничеством” историю города. Ибо каждый камень был потенциальным свидетелем против него, каждая надпись могла однажды рассказать о его жестокости»²². Однако в дальнейшем оказывается, что за этим «варварским» актом стоит фундаментальный парадокс исторического самосознания ислама, отчасти объясняющий и апоретические отношения с традицией в исламском фундаментализме. Зегидур еще усугубляет этот парадокс, производя странную для «западного» человека редукцию – в Аравию, пишет он, туристы и паломники приезжают «не ради зданий, а ради воды, неба и земли», то есть субстанций, которые полагаются неизменными и не подлежащими ходу исторического времени. Тем самым, эффекты «непосредственно переживаемой древности» и «исторической аутентичности», являющиеся неотъемлемой частью туристического опыта на Западе, для исламской «сияха» признаются нерелевантными. С дискредитацией исторической древности сочетается пафос модернизации, насаждаемый властями, но поддерживаемый и населением: «В то время как эти государства владеют одними из самых ценных в мире археологических находок, они стремятся надеть на себя «современную» маску и размещают в буклетах фотографии бетонных зданий, автотрасс, текстильных фабрик и молодых женщин в военной форме словно для того, чтобы забыть о старинных домах и мечетях»²³. С риторикой путеводителей солидарны и простые жители Мекки; по Зегидуру, стандартной реакцией на его попытки фотографировать старинную архитектуру в священном городе было восклицание: «Как! Ты специально это делаешь, чтобы показать потом, какая отсталая наша страна?». Именно поэтому саудовские «реставраторы», в отличие от их западных коллег, совершенно не заботятся об имитации аутентичности («staged authenticity») – реставрация аутентичного облика древней Аравии предполагает уничтожение, подобно тому как культ Urtext'a в научной Европе XIX столетия делал неизбежным уничтожение промежуточных редакций и интерполяций. Эта антиисторическая позиция получает и доктринальное обоснование: по словам собеседника Зегидура по имени Аталла, «западные верующие – хранители музеев, мы – хранители истинной веры»²⁴.

Анализируя полемические выпады Зегидура и его собеседников против западного исторического сознания и современного режима историчности, следует помещать их в контекст головокружительных преобразований городского ландшафта Мекки и Медины, начавшихся с окончательным приходом к власти в Аравии Дома Сауда (1925 г.) и продолжающихся по сей день. Месяц шавваль 1344 года Хиджры, то есть август 1925 г. по христианскому летосчислению, оставил неизгладимое впечатление не только у шиитов и суфиев и европейских экспертов-защитников исторического наследия: в этот год было уничтожено большинство мавзолеев и мемориальных мечетей, воздвигнутых над погребениями почитаемых сподвижников Пророка и святых. Пожалуй, немногие столь древние и обладающие столь богатым историческим наследием города претерпевали такие быстрые и радикальные трансформации, если только не было войн или природных катаклизмов – на ум приходит разве что преобразование Парижа бароном Османом; даже сталинская «Новая Москва» не была воплощена в жизнь в полном объеме, а саудовская «Новая Мекка» – была: только в 2012 г. было разрушено более 7 тыс. зданий.

Показательной иллюстрацией эстетической программы «Новой Мекки» может служить дом в стилистике Ле Корбюзье, построенный на месте, где родился Пророк Мухаммад²⁵. При этом, однако,

²¹ Зегидур С. Цит. соч. С. 192.

²² Там же, С. 193.

²³ Там же, С. 196.

²⁴ Там же, С. 198.

²⁵ Фотографию из личного архива Е. А. Резвана см. в: Резван Е.А. Коран и его мир. Спб.: Петербургское востоковедение, 2001. С. 28.

саудовские власти даже поощряют проекты по реконструкции истории священных мест, о чем свидетельствует хотя бы такой проект, вполне в духе западной концепции мультимедийного музея:

Хадж-миссия России совместно с Хадж Фондом России, при участии телеканала Игора и министерства культуры Королевства Саудовская Аравия, при поддержке Исламского финансового Дома, с позволения Всевышнего начинает съемку документального фильма - «Хадж. История Руси». Если у Вас или Ваших друзей кто-либо в роду совершал хадж, и вам есть, чем с нами поделиться, пишите на info@hajjmission.ru и, возможно, Ваша история попадет на экраны. В фильме мы постараемся воссоздать историю о том, как Казанская царица Нурсултан совершала Хадж в 15-ом веке, как это происходило тогда, с какими трудностями сталкивались путешественники в прошлом. Воссоздавая исторические сюжеты, мы с помощью компьютерной графики будем путешествовать вместе с паломниками, параллельно перемещаясь в настоящее время; посещать те места, через которые лежал путь царицы. Путешествие будет долгим и закончится оно уже в Мекке будущего...²⁶

В Мекке под эгидой саудовского правительства функционирует и Институт исследований хаджа, одна из задач которого – «создание всеобъемлющего каталога исторических исследований, документов, фотографий, изображений, фильмов, карт и исторических рукописей, так или иначе связанных с хаджем; памятники священных мест Мекки и Медины должны быть использованы как заслуживающие доверия исторические источники» (building an integrated historical registry for studies, documents, photographs, pictures, films, maps and historical manuscripts for the Hajj; Holy Makkah and Madina to be used as a referential historical source)²⁷. Более того – исследователи, выступающие в роли «рупоров» саудовского официоза, усматривают в политике «служителя двух священных мест» идеальный баланс между прошлым и настоящим, традицией и Модерном: характерным примером здесь может служить монография «Современность и традиция: уравнение саудитов»²⁸.

Рассмотрим основные аргументы, основные формы реакции на статью о разрушениях исторической застройки в комментариях интернет-пользователей²⁹. Доктринальные аргументы сосредоточены вокруг полемики о дозволенности, то есть легальности с позиций шариата, строительства мавзолеев и мечетей над могилами святых. Очевидный аргумент в пользу важности сохранения древней застройки состоит в том, что памятники являют собой свидетельство исторической достоверности ранней истории ислама. По выражению одного шиитского полемиста, «Мусульмане во всеуслышание заявляют: “О люди! Тысячу четыреста лет назад на земле Хиджаза одному человеку было вверено руководство человеческим обществом, и он весьма преуспел в своей миссии. Все материальные свидетельства его жизни сохранились до наших дней: это совершенно очевидно хотя бы из того, что даже место его рождения известно нам сегодня. Вот Хира – гора, на вершине которой пророк обыкновенно получал откровение (уахи), а вот мечеть, в которой он обычно молился, и дом, где он похоронен, вот дома его жен, детей и родственников, а также могилы его детей и жен, халифов и святых”»³⁰. Некоторые авторы выступают с горячей поддержкой

²⁶ Хадж миссия России [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://hajjmission.ru/pilgriminfo/tv/hajj_prochloe. Дата обращения: 03.11.2014.

²⁷ Umm al-Qura University [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://uqu.edu.sa/page/en/4256>. Дата обращения: 03.11.2014.

²⁸ *Al-Farsy F.* Modernity and Tradition: The Saudi Equation. N.-Y.: Routledge, 2009.

²⁹ Отметим важную деталь: наш анализ форм реакции на действия саудитов ограничен тем обстоятельством, что саудовские власти подвергают строгой цензуре любые критические высказывания в свой адрес. Паломники вынуждены молчать, ибо юрисдикция Дома Саудов распространяется не только на мукимов, то есть автохтонных жителей Мекки, но и на хаджи.

³⁰ “Muslims openly announce to the world that: “O people! 1400 years ago a man was appointed in the land of Hijaz for the guidance of the human society and he was fully successful in his mission. All the specifications of his life have been protected as seen in his life without the slightest ambiguity and even the house where he was born is known to us. The mount of Hira is a place where revelation (wahy) used to descend upon him and it is in this mosque where he used to pray and this is the house where he was buried in and these are the houses of his wives, children and relatives and these are the graves of his children, wives, Caliphs, and saints””. *Subhani A.J.* Wahhabism [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.al-islam.org/wahhabism-ayatullah-jafar-subhani>. Дата обращения: 03.11.2014.

П.В. Соколов *Вестернизированные паломники-хаджи:
парадоксы исторической культуры*

«радикальной реновации» саудитов, иногда без всяких пояснений («ядовитая статейка, вот и все», *макаль интиками факатла аксар; пользователь Абдельрахман Айаши*), иногда – ссылаясь на угрозу превращения «двух священных мест» в подобие шиитских мешхедов («неужели мы хотим, чтобы Мекка превратилась в скопление храмов и мавзолеев, чтобы она стала новой Кербелой?»; *халь нуриду Макка литакуна марказ лиль-ма'абид уаль-адриха Карбала' ухра?*). Немало и тех, кто выступает против символической перегруженности городского пространства в принципе, в духе того самого неаполитанского рабочего, чьи слова приводит в своей книге МакКеннелл: «неужели развалин Колизея недостаточно для Рима?»³¹ Однако другие пользователи, как из арабских стран, так и из Европы, описывают свой опыт посещения новой Мекки как опыт травматический (пользователь Йасир: «я был в первый раз в Мекке около 15 лет тому назад в возрасте двенадцати лет, а во второй – в прошлом году, и едва смог узнать город из-за множества произошедших в нем изменений. Облик этого места переменился, святость города поблекла – словно с него совлекли ихрам³². Этот новый вид не подобает чистейшему месту на земле; посещение Мекки меня расстроило»); «здания, расположенные вокруг Запретной Мечети, хорошо гармонировали с ней ... впрочем, я рассуждаю с точки зрения архитектуры – с точки зрения религии Аль-Харам следует считать самым важным памятником в мире». Другие комментаторы настроены еще решительнее: «Это [перестройка Мекки] – Катарский проект, который финансируют израильтяне, чтобы профанировать Каабу» (*c'est un plan Qatari financié par les Israéliens pour Mondialiser la kaâba*); «это не тот дух, в котором мусульмане должны проживать свою жизнь и свой ХАДЖ» (*ce n'est pas dans cet esprit que les musulmans doivent vivre leur vie et leur HADJ*); «конечно – надо ведь, чтобы [новые здания в Мекке и Медине] привлекали побольше туристов... извините, паломников» (*il faut bien qu'il attirent plus de touristesah pardon de pèlerins*)³³. Критика вестернизации Мекки – часто встречающийся мотив как в выступлениях улемов, так и в интернет-комментариях простых верующих. Самый показательный в этом отношении полемический кейс – дискуссии вокруг допустимости селфи на фоне Каабы и в целом на священной земле Мекки. Приведем несколько комментариев: «цель хаджа – преодоления своего «я»» (*the hajj is about overcoming you self!*; Asli Sirin); «селфи разрушает благоговейный покой» (*ruins tranquility*; StrangersOnTheEath); «не превзойдет ли хэштэг #HajjSelfie хэштэг #OscarSelfie по количеству ретвитов?», издевательски вопрошает Somalia Pundit; «кажется, для многих селфи на фоне Каабы стало новым смыслом паломничества», возмущается улем Махруд ал-Кувейти (*селфи ма'а аль-Ка'ба ахар мафхум аль-хадж 'инда аль-ба'д*)³⁴. Многие отмечают демонстративно неуважительный, граничащий с кощунством способ реконструкции Мекки и Медины: «но ведь на место разрушенных зданий не вернулась пустыня, озаряемая светом звезд, – вместо звезд здесь светят ярким светом огни роскошных отелей и капиталистических магазинов и бутиков, таких как Макдоналдс, Старбакс, Баскин Роббинс или Перис Хилтон»; «тот, кто захочет посетить дом Хадиджи, первой жены Пророка, обнаружит на его месте ансамбль из 1400 общественных туалетов³⁵. На месте дома Пророка построили хамамы, на месте захоронения первого Праведного Халифа Абу Бакра – пункты обмена валют.

При этом, кстати, сама критика коммерциализации священных мест в значительной степени является эхом западной «консервативно-охранительной» экспертной позиции: в исламской традиции торговля коннотируется совершенно иначе, чем в христианской с ее притчей об изгнании торгующих из храма и запретами ростовщичества. Еще в XIX столетии европейский арабист, шпион и военный преступник, проникший в Мекку под видом магометанина, Христиан Снук-Хюргронье, зафиксировал пословицу, в одном фокусе собравшую все достоинства хаджа с точки зрения самих

³¹ MacCannell D. Op. cit. P. 87.

³² Ихрам – ритуальная одежда паломника, совершающего хадж или 'умру.

³³ Комментарии взяты с сайта: <http://www.forum-algerie.com/discussion-generale/83720-la-nouvelle-architecture-de-la-mecque-3.html>

³⁴ См. подборку материалов о селфи во время хаджа на Russia today: <http://rt.com/news/193244-hajj-selfie-mecca-muslims/>

³⁵ Комментарии к статье *Ма аллязи йаф'алуху ааль Са'уд фи асаар аль-муслимин* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rassd.com/22-90408>. Дата обращения: 03.11.2014.

«гостей Бога»: *хадж мабрур, уа занб магрур, уа тиджарат лан табур*³⁶, то есть «беспорочное паломничество, прощение грехов и выигрышная торговля», причем под последним словом имеется в виду как коммерция, так и «духовная торговля» (*тиджара руханийя*), экономия грехов и добродетелей. Сам Коран насыщен коммерческими метафорами (см., напр., 11 аят суры «Железо»: «Если кто одолжит Аллаху прекрасный заем, то Аллах увеличит его для него. Ему уготована щедрая награда»), восхваляющими достоинства «духовной торговли», причем именно в связи с необходимостью странствий и путешествий.

Если мы попытаемся определить тот объективированный в архитектурной политике способ обращения с историческим наследием, который характерен для саудовских властей, то мы увидим, что он представляет собой в действительности классический европейский современный механизм манипуляции с прошлым. Резкое снижение символической нагрузки исторической застройки имеет целью схематизацию восприятия и выхолащивание исторического чувства у паломников и туристов, прибывающих в священные города ислама. Этот процесс особенно хорошо заметен у М. В. Гоффманна: для исторической рефлексии почти не находится места в его описании паломничества; основное пространство в тексте занимает описание бытовых обстоятельств путешествия, моралистические *exempla* и скрупулезное перечисление «обязательных элементов» (*фариды*) хаджа. Пользуясь знаменитой метафорой Мишеля де Серто³⁷, можно было бы сказать, что саудовские власти применили радикальную терапию, дабы восстановить здоровье социального тела, избавившись от городских построек, деформирующих как облик Мекки, так и строгость салафитского учения. Примечателен в этом отношении способ обращения саудовских реконструкторов с историческим кладбищем Джаннат аль-Баки'. Уничтожение монументов (мавзолеев, надгробных памятников) Джаннат аль-Баки', вызвавшее волну возмущения в исламском мире, было осуществлено таким образом, чтобы, с одной стороны, сохранить «систему мест», саму схему погребений, а с другой – нейтрализовать эстетический эффект руины. Холмики на этом кладбище, подобно остаткам колонн на *Forum Romanum* в интерпретации Зиммеля, «просто уродливы»: «метафизически-эстетическое очарование» руины исчезает, когда масштаб разрушения слишком велик³⁸. Однако эта стратегия развернута на самом деле в две стороны и представляет собой парадоксальную идею сакрализации власти себя через десакрализацию исторического наследия. Так, добившись издания *улемами* фетвы относительно дома, который традиция считала местом рождения Мухаммада, – эта фетва декларировала, что нет никаких достоверных свидетельств в пользу того, чтобы считать именно этот дом местом появления на свет Пророка – и добившись тем самым права на снос соответствующего исторического здания, саудиты тем не менее свою резиденцию построили именно на этой территории!

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

– Неизбежный презентизм любых форм включения «архаического» в пространство туристического/музейного опыта (по МакКеннеллу, «высшая цель музея – способствовать унификации современного мира, поставить под контроль традицию и естество», а музеи и реконструкции – это «драматизация инаковости», торжество разрыва с традицией, «лишь аспекты структурной дифференциации современного мира, обладающие не более привилегированным статусом, чем прочие аттракционы»³⁹) обуславливает специфику отношения к историческому

³⁶ Впрочем, он же приводит и альтернативный взгляд на вещи, свойственный аборигенам Неджда: по мнению жителей Центральной Аравии, Мекка превратилась в Вавилон; так считали в конце XIX в. и те, кто был воспитан в ханбалитской строгости, и те, кто был взращен в бедуинской вседозволенности. *Snouck-Hurgronje Ch. Mekka in the Latter Part of the 19th Century. Leiden: Brill, 2007. P. 3-4.*

³⁷ Хлевнюк Д. Подлинность нововдела // Царицыно: Аттракцион с историей. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 86-113.

³⁸ Зиммель Г. Руина // Он же. Избранное. Т. 2. М.: Юрист, 1996. С. 227-233. См. также: Зенкин С.Н. Руины // Его же. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: РГГУ, 2001. С. 32. В эту же линию следует поставить, на наш взгляд, и запрет социологических опросов в Мекке – в этом охранительном жесте саудовских властей можно видеть попытку защититься от угрозы нейтрализации, которую несет в себе социологическая установка (заметим в скобках, что «опасность» социологии представляет собой общее место и у консервативных мыслителей – достаточно вспомнить демонизацию социологов в «Мерзейшей мощи» К.С. Льюиса).

³⁹ MacCannell D. Op. cit. P. 84.

П.В. Соколов *Вестернизированные паломники-хаджи:
парадоксы исторической культуры*

наследию в культурах, которые мыслят отношение с традицией по модели континуитета, а не цезуры. Своего рода компенсацией этого дефекта исторического чувства выступает гипертрофия субъективности в нарративах, подобных «Истории повседневности» С. Зегидура. «Я» Зегидура сопровождает «манасик аль-хадж», словно трансцендентальное единство апперцепции у Канта – созерцания: самоутверждение субъекта становится здесь способом наделения ценностью инертных вещей (*mere things*), для авторов *рихля* остающихся слепым пятном.

– То, чему противостоит «реновация» Мекки и Медины у саудитов – «выведение из тени» целого класса вещей посредством фотографирования, исторического осмысления, незаинтересованного созерцания, составляющего привилегию туриста, эстета и фланера. Используя формалистический термин, мы можем говорить о «выведении из автоматизма» элементов символического универсума, об их «остранении» через историзацию – или, говоря в категориях латуровской «социологии вещей», об их превращении из «оснастки» (*equipment, Zeug*) в проблематические объекты (*objects*)⁴⁰. Именно эти формы потребления призвана купировать десемантизирующая функционализация исторического центра Мекки и Медины.

– Политическая власть, эксплуатирующая свойственное религиозному фундаментализму апоретическое отношение к истории и традиции, обращает себе на пользу символический капитал десакрализуемых ею же пространств – память о катастрофе сакрального места обладает значительной энергией легитимации, ведь, как сказал Хайдеггер в статье «Искусство и пространство», «профанные пространства – это всегда провалы сакральных пространств, часто оставшихся уже в далеком прошлом»⁴¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артог Ф. Порядок времени, режимы историчности // Неприкосновенный запас. 2008. №3 (59). Режим доступа: http://www.igh.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=48 (дата обращения 03.11.2014).
2. Бобровников В.О. Репортаж из путешествия по святым местам // Зегидур С. Повседневная жизнь паломников в Мекке. М.: Молодая гвардия-Палимпсест, 2008.
3. Вахитйан В.С. Предисловие // Социология вещей / Под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006.
4. Зенкин С.Н. Руины // Он же. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: РГТУ, 2001.
5. Зиммель Г. Руина // Он же. Избранное. Т. 2. М.: Юрист, 1996. С. 227-233.
6. Ал-Карнаки Ибн М., Зарипов И. Умра. М.; СПб.: Диля, 2014
7. Ларина Е.И., Наумова О.Б. Современное религиозное сознание российских казахов и ислам имамов // Этнографическое обозрение. 2008. №1.
8. Резван Е.А. Коран и его мир. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
9. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Мартин Хайдеггер. Время и бытие. М: «Республика», 1993.
10. Хлевнюк Д. Подлинность новодела // Царицыно: Аттракцион с историей. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 86-113.
11. Burton R.F. Pilgrimage to El Medina and Meccah. Vol. 1. L.: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857.
12. Al-Farsy F. Modernity and Tradition: The Saudi Equation. N.-Y.: Routledge, 2009.
13. Hervieu-Léger D. Le Pèlerin et le converti. La religion en mouvement. P.: Flammarion, 1999.
14. Hoffmann M.W. Rihla ila Maccah. Riyadh: Maktaba al-Abikan, 2001.
15. Lippard L. Foreword // MacCannell D. The Tourist: A New Theory of the Leisure Class. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1999.
16. Rickley-Boyd J.M. The Tourist Narrative // Tourist Studies. 2009. No 9. P. 259 – 280.
17. Sanad Saad H., Mounier Kassem A., Scott N. Tourism and Islamic Law // Tourism in the Muslim World / Ed. by N. Scott and J. Jafari. Bingley: Emerald, 2010. P. 17 – 30.
18. Snouck-Hurgronje Ch. Mekka in the Latter Part of the 19th Century. Leiden: Brill, 2007.

⁴⁰ Вахитйан В.С. Предисловие // Социология вещей / Под ред. В. С. Вахштайна. М.: Территория будущего, 2006. С. 15.

⁴¹ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. М: «Республика», 1993. С. 314.

REFERENCES

1. Artog F. Porjadok vremeni, rezhimy istorichnosti [The Order of Time: Regimes of Historicity] in *Neprikosnovennyj zapis*. 2008. #3 (59). Rezhim dostupa: http://www.igh.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=48 (data obrashhenija 03.11.2014).
2. Bobrovnikov V. O. Reportazh iz puteshestvija po svjatym mestam [The Diary of the Pilgrimage to the Holy Places] in Zegidur S. *Povsednevnaja zhizn' palomnikov v Mekke*. Moscow, Molodaja gvardija-Palimpsest, 2008.
3. Vahshtjan V.S. Predislovie [Preface] in *Sociologija veshhej*. Pod red. V.S. Vahshtajna. Moscow, Territorija budushhego, 2006.
4. Zenkin S.N. Ruiny [The Ruins] in Zenkin S.N. *Francuzskij romantizm i ideja kul'tury (aspekty problemy)*. Moscow, RGGU, 2001.
5. Zimmel' G. Ruina [The Ruin] in Zimmel' G. *Izbrannoe. T. 2*. Moscow, Jurist#, 1996. Pp. 227-233.
6. Al-Karnaki Ibn M., Zaripov I. *Umra*. Moscow, Spb, Dilja, 2014
7. Larina E.I., Naumova O.B. Sovremennoe religioznoe soznanie rossijskih kazahov i islam imamov [Contemporary Religious Consciousness of the Kazakh and the Islam of the Imams] in *Jetnograficheskoe obozrenie*. 2008, #1.
8. Rezvan E.A. *Koran i ego mir* [Quran and Its World]. Spb., Peterburgskoe vostokovedenie, 2001.
9. Hajdegger M. Iskustvo i prostranstvo [Art and Space] in Martin Hajdegger. *Vremja i bytie*. Moscow, "Respublika", 1993.
10. Hlevnjuk D. Podlinnost' novodela [The Authenticity of the novodel] in *Caricyno: Attracion s istoriej*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. Pp. 86-113.
11. Burton R.F. *Pilgrimage to El Medina and Meccah*. Vol. 1. L.: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1857.
12. Al-Farsy F. *Modernity and Tradition: The Saudi Equation*. N.-Y., Routledge, 2009.
13. Hervieu-Léger D. *Le Pèlerin et le converti. La religion en mouvement*. P., Flammarion, 1999.
14. Hoffmann M.W. *Rihla ila Maccah*. Riyadh, Maktaba al-Abikan, 2001.
15. Lippard L. Foreword in MacCannell D. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.
16. Rickley-Boyd J.M. The Tourist Narrative in *Tourist Studies*. 2009. No 9. P. 259 – 280.
17. Sanad Saad H., Mounier Kassem A., Scott N. Tourism and Islamic Law in *Tourism in the Muslim World*. Ed. by N. Scott and J. Jafari. Bingley, Emerald, 2010. Pp. 17 – 30.
18. Snouck-Hurgronje Ch. *Mekka in the Latter Part of the 19th Century*. Leiden, Brill, 2007.

Н.И. Ищенко

кандидат философских наук,

доцент Школы философии Факультета гуманитарных наук

НИУ Высшая школа экономики

natalie.ishchenko@gmail.com

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ Х. ПЛЕСНЕРА: К ВОПРОСУ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Данная статья посвящена философско-историческому истолкованию изобразительного искусства в антропологии Хельмута Плеснера. В статье рассматриваются такие основные понятия его философии искусства, как «философия стиля», «схема творчества» и «произведение искусства»; анализируется тезис Плеснера о «смерти художественного сознания из духа музыки» в контексте критики экспрессионизма; а также обосновывается вывод о том, что в современной живописи Х. Плеснер констатирует дисквалификацию предметности и отрицание всех традиционных форм и привычек зрительного восприятия, рассматривая это отрицание в качестве симптома драмы сознания современного человека, утратившего свое онтологическое «место» и оказавшегося перед «открытой пустотой» сотворенного его свободой Ничто.

Ключевые слова: философия истории, философская антропология, изобразительное искусство, эстетика, стиль, творчество, экспрессионизм, Плеснер

This article is concerned with how Helmuth Plessner's anthropology interprets fine art, both philosophically and historically. This article reviews the essential notions of Plessner's philosophy of art, these are *philosophy of style*, *a pattern of oeuvre*, and *a piece of art*; also supports Plessner's thesis about *a death of artistic consciousness from the spirit of music* as part of criticism of expressionism; and concludes that Helmuth Plessner states that the modern painting disrates thingness and denies all traditions forms and ways of vision, considering this denial as a symptom of a modern drama in a consciousness of a human being who has lost his/her anthological *place* and founds himself/herself in front of *open emptiness* of Nothing created by his/her freedom.

Keywords: philosophy of history, philosophical anthropology, fine arts, aesthetics, style, oeuvre, expressionism, Plessner

В статье мы обратимся к работе Хельмута Плеснера «К философии истории изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения и Реформации» (1918)¹, положившей начало исследованиям философа в области проблем эстетики как формы выражения человеческой экзистенции². В этой работе Плеснер, еще не знакомый с трудами Дильтея и Миша, примыкает к дискуссии своего времени – как по философии истории (Лампрехт и Брейзиг, Виндельбанди Риккерт, Трёльч), так и по истории искусства (Воррингер и Вёльфлин), – вынесшей на суд современников в числе прочих и следующие животрепещущие вопросы: как можно понимать (и систематизировать) историю вообще и историю изобразительного искусства в частности. Отрицая как позицию позитивистски ориентированной философии (Лампрехт, Брейзиг, Бокль, Тэн), так и исходные установки трансцендентальной философии в духе Канта (Риккерт), Плеснер отстаивает в дискуссии принципы исторического мышления, требуя «растопить все готовые теоретические формы», с тем чтобы в любой современной интерпретации было всегда возможно обнаружить некий изначальный, не искаженный традиционным, или «не затронутым временем», историческим масштабом «поток

© Ищенко Н.И., 2015

¹ При этом мы будем опираться на книгу Ш. Петровица «Хельмут Плеснер. Генезис и система его философско-антропологического мышления», содержащую подробный и всесторонний анализ творчества Плеснера, на работу А.Г. Гаджикурбанова «Философская антропология Хельмута Плеснера», а также на другие, более поздние, работы Плеснера, в которых затрагиваются проблемы философии искусства.

² Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 7-50.

прошлого»³. Несмотря на то, что в данном методологическом требовании в мышлении Плеснера уже отчетливо прослеживается влияние философии истории Трёльча, направленной как против неокантианцев, так и против позитивистской философии истории, все же принципиальным моментом для формирования собственной философской позиции, как отмечает Петровиц⁴, окажется для Плеснера проблематизация Трёльчем именно методики философско-исторического познания⁵. Так, в вышеуказанной работе «К философии истории изобразительного искусства...» Плеснер требует большей гибкости при работе с понятиями, трактующими историю. В связи с этим он рассматривает проблему единичного исторического события и исторической объективности, обращается к наследию Кьеркегора и Ницше, а также впервые открывает для себя понятие «жизнь» (еще до встречи с Дильтеем), исследуя «изменчивость» и «текучесть» самого «исторического масштаба»⁶. Таким образом, следуя за Ницше и особенно за Трёльчем, Плеснер приходит к формулировке тезиса об истине исторического познания, обусловленной «самой жизнью». В рамках данного тезиса, утверждающего «изменчивость» исторических масштабов, или величин, в силу изменчивости самой жизни, Плеснер обращается и к философскому рассмотрению проблем истории искусства. В частности Плеснер обращается к проблеме стиля и утверждает, что понятие «стиль» предстает в эстетике не чем иным, как такой же «изменчивой» исторической величиной, поэтому, согласно Плеснеру, совершенно недопустимо говорить о «стиле эпохи» вообще, как это традиционно принято. Он выступает с требованием разрушить «догму единства стилей» и вводит понятие «философия стиля».

В своей критике представления о «единстве» стилей Плеснер исходит из того, что хотя в рамках одного и того же исторического периода столь различные формы выражения изобразительного искусства, такие как живопись, архитектура, музыка, поэзия и актерская игра, и подвластны единому духу (и чувству) времени (и всецело им определяются), все же каждая форма имеет свою собственную историю, равно как и свои собственные (ею же самой обусловленные) возможности выражения, а также внутренние законы, которые все вместе составляют именно ее стиль в отличие от всех остальных в одну и ту же эпоху: «Если за (готовым) произведением искусства какой-либо эпохи и скрывается – как прорыв глубочайшего волнения и исходной всеобщей установки сознания – ...страсть..., то самому производству⁷ уготован лишь дозволенный традицией, исторической ситуацией, а также возможностями выражения именно данной выбранной (то есть отсылающей к конкретному материалу) области изображения стиль»⁸. Поэтому Плеснер возводит свою «философию стиля» на следующих двух основаниях: «на принципе ограниченности, скованности стиля материалом (*Materialgebundenheit*), выражающем обусловленность стиля качеством средства изображения, и на требовании понятности, или доступности для интерпретации (*Deutbarkeit*), известного стиля и групп стилей посредством аналогии (*durch Analogie*)»⁹. То есть, поясняет Петровиц, на место традиционно утверждаемой возможности некоей абсолютной согласованности (*Kongruenz*) нашего вкуса, соответственно впечатления от какого-либо произведения искусства, с замыслами, вложенными в него художником (а также с ощущаемой современниками силой

³ Ebd. S. 10-11.

⁴ Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 142.

⁵ Troeltsch E. Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus (1919); ders. Der Historismus und seine Probleme (1922); ders. Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916).

⁶ Историческое событие, согласно Трёльчу, представляет собой не только фактический случай, но «и» его интерпретацию, так что само событие впервые начинает существовать как таковое лишь благодаря обусловленному эпохой соответствующему истолкованию. Это означает не только то, что историческое событие постоянно предоставляет (и даже требует) возможность новой интерпретации – Ницше говорит, например, что «в объяснении прошлого... должно исходить из того, что составляет высшую силу современности» – но также и то, что в то же самое время благодаря этому на место единой и всеобщей исторической истины вступает другая – та, которая впервые вообще позволяет сопоставить историческое событие с соответствующим настоящим, а также наделять его (событие) значением последнего. *Nietzsche*, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*, WWI, S. 250; Vgl. *Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, GS VII, S. 15.

⁷ Здесь имеется в виду *действие* по производству (*Tat*) произведения искусства.

⁸ *Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation*, GS VII, S. 17.

⁹ Ebd. S. 18.

Н.И. Ищенко *Философия истории Х. Плеснера:
к вопросу об изобразительном искусстве*

воздействия на них данного произведения), вступает у Плеснера возможность «критической аналогии»¹⁰ (*Kritische Analogie*) этих обеих областей¹¹. Таким образом, с учетом двух вышеназванных принципов Плеснер обнаруживает различие между «визуально-тактическими условиями» (*optisch-taktisch Bedingungen*) стиля (когда подразумевается его связанность материалом) и содержанием стиля как «душевной энергией» (*seelischer Energie*)¹². Причем в последнем случае речь идет именно об исторически обусловленной силе воздействия художественного произведения, понять которую можно лишь посредством метода критической аналогии. Здесь, однако, следует отметить, что рассматривая данные теоретические посылки в отношении искомого истолкования истории стиля изобразительного искусства, Плеснер сталкивается с необходимостью их конкретизации, а именно он дополняет эти допущения своим представлением о творческом процессе, изменяя само понятие, или «схему» творчества. Так, он выдвигает аргументы как против односторонней натуралистической схемы, в которой история духа понимается как некий каузальный процесс, и в которой полностью игнорируется свобода духа, так и против ограниченной схемы «оригинальности и своеобразия» творчества, в которой, вопреки первой, история интерпретируется как ничем не опосредованная последовательность уникальных актов свободы. Для Плеснера же существует только одна «схема творчества», а именно та, которая дает возможность усмотреть двойственный характер самого культурного бытия человека: быть обусловленным традицией «и» одновременно быть свободным, точнее, постоянно освобождающимся от нее. (Стоит отметить, что здесь у Плеснера возникает серьезная теоретическая проблема: как следует понимать данную двойственность? Иными словами, как возможно философски, в единой перспективе, рассматривать человека одновременно и в качестве продукта, и в качестве творца своей истории, то есть как исторически-естественное и в то же время свободно действующее существо.)

В указанном контексте Плеснер также изменяет и традиционное представление о произведении искусства. Как пишет Петровиц, он обращает свое внимание на то, что в противоположность религиозному пониманию Средневековья, согласно которому произведение искусства «отсылает от (из) себя» (будучи посредником и представителем трансцендентного), в эпоху Возрождения оно начинает восприниматься как «отсылающее к самому себе», а именно рассматривается как «самоцель, существующая исключительно ради эстетического эффекта»¹³. Однако, с точки зрения Плеснера, этот начавшийся в эпоху Возрождения процесс обретения произведением искусства своей независимости, равно как и процесс автономизации художника и художественного продукта, указывает на то, что историю изобразительного искусства можно, в конечном итоге, понять также и в рамках трансцендентального метода. Так, посредством постоянно углубляющейся рефлексии над собственными действиями в согласии с принципом автономии собственного сознания (а также с принципом рефлексии над условиями возможности эстетического продукта), в экспрессионизме, согласно Плеснеру, находит свой конец процесс самоуничтожения изобразительного искусства вообще, который, будучи вышеописанным образом обусловленным, отражает «общий» процесс «уничтожения изобразительных возможностей»¹⁴. И в данной связи – то есть с точки зрения обнаружения противоречия («программно артикулированного» именно у романтиков) между абсолютной свободой творческого процесса, с одной стороны, и законами «производства» самого художественного «продукта» как произведения искусства, с другой, – Плеснер сравнивает экспрессионизм с «учением о романтической иронии». Он настойчиво подчеркивает, что требованию безусловной свободы творчества удовлетворяет исключительно музыка (а не живопись) как вид искусства и соответственно «слух» как способность восприятия (но никак не зрение), «поскольку только звук, его значение и слышание... соответствует форме романтической иронии – быть и здесь и там в идеальной одновременности»¹⁵. Экспрессионизм же, напротив, остается для

¹⁰ См. также значение понятия «интерпретация» у Трёлля.

¹¹ Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 145.

¹² Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 18.

¹³ Ebd. S. 27.

¹⁴ Ebd. S. 45-47.

¹⁵ Ebd. S. 48.

Плеснера всего лишь неудачной попыткой применить принципы музыки (средствами цвета и формы) к живописи¹⁶.

В качестве резюме своего философско-исторического истолкования изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения, Плеснер формулирует следующий тезис: хотя «история изобразительного искусства с самого начала и мыслилась исходя из представления о легитимности процесса изготовления, или производства, художником прекрасного в соответствии с идеалом его (художника) безусловной автономии – как единственного основания для подлинно человеческого достоинства», однако результат данного процесса оказался прямо противоположным его отправному пункту. В самом деле, даже если со стороны художника он и предстал прогрессом в сознании его (художника) свободы, то со стороны художественного сознания, напротив, он оказался прогрессом в движении по направлению к смерти «из духа музыки»¹⁷. То есть попытка обновления художественного сознания посредством допущения некоего музицирования в цвете (кубизм, футуризм, экспрессионизм) – дабы «завоевать глазу ту свободу, которой ухо наслаждается в музыке» – означала, по Плеснеру, окончательное разрушение и гибель традиционного изобразительного искусства¹⁸.

Тем не менее, замечает Петровиц, именно данный момент «музыкализации живописи» из духа романтики, равно как и идею ведущей роли музыки и ее первостепенного значения в рамках искусства, Плеснер вновь возьмет себе на вооружение полвека спустя в его вышедшем в 1972 году сочинении «Музыкализация чувств»¹⁹. И если в своем первом сочинении он говорит еще только «о смерти художественного сознания из духа музыки» и таким образом лишь критикует попытку экспрессионизма «перенести... в традиционных категориях видения... принципы музыки на живопись» (ведь «на окольных путях... для музыки нет жизни, ибо в ней нет там необходимости»!²⁰), то теперь он, напротив, видит в абстрактном искусстве Василия Кандинского и Франца Маркса (как и в их программной музыкализации видения) новое эстетическое сознание. При этом он обращает внимание также и на то, как в художественной практике Ренессанса это сознание формировалось и преображалось. Так, считает Плеснер, если прежде формирование нового художественного сознания предполагало и обособление произведения искусства, и обретение полной автономии художником посредством его освобождения от религиозных и церковных уз, а наряду с этим также и усиление позиций как естествознания, так и индивидуальной субъективности²¹, то теперь дело идет о

¹⁶ Vgl. ebd. S. 49.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Plessner H. Die Einheit der Sinne, GS III, S. 250. В данной связи А. Г. Гаджикурбанов поясняет: «Плеснер... обращается к актуальной в его время практике авангардистских направлений в искусстве, прежде всего в живописи – в кубизме, футуризме, экспрессионизме. Как считает Плеснер, в художественном творчестве их adepts и в их программных манифестах проявилась та черта, которую можно охарактеризовать как музыкализацию живописи – аналогию между оптическими и акустическими элементарными данными. Она предполагает возможность передачи определенного смысла исключительно живописными средствами чистого цвета и цветовых сочетаний («абсолютная живопись»). Для Плеснера же очевидно, что хотя чисто зрительный материал без включения в него в предметные (образные, фигуративные) построения некоторым образом и воздействует на душу, но сам по себе никаким смыслом обладать не может. Эти построения должны что-то представлять или обозначать; он был противником экспрессионизма также и в кино. Сами по себе несут в себе смысл лишь акустические восприятия, музыка. Только она благодаря чистой последовательности тонов создает в поле слухового восприятия образы (Gestalte), которые уже одним тем, что они суть, обнаруживают для духа смысл, не представляя что-то и не обозначая... Оптический материал носит совсем иной характер. Невозможность «абсолютной живописи», «визуальной музыки», заключается в том, что живопись не может так же чисто ритмически построить в последовательности краски и линии, как это делает музыка со звуками. Краски в их качественном отношении друг к другу не образуют собственно смысловых образований, подобных музыкальным аккордам как комплексным смысловым целым. Даже если в картине тона и гармонируют друг с другом, то сами по себе они представляют простые данности, в то время как в музыке они являются самостоятельными величинами со своим качеством, составляющими одно смысловое целое. Если визуальные элементы не будут сводиться воедино объединяющим созерцанием в предметное единство как его свойства, живописная картина будет бессмысленной. Между оптической материей и телесным состоянием нет соответствия». Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М.: Росспэн, 2004. С. 325-326.

¹⁹ Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 479-492; Pietrowicz S. Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens. 1992. S. 147.

²⁰ Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 49.

²¹ Ebd. S. 23-30; Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 490; ders. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 273, 279.

Н.И. Ищенко *Философия истории Х. Плеснера:
к вопросу об изобразительном искусстве*

радикальном устранении предметности вообще и об абсолютной автономии художника, равно как и его картины, которая отныне существует не ради ее вещиности, или объектности, как таковой, а единственно ради ее художественных качеств (или качества живописи) и того переживания, которое восприятие и воздействие данной картины опосредует²². Таким образом, то, что было заложено в эпоху Возрождения благодаря открытию «измерения сознания», приходит в современности к своему последовательному воплощению. Итак, согласно Плеснеру, мы наблюдаем существенную трансформацию интенций художественного сознания: прощаясь с искусством эпохи Возрождения, направленным на неукоснительное исполнение предзаданных правил, мы встречаемся с искусством, заранее нацеленным на оказание эффективного воздействия на сознание зрителя²³.

И все же, несмотря на вышесказанное, никак нельзя упустить из виду и принципиальную критику Плеснером этой новой эстетики, которая «эстетическое сознание искусства» подменяет «эстетическим искусством сознания»²⁴. Ведь, по мысли Плеснера, дисквалификацию предметности и отрицание всех традиционных форм и привычек зрительного восприятия необходимо рассматривать не иначе как в качестве адекватной формы выражения для разыгрывающейся на наших глазах драмы в равной степени как сознания современного человека, который «со времен Галилея и Паскаля утратил свое онтологическое «место» и с тех пор раскрывает себя исключительно эксцентрически в тотальности действительного», так и искусства, которое «освобождается сегодня от последних канонических и идеологических критериев и встает лицом к лицу с Ничто этой свободы» (Ж. Матьё)²⁵. Более того, тезис о «стоянии перед Ничто свободы» справедлив, по Плеснеру, и в отношении человека современности как такового, в силу чего данный тезис становится исходным пунктом всей его антропологической философии. Так, полагает Плеснер, поскольку «отсутствие четких критериев в эстетике соответствует всеобщей ненадежности и зыбкости общественного нормирования»²⁶, то, подобно тому как искусство, освобождаясь от последних сдерживающих его сил, оказывается перед сотворенным абсолютной свободой Ничто, так же и человек современности (в его свободе от всех исторических, нравственных и религиозных обязательств) обнаруживает себя перед «открытой пустотой». Вследствие чего, делает вывод философ, специфически антропологический «вопрос о сущности и предназначении человека» должен быть поставлен вновь²⁷.

Заключение

Итак, в своей работе «К философии истории изобразительного искусства, начиная с эпохи Возрождения и Реформации» Плеснер говорит о смерти художественного сознания из духа музыки в современности. Он критикует экспрессионизм за попытку применить принципы музыки к живописи на том основании, что «на окольных путях... для музыки нет жизни, ибо в ней нет там необходимости». И хотя в программе современного искусства по «музыкализации видения» Плеснер впоследствии усмотрит также и новое эстетическое сознание, все-таки философ сохранит свое критическое отношение к последнему, поскольку «эстетическое сознание искусства» не тождественно «эстетическому искусству сознания», и потому попытка «заменить» одно другим, предпринятая в экспрессионизме и свидетельствующая о драме сознания человека современности, представляется Плеснеру заведомо обреченной.

²² Vgl. Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation, GS VII, S. 49; ders. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 481-484; ders. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 269f.

²³ Vgl. Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), GS X, S. 273.

²⁴ Mathieu, zitiert nach Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens. GS VII, S. 486.

²⁵ Ders. Ebd. S. 485.

²⁶ Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, GS X, S. 272.

²⁷ Vgl. Plessner, Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie, GS VIII, S. 35; ders. Homo absconditus, GS VIII, S. 365.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджикурбанов А.Г. Философская антропология Хельмута Плеснера // Х. Плеснер. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М.: Росспэн, 2004. С. 315-346.
2. Nietzsche F. *Unzeitgemäße Betrachtungen II*. Bd. I. 1980. S. 209-285.
3. Pietrowicz S. Helmuth Plessner. *Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens*. Verlag Karl Alber Freiburg-München. 1992. 537 S.
4. Plessner H. Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937). GS VIII, 1983. S. 33-51.
5. Plessner H. Die Einheit der Sinne (1923). GS III, 1980. S. 7-315.
6. Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens (1972). GS VII, 1982. S. 479-492.
7. Plessner H. Homo absconditus (1969). GS VIII, 1983. S. 353-366.
8. Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965). GS X, 1985. S. 265-284.
9. Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918). GS VII, 1982. S. 7-49.
10. Troeltsch E. Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus (1919). Berlin Reuther & Reichard, 1919. 108 S.
11. Troeltsch E. Der Historismus und seine Probleme (1922). KG 16, 2008. 1424 S.
12. Troeltsch E. Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916) // *Historische Zeitschrift*. Bd. 116, 1916. S. 1-47.

REFERENCES

1. Gadzhikurbanov A.G. *Filosofskaya antropologiya Hel'muta Plesnera* [Philosophical anthropology of Helmut Plessner] in H. Plesner. *Stupeni organicheskogo i chelovek: Vvedenie v filosofskuyu antropologiyu* [H. Plessner. Stages of the organic and man: Introduction to philosophical anthropology]. Moscow, ROSSPEN, , 2004. S. 315-346.
2. Nietzsche F. *Unzeitgemäße Betrachtungen II*. Bd. I. 1980. S. 209-285.
3. Pietrowicz S. *Helmuth Plessner. Genese und System seines philosophisch-anthropologischen Denkens*. Verlag Karl Alber Freiburg-München. 1992. 537 S.
4. Plessner H. Die Aufgabe der Philosophischen Anthropologie (1937). in GS VIII, 1983. S. 33--51.
5. Plessner H. Die Einheit der Sinne (1923) in GS III, 1980. S. 7-315.
6. Plessner H. Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens (1972) in GS VII, 1982. S. 479-492.
7. Plessner H. Homo absconditus (1969) in GS VIII, 1983. S. 353-366.
8. Plessner H. Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965) in GS X, 1985. S. 265-284.
9. Plessner H. Zur Geschichtsphilosophie der bildenden Kunst seit Renaissance und Reformation (1918) in GS VII, 1982. S. 7-49.
10. Troeltsch E. *Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus*. Berlin Reuther & Reichard, 1919. 108 S.
11. Troeltsch E. Der Historismus und seine Probleme (1922) in KG 16, 2008. 1424 S.
12. Troeltsch E. Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinger (1916) in *Historische Zeitschrift*. Bd. 116, 1916. S. 1-47.

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

sergey@schtein.ru

АКАДЕМИЧЕСКАЯ РАБОТА КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА

Статья посвящена обоснованию необходимости объединения учебной дисциплины «Академическое письмо» с рядом аспектов таких учебных дисциплин, как «Философия и методология науки», «Актуальные проблемы методологии...» и «Междисциплинарные подходы...» предметной области, по которой идёт подготовка в конкретной образовательной программе, и выделения их в самостоятельную учебную дисциплину «Академическая работа», которая будет посвящена принципам нормирования научно-исследовательской деятельности и выражению её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности.

Article is devoted to substantiation of need of unification of an educational discipline "The academic writing" with a number of aspects of such an educational disciplines as "Philosophy and methodology of science", "Actual problems of methodology..." and "Interdisciplinary approaches..." of subject field on which there is a preparation in a specific educational program, and to their separation in independent an educational discipline "The academic work" which will be devoted to the principles of rate setting of research activity and expression of its results in the conditions of a certain discipline of objectivity.

Ключевые слова: академическая работа, академическое письмо, методология, нормирование деятельности

Keywords: academic work, academic writing, methodology, rate setting of activity

Относительно недавно в отечественной высшей школе появилась новая учебная дисциплина, которая в зарубежной образовательной традиции успешно закрепились в учебной сетке различных уровней образования – «Академическое письмо». Однако в российских условиях новая дисциплина не столько расширила функционал имеющихся образовательных программ, сколько обнажила существующие проблемы российского высшего образования – главным образом гуманитарного, и ещё более конкретнее – связанного с изучением искусства и кино: отсутствие реального формирования у студентов компетенции, связанной с пониманием ключевого места используемых методов в любого рода познании, а методологии – в качестве инструмента нормирования в том числе познавательной деятельности, и как следствие – интуитивный подход выпускников ВУЗов не только к выбору, но и к использованию методов получения и организации знаний в условиях научно-исследовательской деятельности, ведение которой обуславливается не элементарной логикой развёртывания исследовательской работы, в крайнем случае – логикой, присущей традиции конкретной дисциплинарной предметности, в условиях которой реализуется исследование, а всё той же авторской интуицией.

Рассматривая и проблематизируя преподавание методологии и академического письма в отечественной высшей школе, попробуем сформулировать самые общие принципы новой учебной дисциплины – «Академическая работа», которая бы, включая в себя основные аспекты нормирования научно-исследовательской деятельности и выражения её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности, преодолевала бы актуализированные проблемы.

1. Проблемы преподавания методологии в высшей школе

Несмотря на то, что в середине двадцатого века произошёл коренной пересмотр точки

© Штейн С.Ю., 2015

зрения на методологию – методология перестала рассматриваться исключительно как совокупность методов, функционально обслуживающих ту или иную дисциплинарную предметность, и была выделена в самостоятельную область знания, в которой она «должна рассматриваться не как совокупность или система знаний, оцениваемых по отношению к некоторому объекту, а как особая сфера деятельности, особый организм деятельности»¹, отношение к методологии и, соответственно, подход к преподаванию её в рамках программ высшей школы и аспирантуры по курсу «Философии и методологии науки» остался прежним – историческим, главным образом связанный с пересказом трансформации философских представлений в отношении всей совокупности вопросов мироустройства, в результате которой возникла научная картина мира, основанная на специфической – естественнонаучной форме рациональности. Что, конечно же, при всей возможной значимости данных знаний самих по себе, к методологии как принципу нормирования научно-исследовательской деятельности в условиях той или иной – любой дисциплинарной предметности, что и является необходимым знанием и умением, формируемым высшим образованием, не имеет.

Преподавание предмета «Актуальные проблемы методологии» той дисциплинарной предметности, с которой будет связана профессиональная деятельность обучающегося, отличается от преподавания «Философии и методологии науки» исключительно тем, что пересказывается трансформация не философской мысли в целом, а ключевых работ, определивших саму возможность выделения объектной области в изучаемую предметную область (правда, традиционно, начиная с античности), а так же манифестирующих, в отсутствии единой формы рациональности, основных конвенциональных «правил игры», определяющих на настоящее время условия изучаемого дисциплинарного знания или же – всего лишь одно из условий, которого придерживается преподающий дисциплину педагог (причём избирательность может выражаться не на прямую – через замалчивание, но через определённую тенденциозность подачи и оценок). Таким образом, вместо заявляемой в названии дисциплины и вполне логичной проблематизации существующего положения изучаемой дисциплинарной предметности, что вполне возможно, однако, исключительно через переход к специфической методологической работе, происходит укоренение молодого специалиста и потенциального учёного в определённой традиции со всеми её недостатками и изъянами.

Наличие у гуманитариев курса по междисциплинарным подходам, с одной стороны, связано с благородной целью расширения исследовательского взгляда, сфокусированного на собственной предметной области, введение обучающихся в понимание гипотетической возможности сопряжения обособленных областей знания, знакомство со специфическими методами, функциональными в условиях смежных и удалённых дисциплин, однако, на практике это выливается в транслирование волюнтаристских концепций, связанных с дисциплинарной конвергенцией, и основанных не столько на реальной междисциплинарной связи (возможность такой связи обосновывается исключительно методологически – через выход из обеих дисциплинарных предметностей, выделение с использованием процесса онтологизации объектной области, в целом соответствующей существовавшим областям, из которых был произведён выход, и преобразование выделенной объектной области в новую предметную область²), сколько с умозрительной идеей о возможности, в противовес естественнонаучной форме рациональности, существования некой единой своеобразной «гуманитарной» формы рациональности с потенциально единым методологическим инструментарием.

В итоге – ни одна из трёх преподаваемых дисциплин не реализует ту основную функцию, которая за отсутствием специальной дисциплины, посвящённой этому, на них возлагается: формирование у обучающегося компетенции, связанной с умением самостоятельно нормировать индивидуальную научно-исследовательскую деятельность в условиях определённой дисциплинарной предметности.

¹ Щедровицкий Г.П. Об одном направлении в современной методологии // Г.П. Щедровицкий. Философия. Наука. Методология. – М.: ШКП, 1997. – С.369.

² См., например, Щедровицкий Г.П. Проблемы методологии системного исследования // Г.П. Щедровицкий Избранные труды. – М.: Шк.Культ.Полит., 1995. – С.165-170.

2. «Академическое письмо» как проблема

Автор единственного на настоящее время русскоязычного учебника по академическому письму, в котором, по его словам, «собран, систематизирован и представлен опыт полувековых зарубежных исследований в области академического письма»³, формулирует сущность данного предмета следующим образом: «академическое письмо имеет целью научить вас выражать и обосновывать свои собственные идеи посредством краткого, убедительного и удобно организованного научного текста»⁴, что в целом соответствует основному содержанию оригинальной англоязычной литературы по академическому письму⁵.

В то же время данная дефиниция, во-первых, очень расплывчата в определении того содержания формой, для которого должно быть академическое письмо – «собственные идеи», тогда как это содержание более, чем конкретно, если речь идёт о выражении результатов научно-исследовательской деятельности – оригинальное научное знание, во-вторых, определение не содержит указания на характер формы выражения по отношению к той дисциплинарной предметности, в условиях которой реализовалась познавательная деятельность, что в сущности выражает отношение к академическому письму как к некому усреднённому способу выражения научных знаний, и, в-третьих, такая формулировка академического письма не содержит указание на то, что составляет значительную часть курса – правила оформления текстов, в основном связанные со спецификой английского языка и принятой в англоязычной научной литературе практикой. Учитывая сделанные замечания, мы можем дать более точное и унифицированное определение академическому письму, как не той учебной дисциплине, которая существует и укоренена в определённой традиции, но тому потенциально возможному предмету, который возникает в результате проведённой проблематизации: *академическое письмо – это общий усреднённый принцип организации и выражения получаемых оригинальных знаний в условиях научного дискурса без учёта специфики какой-либо конкретной дисциплинарной предметности и той или иной языковой среды* (в ином случае – когда по тем или иным причинам специфика конкретного языка важна, необходимо делать дополнение – «Академическое письмо на английском языке», «Академическое письмо на русском языке» и т.п., что, собственно, и происходит на практике).

Однако в связи с данным уточняющим определением возникает несколько вопросов: первый – существует ли реально некий общий научный дискурс, в условиях которого разворачивались бы все разрозненные дисциплинарные знания, второй вопрос – возможно ли усреднённое выражение научных знаний, независимое от специфики определённой дисциплинарной предметности, и, наконец, третий вопрос – возможно ли при выражении научных знаний абстрагирование от конкретной языковой среды и языковой научной традиции.

В качестве ответа на первый вопрос можно заметить, что даже между дисциплинами в границах естественнонаучной формы рациональности отсутствует дискурсивное единство, возможность которого связана с описанной выше методологической работой по выходу за границы дисциплинарных предметностей, выделению суммированной объектной области и преобразованию её в новую предметную область, поэтому что уж тут говорить о единстве таких разнохарактерных даже внутри самих себя гуманитарных дисциплин. Таким образом, выражение «научный дискурс» в данном определении академического письма необходимо заменить на более точное и общее – критерии научности, соответствующие специфике конкретной области знаний (в отношении естественнонаучных и гуманитарных дисциплин, а также в отношении отдельных дисциплин, критерии научности будут различные).

³ Короткина И.Б. Академическое письмо: процесс, продукт и практика : учеб. пособие для вузов. – М.: Издательство Юрайт, 2015. – С.9.

⁴ Там же, С.23.

⁵ См., например, Bailey, S. Academic Writing: A Handbook for International Students. Second edition. – London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2006; Leki, I. Academic Writing: Exploring Processes and Strategies. Second edition. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999; Oshima, A. Writing academic English. – New York : Pearson, 2006.

Ответ на второй вопрос по большому счёту очевиден – если мы говорим именно о научном знании, то есть о знании, отвечающем критерию научности, соответствующему специфике конкретной области знаний, а не о популярном поверхностном изложении знаний, которые уже являются институализированными в качестве таковых, или же по той или иной причине (но всё равно, конечно же, условно) могут быть признаны за научные (авторитет автора, сообщества, издательства), то необходимо констатировать, что усреднённое выражение научных знаний, не зависимое от специфики определённой дисциплинарной предметности, невозможно.

Третий вопрос является самым сложным, ответ на него требует отдельного развёрнутого сообщения, поэтому зафиксируем здесь только самое главное: а) знание независимо от того языка, на котором оно выражается, б) если при переводе с одного языка на другой знание искажается, то это может быть как элементарной проблемой перевода, так и изначальной проблемой самого знания, которое в самом себе содержит некоторый дуализм, связанный с тем, что через знание выражается как информация о предмете знания, так и информация о языке (что свойственно художественной литературе), которая и теряется при переводе как не относящаяся к предмету знания, что и приводит к искажению при переводе, с) так как знание является содержанием научной коммуникации, а конкретный язык всего лишь средство для передачи содержания, с помощью которого это знание по тем или иным причинам транслируется, то вопрос необходимости заострения внимания на особенностях и специфике определённой языковой среды, если и стоит, то только ради того, чтобы снять возможную проблему примеси информации о языке в информацию о предмете (о чём говорилось в пункте с), d) если говорить о тексте как о некоем едином «контейнере» для любой информации, производимой человеком, то необходимо констатировать наличие специфических жанровых «контейнеров», в которые «упаковывается» научное знание, и которые так или иначе зависят от специфики определённой языковой среды, от чего невозможно абстрагироваться, и что необходимо учитывать (значительное место в англоязычных программах по «Академическому письму» занимает разбор одного из самых распространённых жанровых «контейнеров» научной коммуникации в условиях их языковой традиции – эссе, которое в русскоязычной среде в лучшем случае воспринимается как нечто среднее между рефератом и творческим сочинением, в данном случае – на научную тему).

Таким образом, мы можем наконец-то определить целеполагание разбираемой учебной дисциплины, основанное на результатах проведённой проблематизации (целеполагание, конечно же, идеализированное): *целью академического письма является научение обучающихся организовывать и выражать полученные ими оригинальные знания в условиях критериев научности, соответствующих специфике конкретной области знаний, с учётом специфики той конкретной дисциплинарной предметности, в границах которой реализовалась познавательная деятельность, а также с пониманием особенностей механизма выражения знаний в условиях различных языковых сред и в обусловленных ими жанровых «контейнерах».*

Полноценно реализоваться в условиях образовательного процесса данная дисциплина может только в неразрывной связке и в исключительной синхронизации с отсутствующей дисциплиной (что было показано в первой части статьи), которая связана с научением обучающегося умению самостоятельно нормировать индивидуальную научно-исследовательскую деятельность в условиях определённой дисциплинарной предметности. В противном случае у формы не будет содержания для выражения. Обучение же форме на абстрактном содержании, номинально приближенном к содержанию конкретной дисциплинарной предметности, если и возможно, то весьма не продуктивно, так как сам процесс познания, мыслительный процесс, не отделим от языка, то есть от той формы, для которой в момент познания только формулируется содержание.

3. «Академическая работа»

В описанных исходных условиях – наличии ряда дисциплин, косвенно касающихся методологии как принципа нормирования в том числе научно-исследовательской деятельности, а также

учебного предмета, связанного с нормированием формы выражения результатов этой деятельности, которые по факту друг с другом соединены исключительно формально, в зафиксированной ситуации невозможности отделения самой познавательной деятельности от языковой формы, оптимальным для образовательного процесса высшей школы видится создание такой дисциплины, условно назовём её «Академическая работа», которая учитывала бы всё это и была бы посвящена *принципам нормирования научно-исследовательской деятельности и выражению её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности*.

Реализация заявленного невозможно без рассмотрения научно-исследовательской работы и работы по выражению её результатов в форме текстов именно как деятельности. А это влечёт за собой необходимость в рамках данной дисциплины заниматься и чистой методологической работой, в том числе связанной с выходом за границы изучаемой дисциплинарной предметности (освоением механизма такого выхода), проблематизацией выделения объектной области и преобразования её в предметную область. И это чрезвычайно важно. Так как, например, в отношении искусства и кино существует не только дисциплинарное знание – знаниевая сетка, покрывающая предметную область определённым образом соотносимую с объектной областью, но и знание дискурсивное, возникающее в самой объектной области и в ней же так или иначе функционирующее. Причём такого рода дискурсивное знание, вследствие его большей доступности и актуальности для воспринимающих, зачастую подменяет у обучающихся знание дисциплинарное, что приводит к конфликту, связанному с недопониманием специфики научно-исследовательской работы и формы её выражения, а то и вовсе – с отторжением принципов научности и академизма. Фиксация и даже такое – упрощённое и поверхностное объяснение описанного без реализации предварительной специфической методологической работы было бы весьма затруднительно.

Поэтому «Академическая работа» – это дисциплина, которая в том числе должна заниматься разбором и проблематизацией существующих в условиях различных языковых сред жанровых «контейнеров», используемых для выражения научных знаний. А также – анализом дискурсивных жанровых «контейнеров», функционирующих в объектной области, с которой соотносится дисциплинарная предметность, сопряжённая с образовательной программой. Всё это должно быть направлено на научение обучающегося не просто выражать результаты своей научно-исследовательской деятельности в условиях определённой дисциплинарной предметности, но в том числе и на формирование навыка осознанного выбора для этого знания оптимального жанрового «контейнера», соответствующего масштабу имеющегося уникального знания, и нормирования выражения этого знания с учётом специфики избранного жанрового «контейнера». В то же время отдельной частью курса «Академическая работа» вполне может быть раздел, посвящённый разбору и сопоставлению принципов выражения научного знания в условиях различных языковых сред, причём с двойственной целью: во-первых, с целью подготовить обучающихся к выражению знаний в различных языковых средах, а, во-вторых, имея ввиду цель – установление неких единых языковых средств, присущих всем разбираемым в рамках курса языковым средам, что может рассматриваться как своеобразная методологическая работа по выходу на некие метаязыковые средства, унифицирующие выражения научных знаний, что чрезвычайно актуально для гуманитарной науки, в которой, если не иметь в виду отдельные строгие построения, грань между научным знанием и знанием дискурсивным, а так же грань между выражением информации о знании и выражением информации о языке, чрезвычайно тонка и порой едва различима.

Следующее, о чём необходимо сказать, это то, что в образовательном процессе «Академическая работа» ни в коем случае не подменяет собой основные предметно-содержательные дисциплины, в рамках которых и актуализируются (по крайней мере должны!) все те фундаментальные знания, связанные как со спецификой конкретной дисциплинарной предметности, в отношении которой получается образование, так и с условиями реализации научно-исследовательской деятельности

в границах этой предметности. «Академическая работа» заключается исключительно в научении обучающегося *нормированию* – приведению этой работы в норму, связанную с логичной и оптимальной её реализацией. В то же время можно говорить о наличии принципов нормирования научно-исследовательской деятельности и выражения её результатов, которые не зависят от специфики той или иной дисциплинарной предметности. Они-то как раз и должны быть положены в основу содержательной матрицы данной дисциплины, трансформирующейся и приобретающей каждый раз ту специфику, которая свойственна той дисциплинарной предметности, в отношении которой реализуется образовательный процесс. Поэтому в любом случае обучающийся приобретёт искомые компетенции, связанные с «Академической работой» безотносительно конкретной дисциплинарной предметности, а освоение специфического нормирования научно-исследовательской деятельности и выражения её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности полностью будет зависеть от качества преподавания основного корпуса предметно-содержательных дисциплин.

В масштабе настоящей статьи последним, но, возможно, основным вопросом, связанным с формированием и успешным функционированием новой дисциплины, является вопрос о той личности, которая окажется способной к реализации заявленного. Ведь преподаватель «Академической работы», с одной стороны, должен быть чистым методологом, для которого «методология это не просто учение о средствах и методах нашего мышления и деятельности, а форма организации и в этом смысле «рамка» всей мыследеятельности и жизнедеятельности людей»⁶, а, с другой стороны – определённым образом быть связанным с той конкретной дисциплинарной предметностью, в отношении которой реализуется образование, в идеале, конечно же, – быть методологом данной предметной области⁷. Без такой личности реализация учебной дисциплины «Академическая работа» оказывается невозможной. И в то же время гарантированное появление такой личности связано практически исключительно с его собственным прохождением через данную дисциплину в качестве обучающегося.

Сформулировав самые общие принципы «Академической работы», включающей в себя основные аспекты нормирования научно-исследовательской деятельности и выражения её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности, обозначен методологический и функциональный «остов» новой учебной дисциплины, возведение «здания» которой связано теперь, во-первых, с созданием последовательного подробного плана курса, а, во-вторых, с практической апробацией этого плана в полевых условиях образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Короткина И.Б. Академическое письмо: процесс, продукт и практика : учеб. пособие для вузов / И.Б. Короткина. – М. : Издательство Юрайт, 2015.
2. Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №2 (24). – С.20-30.
3. Щедровицкий Г.П. Философия. Наука. Методология. – М.: ШКП, 1997.
4. Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – М. : Шк.Культ.Полит., 1995.
5. Bailey S. Academic Writing: A Handbook for International Students. Second edition. – London and New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
6. Leki I. Academic Writing: Exploring Processes and Strategies. Second edition. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
7. Oshima A. Writing academic English. – New York : Pearson, 2006.

⁶ Щедровицкий Г.П. Организационно - деятельностная игра как новая форма организации и метод развития коллективной мыследеятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – М. : Шк.Культ.Полит., 1995. – С.118.

⁷ См., например, Штейн С.Ю. От теории к методологии кино // Вестник ВГИК. 2015. №2 (24). – С. 25-29.

REFERENCES

1. Bailey S. *Academic Writing: A Handbook for International Students*. Second edition. London and New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.
2. Korotkina I.B. *Akademicheskoe pis'mo: process, produkt i praktika: ucheb. posobie dlja vuzov* [Academic writing: process, product and practice: A textbook for high schools in Russia]. Moscow, Izdatel'stvo Jurajt, 2015.
3. Leki I. *Academic Writing: Exploring Processes and Strategies*. Second edition. Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
4. Oshima A. *Writing academic English*. New York, Pearson, 2006.
5. Schtein S.Ju. 'Ot teorii k metodologii kino' [From Theory to Methodology of Cinema] in *Vestnik VGIK* [All-Russia Institute of Cinematography Bulletin], 2015, no. 2 (24), pp. 20-30.
6. Shhedrovickij G.P. *Filosofija. Nauka. Metodologija* [Philosophy. Science. Methodology]. Moscow, School of Cultural Policy, 1997.
7. Shhedrovickij G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, School of Cultural Policy, 1995.

SUMMARY

ОТ АРТЕФАКТА К АРТЕ-АКТУ: РЕДИ-МЕЙД КАК АГЕНТ СОЦИАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ

УДК 7.01

Автор: *Осмinkin Роман Сергеевич*, аспирант Российского института истории искусств, e-mail: osminkin@gmail.com

Аннотация: Статья ставит своей целью подробно проанализировать «парадигматический сдвиг» в искусстве от уникального произведения (артефакта) к художественному жесту и поведению (арте-акту). За отправную точку такого сдвига берется реди-мейд Марселя Дюшана, который французский искусствовед Тьерри Де Дюв через «онтологию номинализма» причисляет к разряду (именующих) перформативных актов. В статье производится попытка реконцептуализации реди-мейда («обратный реди-мейд») и установления условий для возникновения художественного высказывания совершенного иного, нового типа (арте-акт), наделяющего «готовую вещь» активной ролью агента социального действия.

Ключевые слова: реди-мейд, артефакт, перформативный акт, вещь, медиум искусства, медиа-среда, арте-акт

FROM ARTEFACT TO ART-ACT: READY-MADE AS AN AGENT OF SOCIAL ACTION

UDC 7.01

Author: *Osminkin Roman*, Ph.D. Student at the Russian Institute of Art History (Moscow, Russia), e-mail: osminkin@gmail.com

Summary: This article aims to analyze in detail the paradigm shift in art from the unique “arte-fact” to the (performative) artistic gesture. Marcel Duchamp’s ready-made is taken as the starting point of this shift. The article examines the ready-made as a performative act – exhibiting what Thierry de Duve’s calls “nominalist ontology”. The article attempts a re-conceptualization of the ready-made (“reverse ready-made”), which is often mistakenly re-objectified as a unique arte-fact, by giving full consideration to the conditions and the possibilities of a completely different, new type of artistic expression: the “arte-act” performs an active role of the agent of social action.

Keywords: ready-made, artefact, performative act, a thing, a medium of art, media-space, arte-act

В ПОИСКАХ «НЕВОЗМОЖНОГО МЕСТА» ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

УДК 7.067

Автор: *Комарова Вероника Владимировна*, студентка 1 курса магистерской программы «Кураторство художественных проектов» факультета истории искусств РГГУ, e-mail: verona.v.k@gmail.com

Аннотация: В своей статье 1934 года «Автор как производитель» немецкий философ Вальтер Беньямин, исследуя феномен советского «пролеткульта», поднимает вопрос о необходимости привлечения европейских интеллектуалов на сторону рабочего класса. 61 год спустя американский художественный критик Хэл Фостер возвращается к этим темам в своем эссе «Художник как этнограф». При этом фигуры писателей-революционеров он заменяет на современных художников, а пролетариат – на понятие некоего социального «иного», к которому могли относиться не только угнетаемые классы, но и сексуальные и этнические меньшинства, ВИЧ-инфицированные и любые другие маргинальные сообщества, в работе с которыми были заинтересованы артисты.

Изучение двух упомянутых текстов натолкнуло меня на проведение аналогии с моей собственной профессией журналиста, в рамках которой мне также приходится иметь дело с неким социальным «иным» (в основном я пишу про художников, занимающихся политическим и активистским искусством), что требует «погружения», тесного прямого контакта и выработки собственной позиции касательно исследуемого феномена. В каком русле я должна рассказывать истории этих людей? Стоит ли мне участвовать в их акциях? Делает ли меня общение с ними активистом?

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, Хэл Фостер, искусство, современное искусство, литература, журналистика,

SUMMARY

социальное иное, маргинальность, пролеткульт, солидарность, оппозиция, активизм, акционизм, московский концептуализм, перформанс, фотография, Петр Павленский, Pussy Riot

IN SEARCH OF AN "IMPOSSIBLE PLACE" OF WALTER BENJAMIN

UDC 7.067

Author: *Komarova Veronika*, first-year student of master program "Art History and Curatorship", Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: verona.v.k@gmail.com

Summary: In his 1934 article, "The Author as Producer," the German philosopher Walter Benjamin explores the phenomenon of Soviet "Proletarian Culture," and questions the need to include European intellectuals in the battle for the working class. In 1995, more than half a century later, the American art critic Hal Foster returns to that topic in his essay, "The Artist as Ethnographer," in which he replaces the roles played by revolutionary writers with contemporary artists, and the proletariat with the idea of so-called "social other" – which includes not only the oppressed social classes, but also sexual or ethnic minorities, HIV-positive people and any other marginalized minority, with whom the artists were interested in working.

The two texts mentioned above have inspired me to draw an analogy with my own professional experience as a journalist. I, too, work within milieu that can be referred to as the "social other," since I mostly write about Russian artists involved in political and activist art. This work requires deep ethnographic immersion and close, direct contact. As a journalist, I also have to form my own opinion concerning the subjects of my study. How should I narrate their stories? Should I take part in their actions? Does my communication with them make me an activist?

Keywords: Walter Benjamin, Hal Foster, art, modern art, literature, journalism, social other, marginality, Proletkult, solidarity, opposition, activism, actionism, Moscow conceptualism, performance, photography, Petr Pavlensky, Pussy Riot

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФИЛОСОФИИ ИСТОРИИ ЕПИСКОПА ПОРФИРИЯ УСПЕНСКОГО

УДК 7.01

Автор: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: Епископ Порфирий Успенский (1804-1885) обычно понимается как представитель традиционной духовности и официальной религии; в данной статье доказывается, что его следует относить к истории радикальной романтической мысли. Романтическое влияние было усвоено им через эстетику, через восприятие искусства в ключе современной ему мысли об искусстве. Порфирий Успенский, фрагментарно воспринимая исторические и искусствоведческие данные, создает эксцентрическую философию истории. Даже в традиционализм он вкладывает радикальное содержание и эстетическую критику, и должен рассматриваться в одном ряду с Ницше, Константином Леонтьевым и другими критиками морали.

Ключевые слова: философия истории, история искусствознания, иконопись, романтизм, духовность

THE ART HISTORICAL PREMISES OF THE PHILOSOPHY OF HISTORY BY BISHOP PORFIRY USPENSKY

UDC 7.01

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

Summary: Bishop Porfiry (Porphyrius) Uspensky (1804-1885) is usually understood as representative of traditional spirituality and official religion; in this article it is proved that his writing should be referred to the history of radical romantic thoughts. Romantic influence was adopted by him through aesthetic perception of art in the way of 19 c. art-criticism. Porfiry Uspensky, perceiving fragmentary historical and art-historical data conceived eccentric philosophy of history. He reconceptualize radical traditionalism as aesthetic criticism, and so he should be considered on a par with Nietzsche, Konstantin Leontiev and other critics of morality.

Keywords: philosophy of history, history of art history, iconography, romance, spirituality

НОВАЯ ПЛОТЬ: К ВОПРОСУ О ТЕЛЕСНОЙ МОДИФИКАЦИИ В «ИМПЕРИИ»

УДК 7.01

Автор: *Шалагинов Денис Сергеевич*, аспирант Школы философии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета Высшая школа экономики, e-mail: detrterritorisation@yandex.ru

Аннотация: В статье рассмотрен вопрос о возможности телесной модификации как эмансипаторной практики, с которым мы встречаемся в книге Негри и Хардта «Империя». Авторы заявляют о том, что симптомом постсовременности становится размывание межгендерных телесных и сексуальных отношений. Вплоть до того, что человеческие тела начинают приобретать некие постчеловеческие характеристики. Теоретики считают эти модификации первым признаком антропологического исхода – такой трансформации человеческой субъективности, которая избавит ее от капиталистической эксплуатации. С целью проблематизации этой идеи мы обращаемся к телесным мотивам в творчестве Кроненберга.

Ключевые слова: тело, модификация, Империя, Негри, Хардт, коммодификация, Кроненберг

NEW FLESH: TOWARDS THE QUESTION OF BODY MODIFICATION IN “EMPIRE”

UDC 7.01

Author: *Shalaginov Denis*, postgraduate student at the Faculty of Humanities. School of Philosophy. National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: detrterritorisation@yandex.ru

Summary: The article is focused on the question of possibility of body modification as an emancipatory practice, the idea of which we meet in “Empire” – a book by Negri and Hardt. The authors claim that the blurring of transgender and sexual relations become the symptom of postmodernity. As a result, human bodies acquire some posthuman characteristics. The theorists consider these modifications to be the first sign of the anthropological exodus – such transformation of human subjectivity, that deliver it from the capitalist exploitation. To problematize this idea we appeal to the body motives in Cronenberg’s works.

Keywords: body, modification, Empire, Negri, Hardt, commodification, Cronenberg

ОБРАЗ ДАВИДА В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖАКОМО МАНЦУ

УДК 73(03+04)

Автор: *Краузе Диана Олеговна*, старший научный сотрудник Московского музея современного искусства, e-mail: diana_krause@mmoma.ru

Аннотация: Статья посвящена творческим поискам одного из самых значимых скульпторов XX века – Джакомо Манцу. Анализируется процесс трансформации образа Давида, разработкой которого скульптор занимался с середины 1930-х гг. Особо внимание уделено произведению, которое считается одной из ключевых работ Манцу, – «Давиду» 1938 года, его концепции и пластическому решению.

Ключевые слова: итальянская скульптура, традиция, новая трактовка, реализм, гуманизм

THE IMAGE OF DAVID IN THE WORKS OF GIACOMO MANZU

UDC 73(03+04)

Author: *Krauze Diana*, senior research fellow of the Moscow museum of modern art (Moscow, Russia), e-mail: diana_krause@mmoma.ru

Summary: The article is devoted to creative progress of the eminent sculptor of the 20 c. Giacomo Manzu. We analyze the general way to transform the image of David in the artwork of Manzu, from the mid 1930s. Particular attention is paid to the key work in this development of the image, “David” of 1938, in conceptual and artistic frameworks.

Keywords: Italian sculpture, tradition, new interpretation, realism, humanism

ВОЗВРАЩЕНИЕ ФИГУРЫ РАССКАЗЧИКА В СОВРЕМЕННУЮ ВЫСТАВОЧНУЮ ПРАКТИКУ

УДК 069.152+7(036+091.8)

Автор: *Козловская Анна Юрьевна*, студентка 2 курса магистерской программы «Кураторство художественных проектов» факультета истории искусств РГГУ, email: kozlovskaa.ann@gmail.com

SUMMARY

Аннотация: Статья рассматривает новые стратегии выставочной деятельности на примере Шестой Московской биеннале современного искусства, которые основаны на устной форме повествования: личного, перформативного, открытого произведения, – где главным становится фигура рассказчика в понимании В.Беньямина.

Ключевые слова: стратегии выставочной деятельности, образ рассказчика, перформативность, процессуальность, открытое произведение, Московская биеннале современного искусства

RECOVERY OF THE STORYTELLER IN CONTEMPORARY EXHIBITION PRACTICE

UDC 069.152+7(036+091.8)

Author: *Kozlovskaya Anna*, second-year student of master program “Art History and Curatorship”, Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), email: kozlovskaya.anna@gmail.com

Summary: The article analyzes the new strategies of exhibition practice using the Sixth Moscow Biennale of contemporary art as an example. It is based on oral form of narration focusing on personal, performative and open work, where the figure of the Storyteller plays the main role in the perception of Walter Benjamin.

Keywords: Exhibition Strategy, Storyteller, Walter Benjamin, performativity, process, open work, Moscow Biennale of contemporary art

ДИСКРЕТНОСТЬ И ПЕРЕМОНТАЖ В ФИЛЬМАХ ИВАНА СУЛУЭТЫ

УДК 791(43-2+44.071.1)

Автор: *Климов Евгений Николаевич*, аспирант кафедры искусствознания СПбГУКиТ, e-mail: martini-rock@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена разбору ранних короткометражных фильмов испанского режиссера Ивана Сулуэты и выявлению специфических особенностей авторского мира, основными структурными элементами которого являются контрадикторная визуальная ритмизация и ритмический перемонтаж.

Ключевые слова: дискретность, сверхъестественное время, синеграфия плотности, перемонтаж

DISCRETITY AND REEDITING IN IVAN ZULUETA'S FILMS

UDC 791(43-2+44.071.1)

Author: *Klimov Eugeny*, Ph.D. Student in the Saint-Petersburg State University of Cinema and Television (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: martini-rock@yandex.ru

Summary: The article covers the analysis of the earliest short films of the Spanish Director Ivan Zulueta and particularization of the author's world, the basic structural elements of that world are contradictory visual rhythmic accentuation and rhythmic reediting. In the article special attention is given to the definition of the «enciphering» technique which turns the historical form into the full-fledged visual image. This technique is peculiar to the Spanish cinema avant-garde of the late Francoist Spain period.

Keywords: discrecity, supernatural time, cinegraphic of desity, reediting

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА КРИМИНАЛЬНОГО АВТОРИТЕТА В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

УДК 343.9.02+791.43.04

Автор: *Зверева Наталья Юрьевна*, кандидат культурологии, e-mail: zvereva.natalie@gmail.com

Аннотация: В статье показано, какой образ криминального авторитета конструируется в российских телевизионных репортажах и сериалах. В центре внимания находится вопрос о том, какими смыслами наделяется в них криминальный авторитет, с какими ценностями он связывается. Российские телевизионные фильмы сопоставляются с некоторыми американскими фильмами, в центре внимания которых также находится организованная преступность. Критический анализ образов криминального авторитета позволяет увидеть некоторые особенности общества, в котором они оказываются востребованными.

Ключевые слова: медиакультура, массовая культура, сериалы, криминальный авторитет, организованная преступность, общество

CONSTRUCTION OF THE IMAGE OF CRIMINAL AUTHORITY IN CONTEMPORARY MEDIACULTURE

UDC 343.9.02+791.43.04

Author: Zvereva Natalia, PhD, e-mail: zvereva.natalie@gmail.com

Summary: In this paper we consider the image of criminal authority constructed in Russian serials and TV reportages. We compare Russian serials with some American films which also show an organized crime. Critical analysis of the images of criminal authority shows some characteristics of society in which these images were constructed.

Keywords: mediaculture, popular culture, serials, criminal authority, reportages, organized crime, society

ПАЛОМНИЧЕСТВА ФРАНЧИДЖЕНЫ: ЭЛИМИНАЦИЯ ИСТОРИИ

УДК 338.48-6:(2+7/8)

Автор: Иванова Юлия Владимировна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, доцент Школы исторических наук, доцент Школы филологии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики, e-mail: juliaivanova@list.ru

Аннотация: Статья посвящена пространственным моделям современного паломничества в эпоху масс-медиа и массовых представлений о прошлом. Франчиджена на участке Италии является показательным примером возрождения паломничества как формы возрождения интереса к Средневековью, и специфику такого «нового средневековья» среди других способов исторической реконструкции наших дней и необходимо прояснить. Доказывается, что дискурс Франчиджены причудливо сочетает нарратив паломничества и нарратив святости, благодаря чему расширяется спектр моделей для подражания. Ключевым для такого сочетания оказывается использование визуальных технологий и специальных нарративов, адаптированных к массовому воображению и при этом структурно имитирующих расширение привычного современному человеку туристического опыта. В статье уточняется, как дискурсивные ловушки дополняются визуальными программами, вбирающими образность туризма, медиа и персональной истории.

Ключевые слова: паломничество, Франчиджена, визуальный нарратив, медиа, туризм, религиозное искусство

FRANCIGENA PILGRIMAGE: ELIMINATING THE HISTORICAL MOOD

UDC 338.48-6:(2+7/8)

Author: Ivanova Julia, Phd., leading research fellow at Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities and associate professor at the Faculty of History, Higher School of Economics (Russia, Moscow), e-mail: juliaivanova@list.ru

Summary: The paper analyzes models of space in contemporary pilgrimage, impacted with media images and mass representations of the past. Francigena way (Italy) is species of renovated pilgrimage as channel of medieval interest, so we clarify particular place of the pilgrimage in the field of historical reconstructions. We prove, that Francigena discourse combines in unusual way pilgrimage and sainthood narratives, adapted to mass imaginary and stratifying as structure the augmented tourist experience. The point of argumentation is augmentation of discourse traps with visual programs, compiling tourist, media and personal history imagery.

Keywords: pilgrimage, Francigena, visual narrative, media, tourism, devotional art

ВЕСТЕРНИЗИРОВАННЫЕ ПАЛОМНИКИ-ХАДЖИ: ПАРАДОКСЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 338.48-6:(2+7/8)

Автор: Соколов Павел Валерьевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полетаева, преподаватель Школы философии Национального исследовательского университета Высшая школа экономики, e-mail: alharizi@rambler.ru

Аннотация: В статье анализируются нарративы, создаваемые паломниками-хаджи, получившими западное воспитание. Доказывается, что целый ряд представлений о природе власти, истории и исторических памятниках, источниках культурных норм, социальном характере исторического знания у этих паломников оказываются «западными», независимо от личной религиозности. Рассматривается, как наличие этой незавершенной системы западных представлений влияет на

SUMMARY

понимание святых мест как структуры, на использование категорий «архаики», «древности», «современности», «искусства» и других ключевых категорий европейского туристического опыта, которые в данном случае своеобразно деформируются. Урбанистические проекты в Саудовской Аравии рассмотрены как своеобразный спор с историей, претендующий изобрести альтернативу западному историзму.

Ключевые слова: хадж, ислам на Западе, картина мира туриста, восприятие памятников прошлого, политика памяти, коллективная память о прошлом

WESTERNIZED HADJI: PARADOXES OF HISTORICAL CULTURE

UDC 338.48-6:(2+7/8)

Author: *Sokolov Pavel*, PhD, research assistant at Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities and lecturer at the Faculty of History, Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: alharizi@rambler.ru

Summary: The paper analyzes narratives by Western-educated hadji and proves the deep character of their Westernized view on the nature of political power, history and historical monuments, sources of cultural norms, social character of historical knowledge, apart of their personal religious beliefs. This under construction system of civilized representations influences on their structural view on Mecca, through introduction of such categories as archaic, old, modern and contemporary, artistic value and other marks of Western touristic experience, oddly transformed. Urban reconstructions in Saudi Arabia attempted to win over history, making alternative to Western historicist policy.

Keywords: hadj, Western Islam, tourist worldview, monuments as part of memory, politics of memory, common collective memory

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ Х. ПЛЕСНЕРА: К ВОПРОСУ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.01

Автор: *Ищенко Наталья Ильинична*, кандидат философских наук, доцент Школы философии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета Высшая школа экономики, e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com

Аннотация: Данная статья посвящена философско-историческому истолкованию изобразительного искусства в антропологии Хельмута Плеснера. В статье рассматриваются такие основные понятия его философии искусства, как «философия стиля», «схема творчества» и «произведение искусства»; анализируется тезис Плеснера о «смерти художественного сознания из духа музыки» в контексте критики экспрессионизма; а также обосновывается вывод о том, что в современной живописи Х. Плеснер констатирует дисквалификацию предметности и отрицание всех традиционных форм и привычек зрительного восприятия, рассматривая это отрицание в качестве симптома драмы сознания современного человека, утратившего свое онтологическое «место» и оказавшегося перед «открытой пустотой» сотворенного его свободой Ничто.

Ключевые слова: философия истории, философская антропология, изобразительное искусство, эстетика, стиль, творчество, экспрессионизм, Плеснер

PLESSNER'S PHILOSOPHY OF HISTORY: REVISITING FINE ARTS

UDC 7.01

Autor: *Ishchenko Natalia*, PhD in History of Philosophy, Associate Professor, Faculty of Humanities, School of Philosophy, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com

Summary: This article is concerned with how Helmuth Plessner's anthropology interprets fine art, both philosophically and historically. This article reviews the essential notions of Plessner's philosophy of art, these are *philosophy of style*, *a pattern of oeuvre*, and *a piece of art*; also supports Plessner's thesis about *a death of artistic consciousness from the spirit of music* as part of criticism of expressionism; and concludes that Helmuth Plessner states that the modern painting disrates thingness and denies all traditions forms and ways of vision, considering this denial as a symptom of a modern drama in a consciousness of a human being who has lost his/her anthological *place* and founds himself/herself in front of *open emptiness* of Nothing created by his/her freedom.

Keywords: philosophy of history, philosophical anthropology, fine arts, aesthetics, style, oeuvre, expressionism, Plessner

АКАДЕМИЧЕСКАЯ РАБОТА КАК УЧЕБНАЯ ДИСЦИПЛИНА

УДК 167+168.522+378+7.01

Автор: Штейн Сергей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: sergey@schtein.ru

Аннотация: Статья посвящена обоснованию необходимости объединения учебной дисциплины «Академическое письмо» с рядом аспектов таких учебных дисциплин, как «Философия и методология науки», «Актуальные проблемы методологии...» и «Междисциплинарные подходы...» предметной области, по которой идёт подготовка в конкретной образовательной программе, и выделения их в самостоятельную учебную дисциплину «Академическая работа», которая будет посвящена принципам нормирования научно-исследовательской деятельности и выражению её результатов в условиях определённой дисциплинарной предметности.

Ключевые слова: академическая работа, академическое письмо, методология, нормирование деятельности

ACADEMIC WORK AS AN EDUCATIONAL DISCIPLINE

UDC 167+168.522+378+7.01

Author: Schtein Sergey, PhD in Art, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sergey@schtein.ru

Summary: Article is devoted to substantiation of need of unification of an educational discipline "The academic writing" with a number of aspects of such an educational disciplines as "Philosophy and methodology of science", "Actual problems of methodology..." and "Interdisciplinary approaches..." of subject field on which there is a preparation in a specific educational program, and to their separation in independent an educational discipline "The academic work" which will be devoted to the principles of rate setting of research activity and expression of its results in the conditions of a certain discipline of objectivity.

Keywords: academic work, academic writing, methodology, rate setting of activity

