

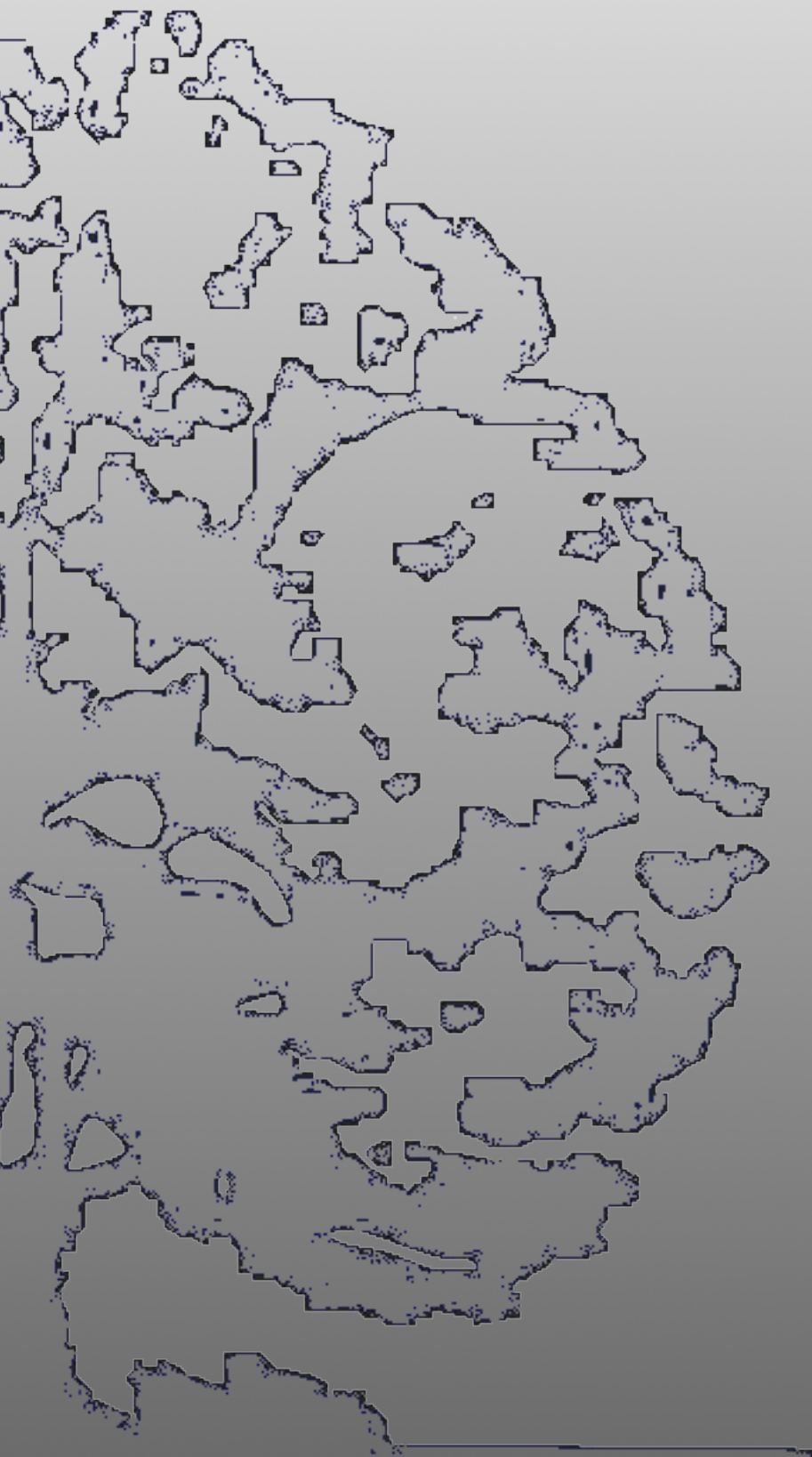
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Шестой год издания / 6th Year of publication



№22 (2-2016)

июнь-сентябрь / June-September

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания.

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения.

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

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета.

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

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

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ.

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ.

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, директор Института психологии им. Л.С. Выготского РГГУ.

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств при РАХ.

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики».

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала».

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор, ректор «Академии медиаиндустрии».

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция), доцент кафедры кино и современного искусства РГГУ.

Спирidonov Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Тхостов Александр Шамилович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК».

Шишко Ольга Викторовна, директор «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства.

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ.

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ.

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

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2016

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, chief researcher, department of media and mass arts, State institute of Art Studies.

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television.

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

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University.

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

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

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

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH.

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, director of the Institute of psychology named after L. Vygotsky at RSUH.

Krivcun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics.

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor, rector of the Academy of the media industry.

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

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8, associate professor, chair of cinema and contemporary art at RSUH.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography".

Shishko, Ol'ga Viktorovna, director of "MediaArtLab" Center for Culture and Art.

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts.

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil. associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH.

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH.

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate professor, department of cinema and contemporary art at RSUH.

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH.

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АРТУ
научный электронный журнал
Артикульт

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

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

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

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

Address:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 Н.А. Хренов Коммуникация и культура: к неапологетической истории массовой коммуникации (Продолжение)
- 18 А.Н. Афанасьев От схоластики к механицизму: теория зрительного восприятия Томаса Гоббса

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 26 Е.В. Парфенова Пропорции в остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто
- 37 А.В. Васькина, А.В. Шешина, И.Ю. Прохин Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске
- 46 И.А. Абрамкин Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов: к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII-XIX веков

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 55 А.А. Горбенко Музыкальный аспект концептуального искусства
- 61 М.Р. Невлютов Экологическое искусство как стратегия трансформации города

КИНО

- 71 О.А. Ганжара Эсхатологическая мифология в модернистском кинонарративе
- 76 А.Ю. Ионов Взаимовлияние популярного кино и городских легенд на примере фильма ужасов

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 85 М.И. Озеренчук Оппозиция автор-повествователь внутри кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 91 В.П. Руднев Деперсонализация или диссоциация?

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 100 О.А. Чуворкина «Иероглифическая» иконография Э. Маля
- 110 А.А. Арустамова, А.В. Марков Воспарение поэта: визуальные модели в прозе М. Булгакова
- 122 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *N. Hrenov* Communication and culture: to non-apological history of mass communication
(Continuation)
- 18 *A. Afanas'ev* From scholastics to mechanics: Hobbes' theory of visual perception

HISTORY OF ART

- 26 *E. Parfenova* Proportions in the gabled altarpieces of the late Duecento and early Trecento
- 37 *A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina* Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia: on the problems
of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk
- 46 *I. Abramkin* Portraits of V. Borovikovsky in the first half of the 1800-ies: to the problem of portrait
and style at the turn of the XVIII Century

CONTEMPORARY ART

- 55 *A. Gorbenko* The musical aspect of conceptual art
- 61 *M. Nevlyutov* Environmental art as a strategy for transformation of the city

CINEMA

- 71 *O. Ganzhara* Eschatological mythology in modernist cinema-narration
- 76 *A. Ionov* Mutual Influence between Popular Cinema and Urban Legends: the Case of Horror Film

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 85 *M. Ozerenchuk* Author-narrator conflict in cinematic text. Narrative code in the film "Agony"

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 91 *V. Rudnev* Depersonalization or dissociation

METHODOLOGY

- 100 *O. Chuvorkina* "Hieroglyphic" iconography by E. Male
- 110 *A. Arustamova, A. Markov* Poet's levitation: Visual models of M. Bulgakov's prose
- 122 SUMMARY

Н.А. Хренов

доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств
Государственного института искусствознания
nihrenov@mail.ru

КОММУНИКАЦИЯ И КУЛЬТУРА: К НЕАПОЛОГЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

В статье (продолжение, начало в №1 (21)) исследуются последствия развития коммуникаций для формирования массовых представлений и оценки конечным пользователем различных средств коммуникации. Обозначаются границы признания и доверия различным медиа и доказывається, что в формировании структуры различных медиа принимает участие и конечный пользователь. Воздействие медиа на публику вписывается в общую культуру зрелищ, и доказывається, что режиссура зрелищ определяет не только содержание, но и дифференциацию медиа.

Ключевые слова: коммуникативный взрыв, коммуникация, медиа, личность в культуре, индивидуализация, массовая культура

The article (continuation, for the beginning see Issue 1(21)) examines the implications of communications to the formation of mass performances and evaluation by the end-user of variety of means of communication. Indicating the limits of the recognition and trust to different media it is proved that the formation of the structures of the various media is involved in the reaction of the end-user. The impact of media on the public fits into the overall culture of spectacle, and it is proved that rules of directing spectacles determines not only the content but also the differentiation of new media.

Keywords: communicative explosion, communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture

5. От вербальной коммуникации к визуальной коммуникации: вторжение в культуру кинематографа.

С некоторого времени много говорят о телесности. В истории телесность, действительно, то уходит на дно культуры, как это имело место в средние века, то переживает эпоху ренессанса. Сегодня мы возрождаем отнюдь не средневековую традицию, хотя существует много поводов нашу эпоху отождествить с эпохой средневековой, что нередко и делается. Так, В. Куренной, пытаясь определить структуру функционирующих в современном обществе медиа, этой параллелью не пренебрегает. Утверждая, что медийное измерение изначально присуще человеку, он пишет, что уже в средние века оно приобретает ряд черт, которые можно распознать и в современной системе массовой коммуникации. Например, В. Куренной проводит параллель между образно – визуальными текстами, характерными для культовой архитектуры средних веков, с одной стороны, и голливудскими блокбастерами, с другой [Куренной, 2003, с. 10]. Его мысль следует понимать так: преодолевая эпоху письменного и печатного слова, медиа вновь возвращаются к магии изображения. В самом деле, что такое средневековое зодчество, как не каменная книга человечества, только изложенная с помощью не вербального, а визуального языка?

Однако если иметь в виду телесность, то ее реабилитация, характерная для нашего времени, пожалуй, имеет свое начало все же в Ренессансе. Ведь именно Ренессанс реабилитирует идеи Эпикура о чувственном удовольствии. Не случайно ослабление религиозных чувств связывалось с распространением эпикуреизма и гедонизма. В XIV веке в Италии появляются последователи

Эпикура, называемые эпикурейцами. «Сочинения Эпикура были утрачены – пишет Я. Буркхардт – и уже позднейшая древность имела о его учении более или менее одностороннее представление, тем не менее, чтобы познакомиться с совершенно обезбоженным миром, довольствовались и тем образом эпикуреизма, который можно было почерпнуть из Лукреция и особенно из Цицерона» [Буркхардт, 1996, с. 426].

Однако хотя Ренессанс и реабилитировал телесность, но, если иметь в виду изобретение в эту эпоху Гутенберга, то ведь именно печатная книга во многом способствовала утрате телесных проявлений бытия. Телесный, видимый мир переводился в систему вербальных знаков. Таким образом, реабилитированный Ренессансом гедонизм оказался сдерживаемым изобретением Гутенберга. Именно в эпоху Ренессанса произошло заметное расщепление между средствами массовой коммуникации и средствами массового воздействия. Тот же Я. Буркхардт демонстрирует расцвет карнавалльно-зрелищной стихии, связанной с площадью. Судьба площади, раскрепостившей мощный энергетический потенциал, будет решаться в больших длительностях истории. Несомненно, печать в этом столкновении победит. Изобретение Гутенберга зрительной и зрелищной культуре как значимой составляющей культуры вообще нанесло серьезный удар.

Этого не могли не заметить первые теоретики кино. «Изобретение искусства книгопечатания с течением времени сделало неразборчивыми черты человеческого лица, – писал Б. Балаш – Люди получили возможность читать столь многое на бумаге, что смогли пренебречь иной формой взаимного общения. У Виктора Гюго где-то сказано, что к печатной книге перешла роль средневекового собора, и что она сделалась носительницей народного духа. Но тысячи книг раскололи единое лицо собора на тысячи толков. Слово раздробило камень. Таким образом, роль видимого перешла к тому, что воспринималось чтением, из культуры зрительной возникла культура умозрительная... Но с появлением книгопечатания установилась за словом роль главного моста в сношениях человека с человеком. В слове сконцентрировался интеллект. Тело лишилось его. Оно осталось пустым. Выразительная часть нашего тела свелась к лицу. И не только потому, что другие его части закрыты одеждой. Наше лицо является теперь как бы маленьким, беспомощным, вытянутым кверху семафором души; он сигнализирует нам, как умеет. Лишь иногда приходят на помощь руки, движения которых всегда полны меланхолии руин. Но ведь по спине греческого торса, лишенного головы, можно ясно видеть, – и видеть это можем еще и мы, – плакало ли исчезнувшее лицо или смеялось. Бедра Венеры улыбаются не менее выразительно, чем ее лицо, и не достаточно набросить покрывало на ее голову, чтобы нельзя было узнать, что она думает и чувствует. Человек был «видим» всем своим телом. Но с распространением словесной культуры душа (с тех пор, как ее стало так хорошо слышно) сделалась почти невидимой. Вот к чему привел печатный станок» [Балаш, 1925, с. 12].

Когда М. Маклюэн касается книгопечатания, он фиксирует иной аспект. С его точки зрения, с появлением печатного станка возникает проблема, которая сегодня ассоциируется с открытиями З. Фрейда, а именно, с проблемой бессознательного. «Парадоксальный образом, – пишет он – первое столетие существования книгопечатания оказалось и первым столетием бессознательного» [Маклюэн, 2003-а, с. 358]. И еще: «Бессознательное – прямое порождение печатной технологии, все возрастающая куча отходов отвергнутого сознания» [Маклюэн, 2003-а, с. 359]. Почему же печатный станок приводит к расщеплению психики на сознание и бессознательное? Потому, отвечает М. Маклюэн, что для бесписьменных обществ ничего неосознаваемого не существует. Но когда возникает необходимость перевода бесписьменных культур на язык печатной книги, адекватного перевода все же не происходит. «Исследования Юнга и Фрейда суть не что иное, как изощренный перевод бесписьменного сознания в термины письменного, но, как и в любом переводе, в нем немало искажений и упущений» [Маклюэн, 2003-а, с. 108].

Таким образом, очевидно, что вместе с прогрессом в связи с печатным станком можно констатировать новую утрату того, что было существенным свойством культуры. А что же следующее

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура: к неапологетической истории
массовой коммуникации (продолжение)*

средство массовой коммуникации – кинематограф? Ведь с его помощью удалось реабилитировать сферы бессознательного. Кино возвращает утрачиваемую в эпоху печатного станка телесность. «И вот фильма – пишет Б. Балаш – хочет вновь дать культуре решительный поворот. Многие миллионы людей просиживают каждый вечер и через зрительные органы приобщаются к судьбам человеческим, к характерам, чувствам и настроениям, не нуждаясь для этого в словах. Надписи, появившиеся еще на экране, отчасти – преходящие рудименты, отчасти они имеют специальное значение, но их роль вовсе не в усилении зрительных впечатлений. Ныне все человечество уже на пути к тому, чтобы вновь изучить забытый язык мин и жестов. Не замену слов, как у глухонемых, но зрительное соответствие непосредственно воплощенному интеллекту. Человек вновь становится видимым» [Балаш, 1925, с. 12].

Реабилитация визуального, включающего в себя и бессознательные, непередаваемые с помощью печати процессы психики, началась еще с появлением в XX веке фотографии, продолжившись в кино. «Если фонетический алфавит был техническим средством отделения устного слова от его звуковых и жестовых аспектов, то фотография и ее превращение в кино вернули в человеческую технологию регистрации опыта. Фактически фиксация остановленных человеческих поз с помощью фотографии направила на физическую и психическую позу больше внимания, чем когда бы то ни было раньше. Век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца» [Маклюэн, 2003-б, с. 28].

Нововведения, связанные с упразднением в письменности интеракции, многократно умножаются с возникновением печатного станка и электронных технологий. Печатная книга упраздняет интеракцию, формируя то, что сегодня называют публикой. С этого времени публика перестает быть толпой и приобретает новую качественную форму. Трансформация толпы в публику по-настоящему происходит лишь в эпоху Ренессанса, когда возникает печатный станок. Эта революция была проанализирована еще Г. Тардом [Тард, 1899]. Таким образом, если исходить из интеракции как определяющего медиа признака, то можно отметить, что от истории медиа отделяются все коммуникации, что связаны с непосредственным взаимодействием людей в едином пространстве. В таком случае как можно их обозначить? В отечественной литературе отмеченные нами в культуре Ренессанса формы принято обозначать, как мы уже продемонстрировали, «средствами массового воздействия».

Конечно, странно было бы разводить средства массовой коммуникации и средства массового воздействия, как будто средства массовой коммуникации этого воздействия лишены. Наоборот, что как не средства массовой коммуникации столь эффективно воздействуют. Но смысл в таком разделении все же существует. Очевидно, что тесно связанные с ритуальными и религиозными формами средства массового воздействия имеют еще более длительную историю, чем средства массовой коммуникации. К ним относится не только карнавал эпохи Ренессанса, но, например, все формы звуковой речи, пантомима, театр, спорт, цирк, фарс, мистерия, церковная служба и т.д. Особую проблему представляет отношение медиа к религии и использование церковью медиа для воздействия на массу. Кстати сказать, манипуляция общественным мнением с помощью средств массового воздействия бывает не менее эффективной, чем это имеет место в средствах массовой коммуникации. Может быть, даже и более сильной, если учесть возникающее в результате сосредоточения многих людей в одном пространстве действие суггестии [Хренов, 2006, с. 50].

Констатация различий между способами коммуникации, возможные на основе интеракции, и способами коммуникации, ее исключаящими, – весьма значимый момент не только в истории медиа, но и в истории культуры. Как мы убеждаемся, способы медиа, в которых интеракция отсутствует, оказываются бессильными упразднить виды медиа, которые вне этой интеракции не существуют. Более того, иногда некоторые виды медиа оказываются в кризисе именно потому, что в ситуации социального отчуждения средства массового воздействия приобретают компенсаторное значение. Они восстанавливают ту стихию социальности, которая в самом социуме становится дефицитом. Это обстоятельство оказалось предметом исследования в работах автора, посвященных

социально-психологическим аспектам кино и театра [Хренов, 2009, с. 338]. В них функционирование театра рассматривается в контексте медиа и предстает именно средством массового воздействия.

Эта проблема оказалась весьма острой в 60-е годы XX века, когда распространение телевидения привело к спаду посещаемости кино, но в то же время к росту посещаемости театра. Как разновидность медиа кино сохраняет гибридность функционирования. С одной стороны, оно представляет типичное средство массовой коммуникации, с другой, сохраняя коллективные формы восприятия, функционирует как средство массового воздействия. В ситуации распространения телевидения, а позднее – возникновения интернета оно постепенно сдает свои позиции как лидера в системе медиа. Может быть, единственное, что еще не способствует его полному угасанию, – это то, что в известном смысле оно остается, в том числе, и средством массового воздействия. Можно даже утверждать, что в наше время кризис кино есть в реальности не кризис собственно кино, а кризис того типа коллективной коммуникации зрителя с фильмом, который соответствует эпохе кинотеатров с большой вместимостью. С другой стороны, кризис кино, прежде всего как кризис коллективного типа зрелища и средства массового воздействия не оказался нейтральным и для языка кино. Все-таки этот кризис кино как средства массового воздействия отложил печать и на кризис кино как вида искусства.

6. Кинематографическая коммуникация: прогресс или регресс в культуре?

Поскольку кинематограф реабилитирует то, что вместе с появлением печатной книги исчезает из культуры, то, может быть, наконец-то, коммуникация и культура оказываются в гармонических между собой отношениях? Ничуть не бывало. Кино тоже приходит в культуру с конфликтом. Это и в самом деле конфликт. И еще какой. Достаточно обратиться к одной из ранних статей К. Чуковского, специально посвященной раннему кино, чтобы этот конфликт ощутить. Там первые кинозрители представлены варварами. Кажется, что появление кино призвано иллюстрировать предсказание Ф. Ницше относительно будущего, в котором возникнет варварство нового типа – уже не потому, что тот или иной народ, достигший высокого уровня культуры, завоеует другой народ, который еще не успел развить своей культуры, а потому, что внутри самой культуры, достигшей максимального уровня развития, возникнет регресс. Для Ф. Ницше в этом регрессе нет ничего удивительного, ведь с его точки зрения, «культура это лишь тонкая кожица поверх пылающего хаоса» [Ясперс 2004, с. 337]. Следовательно, ее легко можно разрушить.

Разумеется, Ф. Ницше не может не видеть, как под воздействием науки, техники и коммуникации мир вроде бы изменяется к лучшему. Вот констатация им этих успехов. «Благодаря покорению природы – пишет Ф. Ницше – человечество в новом столетии, вероятно, приобрело уже намного больше сил, чем оно может израсходовать... Одно только воздухоплавание подрывает все наши культурные представления... Грядет эпоха архитектуры, когда вновь будут строить для вечности, подобно римлянам» [Ясперс, 2004, с. 377]. Для Ф. Ницше не является секретом то, что в будущем сфера рекреационных и развлекательных сфер расширится («... В будущем будут существовать, во-первых, бесчисленные заведения, в которые время от времени будут отправляться, чтобы подлечить свою душу; во-вторых, бесчисленные средства против скуки – в любое время можно будет услышать чтеца и тому подобное; в-третьих, празднества, в которых множество отдельных изобретений будут соединены в общих целях этих празднеств» [Ясперс, 2004, с. 377].

Однако при всех достижениях цивилизации и науки неизбежно возникает ситуация, когда культура погибнет от своих средств, а жизни грозит опасность усомниться в самой себе. Вот довольно мрачный прогноз Ф. Ницше на будущее: «Интерес к истине... будет падать: иллюзия, заблуждение, фантастика шаг за шагом завоеуют свою прежнюю почву... ближайшим последствием этого явится крушение наук, обратное погружение в варварство; опять человечество должно будет сызнова начать ткать свою ткань... Но кто поручится, что оно всегда будет находить силы для этого?» [Ясперс, 2004, с. 378]. Этот прогноз Ф. Ницше удивительно соответствует практике телевидения, соответствующей

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура: к неапологетической истории
массовой коммуникации (продолжение)*

духу развертывающейся контрперестройки, то есть нашим дням. Именно по некоторым телепередачам сегодня можно отслеживать отход от научного мировоззрения в сторону самых фантастических вымыслов, например, о происхождении жизни на земле, подаваемых как истинные.

Прогноз Ф. Ницше затем будет повторен И. Хейзингой. Правда, И. Хейзинга уже констатирует в реальности то, что Ф. Ницше усматривал лишь в будущем. Согласно И. Хейзинге, механизация и технизация жизни не исключают одичания человека. Более того, И. Хейзинга уже ставит вопрос о необходимости излечения культуры от нанесенного ей ущерба в результате распространяющейся технизации [Хейзинга, 2010, с. 338].

Кажется, что кинематограф преодолевает отчуждение, которое в культуру привносит сначала письменность, а потом и печатная книга. Но не тут-то было. Блистательный критик начала XX века К. Чуковский, которого мы больше знаем как выдающегося детского писателя, касаясь сюжетов в ранних фильмах, утверждал, что со стороны критики они заслуживают такого же пристального внимания, какое критика уделяет романам И. Тургенева и Н. Чернышевского [Чуковский, 1910]. Аргументируя этот тезис, критик уже улавливает то, что прогнозировал Ф. Ницше. Оказывается, кинематограф приблизил человечество к осознанию того, о существовании чего в XIX веке до Ф. Ницше не догадывались, а именно, варварство как внутреннее для цивилизации явление. Он открыл огромное число людей, отличающихся от тех, с которыми до сих пор имело дело искусство. Масса получает громадное удовольствие от сюжетов, в которых сумасшедшие едят мыло, сталкивают в воду женщину и пьют бензин, когда вместо шляпы на голову надевается кастрюля. Утрируя ситуацию, критик удивляется, почему у посетителей первых кинотеатров отсутствуют кольца в носу и раскрашенные перья вместо одежды.

Иначе говоря, критик уже фиксирует взрыв варварства, который стал очевидным с возникновением кино и о котором первым начал говорить Ф. Ницше, потом в начале XX века в России Н. Бердяев, а ныне в своих книгах наш философ Н. Мотрошилова [Мотрошилова, 2010]. Более того, когда намного позднее К. Чуковский включил свою работу о раннем кино в свое собрание сочинений, он свои выводы дополнил шокирующим наблюдением. «Теперь через столько лет умудренные горьким историческим опытом, – пишет он – мы, к сожалению, хорошо понимаем, что в тогдашнем тяготении мирового мещанства к кровавым бульварным сюжетам таились ранние предпосылки фашизма» [Чуковский, 1969, с. 149]. Но что такое фашизм, который, сознательно умертвляя тысячи людей в концлагерях, возвращал мир не только в Средневековье, но и в доисторию, как не взрыв варварства?

Тревогу по поводу воздействия кино били не только критики, но в особенности педагоги. Так, доказывая, что влияние кино становится сильнее, чем влияние книги, семьи и школы, В. Правдолюбов приходил к мысли, что кино становится «школой преступления» [Хренов, 1976, с. 172]. Конечно, В. Правдолюбов преувеличивал негативное воздействие кино. Но почему до сих пор общество упорно продолжает возвращаться к подобной постановке вопроса? В книге К. Тарасова с опорой на проведенные исследования доказывается, что в киноаудитории (имеется в виду молодежная аудитория), действительно, существует группа риска, подверженная негативному влиянию образов насилия в фильмах [Тарасов, 2005, с. 203].

На 35 Международном Московском кинофестивале 2013 года был показан фильм «Актубийства» режиссера Д. Оппенгеймера. Фильм воспроизводит изменения в политической истории Индонезии, когда в стране утвердился власть генерала Сухарто. В результате новой политики начались массовые убийства иностранцев, коммунистов и тех, кого подозревали в связях с коммунистами. Среди убийц оказалось много киноманов – поклонников американских гангстерских фильмов, которые, уничтожая неугодных лиц, подражали гангстерам – героям голливудских фильмов. Спустя много лет они, не раскаиваясь в содеянном, согласились сняться в фильме, реконструировавшем те уже ушедшие в прошлое события. Подражая голливудским звездам, они участвуют в воссоздании событий, по-прежнему веря в то, что их действия вовсе и не преступления, а героические деяния, которыми они гордятся. Как в связи с этим не вспомнить еще раз суждение М. Маклюэна о том, что

средства коммуникации высвобождают колоссальную новую силу и энергию, сопоставимую с той, какая высвобождается при расщеплении ядра или термоядерном синтезе. Только вот М. Маклюэн не продолжил свою мысль, а это продолжение предполагает анализ того выброса асоциальных инстинктов, которые уже выходят за пределы коммуникации.

7. От телевидения к интернету: трансформация мозаичных признаков восприятия в структуры коммуникации.

Оказывается, что с конфликтом в культуру входит и телевидение, что произошло буквально на глазах ныне существующего поколения. Появление телевидения вообще воспринималось катастрофой. Прежде всего, бросалось в глаза то, что оно разрушает вселенную или, как выражался М. Маклюэн, галактику Гутенберга, успевшую с XVI века стать основанием всей культуры. Отметим, что к этому времени очевидные позитивные стороны книгопечатания успели совершенно затмить сопровождающий функционирование печатной книги ее негативный эффект. Давно уже стало очевидным, что печать оказалась не только выпадением из существующей культуры, но и самой культурой, которая, воспользовавшись новой технологией, заметно продвинула процесс индивидуализации. Позднюю культуру невозможно представить без ее фундамента, и этим фундаментом является, конечно, печатный станок, хотя, как уже было отмечено, первоначально изобретение Гутенберга воспринималось вовсе не фундаментом, а, наоборот, его разрушением. Согласно этой точке зрения, именно ему, печатному станку, человечество обязано тем развитием личного начала, без которого культуры последних столетий просто не существует.

Печатная книга утвердила и высокий статус личности, и выражение этого статуса – автора. Именно печатный станок вызвал к жизни тот литературоцентризм, который, как некоторые полагают, определил основополагающие черты русской культуры. Эти поздние культурные образования телевидение устраняло, возвращая человечество к архаическим эпохам. Разумеется, М. Маклюэн это воспринимал катастрофой. Ведь оно заметно нарушало равновесие между постоянной и, следовательно, подготовленной, то есть постоянной и случайной публикой. Но увеличение случайной публики привело к регрессу культуры. М. Маклюэн констатирует: «Наше время – это ранняя стадия эпохи, для которой печатная культура становится такой же чуждой по своему смыслу, какой рукописная культура была чужда восемнадцатому столетию» [Маклюэн, 2003, с. 201]. Аргументируя свою мысль, М. Маклюэн вспоминает мысль, высказанную в начале XX века итальянским футуристом Боччони – «Мы – первобытные люди новой культуры».

С некоторого времени человечество озадачивает последствия вторжения в культуру интернета. В связи с интернетом еще более уместно употреблять метафору М. Маклюэна, отождествившим возникновение каждого коммуникативного средства с взрывом. Под таким взрывом, как мы уже успели отметить, М. Маклюэн понимал «выброс человеческой энергии и даже агрессивного насилия». Подобный взрыв М. Маклюэн фиксировал, когда письменность выводила человека из племенных сообществ, в которых имела место паутина родства и взаимозависимости. Но такой взрыв характерен и для более поздних средств коммуникации. В частности, возможных на основе электронных технологий. Правда, М. Маклюэн признается: нам ничего неизвестно о последствиях высвобождения социальных и психологических энергий, свидетелями которых мы являемся. Так, имея в виду коммуникацию на основе электронных технологий, упраздняющих индивидуализацию в культуре, М. Маклюэн пишет: «Не будет ошибкой сказать, что интеграция людей, познавших индивидуализм и национализм, есть нечто иное, нежели распад «отсталых» и устных культур, только что столкнувшихся с индивидуализмом и национализмом. Это различие между атомной бомбой и водородной. Последняя намного разрушительнее» [Маклюэн, 2003-б, с. 60].

Позднее Н. Луман буквально повторит эту метафору М. Маклюэна, обращая внимание на повышение взрывоопасных последствий коммуникации на электронной основе («... Последствия

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура: к неапологетической истории
массовой коммуникации (продолжение)*

этого взрыва сегодня мы еще не способны оценить, однако уже возможно описать возникшие структуры нового» [Луман, 2005, с. 125]. Как полагает Н. Луман, взрывная сила новых коммуникативных технологий увеличивается в силу того, что общество, которое Н. Луман определяет тоже, исходя из коммуникативного фактора, становится все более зависимым от коммуникативных технологий.

С этой точки зрения важно было бы осознать эффект воздействия на культуру интернета, что науке еще предстоит сделать. Первое, что здесь бросается в глаза, – это невероятно возрастающий объем информации и, следовательно, необходимость увеличения времени на приобщение к ней. Но расширение и увеличение объема информации диктует принесение в жертву ее углубленное осмысление. Поток информации в интернете не допускает концентрацию внимания, необходимую для углубленного ее усвоения. Традиционное повествование оказывается уже невозможным в принципе.

Имея в виду этот эффект интернета, вернемся к весьма проницательному суждению, сделанному еще С.Н. Булгаковым как раз в эпоху величайших технических изобретений, то есть в начале XX века. Это суждение позволит понять, что дело не только в интернете. В нем лишь получает выражение то, что в культуре успело уже проявиться. «В современном человечестве не только у нас, но и на Западе, – пишет он – произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [Булгаков, 1997, с. 259].

Поэтому можно утверждать, что совсем не интернет формирует новые структуры восприятия. Они рождаются в социуме. Интернет придает им лишь форму. Впрочем, С. Булгаков лишь продолжил размышлять над тем, что еще в XIX веке проницательно диагностировал Ф. Ницше. «Газета заменила ежедневные молитвы, – пишет он – Железная дорога, телеграф. Централизация огромной массы разнообразных интересов в одной душе, которая при этих условиях должна отличаться большой силой и способностью к превращениям» [Ницше, 2005, с. 63]. Это наблюдение Ф. Ницше продолжил углублять. Он пишет: «... Количество разрозненных впечатлений больше чем когда-либо: космополитизм языков, литератур, газет, форм, вкусов, даже пейзажа. Темп этого потока – prestissimo; впечатления смывают одно другое; инстинктивно остерегаешься воспринимать что-либо, воспринимать глубоко, «переваривать» – отсюда как результат ослабление пищеварительной силы. Происходит известного рода приспособление к этому перегружению впечатлениями – человек отучается от активности, – все сводится к реагированию на внешние раздражения. Он расходует свою силу частью на усвоение, частью на самооборону, частью на борьбу. Глубокое ослабление самопроизвольности: историк, критик, аналитик, толкователь, наблюдатель, коллекционер, читатель – все «реактивные» таланты; все – наука!» [Ницше, 2005, с. 65].

Позднее в своем интеллектуальном бестселлере О. Шпенглер лишь повторит то, что впервые было сформулировано Ф. Ницше. Так, касаясь характеристики того, что понимается под цивилизацией, О. Шпенглер в качестве признака цивилизации называет «нового читателя газет» и «образованца» (термин напоминает словарь А. Солженицына), который для него предстает «приверженцем культа духовной посредственности». Под последним он подразумевает любителя зланных мест, театра, спорта и злободневной литературы. Этот тип личности О. Шпенглер находит на определенном этапе истории всех культур. И вот решающий признак этого психологического типа – замена внутреннего содержания внешним («Экспансивность всякой цивилизации, империалистический эрзац внутреннего, душевного пространства пространством внешним также характерным для нее: количество заменяет качество, углубление заменяется распространением» [Шпенглер, 1993, с. 547].

Эти первые проницательные наблюдения позднее станут предметом внимания науки. Так, подобные радикальные изменения в культуре сделал предметом исследования А. Моль, сочинения которого у нас своевременно издавались. Он одним из первых использовал для выражения нового самочувствия человека специфический термин, который ныне становится ключевым. Это именно А. Моль впервые назвал приходящую на смену классической гуманитарной культуре культуру «мозаичной» культурой. В одной из своих книг он писал: «Аристотелевская система знаний, которая веками, вплоть до наступления технической эры, служила фундаментальной системой связи понятий в процессе обучения, в наше время не годится уже даже в качестве идеального образца» [Моль, 1973, с. 43]. Гуманитарная система представлений, столь реальная на протяжении веков, согласно А. Молю, устарела («Гуманитарная концепция устарела, во всяком случае, в той мере, в какой требуется, чтобы идеал имел корни в действительной жизни: при всем желании и при наличии необходимых материальных средств жить подлинной гуманитарной культурой сегодня уже никто не может» [Моль, 1973, с. 38]).

Подобная ситуация возникает в силу того, что отдельный человек уже не способен переработать всей суммы знаний, которой располагает человечество. Своим следствием это имеет то, что его мышление становится поверхностным. Поскольку школа придерживается системы гуманитарного знания, то она уже не способна закладывать в сознание системы, способные организовать мышление человека в последующей жизни. Получается, что воздействие того, что человек прочтет в газете и на афише, услышит по радио, увидит в кино или по телевидению, оказывается сильнее. В его сознании отсутствуют механизмы, способные организовать его знание. В его сознании сохраняются самые противоречивые идеи, которые по мере необходимости актуализируются.

И вот как А. Моль расширярует мозаичную структуру мышления современного человека. «В наше время фактура «экрана знаний» в корне иная; продолжая ту же аналогию, можно сказать, что он все больше становится похож на волокнистое образование или на войлок: знания складываются из разрозненных обрывков, связанных с простыми, чисто случайными отношениями близости по времени усвоения, по созвучию или ассоциации идей. Эти обрывки не образуют структуры, но они обладают силой сцепления, которая не хуже старых логических связей придает «экрану знаний» определенную плотность, компактность, не меньшую, чем у «тканеобразного» экрана гуманитарного образования. Мы будем называть эту культуру «мозаичной», потому, что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точки отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т.п.)» [Моль, 1973, с. 45].

Столь распространенные в последнее время клиповые структуры, являясь выражением «мозаичной» культуры (и к этому термину прибегает также и Маклюэн), уже опробованные телевидением, многое определяют в интернете. Потребитель интернета привык мгновенно переключаться с одного потока информации на другой. Человек утрачивает способность сосредоточения на чем-то одном. Под воздействием интернета происходит трансформация восприятия, реального при восприятии романа или фильма. Эта проблематика впервые в нашей литературе была углубленно рассмотрена Ю. Стракович в ее монографии о функционировании музыки в интернете [Стракович, 2013]. Однако это рассеивание внимания отмечал еще в XIX веке в связи с характеристикой периодической печати Н. Данилевский. Доказывая, что газета является «худшим проводником убеждений», он констатировал: «Разнообразие трактуемых ими (газетами – Н.Х.) предметов препятствует сосредоточению внимания, этому первому условию приобретения какого бы то ни было убеждения. Нынче говорится о восточном вопросе, завтра о люксембургском, послезавтра об улучшении быта духовенства, потом о системе общественного воспитания, об обрусении западного края, о судебной реформе, затем снова возвращаются к восточному вопросу и т.д., и т.д.» [Данилевский, 1991, с. 282].

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура: к неапологетической истории
массовой коммуникации (продолжение)*

Следовательно, такое поверхностное скольжение по мозаике фактов является следствием кризиса гуманитарной культуры, истоки которой уходят в эпоху Ренессанса, а этот кризис в поле внимания философии попал еще в начале XX века, в частности, в философии Н. Бердяева. Эта мозаичность восприятия, а, следовательно, и мышления, становится очевидной и полностью осознаваемой в эпоху интернета, была вызвана к жизни, как уже отмечалось, совсем не интернетом. Интернет стал лишь средством выражения этого процесса, но средством выражения, позволившим, наконец-то, осознать значимые моменты современной культуры.

8. Генезис мозаичности: расщепление печатной культуры на литературу и прессу.

Несмотря на столь мощное воздействие печатной книги на культуру и на структуры индивидуальной идентичности, все же уже собственно в самом этом средстве возникло нечто такое, что затем будет подхвачено и развито последующими средствами коммуникации – телевидением и интернетом. Ведь Гутенберг вызвал к жизни не только книгу, но и газету. Казалось бы, и книга, и газета демонстрируют нечто однородное, но, тем не менее, их разделяют рецептивные признаки. Если книга ориентирована на индивидуальное, то газета на коллективное восприятие.

Именно эту особенность подчеркивает М. Маклюэн, обращая внимание на то, что мозаичные структуры рождаются как раз на газетной полосе и являются книге чуждыми. «Ведь популярная пресса не предлагает, – пишет он – ни индивидуального взгляда, ни точки зрения, а предлагает лишь мозаику позиций коллективного сознания, о чем говорил Малларме. Однако эти формы коллективного, или племенного, сознания, множащиеся в телеграфной (симультанной) прессе, остаются чужими и непонятными книжному человеку, скованному «ньютоновским сном» и рамками индивидуального видения» [Маклюэн, 2003, с. 389].

Будучи вызванными к жизни еще в недрах печатной культуры, эти мозаичные структуры сначала достигают своего пика развития в собственно печатной культуре, а затем, уже в XX веке они выходят за пределы этой культуры и определяют развитие аудиовизуальных средств коммуникации. М. Маклюэн констатирует эту преемственность. Он пишет: «Этот мозаичный телевизионный образ уже был в общих чертах намечен в популярной прессе, выросшей вместе с телеграфом» [Маклюэн, 2003-б, с. 371].

Может быть, развитие мозаичных структур быстрее всего осуществилось в Америке, что не удивительно, поскольку здесь существовали этому способствующие специфические условия. Этому способствовали, прежде всего, успехи демократии. Помимо многих позитивных признаков этой политической системы можно отметить ряд других признаков, которые никак нельзя назвать позитивными. В частности, именно здесь имеет место явление, которое в других культурах разворачивается незаметно и в больших длительностях времени, а именно, вытеснение книги газетой. Это весьма противоречивое явление, впервые в гипертрофированном виде ставшее возможным в стране победившей демократии, было прокомментировано А. де Токвилем, отметившим в середине XIX века, что, в сущности, американцы еще не имеют собственной литературы, ее повсеместно заменяет журналистика. «Единственные авторы, – пишет он – которых я считаю настоящими американцами, это журналисты. Они обладают скромным литературным дарованием, но они говорят на языке своей страны, и их слышат. Все остальные литераторы мне кажутся здесь чужеземными» [Токвиль, 1992, с. 348].

Однако какие последствия возникают в том случае, когда журналистика начинает вытеснять литературу? К ним относится то, что если книга привлекает читателя погружением в индивидуальные ценности, то газета, по сути дела, является тем, на что проецируются коллективные настроения и представления, исключаящие все, что связано с индивидуальностью автора и авторской точкой зрения. «Литература демократических веков, взятая в целом, в отличие от литературы аристократических времен, – пишет А. де Токвиль – не сможет создать о себе впечатление

упорядоченности, правильности, учености и высокого мастерства; ее форма обычно будет носить следы небрежности, а подчас и небрежения. Ее слог часто будет странным, неправильным, перегруженным или вялым и почти всегда – дерзким и пылким. Авторы будут больше заботиться о том, что бы работа выполнялась быстро, чем о совершенстве деталей. Коротких произведений станет больше, чем толстых книг, остроумие будет встречаться чаще, чем эрудиция, а оригинальное воображение – чаще глубокого мышления; в сфере мысли будет господствовать непросвещенная и почти дикая напористость, часто воплощающаяся в чрезмерном разнообразии и чрезвычайной плодовитости. Писатели будут стараться не столько нравиться, сколько изумлять, изо всех сил пытаясь завладеть чувствами читателя, не обращая особого внимания на его вкус» [Токвиль, 1992, с. 351].

То, что газета оказывается беспомощной в плане изложения и внедрения в массовое сознание определенной авторской позиции, отмечал еще Н. Данилевский. Так, ссылаясь на английскую газету Times, которая имела наибольшее общественное влияние, Н. Данилевский утверждает: «Но именно она и не проповедует никаких своих мнений, а старается только искусно изложить те, которые господствуют в английском обществе о том или другом вопросе, подметить английские общественные интересы, уяснить их и, таким образом, возвести на степень общественной силы» [Данилевский, 1991, с. 284].

Связанные с вытеснением литературы журналистикой метаморфозы в других странах разворачиваются в более медленных ритмах. К такой стране, например, относится Россия. Хотя этот процесс бурного развития журналистики в России разворачивается на протяжении всего XIX века, тем не менее, он все же не заглушает ренессанс русской литературы и, в частности, психологического романа. Хотя многие из писателей (в том числе, Пушкин, Некрасов, Достоевский и другие) активно занимаются издательским делом, выступая в периодической печати, журналистика все же не упраздняет самостоятельности литературы. Однако уже на рубеже XIX-XX веков противоречие достигает пика. В 1920-е годы некоторые это противоречие пытаются оценивать позитивно. Так, С. Третьяков писал: «Наш эпос – газета. Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой «изящной» литературы во времена Толстого и сейчас – и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газеты, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет. То, чем была библия для средневекового христианства – указателем на все случаи жизни, то, чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман, – тем в наши дни для советского активиста является газета... Основная наша задача – не ждать красных эпиков. А приучать всю советскую аудиторию читать газету, эту библию сегодняшнего дня» [Третьяков, 1927, с. 36].

Однако далеко не все размышляющие о возникшем противоречии придерживались столь оптимистического взгляда. Так, в 1928 году О. Мандельштам печатает статью «Конец романа», в которой поэт пытается понять судьбу литературы в той ее форме, что успела сформироваться к XX веку. Как утверждает поэт, вплоть до последних дней роман был определяющей насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. Романы XIX века были столько же художественными событиями, сколько и событиями общественной жизни. Однако история романа оказывается тесно связанной с судьбой личности в истории. Расцвет романа стал следствием повышения статуса личности в культуре. Однако в XX веке ситуация изменяется, и акции личности в истории падают. Если основой романа XIX века была биография человека, то XX век демонстрирует «распыление биографии», даже «катастрофическую гибель биографии». «Ныне – пишет О. Мандельштам – европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе, – фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, – куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою погибель, – в корне подорван

Н.А. Хренов *Коммуникация и культура: к неапологетической истории
массовой коммуникации (продолжение)*

и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой» [Мандельштам, 1991, с. 269].

Таким образом, «смерть романа», а точнее, то противоречие, что связано с новыми взаимоотношениями между литературой и журналистикой в эпоху печатной культуры, во многом подготовили почву для последующего становления мозаичных форм повествования, но уже не в формах собственно печатной культуры, а в формах визуальной культуры. Конечно, какие-то структурные механизмы печати остаются реальными и для кинематографа. Их наличие не может не констатировать и М. Маклюэн («Книгопечатание в этом смысле имеет много общего с кино. При чтении печатного текста читателю как бы отводится роль кинопроектора. Он движется по ряду напечатанных букв со скоростью, позволяющей ему воспринимать движение авторской мысли» [Маклюэн, 2003, с. 187]). Но в целом и кино, и, в особенности, телевидение продолжили извлекать из мозаичных структур прессы тот потенциал, который в них становится существенным.

(окончание в следующем номере)

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Культура кино / Б. Балаш. – Ленинград, 1925.
2. Булгаков С. Два града: Исследования о природе общественных идеалов / С. Булгаков. – Санкт-Петербург, 1997.
3. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. – Москва, 1996.
4. Данилевский Н. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германороманскому / Н. Данилевский. – Москва, 1991.
5. Куренной В. Медиа: средства в поисках целей / В. Куренной // Отечественные записки. 2003, № 4.
6. Луман Н. Медиакоммуникации / Н. Луман. – Москва, 2005.
7. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. – Киев, 2003. [а]
8. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. – Москва, 2003. [б]
9. Мандельштам О. Собрание сочинений в 4-х т., т. 2 / О. Мандельштам. – Москва, 1991.
10. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – Москва, 1973.
11. Мотрошилова Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов / Н. Мотрошилова. – Москва, 2010.
12. Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей / Ф. Ницше. – Москва, 2005.
13. Стракович Ю. Музыкальная культура в цифровую эпоху / Ю. Стракович. – Москва, 2013.
14. Тарасов К. Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры / К. Тарасов. – Москва, 2005.
15. Тард Г. Публика и толпа / Г. Тард. – Санкт-Петербург, 1899.
16. Токвиль де А. Демократия в Америке / А. де Токвиль. – Москва, 1992.
17. Третьяков С. Новый Лев Толстой / С. Третьяков // Новый Леф, 1927, №1.
18. Хейзинга Й. Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затерянный мир / Й. Хейзинга. – Санкт-Петербург, 2010.
19. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. Хренов. – Москва, 2006.
20. Хренов Н. К проблеме социологии и психологии кино 20-х годов / Н. Хренов // Вопросы киноискусства. – Москва, 1976.
21. Хренов Н. Социально-психологический аспект функционирования зрелищ в культуре города / Н. Хренов // Театр как социологический феномен. – Санкт-Петербург, 2009.
22. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература / К. Чуковский. – Москва, 1910.
23. Чуковский К. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 6. / К. Чуковский. – Москва, 1969.
24. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – Москва, 1993.
25. Ясперс К. Ницше: Введение в понимание его философствования / К. Ясперс. – Санкт-Петербург, 2004.

REFERENCES

1. Balash B. *Kul'tura kino* [Culture of cinema]. Leningrad, 1925.

N. Hrenov *Communication and culture: to non-apologetic history
of mass communication (continuation)*

2. Bulgakov S. *Dva grada: Issledovaniya o prirode obshchestvennykh idealov* [Two cities: on the nature of public ideas]. Saint-Petersburg, 1997.
3. Burkhardt J. *Kul'tura Italii v ehposhu Vozrozhdeniya* [The culture of Italy in Renaissance epoch]. Moscow, 1996.
4. Chukovskij K. *Nat Pinkerton i sovremennaya literatura* [Nut Pinkerton and contemporary literature]. Moscow, 1910.
5. Chukovskij K. *Sobranie sochinenij v 6 tt.* [Collected works in 6 vols] T. 6., Moscow, 1969.
6. Danilevskij N. *Rossiya i Evropa. Vzgl'yad na kul'turnye i politicheskie otnosheniya slavyanskogo mira k germano-romanskomu* [Russia and Europe: A view of cultural and political relations of Slavic world to German-Roman world]. Moscow, 1991.
7. Huizinga J. *Teni zavtrashnego dnya. Chelovek i kul'tura. Zatoryannyj mir.* [In the Shadows of Tomorrow] Saint-Petersburg, 2010.
8. Hrenov N. *Zrelishcha v ehposhu vosstaniya mass* [Shows in the age of mass rebellion]. Moscow, 2006.
9. Hrenov N. K probleme sociologii i psikhologii kino 20-h godov [To the psychology and sociology of 1920s cinema] in *Voprosy kinoiskusstva* [Questions of Cinema Art]. Moscow, 1976.
10. Hrenov N. Social'no-psihologicheskij aspekt funkcionirovaniya zrelishch v kul'ture goroda [Social and psychological aspect of functioning of shows in urban culture] in *Teatr kak sociologicheskij fenomen* [Theater as sociological phenomenon]. Saint-Petersburg, 2009.
11. Jaspers K. *Nicshe: Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya* [Nietzsche: An introduction]. Saint-Petersburg, 2004.
12. Kurennoj V. Media: sredstva v poiskah celej [Media as tools searching aims] in *Otechestvennye zapiski*. 2003, № 4.
13. Luhmann N. *Mediakommunikacii* [Mediacommunications]. Moscow, 2005.
14. McLuhan M. *Galaktika Gutenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoj kul'tury* [Gutenberg Galaxy]. Kyiv, 2003. [a]
15. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media]. Moscow, 2003. [b]
16. Mandelshtam O. *Sobranie sochinenij v 4-h t.* [Collected works in 4 vols], t. 2., Moscow, 1991.
17. Mol' A. *Sociodinamika kul'tury* [Social development of culture]. Moscow, 1973.
18. Motroshilova N. *Civilizaciya i varvarstvo v ehposhu global'nykh krizisov* [Civilization and Barbarianism in the time of global crisis's]. Moscow, 2010.
19. Nietzsche Fr. *Volya k vlasti: Opyt pereocenki vsekh cennostej* [The will to power]. Moscow, 2005.
20. Spengler O. *Zakat Evropy: Ocherki morfologii mirovoj istorii* [The decay of the West, t. 1]. Moscow, 1993.
21. Strakovich Y. *Muzykal'naya kul'tura v cifrovuyu ehposhu* [Musical culture in digital age], Moscow, 2013.
22. Tarasov K. *Nasilie v zerkale audiovizual'noj kul'tury* [Violence mirrored with audiovisual culture]. Moscow, 2005.
23. Tard G. *Publika i tolpa* [Public and Mass]. Saint-Petersburg., 1899.
24. Tocqueville de A. *Demokratiya v Amerike* [Democracy in America]. Moscow, 1992.
25. Tret'yakov S. Novyj Lev Tolstoj [New Leo Tolstoy] in *Novyj Lef*, 1927, №1.

А.Н. Афанасьев

студент 2 курса магистратуры «Историческое знание»

НИУ «Высшая школа экономики»,

лаборант Института гуманитарных историко-теоретических

исследований им. А.В. Полежаева НИУ ВШЭ

ant.afanasev@gmail.com

ОТ СХОЛАСТИКИ К МЕХАНИЦИЗМУ: ТЕОРИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ТОМАСА ГОББСА

В данной статье предпринимается попытка проследить источники представлений Т. Гоббса о зрительном восприятии, чтобы продемонстрировать на конкретном примере, с одной стороны, функционирование механизма чувственного восприятия у Гоббса, а с другой – специфику перехода от схоластически-аристотелианского понимания ощущения к иному, механистическому. Реконструируется контекст возникновения оптической теории Гоббса; устанавливаются линии преемственности (И. Кеплер, И. Бекман, У. Уорнер). Утверждается, что теория зрительного восприятия У. Уорнера явилась переходным звеном между аристотелизмом схоластов и механицизмом Гоббса, подготовив почву для перехода от метафизического к физиологическому пониманию зрительного восприятия.

The article deals with the origins of Hobbes's representations of visual perception, to show by way of example, on the one hand, the functioning of the mechanism of perception in the work of Hobbes and, on the other hand, features the conversion from the scholastic understanding of sensation to the mechanistic treatment. Shall be reconstructed a context of the emergence of Hobbes's optical theory, established the lines of succession (J. Kepler, I. Beckman, W. Warner). The author argues that Warner's optical theory was a connecting link between the scholastic aristotelianism and Hobbes's mechanicism and prepared the way to change from the metaphysical to the physiological understanding of visual perception.

Ключевые слова: Гоббс, аристотелизм, механицизм, движение, зрительное восприятие, натурфилософия

Keywords: Hobbes, aristotelianism, mechanicism, motion, visual perception, natural philosophy

Проблематике движения в натурфилософии Т. Гоббса, несмотря на её исключительный статус *causa universalis*, до сих пор уделялось довольно мало внимания в исследовательской литературе. Между тем, в своем стремлении к реализации проекта гражданской науки *more geometrico*, в рамках которого обращение к натурфилософии становится необходимым следствием поисков новых оснований социальности [Иванова, Соколов, 2005]¹, Гоббс обращается к аргументу от физиологии: в духе времени, именно телесное и физическое (в виде, прежде всего, учения о страстях) становится тем основанием, на котором английский мыслитель возводит свою политическую философию. В контексте поисков научного метода и нового языка для становящейся науки о политическом, в начавшемся процессе «секуляризации» политической мысли, в ситуации «дискурсивной анархии» [Kahn, 2009, p. 136] обращение к теории зрительного восприятия Томаса Гоббса позволяет, и в этом состоит наш главный тезис, проследить на конкретном примере генезис нового способа мыслить движение как основополагающее начало, суверенное от диктата метафизических категорий и «вдыхающее» жизнь в механистически устроенный универсум.

Ранненовременные оптические теории формировались в оппозиции к сложной и скрупулезно разработанной в рамках арабского и схоластического аристотелизма теории зрительного восприятия. Эта теория уходила своими корнями к аристотелевской гносеологии, различающей два

© Афанасьев А.Н., 2016

¹ Отдельно стоит отметить, что Гоббс был далеко не единственным, кто прибегал к изысканиям подобного рода. Подробнее об использовании натурфилософии для поисков основания социальности: Там же, с. 115-137.

субъекта процесса познания: душу и материальную вещь. Для успешного акта познания, соответственно, необходимо соединение познавательной способности души и материального объекта («...познание души зависит от определенного познания органического тела, а органическое тело не может познаваться без души») [Суарес, 2001, с. 177]. В работах Фомы Аквинского окончательное оформление получила теория *species impressae*, так называемых «напечатленных» интенциональных форм, которым отводилась роль посредника, некоего носителя информации о познаваемых вещах [Вдовина, б.г.]. Применительно к зрительному восприятию, разновидностью *species impressae* выступают *species intentionales*, или такие формы, которые исходят от всякой освещенной вещи и содержат в себе информацию о ее внешних характеристиках [Вдовина, 2009, с. 161]. Передаваясь посредством воздушной среды (другое название этих форм – *species in medio*), *species intentionales* достигают органа зрения, вследствие чего и возникает зрительное впечатление [Там же]. И если у Аквината эти формы представляют собой реально существующие, невидимые формы вещей, то во «второй схоластике» (Ф. Суарес и коимбрские теологи) интенциональные виды рассматриваются скорее как простое излучение, исходящее от освещенного предмета [Там же]. Однако рамками зрительного восприятия данные формы не ограничивались: в широком смысле, *species intentionales* (в представлениях Суареса) разделялись на «чувственные» и «разумные» (соответственно двум разновидностям познавательных способностей – чувственной и рациональной) и представляли собой «"идеальные заместители" познаваемых вещей, имеющие акцидентальный статус *свойства* познавательной способности человеческого ума» [Шмонин, 2001, с. 189]. Но принципиальным отличием этой схоластической парадигмы являлось то, что свет здесь понимался не столько как категория восприятия, сколько как категория метафизики [Vescovini, 2007, р. 103]. К XVII веку подобные категории стали все чаще попадать в контексты более низкого порядка – физический и физиологический, и наша попытка проследить ближайшие источники гоббсовской теории оптического восприятия мотивирована стремлением отыскать пример такого «снижения» при сохранении старого терминологического аппарата; «снижения», которое было доведено до логического конца самим Гоббсом, поместившим чувственное восприятие в механистическую картину мира, начисто лишенную какого-либо метафизического начала.

Действительно, рассуждения Гоббса базируются на критике схоластической теории восприятия. Более того, при знакомстве с его трудами возникает соблазн уличить его в употреблении весьма нехитрого приёма: создаётся ощущение, что Гоббс просто отождествляет механизм восприятия света и цвета с восприятием звука, как оно было описано еще у Аристотеля [Аристотель, 1976, с. 411-414]. Таким образом, в логике Гоббса и звук, и свет оказываются пребывающими в нематериальном, пустом пространстве. Подобно тому, как слух есть восприятие колебаний звуковых волн (то есть, *движения*), исходящих от внешнего объекта [Hobbes, 1839, р. 497], зрение также представляет собой восприятие некоторого движения, оказывающее давление на пассивно воспринимающий глаз [Hobbes, 2013, р. 207].

С другой стороны, в Раннее новое время происходит ренессанс античного атомизма, послужившего предтечей корпускулярной теории света. Атомизм интересен для нас прежде всего тем, что он оказывается совместим с механистической картиной мира и, таким образом, оказывает достаточно сильное влияние на формирование взглядов Гоббса. Французскому историку философии Жану Бернару принадлежит теория, согласно которой ранние натурфилософские взгляды Гоббса (отраженные, прежде всего, в «Кратком трактате») сформировались под опосредованным влиянием нидерландского атомиста Исаака Бекмана, в переписке с которым состоял Ф. Бэкон [Bernhardt, 1987, р. 203-215]. Вероятно, именно отсюда берет свое начало отрицание Гоббсом значения теории среды для зрительного восприятия, игравшей важную роль в схоластической традиции. Косвенным подтверждением влияния Бекмана является то, что, вслед за голландцем [Ibid, р. 212]², Гоббс не просто отправляется от движения в пустом пространстве в качестве исходной посылки, но и

² При этом, необходимо учитывать, что Гоббс не следует за Бекманом до конца, и не принимает корпускулярную теорию света.

А.Н. Афанасьев *От схоластики к механицизму:
теория зрительного восприятия Томаса Гоббса*

совершенно игнорирует такие категории, как сила тяжести и сопротивление воздуха [Hobbes, 2013, p. 193-210].

Важным импульсом к переосмыслению классических представлений о зрительном восприятии стало открытие в конце XVI века кеплеровской оптики. Согласно теории Кеплера, человек воспринимает свет в результате преломления лучей сетчаткой глаза, вследствие которого у воспринимающего и возникают некие образы (*retinal image*). И хотя кеплеровская теория света была тесно связана с метафизическими построениями, уходящими своими корнями в ранненововековому неоплатонизму (прежде всего это касается представлений о природе света) [Lindberg, 1986, p. 40], она привлекла внимание таких мыслителей, как Гоббс и Декарт, тем, что поставила на повестку дня вопрос о необходимости разработки новой теории чувственного восприятия. Эта ситуация стала следствием того, что Кеплер, детально объяснив сам принцип преломления лучей сетчаткой глаза, на вопрос о том, каким же образом формируется наше чувственное восприятие, то есть, как эти лучи, преломляясь, воспринимаются в человеческом сознании, ответа не дал, оставив оптику в ведении исследований внешнего физического движения [Lindberg, 1976, p. 199-203]. Изыскания Гоббса, предпринятые в этом направлении, являются одной из неоднократно предпринимавшихся в данное время попыток (другими примерами являются, в частности, Р. Декарт и Б. Спиноза) дать ответ на обозначенную проблему в терминах выкристаллизовывающейся при помощи нового методологического арсенала науки XVII века.

Гоббс пытался создать механицистскую теорию зрения, которая объясняла бы внутренний аспект зрения в терминах материи и движения. Движение, в самом первом приближении, делится Гоббсом на движение внешних объектов и внутреннее движение (*local motion*) воспринимающего субъекта. Отправным пунктом становится постулирование положения о том, что чувственное восприятие человека зависит от движения внутри тела, вызванного воздействием внешних объектов. «Что касается разновидностей мысленных образов, то все они, как и природные феномены, имеют одну всеобщую действующую причину, сводимую к многообразию движения. Если бы все вещи в мире пребывали в состоянии абсолютного покоя, невозможным было бы само существование многообразия мысленных образов; а живые создания не обладали бы восприятием никаких объектов, что немногим отличается от состояния мертвеца» [Hobbes, 1678, p. 16-17]. Он также заявляет, что такие характеристики вещей, как форма и цвет, представляют собой «лишь проявления тех движений, возбуждений или изменений, которые объект производит в нашем мозгу, в наших животных духах (*spirits*) или в каком-либо веществе внутри нашей головы» [Цит. по: Гоббс, 1989, с. 514]. Гоббс отрицает объективное существование акциденций и качеств: иллюзия их существования есть ни что иное, как обман чувств, а сами же они являются продуктами мыслительной деятельности человека. «Единственной реальной вещью, существующей вне нас в мире, является то движение, в силу которого эти ощущения возникают» [Там же, с. 516]. Следовательно, все естественные явления, согласно Гоббсу, появляются только в нашем восприятии.

Здесь необходимо отметить один принципиально важный момент. Всякий раз, говоря о какой-либо связи Гоббса с предшествующей традицией, необходимо держать в уме представление о наличии радикальной цезуры между характерной для этой традиции этико-риторической манерой размышления и философствования и зарождающимся нововременным научным мышлением. Нет необходимости прибегать к специальной исследовательской опитке для того, чтобы зафиксировать очевидную нетождественность большинства формально заимствованных из предыдущей традиции понятий и мыслительных ходов их употреблению в новом контексте. В условиях отсутствия собственного языка для нововременной науки авторы вынуждены прибегать к понятийному аппарату предшествующей традиции, в оппозиции к которой они находятся, что порождает, с одной стороны, довольно причудливые парадоксы, а с другой, некоторую путаницу и желание принять за чистую монету очевидное, но, при ближайшем рассмотрении, мнимое родство многих положений и терминов. В этой связи, рассмотрение противоречий и парадоксов языка и аргументации, с одной

стороны, и набора «общих мест» в творчестве конкретных авторов, с другой, приобретает особую значимость. Такое исследование позволяет пролить свет не столько на истоки конкретных концепций или понятий, сколько на специфические моменты рассматриваемой теоретической конструкции и на те способы, с помощью которых нововременное мышление пытается проложить себе путь и сконструировать свой собственный язык и свой терминологический аппарат, в которых оно испытывает острейшую необходимость.

Применительно к натурфилософии Гоббса, подобное исследование возможно на примере анализа такого аспекта его теории чувственного восприятия, как зрение. Дело в том, что ближайшим источником для оптических представлений Гоббса стали изыскания достаточно малоизвестного натурфилософа Уолтера Уорнера (1557-1643). Творчество Уорнера представляет нам наглядный пример того, как на языке старой схоластической традиции предпринимается попытка описания новой, близкой к механизму (и окончательно механизированной уже самим Гоббсом) оптической теории, что мы и покажем далее.

Впервые на значительное сходство гоббсовской теории зрительного восприятия с концепцией Уорнера обратили внимание еще современники Гоббса. Так, в пылу полемики и яростных нападок на малмсберийского философа, помимо классических и хрестоматийных обвинений в атеистических импликациях, содержащихся в редукции всех феноменов умственной деятельности к материальному движению [Griffin, 2010, p. 161], имели место и обвинения в неоригинальности и в недобросовестных заимствованиях (которые также, однако, следовали в русле обличения в безбожии и покушении на основы христианского миропорядка). Так, математик и астроном Сет Уорд (1617-1689), один из непримиримых оппонентов Гоббса³, вместе со своим соратником Джоном Уоллисом (1613-1703) обвиняли автора «Левифаана» и «De corpore» в обширных заимствованиях из натурфилософских концепций Декарта, Гассенди и Уолтера Уорнера. И хотя эти критические нападки носили преимущественно полемический характер⁴, тем не менее, они весьма показательны, поскольку обращают внимание на роль взглядов Уорнера в формировании оптической теории Гоббса.

Уорнер занимался изучением закона преломления [Warner, 1644, p. 549-566; Skinner, 1996, p. 251-252], а также интересовался вопросами природы света и цвета и проблемой зрительного восприятия⁵. Его теория [Prins, 1992, p. 139-158] представляет собой попытку соединить некоторые элементы, свойственные схоластическим представлениям (в частности, понимание света как нематериальной сущности, обладающей собственной движущей силой), с кеплеровской оптикой и основами механики. Известно, что Гоббс лично знал Уорнера (который также входил в круг Кавендиша, герцога Ньюкасла) и контактировал с ним в период с 1634 г. [Prins, 1993, p. 218] и, вероятно, до начала 40-х гг., то есть до своего бегства из Англии и последовавшей в 1643 г. смерти самого Уорнера. Гоббс прямо упоминает Уорнера в письме Уильяму Кавендишу в Ньюкасл в 1636 году, когда говорит об оптике, как автора, которого он читал по этому поводу и мнение которого уважает, хотя далеко не во всем с ним согласен [Hobbes, 1994, p. 33-34]. Ниже мы попробуем кратко рассмотреть концепцию Уорнера, опираясь на приведенные в работах Яна Принса фрагменты его творчества⁶.

Согласно Уорнеру, источником движения материальных вещей является действующая сила (*operative virtue*). Вещи, обладающие этой силой, имеют две формы:

1. материальную форму (*quasi forma materiationis*), понимаемую как внутреннее свойство объекта. Она стабильна, неподвижна, и сама по себе *мертва*.

³ См. обличение гоббсовского материализма в его работе: Ward, 1677.

⁴ Нет нужды в очередной раз подчеркивать различия концепций Гоббса и Декарта. О схожих и различных аспектах представлений Гоббса и Гассенди см.: Sarasohn, 1985, p. 363-379. О влиянии Уорнера на творчество Гоббса: Prins, 1993, p. 210-223.

⁵ Подробнее о жизни и творческом наследии Уорнера см.: Prins, 1992.

⁶ К сожалению, большая часть наследия Уорнера, хранящаяся в архивах Британской библиотеки, не оцифрована, вследствие чего автор настоящего текста не располагал возможностью работы с первоисточником.

А.Н. Афанасьев *От схоластики к механицизму:
теория зрительного восприятия Томаса Гоббса*

2. «образующую» форму (*quasi forma formationis*; *an assistant form*), воздействующую на объект извне. Она пребывает в постоянном движении, является активной и *живой* (*lively, animate*)⁷.

Очевидно, что данные представления восходят к Аристотелю, а точнее – к первой книге «Физики», в которой дается описание процесса движения в контексте учения о противоположностях, где наиболее универсальной парой противоположностей являются форма и лишенность. Так, согласно Аристотелю, возникновение формы является не рождением из ничего, но переходом от состояния лишенности к форме. Многие средневековые авторы, так или иначе, опирались на эту концепцию при попытке объяснить процесс перехода тела от состояния покоя к движению⁸. Однако Уорнер соединяет аристотелианское представление о форме и лишенности с элементами стоического материализма, согласно которому все движение материи сводится к взаимодействию активного и пассивного принципов. Главный вопрос для него заключается в том, откуда берется эта активность, понимаемая как «конституирующая» форма и являющаяся источником движения. Уорнер отводит роль этой активности понятию *света* как особой нематериальной субстанции, внтуренней силы (*vis*), внутренней активности материальной вещи [Prins, 1993, p. 108]. В этом аспекте четко просматривается родство уорнеровского понимания *света* и схоластических *species intentionales*. Однако Уорнер идет дальше, отождествляя свет как образующую форму с *душой* [Prins, 1992, p. 217], причем последнюю, согласно интерпретации Я. Принса, он признает инстанцией, ответственной за произвольное движение. С другой стороны, ранее мы установили, что в концепции Уорнера образующая форма понимается как то, что воздействует на тело *ab extra*. Это кажущееся противоречие снимается стоической импликацией, отрицающей различия между материей и её причиной, которая всегда воплощена телесно в некоем потоке, пространстве, а значит, также является материей, только самой совершенной и тончайшей⁹. Таким образом, все движение, сводящееся к взаимодействию активных и пассивных форм, становится основным принципом. Если душа – это активная форма, то все действия человека, состоящего из материальной субстанции, оказываются в зависимости от его контактов с такими активными формами, которые только и способны привести статичную материю в движение.

Подобная конструкция, действительно, несколько монструозна, противоречива и чрезвычайно эклектична. Однако за ней, как мы видим, скрывается попытка объяснить оптическое восприятие механически в терминах, нововременному механицизму совершенно чуждых. То, что Уорнер называет «образующей формой», фактически представляет собой материю в движении, содержащую в себе импетус. Эта активная материя, обозначенная как активный принцип, воздействуя на пассивную материю, актуализует заложенную в ней потенциальность (*virtue*) и, таким образом, приводит ее в движение, что равносильно «оживлению». Далее, применительно к зрительному восприятию человека, события развиваются по классической схеме: воздействие света на глаз по визуальным духам движется в общий центр (*comon sensorium*), иначе называемый «воображением» [Prins, 1993, p. 144-145; 258]. Восприятие чувственных объектов уподобляется «привыканию» (*habitation*), а ощущение, зафиксированное в воображении, определяется как *фантасма* [Prins, 1992, p. 216].

Влияние этих представлений на оптическую теорию Гоббса, таким образом, становится еще более очевидным, если мы переведем неудобоваримую конструкцию Уорнера на механистический

⁷ «...in all material things that have [...] any operation or operative virtue in them [...] as in the objects and organs of the senses and intellect there may be understood two kinds of formes the one as it were informant, the other assistant the one resulting ex interna crasi elementorum materialium (*quasi forma materiationis*) the other supervenient and as it were infused ab extra (*quasi forma formationis*) the one stable and [...] dead: the other in perpetuall motion and lively and as it were animate [...] And this sphere of activity (whether it be understood of light or of any other of like conditions) [...] is that which before for distinction sake was termed the forme assistant in respect of the [...] forme of materiation». Цит. по *Prins J. Ibid*, p. 213.

⁸ О том, как эта проблема решалась у Аверроэса и Фомы Аквинского, см.: *Grant*, 1964, p. 269-277.

⁹ Мы имеем здесь в виду стоическое понятие причины как логоса, которая представляет собой не то, что воздействует на тело извне, но некий «дух», прочно «смешанный», вызывающий к жизни и растущий будто из семени в сердце каждой отдельной вещи, которая существует (*λόγος σπέρματικός*), и который побуждает вещь расти, развиваться и разлагаться, представляя собой ее качественную основу. См.: *Hicks*, 1911, p. 944-945.

язык. Собственно, именно такой перевод, во многом, и осуществил Гоббс, используя сам принцип рассуждения своего предшественника, но отбросив все понятия, которые имели какие-то схоластические коннотации, вписав эту теорию в контекст своих представлений о чувственном восприятии, и превратив идею о взаимодействии активной и пассивной форм в положение о механическом движении как основной универсальной причине.

Важно также отметить, что восприятие чувственных объектов, обозначенное у Уорнера термином «привыкание», абсолютно пассивно. Это является принципиально важной новацией, поскольку господствующим в это время являлось представление о том, что восприятие подразумевает активную деятельность души. Отождествив же душу с активной действующей силой, Уорнер фактически элиминировал понятие души, что было подхвачено Гоббсом, уже не употреблявшим этот термин применительно к процессам восприятия и познания. Этот момент доказывает то, что Уорнер, несмотря на употребление старого схоластически-аристотелианского языка, мыслил чувственное восприятие не как категорию метафизики, но в близком Гоббсу «приземлённом» смысле.

Изложение взглядов Уорнера, таким образом, наглядно показывает не только один из ключевых источников оптической теории Гоббса, но и переход от неё к рассуждению о чувственном восприятии вообще, развитому Гоббсом до механицистского детерминизма с отрицанием свободы воли, который, через введение категории *страха*, ляжет в основу обоснования невозможности естественной социальности. Согласно Гоббсу, человеческая активность не может быть объяснена исходя из внутренних способностей. Внутреннее движение, вызванное прямым воздействием внешних объектов, вступает во взаимодействие с функционированием организма, которое, в свою очередь, также описывается Гоббсом в терминах механического движения¹⁰. Само ощущение определяется Гоббсом как «внутреннее движение в ощущающем теле» [Цит. по: Гоббс, 1989, с. 193]. Если его влияние на «жизненное движение» (*vital motion*) благотворно, оно называется *удовольствием* (латинским эквивалентом которого является слово *jucundum*, от гл. *juvare* – «помогать»); напротив, движение, которое оказывает негативное воздействие («ослабляет», или «замедляет» движение жизненных сил), называется *страданием* (*odium, taedium*) [Hobbes, 1839, р. 31]. Гоббс предлагает нам физиологическую модель, которая демонстрирует, как движение приходит от ощущаемого объекта через среду, достигая в итоге органов чувств. От органов чувств это движение передается, посредством животных духов (*spirits*), к сердцу, откуда оно возвращается (как бы механически «отскакивает») назад к различным органам чувств [Hobbes, 1904, ch. II]. Поскольку это движение приходит извне, мы воспринимаем чувственные ощущения как то, что действительно существует вне нас, хотя в реальности эти ощущения представляют собой лишь ответное движение внутри нашего тела.

Мы видим, что в этой концепции полностью отсутствуют в качестве активной движущей силы какие-либо категории наподобие *vis*, *assistant form*, или *lumen* Уорнера, не говоря уже о схоластических *species*. Однако, элиминируя эти понятия, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой: каким образом можно объяснить очевидные разнообразные реакции организма на различные воздействия, воспринимаемые извне? Именно необходимость ответа на этот вопрос вынуждает Гоббса обратиться к другому термину с богатой традицией – *conatus* (endeavour, effort, стремление), который позволит ему связать чувственное восприятие с учением о страстях и прийти к отрицанию свободы воли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. О душе / Аристотель // Аристотель. Сочинения в 4-х т. / под ред. В.Ф. Асмуса, пер. В.Ф. Асмуса. – Москва: Мысль, 1976.

¹⁰ Напомним, что всего у Гоббса встречается четыре термина для обозначения различного рода движений в человеческом теле: внутреннее (*local*), жизненное (*vital*), животное (*animal*) и произвольное (*voluntary*).

А.Н. Афанасьев *От схоластики к механицизму:
теория зрительного восприятия Томаса Гоббса*

2. Вдовина Г. Интенциональная форма (species impressa) в структуре познания: о ключевом элементе в когнитивных теориях схоластов / Г. Вдовина // Эл. ресурс: Сайт Института философии РАН. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/histsc/seminar/2015/Vdovina_Intentional_Form.pdf
3. Вдовина Г. Язык неочевидного. Учения о знаках в схоластике XVII в. / Г. Вдовина. – Москва: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009.
4. Гоббс Т. О теле // Гоббс Т. Сочинения в 2-х томах. – Москва: Мысль, 1989. Т.1.
5. Гоббс Т. Человеческая природа // Гоббс Т. Сочинения в 2-х томах. – Москва: Мысль, 1989. Т.1.
6. Иванова Ю.В., Соколов П.В. Кроме Макиавелли: Проблема метода в политических науках раннего Нового времени / Ю.В. Иванова, П.В. Соколов. – Москва: Квадрига, 2014.
7. Суарес Ф. Комментарии на книги Аристотеля «О душе» / Ф. Суарес // Verbum. Образы культуры и стили мышления: иберийский опыт. Вып. 5. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2001.
8. Шмонин Д.В. Наука о душе (метафизика познания Франсиско Суареса) / Д.В. Шмонин // Verbum 5. Образы культуры и стили мышления: иберийский опыт. – С. 184-211
9. Bernhardt J. Le rôle des conceptions d'Isaac Beeckman dans la formation de Thomas Hobbes et dans l'élaboration de son "Short Tract" // Revue d'histoire des sciences. 1987, Vol. 40, №2.
10. Grant E. Motion in the Void and the Principle of Inertia in the Middle Ages // Isis. 1964, vol. 55, №3.
11. Griffin M. Latitudinarianism in the Seventeenth-Century Church of England. Leiden: Brill, 1992.
12. Hicks R.D. Stoics // Encyclopædia Britannica / 11th edition: Cambridge, 1911, vol. 25.
13. Hobbes T. Decameron Physiologicum, or, Ten Dialogues of Natural Philosophy. London, 1678.
14. Hobbes T. The Elements of Philosophy // English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury / ed. by Sir William Molesworth. London: Bohn, 1839. Vol. I.
15. Hobbes T. Human Nature, or the Fundamental Elements of Policy // English Works, 1840. Vol. IV.
16. Hobbes T. Letter 19, 29 July/8 August 1636 to William Cavendish, Earl of Newcastle, from Paris // The Correspondence By Thomas Hobbes / ed. by N. Malcolm. Vol. VI. Oxford: Clarendon Press, pp. 33-34.
17. Hobbes T. Short Tract on First Principles // The Elements of Law Natural and Politics, Appendix I / Ed. by F. Tönnies. New York: Routledge, 2013.
18. Kahn V.A. Wayward Contracts: The Crisis of Political Obligation in England, 1640-1674. Princeton: Princeton UP, 2009.
19. Lindberg D. The Genesis of Kepler's Theory of Light: Light Metaphysics from Plotinus to Kepler // Osiris. 1986, vol. 2.
20. Lindberg D. Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
21. Prins J. Walter Warner and His Notes on Animal Organisms. Utrecht, 1992.
22. Prins J. Ward's polemic with Hobbes on the sources of his optical theories // Revue d'histoire des sciences, 1993. Vol. 46, № 2/3.
23. Sarasohn L. Motion and Morality: Pierre Gassendi, Thomas Hobbes and the Mechanical World-View // Journal of the History of Ideas. 1985, vol. 46, №3.
24. Skinner Q. Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes. Cambridge UP, 1996.
25. Vescovini G. De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des XIIIe et XIVe siècles // Revue d'histoire des sciences. 2007, №1.
26. Ward S. To the Reader // A philosophical essay towards an eviction of the being and attributes of God. Oxford, 1677.
27. Warner W. Problema ad tabulas refractionum (ex observatis construendas sequenti processu apodictico solvendum) // Universae geometriae mixtaeque mathematicae synopsis / Ed. by M. Mersenne: Paris, 1644.

REFERENCES

1. Aristoteles. O dushe [De Anima in Russian translation] im Aristotel'. *Sochineniya v 4-h t.* [Works] pod red. V.F. Asmusa, per. V.F. Asmusa. Moscow, Mysl', 1976.
2. Bernhardt J. Le rôle des conceptions d'Isaac Beeckman dans la formation de Thomas Hobbes et dans l'élaboration de son "Short Tract" in *Revue d'histoire des sciences*. 1987, Vol. 40, №2.
3. Grant E. Motion in the Void and the Principle of Inertia in the Middle Ages in *Isis*. 1964, vol. 55, №3.
4. Griffin M. *Latitudinarianism in the Seventeenth-Century Church of England*. Leiden: Brill, 1992.
5. Hicks R.D. Stoics in *Encyclopædia Britannica*, 11th edition: Cambridge, 1911, vol. 25.
6. Hobbes T. [On the body in Russian translation] in Hobbes T. *Sochineniya v 2-h tomah*. [Works] Moscow, Mysl', 1989. T.1.

A. Afanas'ev *From scholastics to mechanics:
Hobbes' theory of visual perception*

7. Hobbes T. Chelovecheskaja priroda [The nature of man in Russian translation] in Hobbes T. *Sochinenija v 2-h tomah*. [Works] Moscow, Mysl', 1989. T.1.
8. Hobbes T. *Decameron Physiologicum, or, Ten Dialogues of Natural Philosophy*. London, 1678.
9. Hobbes T. Human Nature, or the Fundamental Elements of Policy in *Hobbes' English Works*, 1840. Vol. IV.
10. Hobbes T. Letter 19, 29 July/8 August 1636 to William Cavendish, Earl of Newcastle, from Paris in *The Correspondence By Thomas Hobbes*, ed. by N. Malcolm. Vol. VI. Oxford: Clarendon Press, 1994, pp. 33-34.
11. Hobbes T. Short Tract on First Principles in Hobbes T. *The Elements of Law Natural and Politics, Appendix I*, Ed. by F. Tönnies. New York: Routledge, 2013.
12. Hobbes T. The Elements of Philosophy in *English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, ed. by Sir William Molesworth. London: Bohn, 1839. Vol. I.
13. Ivanova Ju.V., Sokolov P.V. *Krome Makiavelli: Problema metoda v politicheskikh naukah rannego Novogo vremeni* [Not only Macchiavelli : on the method in political sciences of the early modern times]. Moscow, Kvadriga, 2014.
14. Kahn V.A. *Wayward Contracts: The Crisis of Political Obligation in England, 1640-1674*. Princeton: Princeton UP, 2009.
15. Lindberg D. The Genesis of Kepler's Theory of Light: Light Metaphysics from Plotinus to Kepler in *Osiris*. 1986, vol. 2.
16. Lindberg D. *Theories of Vision from Al-kindī to Kepler*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
17. Prins J. *Walter Warner and His Notes on Animal Organisms*. Utrecht, 1992.
18. Prins J. Ward's polemic with Hobbes on the sources of his optical theories in *Revue d'histoire des sciences*, Vol. 46, № 2/3.
19. Sarasohn L. Motion and Morality: Pierre Gassendi, Thomas Hobbes and the Mechanical World- View in *Journal of the History of Ideas*. 1985, vol. 46, №3.
20. Shmonin D.V. *Nauka o dushe (metafizika poznaniya Fransisko Suaresa)* [Doctrine of Soul in gnoseological metaphysics of Suares] in *Verbum. Obrazy kul'tury i stili myshleniya: iberiiskii opyt*. [Verbum : Culture images and mental style in Spain] Vyp. 5. Saint-Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshchestva, 2001.
21. Skinner Q. *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge UP, 1996.
22. Suares F. Kommentarii na knigi Aristotela «O dushe» [Commentary on De Anima] in *Verbum. Obrazy kul'tury i stili myshleniya: iberiiskii opyt*. [Verbum : Culture images and mental style in Spain] Vyp. 5. Saint-Petersburg: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo filosofskogo obshchestva, 2001.
23. Vdovina G. *Intencional'naja forma (species impressa) v strukture poznaniya: o ključevom jelemente v kognitivnykh teorijah sholastov* [e-resource : Intentional form in the structure of knowledge : the key element in scholastic cognitive theory] in Website Institut filosofii RAN. URL: http://iph.ras.ru/uplfile/histsc/seminar/2015/Vdovina_Intentional_Form.pdf
24. Vdovina G. *Jazyk neochevidnogo. Uchenija o znakah v sholastike XVII v.* [The language of inobvious : towards semiotics of the second scholastics] Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2009.
25. Vescovini G. De la métaphysique de la lumière à la physique de la lumière dans la perspective des XIIIe et XIVe siècles in *Revue d'histoire des sciences*. 2007, №1.
26. Ward S. To the Reader in *A philosophical essay towards an eviction of the being and attributes of God*. Oxford, 1677.
27. Warner W. Problema ad tabulas refractionum (ex observatis construendas sequenti processu apodictico solvendum) in Warner W. *Universae geometriae mixtaeque mathematicae sinopsis*, Ed. by M. Mersenne: Paris, 1644.

Е.В. Парфенова

аспирант МГАХИ имени В. И. Сурикова,

преподаватель кафедры промышленного дизайна МГТУ им. Н. Э. Баумана

legolubeva@yandex.ru

ПРОПОРЦИИ В ОСТРОКОНЕЧНЫХ АЛТАРЯХ ХУДОЖНИКОВ ПОЗДНЕГО ДУЧЕНТО И РАННЕГО ТРЕЧЕНТО

В статье проводится анализ размеров и пропорций некоторых алтарных работ Чимабуэ, Дуччо, Джотто, а также художников более молодого поколения – Таддео Гадди и Бернардо Дадди. Тем самым в исследовании утверждается понимание важности художниками дученто и треченто точно найденных пропорций в произведении искусства. Кроме того знание современными исследователями механизмов, которые использовали художники при создании своих работ, представляет большое практическое значение. В частности, эти знания могут быть использованы при реконструкции произведения для вычисления размеров утраченных частей. Наряду со стилистическими и другими характеристиками сведения о том, к каким законам прибегал тот или иной живописец (на каком творческом этапе, специфика их использования), могут стать дополнительными доказательствами при разрешении проблемы атрибуции.

Ключевые слова: Чимабуэ, Дуччо, Джотто, треченто, дученто, пропорция, алтарный образ, прямоугольник, квадрат, диагональ

This article is devoted to the investigation of the problem of proportion and measure in the monumental gabled altarpieces of the late Duecento and early Trecento. Art historians had found that proportions of Italian works of art reflect a geometrical system based on the square and some works of Cimabue, Duccio, Giotto, Taddeo Gaddi, Maso di Banco, Bernardo Daddi will be taken for analysis from this point of view in this issue. This is important from a historical point of view, because the study is approved that the artists of Duecento and Trecento understood the importance of exact proportions in the works of art. As exactly found proportions give it the necessary harmony and lightness of perception. In a long term priorities the results of this investigation provide potential assistance when used in the conjunction with stylistic and other physical evidence in solving problems of attribution and restoration. In general, the study expands our knowledge about the Italian art of the end of the XIII – beginning of the XIV century.

Keywords: art, Trecento, Duecento, proportion, square, diagonal, rectangle, Cimabue, Duccio, Giotto

В диалоге «Тимей» Платон, обобщив и разлив в своих сочинениях основные идеи Пифагора, Парменида, Гераклита и Сократа, разворачивает картину телесных недугов, возникающих в результате того, что нарушается гармония соотношений различных элементов. Там же он утверждает, что четыре онтологических космических элемента – огонь, воздух, вода и земля, – каждый из которых представлен числом, находятся в постоянной пропорции, то есть огонь относится к воздуху, как воздух к воде и как вода к земле. Благодаря этому мир совершенен и не подвержен старению и болезни. Следовательно, согласно философии Платона, оказавшей ключевое влияние на мировоззренческую мысль современной эпохи, мир приведен в гармонию благодаря пропорции.

Поиск законов упорядоченности, способных привести композицию живописного произведения к гармонии, не прекращался ни на одном из этапов развития искусств. И на всех этапах истории искусство сопровождали различные теории пропорций, суть которых заключалась в установлении той закономерности, которая способна привести композицию к единству. В свою очередь и историки искусства давно проявляют интерес к изучению использования пропорций при создании художественных произведений, и некоторые недавние исследования привнесли новые доказательства применения геометрических и гармоничных или музыкальных систем при создании позднесредневековых станковых произведений.

© Парфенова Е.В., 2016

Рис. 1*
Дуччо. Маэста
(лиц. сторона. Реконструкция).
1308-1311 гг. Музей Дель Опера
Дель Дуомо, Сиена.



Историк искусства Диана Финиелло Зервас при изучении табернакля Св. Матфея из Орсанмикеле выяснила, что Гиберти при его создании использовал систему, основанную на гармонических или музыкальных пропорциях [Zervas, 1976, pp. 36-44]. Зервас обнаружила простые пропорциональные отношения в размерах табернакля, совпадающие с пифагорейским музыкальным строем.

Джон Уайт, английский историк искусства, медиевист, исследователь творчества Дуччо, обнаружил, что пропорции разрозненной Маэсты (рис. 1), равно как и размеры Алтаря Св. Антония из Падуи Донателло (рис. 2) отражают геометрическую систему, основанную на квадрате [White, 1969, pp. 119-41; White, 1973, pp. 334-66, 547-69].

Данное правило разработки размеров и соотношений частей алтарной картины, основанное на стороне и диагонали квадрата, можно наблюдать в структуре фронтальной пределлы Маэсты Дуччо, композицию которой он выстраивает симметрично. Далее используя теорию пропорций, он добивается еще большей гармоничности. За основу симметрии выбирается форма квадрата, в



Рис. 2
Донателло.
Алтарь Св. Антония, Падуя.

* Источники иллюстративного материала указаны в конце статьи.

Е.В. Парфенова *Пропорции в остроконечных алтарях
художников позднего дученто и раннего треченто*

которую вписываются повествовательные сцены. Важнейшим открытием, ставшим известным со времен пифагорейской школы, было то, что отношения сторон правильных геометрических фигур представлены рациональными числами, а иррациональные отношения их элементов строятся на диагонали квадрата ($\sqrt{2}$) и его стороне (равной единице). Так строится прямоугольник с площадью $\sqrt{2}$, образованный из совокупности квадрата (повествовательная сцена) и меньшего прямоугольника (изображение пророка). В качестве примера рассмотрим панель с изображением сцены Благовещения, размер которой составляет 43 x 44 см. Усредненный размер стороны квадрата панели будет составлять 43.5 см $(43+44)/2$. Разбег составляет незначительное расхождение в 5 мм, что учитывая время создания работы, а главное, разрозненное состояние самого произведения не представляется значительным обстоятельством. Длина диагонали квадрата (панели с повествовательным циклом) будет составлять 61.34 см $(1/\sqrt{2}=43.5/x)$. Соответственно ширина панели с изображением пророка Исайи должна составлять: 17.8 см. $(61.34-43.5=17.8)$ см).

Таким образом, Дуччо выстраивает повествовательные и прямоугольные поля в соответствии с законом пропорции, определяющим несоизмеримое отношение между стороной квадрата и его диагональю как отношение $1:\sqrt{2}$ ($A/B = 1/\sqrt{2}$) (рис. 3). Использование этой пропорции также можно проследить в «Мадонне францисканцев» Дуччо из Национальной Пинакотеки Сиены, а также в соотношении частей многочастных алтарей, приписываемых его мастерской, в частности, в «Полиптихе № 28» и «Полиптихе № 47» (Национальная Пинакотека Сиены).

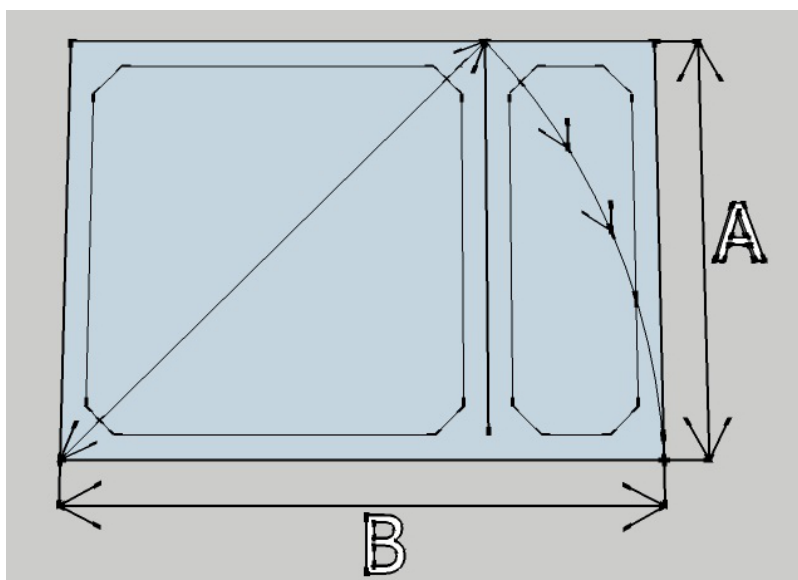


Рис. 3
Диаграмма А.

Симоне Мартини, прошедший школу обучения в мастерской Дуччо, также использовал пропорциональную систему «динамической симметрии». Мартини был любимым художником и другом Петрарки, который имел одну из богатейших библиотек. Сохранился список принадлежавших ему книг, составленный им самим в 1336 году на последней странице латинского кодекса, хранящегося в Национальной библиотеке Парижа, согласно которому в ней были представлены древнеримские писатели, поэты, историки, философы, а также труды Витрувия «Об архитектуре».

Витрувий, отстаивая использование прямоугольников с отношением сторон, равным $\sqrt{2}$, в трактате описывает прямоугольник как некую модель-форму. В начале девятой книги (подпункт 5) трактата [Витрувий, 1936, с. 166] Витрувий приводит решение так называемой третьей классической задачи древнегреческой математики об удвоении куба, основанное на построении трёх прямоугольных треугольников с нужным соотношением сторон, предложенное Платоном. Измерение сторон полученных вписанных квадратов дает серию линейных значений, характеризующихся отношением $1:\sqrt{2}:2:2\sqrt{2}$ и т.д. (рис. 4)

Таким образом, в XIII-XIV вв. Дуччо и его современники вполне осознавали все возможности использования измерений, определяемых несоизмеримым отношением $1:\sqrt{2}$.

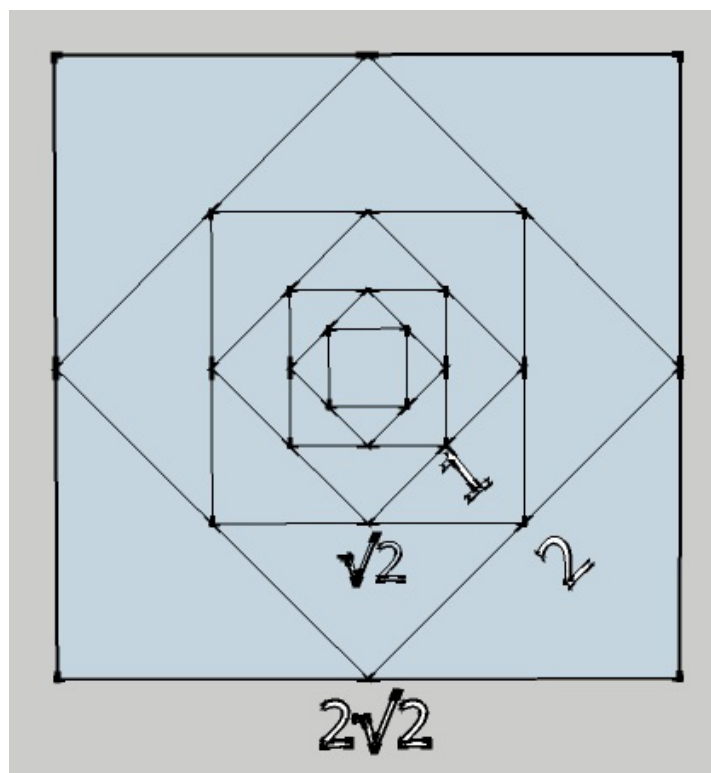


Рис. 4
Диаграмма В.

В настоящей статье будут проанализированы алтарные работы позднего дученто и раннего треченто с целью доказательства использования при их создании схожих геометрических пропорциональных систем.

Рассмотрим работы: «Мадонна Ручеллаи», Дуччо, 1285 г., Флоренция, Галерея Уффици (рис. 5); «Мадонна Онъисанти», Джотто, ок. 1310 г., Флоренция, Галерея Уффици (рис. 6); «Мадонна Санта



Рис. 5
Дуччо. Мадонна Ручеллаи. 1285 г.
Галерея Уффици, Флоренция.



Рис. 6
Джотто. Мадонна Онъисанти. Ок. 1310 г.
Галерея Уффици, Флоренция.



Рис. 7
Чимабуэ. Мадонна Санта Тринита.
1260-1280 гг. Галерея Уффици, Флоренция.



Рис. 8
Чимабуэ. Мадонна с ангелами.
1290-1295 гг. Лувр, Париж.

Тринита», Чимабуэ, 1260-1280 гг., Флоренция, Галерея Уффици (рис. 7); «Мадонна с ангелами», Чимабуэ, 1290-1295 гг., Лувр (рис. 8). Они имеют схожую структуру, иконографию, были выполнены в центральной Италии, в Тоскане, в течение одного непродолжительного промежутка времени. За исключением «Мадонны Санта Тринита» Чимабуэ, завершение которой было реставрировано, и заменена рама, все конструктивные детали других работ, включая деревянное обрамление, сохранились в прекрасном состоянии. Соответственно сохранились их оригинальные пропорции.

Сравнительный анализ ширины четырех остроконечных алтарных образов раскрывает схожую пропорциональную структуру их внутренних полей и обрамлений. В каждой работе ширина рамы установлена из геометрической прогрессии, описанной выше ($1:\sqrt{2}:2:2\sqrt{2}...$), основанной или на ширине внутреннего поля, или на общей ширине алтарного образа.

Например, ширина внутреннего поля «Мадонны Ручеллаи» Дуччо составляет 233.4 см, а ширина рамы – 29.2 см. Прогрессия вписанного квадрата начинается с внутренней ширины (233.4 см), следовательно, ширина обрамления представляет собой седьмую степень в последовательности, то есть сторону седьмого последовательного квадрата внутри геометрического образования (29.2 см).

Эта система в равной степени применима к ширине внутреннего поля и обрамления «Мадонны с ангелами» Чимабуэ из Лувра, к «Мадонне Оньисанти» Джотто. В работе Чимабуэ из Лувра с помощью внутренней ширины (239.5 см) генерируется ширина рамы, составляющая восьмую степень в прогрессии (21.39 см). В «Мадонне Оньисанти» Джотто из ширины внутреннего поля (203.2 см) получена ширина рамы (12.7 см), составляющая девятую степень в последовательности. Из четырех алтарных образов только в «Мадонне Санта Тринита» Чимабуэ размер обрамления исчисляется, исходя из всей ширины работы, а не из ширины внутреннего поля. Размер алтарного образа составляет 242 см, а реставрированная рама (в которой скопирована ширина оригинальных частей) составляет 10.6 см или десятую степень в геометрической прогрессии.

Степень прогрессии	Дуччо, «Мадонна Ручеллаи», ширина, см	Чимабуэ, «Мадонна ангелами», Лувр, ширина, см	Джотто, «Мадонна Оньисанти», ширина, см	Чимабуэ, «Мадонна Санта Тринита», ширина, см
1	233.4	239.5	203.2	242
2	165	169.3	143.6	171.1
3	116.7 (233.4/2)	119.75 (239.5/2)	101.6 (203.2/2)	121 (242/2)
4	82.5	84.6	71.8	85.5
5	58.35 (116.7/2)	59.88 (119.75/2)	50.8 (101.6/2)	60.5 (121/2)
6	41.2	42.3	35.9	42.7
7	29.2 (58.35/2) (29.2)	29.94 (59.88/2)	25.4 (50.8/2)	30.25 (60.5/2)
8		21.39 (1/√2=x/29.94) (20.0)	18	21.3
9			12.7 (25.4/2) (12.7)	15.13 (30.25/2)
10				10.8 (1/√2=x/15.13) (10.6)

Рис. 9
Таблица 1.

Степень геометрической прогрессии, составляющая в итоге ширину обрамления, не совпадает в четырех рассматриваемых работах, варьируясь от седьмой, восьмой, девятой и десятой. Однако даже если рама в каждом из четырех алтарных образов имеет отличные пропорциональные отношения с заданной шириной, написанное иллюстрирует то, что размеры обрамлений каждого из четырех алтарных образов последовательно выведены художниками из одного геометрического закона, основанного на квадрате, или из закона об удвоении куба (рис. 9).

Для вычисления высоты «Мадонны Санта Тринита» (рис. 10) Чимабуэ прибегает к построению динамического прямоугольника на основе внешней ширины (242 см). На диагонали и стороне исходного квадрата строится прямоугольник $\sqrt{2}, \sqrt{3}$. Внешнее ребро составляет 342 см ($1/\sqrt{2}=242/x$; $x=242\sqrt{2}$; $x=342$ см), а высота завершения строится на уровне 429 см от основания ($1/\sqrt{3}=242/x$; $x=242\sqrt{3}$; $x=419$ см). Таким образом, прибегая к геометрической закономерности динамического

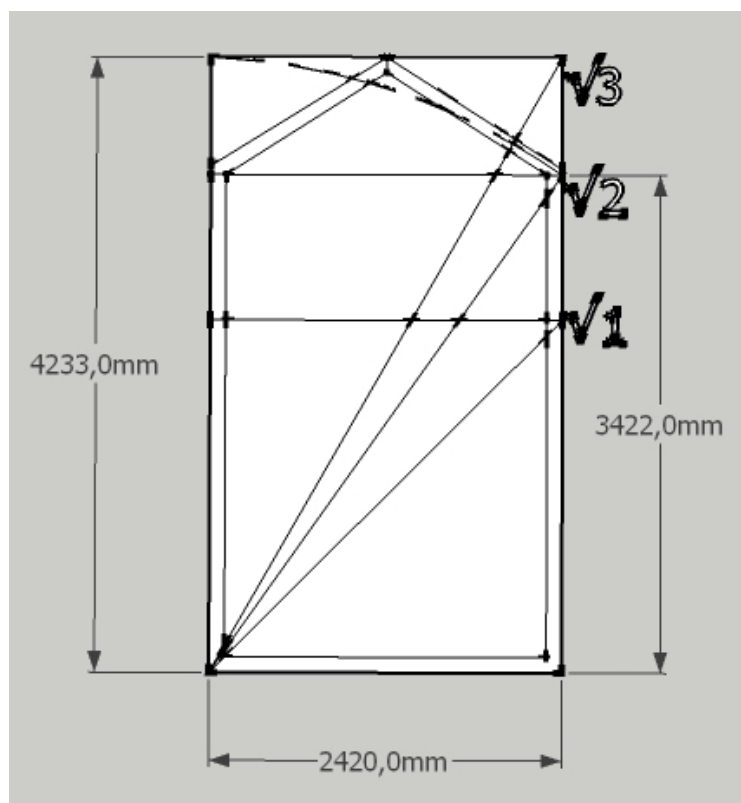
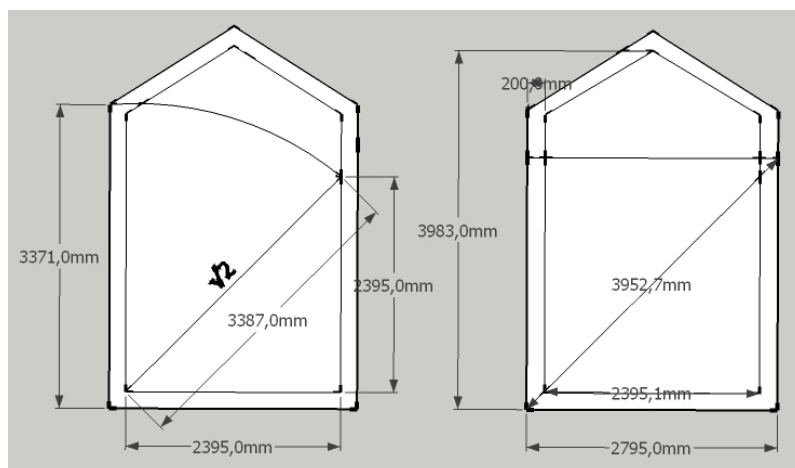


Рис. 10
Диаграмма D.

Рис. 11
Диаграмма Е.

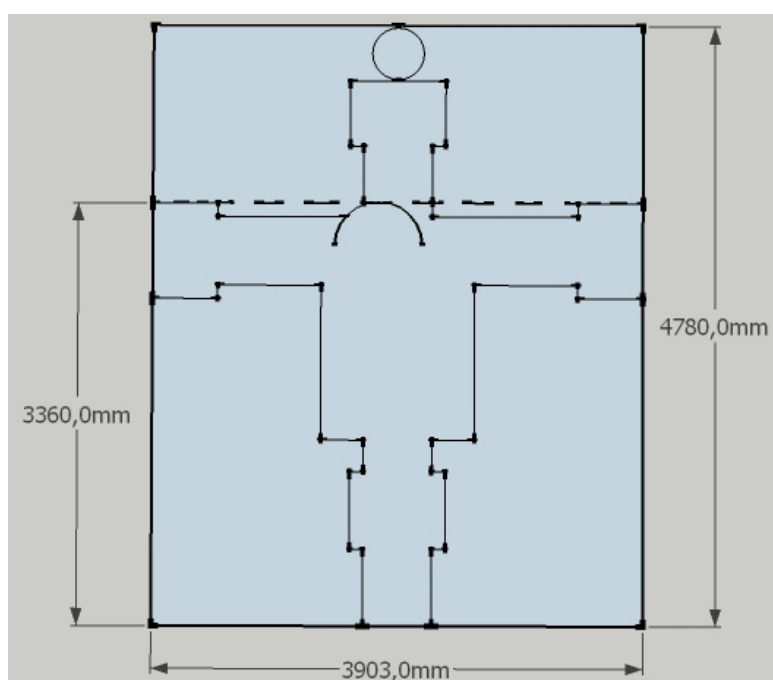
прямоугольника, строится прямоугольная форма, соответствующая форме алтарного образа, созданного Чимабуэ для церкви Санта Тринита, а используя геометрический закон, основанный на квадрате, устанавливается ширина обрамления.

Вычисляя высоту «Мадонны с ангелами» из Лувра, как и в «Мадонне Санта Тринита», Чимабуэ прибегает к построению динамического прямоугольника (рис. 11) на основе внутренней ширины, составляющей 239.5 см. Диагональ квадрата, соответствующая стороне следующего динамического прямоугольника $\sqrt{2}$, дает высоту внешнего ребра алтарного образа ($x=239.5\sqrt{2}$; $x=338.7$ см).

Несколько интересных соответствий можно проследить, рассмотрев Распятие, созданное Чимабуэ для Санта Кроче. Высота Распятия от основания до нимба Христа или до изображений Девы Марии и Иоанна Евангелиста составляет 336-338 см. Она совпадает с высотой ребра алтарного образа «Мадонны с ангелами» из Лувра. Более того, общая высота Распятия после реконструкции, потребовавшейся после наводнения во Флоренции 1966 года, составляет 478 см, соответствующая диагонали квадрата со стороной 337.9 см. ($x=337.9\sqrt{2}$; $x=478$ см) (рис. 12).

Из сказанного следует, что Чимабуэ и его мастерская использовали одну последовательность измерений при создании двух монументальных живописных произведений.

Проведем некоторые параллели, сравнив пропорции «Мадонны Онъисанти» Джотто с пропорциями Распятия из Санта Мария Новелла (рис. 13). На Распятии из Санта Мария Новелла нет подписи автора. Однако оно упоминается как работа Джотто Лоренцо Гиберти. Также

Рис. 12
Диаграмма F.

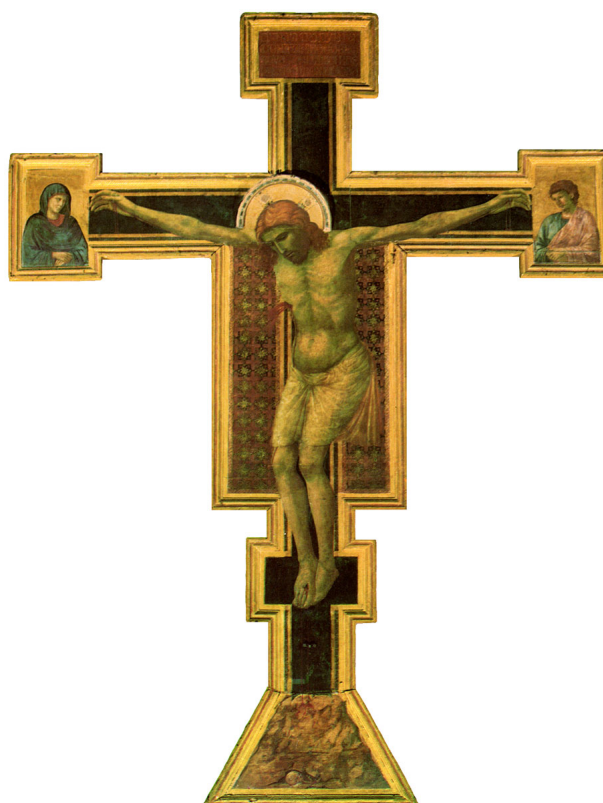


Рис. 13
Джотто. Распятие. Ок. 1290-1300 гг.
ц. Санта Мария Новелла, Флоренция.

исследователи отмечают сходство фигур Марии и Иоанна с двумя погрудными изображениями ангелов мозаики «Навичелла» на фасаде собора Св. Петра в Риме. Возможно, наряду с прочими условиями приведенное ниже послужит еще одним доказательством в пользу версии о принадлежности Распятия из Санта Мария Новелла авторству Джотто.

Размеры соответствующих элементов в «Мадонне с ангелами» из Лувра Чимабуэ были установлены идентичным способом: высота ребра панели «Мадонны Онъисанти» установлена путем построения динамического прямоугольника $\sqrt{2}$ на основе ширины живописного поля (203.2 см) ($x=203.2\sqrt{2}$; $x=287.4$ см), что соответствует фактической высоте в 287 см (рис. 14).

В соответствии с каталогом *Mostra Giottesca* 1937 года [Brink, 1977, p. 74], размеры Распятия из Санта Мария Новелла составляют 578.0 см (высота) на 406.0 см (ширина). Это означает, что высота Распятия только на 3 см превышает удвоенную высоту «Мадонны Онъисанти», а ширина на 4 мм больше удвоенного значения ширины живописного поля. Следовательно, размеры двух произведений были рассчитаны совершенно одинаково: в основе построения Распятия находится динамичный прямоугольник, основанный на той же последовательности геометрически извлеченных величин, использованных для расчета размеров «Мадонны Онъисанти». Можно также предположить, что при изготовлении самих деревянных конструкций использовали одни и те же

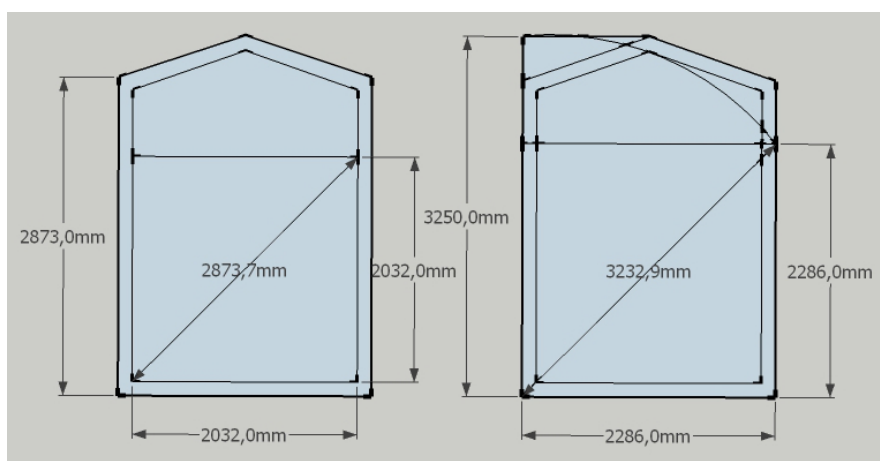
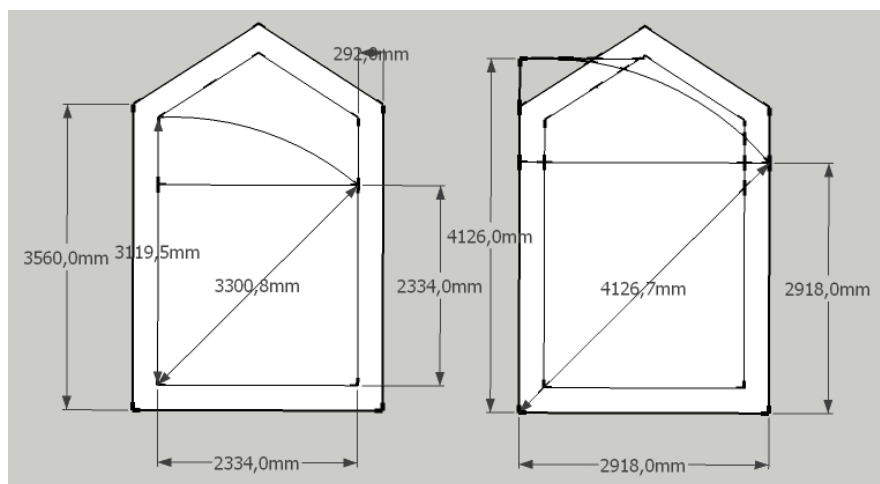


Рис. 14
Диаграмма G.

Рис. 15
Диаграмма С.

имевшиеся в мастерской плотницкие шаблоны.

Таким образом, приведенное может служить косвенным подтверждением версии о происхождении Распятия из Санта Мария Новелла как минимум из мастерской Джотто.

Рассматриваемые произведения имеют остроконечную форму. Для определения высшей точки Чимабуэ, Дуччо и Джотто также используют геометрическую прогрессию динамического прямоугольника $\sqrt{2}$. Только за основу берется уже не ширина живописного поля, а общая ширина алтарного образа.

В «Мадонне Онъисанти» диагональ квадрата со стороной, равной общей ширине ($203.2 + 12.7 \times 2 = 228.6$ см), составляет 323.3 см ($x = 228.6\sqrt{2}$). На основе диагонали выстраивается прямоугольник $\sqrt{2}$ со стороной, равной 323.3 см. Эта величина, практически совпадающая с фактической (325 см), и является наивысшей точкой остроконечного алтаря (см. рис. 14).

Диагональ квадрата, стороной которого является общая ширина «Мадонны Ручеллаи», равна 412.7 см ($x = 291.8\sqrt{2}$). Она также практически совпадает с высотой от основания панели до внутренней точки завершения (409.4 см) (рис. 15).

Соответственно высота от основания панели до внутренней точки завершения в «Мадонне с ангелами» из Лувра Чимабуэ, равная диагонали квадрата со стороной 279.5 см (общая ширина панели) – 395.3 см ($x = 279.5\sqrt{2}$). Фактическая же указанная высота в произведении составляет 398.3 см, то есть разница составляет всего 3 см (см. рис. 11).

Сравнительный анализ ширины внутренних полей или общей ширины произведений раскрывает схожую пропорциональную структуру «Мадонны Онъисанти» Джотто и работ Таддео Гадди и Бернардо Дадди, флорентийских художников более молодого поколения. В каждой работе ширина рамы установлена из геометрической прогрессии, описанной выше ($1:\sqrt{2}:2:2\sqrt{2}...$) (см. рис. 4), основанной или на ширине внутреннего поля или на общей ширине алтарного образа.

В качестве примера можно привести «Мадонну с младенцем на троне в окружении святых Иоанна Крестителя, Петра, Павла, Дзаноби, двух ангелов и донаторов» [официальный сайт аукциона Сотбис, 2016] Таддео Гадди, «Мадонну с младенцем на троне, ангелами и святыми» (1310-1348 гг. Национальная галерея, Вашингтон) [официальный сайт Национальной галереи, Вашингтон, 2016] и «Мадонну с младенцем и со святыми» (1330-1336 гг. или 1334 г. (датировка музея Нортон Саймона) [официальный сайт музея Нортон Саймона, 2016] Бернардо Дадди (рис. 16).

Необходимо напомнить, что Бернардо Дадди предположительно сформировался в мастерской Джотто, а Таддео Гадди уже современники считали ближайшим из его учеников. Использование схожих пропорциональных систем Джотто, Бернардо Дадди, Таддео Гадди доказывает существование преемственности и глубоких связей во флорентийской школе XIV века.

Таким образом, художники периода позднего дученто и раннего треченто, как самые выдающиеся, Чимабуэ, Дуччо, Джотто, их мастерские, а также художники молодого поколения,

Степень прогрессии	Джотто, «Мадонна Онисанти», ширина внутреннего поля, см	Таддео Гадди «Мадонна с младенцем, святыми, ангелами и донаторами» общая ширина, см	Бернардо Дадди, «Мадонна с младенцем на троне, ангелами и святыми», общая ширина, см	Бернардо Дадди, «Мадонна с младенцем и со святыми», общая ширина, см
	203.2	18.9	30.5	24.4
1	143.6	13.364	21.57	17.25
2	101.6	9.45	15.25	12.2
3	71.8	6.682	10.78	7.42
4	50.8	4.725	7.6	5.625
5	35.9	3.34	5.3	4.099
6	25.4	2.36	3.75	2.92
7	18	1.7	2.65	2.1
8	12.7			1.768

Рис. 16
Таблица 2.

Бернардо Дадди, Таддео Гадди, при создании своих живописных работ использовали различные теории пропорций. В свою очередь установление этого факта позволяет сделать некоторые важные заключения. Получается, что художественный эффект классических симметричных композиций, которыми являются рассматриваемые алтарные работы, возникает в том числе и благодаря верно построенному модулю. Эти знания, несомненно, способствуют расширению нашего понимания о механизмах, которые использовали художники дученто и треченто при создании своих работ. Исследователи могут успешно их использовать. Например, в процессе реставрации можно вычислить размеры утраченных частей произведения. Также наряду со стилистическими и другими характеристиками сведения о том, к каким математическим законам прибегал тот или иной живописец, специфика их использования могут стать дополнительными доказательствами при разрешении проблемы атрибуции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витрувий. Десять книг об архитектуре. / Пер. Слат. Ф.А. Петровского. – Москва: Изд-во Академии архитектуры, 1936. С. 166.
2. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1. Ранняя Классика / А.Ф. Лосев. – Москва: «Высшая школа», 1963; «АСТ», 2000.
§2. Пифагорейско-платоническое учение о пропорциях.
3. Бабич В.Н. Теория пропорций в архитектуре / В.Н. Бабич // Архитектон: известия вузов. 15.06.2006. № 15. Электронный ресурс: http://archvuz.ru/2006_3/19 (дата обращения: 20.01.2015).
4. Brink, Joel. Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto // Racar: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. 1977. Vol. 4, No. 2, pp. 69-77.
5. Tabor, Philip. A space for half-formed thoughts. Amsterdam – 14, 15, 16 November, 2002 // Resource: http://flow.doorsofperception.com/content/tabor_trans.html (дата обращения: 17.02.2015).
6. White, John. Donatello's High Altar in the Santo at Padua // Art Bulletin. 1969. LI, 1-14, pp. 119-41.
7. White, John. Measurment, Design and Carpentry in Duccio's Maesta // Art Bulletin. 1973. LV, pp. 334-66, 547-69.
8. Zervas, Diane Finiello. Ghiberti's St. Mathew Ensemble at Orsanmichele: Symbolism in Proportion // Art Bulletin. 1976. LVIII, P. 36-44.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

1. Официальный сайт аукциона Сотбис: <http://www.sothebys.com/ru/auctions/ecatalogue/2011/old-master-british-paintings-evening-l11033/lot.51.html#> (23.08.16).
2. Официальный сайт музея Нортон Саймона. Available at: http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Daddi%2C+Bernardo (26.08.16)
3. Официальный сайт Национальной галереи Вашингтона: <http://www.nga.gov/>

Е.В. Парфенова *Пропорции в остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто*

REFERENCES

1. Vitruvii. *Desiat' knig ob arkhitekture* (Ten Books on Architecture). Moscow, 1936.
2. Losev A.F. *Istoriia antichnoi estetiki. T. 1. Ranniaia Klassika* (History of Ancient Aesthetics. Vol. 1. Early Classics). Moscow, 1963; 2000.
3. Babich V.N. *Teoriia proporsii v arkhitekture* (Theory of Proportions in Architecture), available at: http://archvuz.ru/2006_3/19 (20.01.2015).
4. Brink, Joel. Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue, and Giotto in *Racar: revue d'art canadienne. Canadian Art Review*. 1977. Vol. 4, No. 2, pp. 69-77.
5. Tabor, Philip. *A space for half-formed thoughts*. Amsterdam – 14, 15, 16 November, 2002 // available at: http://flow.doorsofperception.com/content/tabor_trans.html (17.02.2015).
6. White, John. Donatello's High Altar in the Santo at Padua in *Art Bulletin*. 1969. LI, 1-14, pp. 119-41.
7. White, John. Measurment, Design and Carpentry in Duccio's Maesta in *Art Bulletin*. 1973. LV, pp. 334-66, 547-69.
8. Zervas, Diane Finiello. Ghiberti's St. Mathew Ensemble at Orsanmichele: Symbolism in Proportion in *Art Bulletin*. 1976. LVIII, P. 36-44.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Дуччо. Маэста (лицевая сторона. Реконструкция). 1308-1311 гг. Музей Дель Опера Дель Дуомо, Сиена (Источник: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто. // Вестник ПСТГУ. Серия V. М., 2015. Выпуск 3 (19). С. 30.)

Рис. 2. Донателло. Алтарь Св. Антония, Падуа (Источник: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто. // Вестник ПСТГУ. Серия V. М., 2015. Выпуск 3 (19). С. 30.)

Рис. 3. Диаграмма А (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 4. Диаграмма В (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 5. Дуччо. Мадонна Ручеллаи. 1285 г. Галерея Уффици, Флоренция (Источник: Художественная галерея. 2008. № 180. С. 7.)

Рис. 6. Джотто. Мадонна Оньисанти. Ок. 1310 г. Галерея Уффици, Флоренция (Источник: Шедевры живописи из крупнейших музеев мира. – М. 2013. С. 72.)

Рис. 7. Чимабуэ. Мадонна Санта Тринита. 1260-1280 гг. Галерея Уффици, Флоренция (Источник: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто. // Вестник ПСТГУ. Серия V. М., 2015. Выпуск 3 (19). С. 33.)

Рис. 8. Чимабуэ. Мадонна с ангелами. 1290-1295 гг. Лувр, Париж (Источник: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто. // Вестник ПСТГУ. Серия V. М., 2015. Выпуск 3 (19). С. 33.)

Рис. 9. Таблица 1 (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 10. Диаграмма D (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 11. Диаграмма E (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 12. Диаграмма F (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 13. Джотто. Распятие. Ок. 1290-1300 гг. ц. Санта Мария Новелла, Флоренция (Источник: Парфенова Е.В. Пропорция в монументальных остроконечных алтарях художников позднего дученто и раннего треченто. // Вестник ПСТГУ. Серия V. М., 2015. Выпуск 3 (19). С. 37.)

Рис. 14. Диаграмма G (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 15. Диаграмма C (Автор: Парфенова Е.В.)

Рис. 16. Таблица 2 (Автор: Парфенова Е.В.)

А.В. Васькина

студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация»

Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица

vaskinaalexandra@gmail.com

И.Ю. Прохин

аспирант 3-го года обучения

Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица

prokh.rest@gmail.com

А.В. Шешина

студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация»

Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица

annasheshina.d@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В РОССИИ. ПРОБЛЕМЫ КОНСЕРВАЦИИ ФРЕСОК ГАЛЕРЕИ ГОНЗАГА В ПАВЛОВСКЕ

Данная работа посвящена судьбе уникального творения Пьетро ди Готтардо Гонзага в России – «Галереи Гонзага». За историю существования, на живопись галереи воздействовало множество различных отрицательных факторов, из-за которых до наших дней она дошла в полуразрушенном виде. В нашей работе предпринята попытка разобраться, почему роспись, заслуживающая самого пристального внимания ценителей искусства, практически исчезла навсегда. Мы хотим осветить тему, в которой многообразие искажений, отсутствие прямых указаний в письменных источниках выразилось в ряде вопросов, по которым до настоящего времени ведутся споры, а именно технические и художественные вопросы создания галереи Гонзага. Поводом для написания данной статьи послужили новые материалы, проливающие свет на некоторые страницы истории жизни Павловского дворца и живописи в галерее. Новым исследовательским материалом стала долгая и кропотливая работа студентов-практикантов СПбГХПА им. А.Л.Штиглица, которые занимались реставрацией демонтированных в 1970-е гг. фрагментов оригинальной росписи и заново проанализированные архивные данные, фиксационные чертежи и рисунки. В статье рассмотрена история создания галереи, её разрушения, реставрации и реконструкции. На конкретном примере изложены методы консервации и реставрации демонтированных фрагментов.

Ключевые слова: галерея Гонзага, реставрация, консервация фресок

This work is dedicated to the fate of the unique creation of Pietro di Gottardo Gonzaga in Russia – “Gallery Gonzaga”. A history of painting galleries, who was influenced by a variety of negative factors, she came in a dilapidated state. In our article we attempt to understand why painting, is worthy of close attention connoisseurs of art, has practically disappeared forever. We want to illuminate the theme in which a variety of distortions, like the lack of direct evidence in written sources was expressed in a number of issues on which to the present debate, namely technical and artistic questions create galleries Gonzaga. The reason for writing this article is based on new materials that shed light on some of the pages of the life history of the Pavlovsk Palace and paintings in the gallery. The research material was a long and laborious work of student of Steightz Academy of Industrial Arts, who were engaged in the restoration of the dismantled in the 1970s. fragments of the original painting and re-analyzed archival data, fixation designs. The article discusses the history of the gallery, its destruction, restoration and reconstruction. A specific example of methods of conservation and restoration of dismantled pieces.

Keywords: Gallery Gonzaga, Pavlovsk, restoration, conservation of the frescoes

В современном мире реставрация произведений искусства стала неотъемлемой частью нашей повседневной жизни. Время движется, и произведения искусства неумолимо подвергаются его воздействию.

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

Современный уровень реставрации направлен в значительной степени на глубокое изучение того или иного памятника. Реставратор собирает максимум доступной информации о памятнике, не только образной стороны, но и физических свойств материалов, особенностей техники. Такого рода исследования дают не только мощный толчок в направлении изучения физических и химических свойств памятника, но и способствуют сбору информации по истории существования памятника. Если первые данные рассказывают нам о технике живописи художника, то второй вид данных позволяет проследить нам отношение к данному памятнику в разные исторические эпохи. На основании этих данных, у реставраторов накапливается много интересных фактов, которые не всегда доступны исследователям, занимающиеся преимущественно в архивах и работая с книгами. Реставратор, в отличие от них, имеет возможность исследовать памятник искусства непосредственно, внимательно изучая следы бытования памятника. Особое значение это имеет, когда объектом исследования становится памятники монументального искусства. Архитектура, внутреннее и внешнее убранство интерьеров – все это носит на себе отпечатки разных исторических стилей, изменения вкуса, моды, подчас авторских изменений. В подобном случае исследователи живописи могут пребывать в крайнем заблуждении относительно данного памятника. И в задачу реставратора входит атрибуция произведения искусства, выявления характера изменений, которые памятник претерпел за время своего существования.

В данной работе нам хочется осветить тему, в которой многообразие искажений, отсутствие прямых указаний в письменных источниках выразилось в ряде вопросов, о которых и по настоящий момент идут споры. Речь идет о «Галерее Гонзаго» Павловского Дворца-музея. Поводом для написания статьи послужили новые материалы, проливающие свет на некоторые страницы истории жизни Павловского дворца и живописи в галерее. Новым исследовательским материалом послужила долгая кропотливая работа студентов-практикантов, которые занимались реставрацией демонтированных в 1970-е годы фрагментов оригинальной росписи. Заново были проанализированы различные архивные данные, фиксационные чертежи и рисунки.

Художественный образ галереи складывался благодаря деятельности знаменитых мастеров конца XVIII- нач. XIX века. До наших дней она дошла в полуразрушенном виде и в 2005-2012 г. была реконструирована, утраченные части росписей воссозданы. На предварительном этапе реставрационных работ возникло много споров и разных предложений, касающихся как технических вопросов, так и художественных. К сожалению, последняя реставрация так и не смогла решить их всех. В этой статье мы попробуем разобраться в некоторых из них, а также проследим причины, почему роспись, заслуживающая самого пристального внимания ценителей искусства, практически исчезла от нас навсегда.

Начиная свой рассказ о произведении искусства, нельзя не рассказать об авторе. Пьетро ди Готтардо Гонзага приехал в Россию из Италии уже зрелым сформировавшимся мастером театрального и декорационного искусства. Им на тот момент был разработан метод реалистического изображения архитектуры.

Более пятнадцати лет, с момента приезда в 1791 по 1810-е – это время плодотворной активной работы Гонзаго в России. Помимо театральной деятельности, художник работает над различными декорационными проектами для разных торжеств и церемоний. Активно участвует в создании Павловского парка, выполняет заказы настенных росписей.

В 1805-1807 г.г. им расписывается галерея Павловского дворца. В пространстве галереи была создана гармония природы с ведущими вдаль галереями и аркадами ионического ордера. Гонзага «построил» архитектуру на плоскости стены и тем самым раздвинул пространство, но сохранил материальность. Пять вымышленных арочных галерей разделены двойными пилястрами. На стенах между пилястрами – венки «под лепку». Предваряя тянущиеся вглубь новые галереи, над арками восседали написанные скульптуры крылатых богинь. Живопись торцевых стен создает иллюзию еще двух галерей и повторяет мотив общей композиции. В промежутках между арками стояли четыре статуи времен года – итальянские скульптуры 18 в. Таким образом, существующая архитектура была

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia:
on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

объединена с вымышленной. Чтобы создать цельную иллюзию настоящего и живописного, Гонзаго выполнил роспись плафона и пола. Плафон превратился в полуциркульный свод, за счет чего стал выше и воздушнее, а пол был расписан «под камень».

В 1822-1824 г. архитектор К.И. Росси надстроил над галереей библиотеку, органично связанную с росписью. Позже, в конце 19 века, на территории галереи устроили летний сад.

После 1917 г., на базе Павловского дворца был создан музей-заповедник. Известно, что в 1930-е годы галерею использовали как столовую при детском оздоровительном лагере.

Трагические годы Великой Отечественной войны не прошли бесследно и для Павловска. В 1941 г. город был захвачен немецкими оккупантами. В 1944 г. во время штурма дворца советскими войсками при невыясненных обстоятельствах начался пожар. В результате сгорели все деревянные перекрытия здания, почти полностью была уничтожена внутренняя отделка. Расположенная над галереей библиотека рухнула, живопись осталась в течение десяти лет под открытым небом.

В виду того, что с этого времени галерея не использовалась, дальнейшую историю существования уместно рассматривать в контексте реставрации памятника.

Одной из первых стала работа в связи с надстройкой галереи. При постройке перекрытие над галереей было разобрано. В 1824 г. после окончания строительства, помощник Гонзаго, Барнаба Медичи заново расписал плафон галереи. Вероятно, тогда же им были подправлены и подновлены стенные панно, которые могли пострадать от строительства.

В 1849 г. «перспектива с живописью колонн и билястр подправлены известными колерами разными» [Сауткина, К вопросу воссоздания фресок]. В 1858 г. проводилась реставрация потолка с частичной заменой штукатурки и восполнением утраченных живописных фрагментов. В 1874 г. живописец Антон Фишер расписал потолок каучуковыми красками. Причиной столь частых поновлений плафона связывают с надстройкой над галереей библиотеки. В холодное время года разность температур способствовала образованию конденсата, разрушающего живопись и известковую штукатурку. В конце 19 века была произведена замена отсыревшей известковой штукатурки в нижней части фресок на цементную, что недопустимо для фресковой живописи. Причиной намокания штукатурки послужил устроенный на территории галереи летний сад. Садоводы, не знакомые с условиями эксплуатации живописи, поливали вместе с растениями росписи.

В 1935-1938 г. была создана экспертная комиссия, в которую входили реставраторы Всесоюзной академии архитектуры Ф.Ф. Олейников, Н.С. Ямпольский, Б.А. Ильин, архитектор-художник Н.П. Никитин, профессор Д.С. Киплик и И.Б. Михайловский. Работа с самого начала велась на основе изучения памятника и анализе причин разрушений. Именно тогда были зафиксированы вышеперечисленные проблемы.

Реставрационные работы велись в два этапа. В 1935 г. была проведена фиксация живописных композиций методом калькирования. С натуры в акварельной технике выполнены небольшие фиксационные копии. Деструктированную штукатурку в нижних частях росписей удалили, и эти места вновь оштукатурили. В 1938 г. было проведено восполнение утрат и поновление росписей с целью выправления перспективы.

Уже с 1946 г. начинаются восстановительные работы в Павловском дворце. Над галереей перекрытие было воссоздано только в 1955 г. К реставрации росписей приступили в 1969 г. Отмечалась крайняя степень аварийного состояния. Утрачено было более двух третей росписей. Реставрационную бригаду возглавил художник-реставратор Я.Я. Казаков. В процессе реставрации 1969-1972 гг. живопись была расчищена от загрязнений и поздних записей. На основании расчищенной живописи Я.Я. Казаков разработал проект воссоздания росписей на сочетании красновато-серых оттенков. В такой гамме в натуре был воссоздан потолок галереи. Роспись осуществить не удалось в виду спорности о колорите предлагаемого решения. Красновато-коричневый тон сохранившейся живописи Гонзаго уже не являлся иллюзорным развитием архитектуры вновь отреставрированных желтоватых фасадов дворца. Возник колористический

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

диссонанс. Предложению Я.Я. Казакова противостояли суждения известного художника-декоратора А.В. Трескина, который занимался воссозданием росписей Павловского дворца-музея. Основываясь на сохранившихся эскизах Гонзага, А.В. Трескин высказал предположение, что живопись была в охристо-серых тонах и изменила свой цвет в результате пожара. Исторические документы не сохранили прямого указания на цветовое решение живописи галереи.

Приводились следующие доказательства подлинности красновато-коричневатой гаммы росписей.

Во-первых, сохранившаяся фиксационная акварельная копия художника-архитектора Ф.Ф. Олейникова 1938 г.

Во-вторых, в 1968 г. было проведено исследование на взятом образце живописи, показавшее, что пигмент во время пожара не изменился [Материалы по Галерее Гонзаго].

В-третьих, при ремонте фасада дворца, советскими реставраторами была расчищена другая роспись Гонзаго на балконе у Туалетной комнаты Марии Федоровны. Она была закрашена в 19 в. в ходе ремонта и осталась защищенной от пожара краской. Преобладает красно-коричневая гамма, похожая на сохранившиеся фрагменты росписи в галерее.

Только в 2005 г. работы были возобновлены. Перед реставраторами были поставлены те же вопросы, что и тридцать лет назад:

1. Технологические особенности живописи Гонзага.
2. Колористическое решение живописи.

Была проведена химико-технологическая экспертиза, которая показала, что были использованы краски на известковом связующем [Гавриленко, Заключение по исследованию материалов...]. Художник прокладывал общие тональные отношения по еще не просохшей штукатурке в технике «гризайль» красной краской на основе железистоокисного пигмента, предварительно сделав рисунок по сырому известковому грунту методом графьи. После просыхания штукатурки, моделировку и проработку формы художник делал красками на известковом связующем, используя цвет подложки. Благодаря такой технике, художнику удалось добиться высокой степени иллюзорности.

В период воссоздания галереи 2005-2011 гг. было принято решение выполнять живопись в желто-охристом колорите, под фасады дворца. В таком же колорите был заново расписан потолок галереи. Ранее, живопись на потолке была выполнена бригадой Я.Я. Казакова в красно-коричневых тонах, однако к моменту современного воссоздания галереи она практически полностью осыпалась.

Суммируя все это, подведем итоги. Вопрос колористического решения возник по причине аварийного состояния живописи, утраченных живописных слоев. Сейчас, предположительно, на основе последних данных химической экспертизы и установления техники живописи, можно сказать, что остатки сохранившейся живописи – это подмалевок, а верхние красочные слои осыпались или были смыты водой.

Что же касается подлинного колорита, невозможно сказать, каким он был изначально. Интересно отметить, что нынешний цвет фасада существенно отличается от ранее существовавшей покраски. В настоящее время цвет слишком светлый и разбеленный. Учитывая этот факт, трудно представить, сколько раз мог меняться цвет и оттенки фасада на протяжении более 200 лет. Изучение данных о ремонтах фасада, вполне возможно, могло бы пролить свет на настоящую ситуацию. Не исключено также, что цвет фасада был розовым. Такого рода гипотезу можно подкрепить тем, что в это время этот цвет был очень модным. Павел I приказал выкрасить свою новую императорскую резиденцию-Михайловский замок в оранжево-розовый цвет. Руководил строительством архитектор В. Бренна, который, примерно, в это же время перестраивает Павловский дворец. Доказать эту гипотезу в настоящий момент невозможно, однако, вероятно, что новые реставрационные исследования помогут нам в решении этого вопроса.

Проблемы и методы консервации фрагментов фресок галереи Гонзага.

В середине 70-х гг. около 20 фрагментов фрески Гонзага были демонтированы со стен галереи и помещены в деревянные кессоны. Перед демонтажем была произведена пропитка красочного слоя на данных фрагментах животным клеем, а затем синтетическим клеем ПБМА. В то время широкое распространение получает методика П.И. Кострова, сотрудника Государственного Эрмитажа, по укреплению живописи при помощи ПБМА. Данный клей, являющийся обратимым материалом, был выбран благодаря его хорошей проникающей способности через красочный слой в штукатурку. Однако, реставраторы, работавшие с фресками галереи Гонзага, использовали данный материал, не соблюдая технологию его применения. В результате на поверхности красочного слоя образовалась плотная толстая пленка, которая со временем стала разрушать и деформировать красочный слой. Также воздействию подверглись и нижние слои живописи, написанные по сырой штукатурке. Они отслоились от поверхности вместе с верхним тончайшим слоем штукатурной накрывки. Это произошло из-за сильного поверхностного натяжения синтетической пленки, которое вызвало отслоение красочного слоя. Фресковая живопись имеет кристаллическую структуру, в отличие от синтетической пленки, которая мешает благоприятному влаго- и воздухообмену. В результате в структуре верхних слоев штукатурки начинают образовываться соли, что ведет к деструкции штукатурной накрывки и красочного слоя. Данная проблема наиболее остро проявляется в условиях сильных перепадов влажности воздуха.

Разрушению также подвергся и штукатурный слой. Кессоны с фрагментами в течение долгих лет стояли на открытом воздухе в помещении галереи, не защищенные от атмосферных воздействий. Из-за того, что при демонтаже в качестве основы был использован гигроскопичный материал – гипс, расширяющийся и уменьшающийся в объеме от перепадов влажности и температуры воздуха, образовывалось напряжение между штукатурными слоями фрески и гипсом, которое сопровождалось деструкцией штукатурки, её расслоениями и многочисленными трещинами по всему фрагменту (рис. 1).

За то время как демонтированная живопись находилась в условиях открытой галереи, штукатурка впитывала влагу, и известковое вяжущее вымывалось, что привело впоследствии к разрушению, то есть деструкции – потере штукатуркой ее связующего. Под воздействием влаги



Рис. 1
Механическое разрушение фрагмента,
смонтированного на гипс.
Авторский снимок

А.В. Васькина, И.Ю. Прохин, А.В. Шешина *Творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага в России. Проблемы консервации фресок Галереи Гонзага в Павловске*

также размывался и красочный слой. Этот фактор усугублялся в зимнее время при переходе воды в лед с увеличением ее объема на 9 %. В период реконструкции 2005-2011 гг. кессоны были перенесены в помещение подвала дворца-музея с постоянно повышенной влажностью воздуха, где продолжилось разрушение основы и красочного слоя. В настоящее время демонтированные фрагменты находятся в аварийном состоянии, в отличие от достаточно хорошо сохранившихся фрагментов авторской живописи, до сих пор существующих в условиях открытой галереи.

Пробные работы по консервации демонтированных фрагментов проводятся в реставрационных мастерских кафедры «Живописи и реставрации» СПбГХПА им А.Л. Штиглица.

Перед началом консервационных работ были поставлены основные задачи. Укрепление красочного слоя и удаление клеевых пленок, вызывающих его разрушение. Демонтаж кессонов и удаление гипса. Укрепление авторской штукатурки и монтаж фрагментов на новое не гигроскопичное основание и не вызывающее разрушающих напряжений на стыках материалов.

В первую очередь была разработана методика по укреплению красочного слоя. Укрепление красочного слоя было решено проводить 0,5% водным раствором метилцеллюлозы. Выбор клеевого связующего был обусловлен следующими критериями. Во-первых, водорастворимость клея, а также способность целлюлозы долго удерживать воду, необходимые для размягчения красочного слоя. Во-вторых, высокая степень вязкости, не допускающая быстрого размокания красочного слоя, что происходило, например, в ситуации с осетровым клеем, когда хрупкий красочный слой под быстрым воздействием влаги рассыпался на мелкие крупы. А также, родственность материала авторской живописи, что является необходимым условием с точки зрения соблюдения реставрационной этики.

После укрепления было произведено удаление солей из структуры штукатурки через микалентную бумагу отжатым ватным тампоном, предварительно смоченным в воде. Затем были удалены поверхностные инородные пленки и поверхностные загрязнения при помощи компрессов из фильтровальной бумаги, смоченной раствором энзимов. (Энзимы (ферменты) – белковые молекулы, которые растворяют состаренные пленки белковых клеев).

При подготовке фрагмента к демонтажу были удалены поздние реставрационные вставки и заделки, расточены стыки гипса и фрагментов штукатурки на лицевой стороне (рис. 2).



Рис. 2
В процессе демонтажа гипсовых вставок.
Авторский снимок

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia:
on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

Гипс удаляли скальпелем с небольшим увлажнением. Затем демонтировали боковые бруски кессона. Так как штукатурное основание фрески имело большой вес, в процессе дальнейшей реставрации она могла дать сильные трещины и рассыпаться на фрагменты. Было принято решение армировать фрагмент. Поскольку ранее нам не приходилось сталкиваться с такими консервационными мероприятиями на демонтированной живописи, мы посетили реставрационные мастерские «Фреска» в Великом Новгороде, руководимые Анисимовой Т.И. Так как Новгородские мастерские специализируются на реставрации руинированной монументальной живописи, ими в сотрудничестве с немецкими технологами была разработана уникальная методика монтирования фрагментов живописи, снятых со стен, которая идеально подошла для нашего случая. Для безопасного перемещения демонтированных фрагментов используется многослойная армирующая «подушка». Первым слоем устанавливается заклейка из марли и растопленного на водяной бане 100% циклододекана. (Циклододекан – это относительно новый реставрационный материал с широким спектром применения. В застывшем виде он похож на парафин, но способен с течением времени самостоятельно испаряться без остатка. Циклододекан создает на поверхности слой, не проникающий вглубь живописи, поэтому после испарения живопись не меняется в цвете и тоне). Вторым слоем при помощи бинтов и растопленного циклододекана закрепляется армирующая сетка, состоящая из отрезков проволоки П-образной формы, на проволоку одеваются трубочки, для удерживания проволоочных «усов» в вертикальном положении. Как изолирующая прослойка используется бумага с рыхлой структурой, предварительно смоченная в воде. Затем изготавливаются бортики из алюминиевой фольги, повторяющие форму фрагмента, поверхность фрагмента запенивается монтажной пеной, через которую выводятся концы проволоки. После застывания состава трубочки удаляют. Последним слоем на поверхность пены помещают деревянный щит с отверстиями для проволоки. Проволока фиксируется с помощью шайб и закручивается. Таким образом, фрагмент живописи армирован и готов к переворачиванию (рис. 3).

Фрагмент был перевернут лицевой стороной вниз. С тыльной стороны, при помощи скальпеля и бормашинки, был удален гипс, утончен и выровнен штукатурный слой, предварительно пропитанный спиртовым раствором известкового молочка (1:1) для укрепления.

Фрагмент был перевернут тыльной стороной вниз, и были удалены армирующая «подушка» и слой из циклододекана. Для ускорения процесса испарения циклододекана использовался фен. Затем производилось стыкование фрагментов штукатурки по трещинам. Далее проводилась подготовка фрагмента к монтированию в подрамник.

На демонтированном фрагменте с тыльной стороны и по углам был наращен штукатурный слой до размеров подрамника составом известковой шпаклевки+кварцевый песок 1:1,5. Поверх штукатурного слоя установлена заклейка из марли, пропитанной 15% раствором ПБМА в ацетоне. К тыльной стороне и бортам фрагмента при помощи термокля приклеен подрамник. Ячейки подрамника заполнены двухкомпонентной монтажной пеной (рис. 4).

Далее фрагмент перевернут лицевой стороной вверх. Были удалены слой монтажной пены и заклейка из циклододекана, выполнены мастиковки и заполнены трещины (рис. 5).



Рис. 3
Фиксация армирующего
деревянного щита.
Авторский снимок



Рис. 4
Вид с тыльной стороны после
запенивания полостей
несущей конструкции.
Авторский снимок



Рис. 5
Фрагмент фрески после реставрации.
Авторский снимок

На данный момент это единственный фрагмент, смонтированный в подрамник. Такой метод был выбран в соответствии с технологией монтажа руинированной живописи, которая используется в мастерской реставрации монументальной живописи Государственного Эрмитажа. Этот вариант монтирования дает нам более облегченный вариант подрамника, удобный для экспонирования фрагмента. А так же такой вариант подрамника будет легко демонтировать, если в дальнейшем будет принято решение возвращения фрагментов росписи Гонзага обратно в интерьер Галереи. Главной проблемой является большая площадь и тяжеловесность других фрагментов фрески и соответственно подрамников для них, что ставит под вопрос возможность их лёгкой транспортировки и установки фрагментов в экспозицию, а также стыковку между собой фрагментов, которые составляют цельную композицию.

Реставрация памятников искусства – это процесс сложный и неоднозначный. Гораздо труднее сохранить произведение, чем создать его копию. Время, резкий северный климат, годы Великой Отечественной войны – все это в значительной степени отразилось на памятниках архитектуры и

A. Vaskina, I. Prohin, A. Sheshina *Pietro di Gottardo Gonzago's art in Russia:
on the problems of preservation of frescoes of Gonzago's Gallery in Pavlovsk*

их внутреннем убранстве. Не исключение, а как раз характерный тому пример живопись «Галереи Гонзаго». В наше время проблема сохранности росписи, ее экспонирования как на галерее, так и в виде сохранившихся небольших фрагментов по-прежнему актуальна. Видимо, потребуется еще долгое время на окончательное осмысление этого явления и подведения итогов этих работ. Современное воссоздание живописи на галерее – явление, скорее временное. Оно отражает непонимание специалистами художественного произведения как целого явления. Воссоздание в охристом колорите решает вопрос о возвращении галереи иллюзорного развития архитектуры, так как гармонирует с колоритом фасадов дворца, однако не имеет связи тонов с живописью Гонзаго. Сохранившиеся фрагменты подлинной живописи не дают полного представления об авторской росписи, понимание которой еще больше усложняется «желтым окружением». На данный момент невозможно сказать, каким был подлинный колорит фресок. Необходима длительная работа по изучению памятника реставраторами, химиками-технологами, историками искусства. Демонтированные фрагменты фресок хранятся в ненадлежащем состоянии в сырых подвалах музея, где не поддерживается температурно-влажностный режим. Стоит угроза непоправимого процесса разрушения сохранившихся частей памятника.

В последние несколько лет в реставрационных мастерских кафедры «Живописи и реставрации» СПбГХПА им. А.Л. Штиглица ведется работа по реставрации демонтированных фрагментов живописи. Рассматриваются варианты экспонирования. Первый – монтаж отреставрированных фрагментов в галерею, на их подлинное место. Второй – создание музейно-выставочного пространства для экспонирования фресок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы по Галерее Гонзаго / Архив Павловского Дворца-Музея, Инв № 10100.
2. Сауткина Г.Н. К вопросу воссоздания фресок / Сауткина Г.Н. ЦГИА, ф. 493, оп. 3, д. 14102, л. 29
3. Гавриленко Л.С. Заключение по исследованию материалов основы, структуры и состава живописного слоя в связи с началом работ по консервации и реставрации фрагментов фресок «Галереи Гонзаго». Экспертиза химика-технолога Государственного Эрмитажа (на основании письма 10-11 № 07-2460).

REFERENCES

1. Materialy po Galerei Gonzaga. [Materials on Gallery Gonzaga]. Archive of Pavlovsk Palace-Museum. inv №10100.
2. Sautkina G.N. K voprosu vossozdanija fresok . [The issue of reconstruction of the frescoes]. CSHA, f. 493, r. 3, d. 14102, l. 29
3. Gavrilenko, L. S. Zakljuchenie po issledovanju materialov osnovy, struktury i sostava zhivopisnogo sloja v svjazi s nachalom rabot po konservacii i restavracii fragmentov fresok "Galerei Gonzaga". [Report on the investigation of the substrates, the structure and composition of the pictorial layer in connection with the beginning of works on preservation and restoration of fragments of frescoes of the "Gallery of Gonzago"]. Expertize by chemist-technologist of the State Hermitage (based on a letter 10-11 No. 07-2460).

И.А. Абрамкин

аспирант кафедры отечественного искусства

Исторического факультета МГУ

ivan_terracot@mail.ru**ПОРТРЕТЫ В.Л. БОРОВИКОВСКОГО
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1800-Х ГОДОВ:
К ПРОБЛЕМЕ «ПОРТРЕТ И СТИЛЬ»
НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ**

Целью статьи является изучение нескольких женских портретов В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов, рассмотрение которых позволяет выявить важную методологическую проблему – роль стилистических определений для описания конкретных произведений в ситуации параллельного существования разных художественных тенденций (классицизм, романтизм, сентиментализм).

The objective of the article is the research of several Borovikovsky female portraits created in the first half of the 1800-ies. Their consideration allows revealing important methodological problem. It is the use of different style definitions in the description of the works in a situation of coexistence of classicism, romanticism and sentimentalism.

Ключевые слова: В.Л. Боровиковский, сентиментализм, проблема стиля, методология портрета

Keywords: V. Borovikovsky, sentimentalism, the problem of style, the methodology of the portrait.

1790-е годы связаны с переломом в европейской истории, а также и в искусстве, в частности – в портрете [Алексеева, 1973, с. 179-180]. Не вызывает сомнений то, что стилистическая ситуация того времени была крайне разнообразной. Некоторые исследователи называют это размытостью стиля или условностью [Валицкая, 1983, с. 226]. Но более удачной и принятой точкой зрения является идея о независимом развитии нескольких направлений в этот промежуток времени. Такой полистилизм чаще всего объясняется особенностями переходной эпохи, которая находится в открытом поиске другой художественной системы [Евангулова, 2007, с. 20]. Самодостаточность нескольких направлений приводит к мысли о параллелизме стилей. Любопытно, что этот параллелизм относится не только к отдельному произведению (Михайловский замок [Турчин, 2001, с. 194]), но и к потенциальным возможностям художника (И.А. Ерменев [Евангулова, 1994, с. 84]).

Подобное сочетание разнообразных тенденций демонстрирует и В.Л. Боровиковский, искусство которого в начале XIX века традиционно описывается как новый этап, отличающийся стремлением к строгости образов и классичности форм. Основанием для подобной характеристики искусства служит определенная логика мысли, которую имеет смысл выявить. Разработка группового портрета, которому свойственно выражение добродетелей семьи и чувства долга, совмещается с некоторыми женскими портретами конца 1800-х годов, что позволяет выстроить четкую линию развития манеры В.Л. Боровиковского в сторону классицизма. Подобная трактовка искусства на рубеже веков нашла свое отражение в книге Н.Н. Коваленской [Коваленская, 1964, с. 170], а более подробно – в работах 1970-х годов (В.С. Турчина [Турчин, 1970, с. 93] и Т.В. Алексеевой [Алексеева, 1975, с. 239]).

Однако существуют некоторые детали, влияющие на степень убедительности этой самой линии. Во-первых, в пределах группового жанра манера исполнения произведений имела определенный стилистический диапазон (достаточно привести в пример «Портрет А.Г. и В.Г. Гагариных»,

© Абрамкин И.А., 2016

I. Abramkin *Portraits of V. Borovikovsky in the first half of the 1800-ies:
to the problem of portrait and style at the turn of the XVIII Century*

далекий от спокойствия и строгости классических образов). Во-вторых, работы на рубеже второго десятилетия XIX века («Портрет Долгорукой», «Портрет неизвестной (Ж. де Сталь)»), конечно, демонстрируют уравновешенность и строгость решения [Алексеева, 1960, с. 33], но не имеют непосредственного отношения к рубежу веков, то есть к тому самому моменту, когда происходил предполагаемый переход к классицизму в творчестве художника. В-третьих, однофигурный женский портрет, который ранее являлся областью, где формировался канон женского изображения, остается практически без внимания, хотя сохранился ряд подобных произведений самого начала XIX века: «Портрет А.П. Гагариной» (1801, ГРМ); «Портрет княжны Е.А. Гагариной» (1801, ГТГ); «Портрет графини М.А. Орловой-Денисовой» (1801, ГТГ); «Портрет К.И. Лобановой-Ростовской» (середина 1800-х, Киев); «Портрет неизвестной» (1805, Самара); «Портрет В.А. Томиловой» (1800-е, Музей Тропинина). Изучению самых характерных работ и будет посвящен данный текст.

Первым будет рассмотрен «Портрет Е.Г. Гагариной» (рис. 1). Его главной особенностью, сразу бросающейся в глаза, является простота общего решения. Гагарина изображена выходящей на передний план природы, обхватив руки на весу, без опоры на предметы, что не характерно для работ предыдущего периода. Руки сложены в такой же изящной позе, как в более ранних портретах, но прописаны с большей точностью и внимательностью, без излишней идеализации. Платье девушки имеет простой покрой, ровный белоснежный оттенок и лишено каких-либо узоров, игры фактур и прочих украшений.

При обобщенном характере облика модели особое внимание обращает на себя природа, служащая не условным плоскостным фоном, как ранее (хоть и в виде пейзажного парка), а полноценной сценой, из которой вперед выступает фигура девушки. В.Л. Боровиковский достигает тонкой градации пространственного решения благодаря световоздушной перспективе, состоящей из трех планов: колосья на переднем плане, за ними выделяется участок берега с небольшой речушкой, а далее виднеется еще один берег с деревьями, трактованными в более высветленной и неопределенной манере. В этой картине В.Л. Боровиковский убедительнее разрабатывает аспекты помещения модели в пространство по сравнению с предшествующим временем. В литературе принята точка зрения об отсутствии глубины пространства в произведениях художника, которая распространяется на его творчество целиком [Алексеева, 1973, с. 184]. Это утверждение кажется



Рис. 1
В.Л. Боровиковский
Портрет княжны Е.Г. Гагариной. 1801.
Холст, масло. 74,6см X 61,5см.
ГТГ. Инв. 106.

И.А. Абрамкин *Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов:
к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII-XIX веков*

слишком категоричным. В более ранних портретах пейзаж трактовался художником как занавес, плоский и равномерно выписанный – здесь же возникает продуманная система планов с вполне детализированной природой, что позволяет сравнить ее с кулисами [Турчин, 1981, с. 245]. Конечно, это решение лишено выразительной глубины и не вовлекает фигуру целиком, но изменения в понимании этой составляющей произведения достаточно отчетливы. Более того, объем фигуры выделен вполне определенно благодаря большей эмоциональности в технике [Алексеева, 1975, с. 166]. Выразительны руки портретируемой: они написаны с разной светотеневой моделировкой и степенью телесности и артикулируют поворот фигуры.

Портретная характеристика во многом зависит от снижения отвлеченности и акцентирования естественности в изображении, но все же главным выразительным элементом остается лицо, написанное в отличной от предшествующего времени манере. В.Л. Боровиковский изображает модель в естественном освещении, которое имеет неравномерный характер: варьирующаяся светотень определяет различное воздействие участков изображения, что привносит в образ живость. Слегка лохматая прическа, четко очерченный овал лица, выявленный тенью прямой нос, чувственные полные розоватые губы и, конечно, большие темные глаза, в которых удивительным образом сочетаются задумчивость, целенаправленность и «влажность» взгляда, – все это складывается в убедительный самоуглубленный образ, который рождает ощущение хрупкости и потому придает оттенок напряженности. При этом остается выразительным и старый прием организации произведения – композиционная связь лица с окружающим пространством. Так, голова модели по очертаниям гармонично соотносится с темным деревом на втором плане, а грозные облака, впервые возникающие в портретах В.Л. Боровиковского, усложняют связь изображенной фигуры с окружающей природой.

Итак, «Портрет Е.Г. Гагариной» представляется любопытным по нескольким причинам. С одной стороны, очевидны изменения в подходе к модели: уменьшение парадности и нормативности с помощью простоты и естественности композиции, построение глубинного природного окружения, состоящего из нескольких планов, и более выразительная манера, основывающаяся на светотени. Но при этом сохраняются черты, характерные для различных этапов творчества В.Л. Боровиковского – выделение лица как самого значимого и убедительного элемента в портретной характеристике, которое осуществляется благодаря созданию тонких композиционных нюансов.

Следующее произведение, «Портрет А.П. Гагариной» (рис. 2), значительным образом отличается от предыдущей работы. Казалось бы, «Портрет Е.Г. Гагариной» намечает более экспрессивную линию в творчестве художника, которая порывает со стилистикой сентиментализма, и вполне логично ожидать развития манеры в сторону усиления живописной выразительности образа. Однако «Портрет А.П. Гагариной» на первый взгляд замечательно соотносится с той тенденцией искусства предшествующего времени, в которой утверждался определенный эмоциональный канон в создании образа. Фигура портретируемой изображена в такой же позе, как, например, в «Портрете Е.А. Нарышкиной» (1799, ГТГ): она слегка наклонена и опирается руками на круглую поверхность колонны. Мотив опоры присутствовал и в более ранних произведениях, но существует важный нюанс: во-первых, округлые очертания, в отличие от прямых углов в других работах, не только фиксируют позу модели, но и придают ей плавность движения, а во-вторых – усиливают связь с изображенной, образуя общее композиционно-пластическое целое. Иными словами, В.Л. Боровиковский удачно воплощает функцию опоры в новой форме, что влияет и на убедительность позы, и на композиционную структуру в целом.

Важное место в организации картины занимает изображение природы. На примере «Портрета Е.А. Гагариной» было показано, что этот аспект в начале 1800-х годов получает более подробное решение, но второе произведение демонстрирует новую трактовку этой темы. Пейзаж написан в разнообразном и тонком колорите, без использования светотени для создания градации пространственных планов, но поразительно другое: он не воспринимается плоскостно, что было



Рис. 2
В.Л. Боровиковский
Портрет княгини А.П. Гагариной. 1801.
Холст, масло. 73,5см X 60см.
ГРМ. Инв. Ж-5024.

свойственно портретам конца 1790-х годов. Как будто природа изображена в другом измерении, «очищенная» от непосредственных впечатлений и, тем не менее, сохранившая свою внутреннюю замкнутость. Возможно, что такое ощущение от пейзажа обязано общему единству композиции. Удивительная слитность, «вписанность» портретируемой в окружающее пространство придают изображению «физический тонус» [Евангулова, Карев, 1994, с. 109-110] и во многом достигаются выдержанностью цветового решения. В.Л. Боровиковский по праву считается мастером голубовато-зеленоватой гаммы, в которой написано большинство женских образов конца XVIII века. Здесь же, в «Портрете А.П. Гагариной», художник демонстрирует виртуозное владение тоном: при сохранении пейзажного фона В.Л. Боровиковский выбирает такие оттенки белого, черного и кораллового, которые гармонично сочетаются с зеленью листвы и способствуют целостности образа. При этом фигура портретируемой выделяется из природы, но в ином ключе по сравнению с предыдущими произведениями, где объемная трактовка модели превращала пейзаж в плоский фон – здесь это выделение осуществляется одними колористическими средствами, не разрывая связи с природой.

Существенной особенностью «Портрета А.П. Гагариной» является изменение манеры в изображении фигуры. Вместо скульптурности форм, характерной для произведений конца 1790-х годов, большее значение приобретает линия. Именно убедительность контура, проявляющаяся, например, в широком движении правой руки, определяет выразительность трактовки тела. Отличительная черта портретов В.Л. Боровиковского разных периодов заключалась в особенном внимании к лицу как к сути композиции, и любопытно уяснить, как эта задача решалась в данной живописной системе. Учитывая гармонию колорита и слитность фигуры с пейзажем, воздействие лица основано на общей живописной игре: темные волосы и белизна платья взаимно усиливают друг друга, а уравнивает колорит телесный оттенок шеи и лица, выступающий как полутон. Более того, темные глаза, очерченные брови и четкий пробор придают образу определенность и характерность.

Итак, «Портрет А.П. Гагариной» демонстрирует любопытные особенности, отличающиеся от образа Е.Г. Гагариной, что говорит о параллельном существовании нескольких концепций портрета в творчестве В.Л. Боровиковского (оба написаны в 1801 году). Художник удачно располагает фигуру в пейзаже, избегая двух крайностей: превращения природы в плоский фон и резкого выделения

И.А. Абрамкин *Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов:
к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII-XIX веков*

модели благодаря объемности изображенного. Сам же образ воздействует в первую очередь выразительностью линии, а не скульптурным характером форм или активной светотеневой моделировкой. В этом смысле «Портрет А.П. Гагариной» занимает особое место среди произведений художника, так как не вписывается в общепризнанную линию развития его стиля от сентиментализма к ампиру, отражая более сложные тенденции.

Последнее произведение начала XIX века, требующее рассмотрения в рамках заявленной темы, – «Портрет К.И. Лобановой-Ростовской» (рис. 3), которое обладает неоднозначными характеристиками. Первое, что бросается в глаза – фигура изображена сидя, удобно располагаясь на софе, что усиливает интерьерность изображенного. Если ранее развитие этого аспекта подчеркивалось на примере портретов с пейзажным фоном, то теперь интерьер получает собственную законченную форму. Это первый женский портрет с подобным решением (в групповых семейных портретах эта тенденция появляется с самого начала 1800-х годов). Однако характер пространства остается невыявленным: ни один из предметов не изображен целиком, так как выхватывается тот или иной его ракурс, чему способствует и отсутствие объема и светотеневой моделировки. Вследствие этого образ производит двоякое впечатление: обладает внешней предметной определенностью, но при этом отличается недоговоренностью, невыраженностью пространственной организации, как будто лишен необходимой устойчивости.

Фигура портретируемой, казалось бы, вполне удачно располагается в пространстве изображения: правый локоть непринужденно опирается на спинку софы, а левая рука придерживает ноты, лежащие там же. Однако стремление к плавности контуров и к выразительности линии достигают того предела, когда теряют связь с конкретностью формы: руки имеют слишком обобщенный характер, не выявляя естественного изгиба, и поэтому придают телу неубедительность. Напротив, лицо написано намного более индивидуально: глубина черных глаз, прекрасные кудри прически, спадающие на лоб и на висок, и нос, который далек от идеальной прямой линии. Обобщение впечатлений приводит к следующим выводам: удачность композиции и выразительность лица вступают в противоречие с неопределенностью интерьера, наполненного предметами, и вялостью проработки форм, при которой линия подчиняет себе все остальное, тем самым отдаляясь от действительности и придавая «Портрету К.И. Лобановой-Ростовской» оттенок искусственности.



Рис. 3
В.Л. Боровиковский
Портрет К.И. Лобановой-Ростовской.
Середина 1800-х годов.
Холст, масло. 71,5см X 57,5см.
Киевский музей русского искусства. Инв. 48.

I. Abramkin *Portraits of V. Borovikovsky in the first half of the 1800-ies:
to the problem of portrait and style at the turn of the XVIII Century*

Итак, подведение итогов творчества В.Л. Боровиковского в первые годы XIX столетия ставит исследователя в сложное положение, так как выбранные женские портреты не подтверждают распространенного мнения о складывании в первое десятилетие XIX века классической стилистики. Этот вывод, конечно, не означает, что существование данного направления тем самым отрицается, но лишь ставит вопрос об истоках манеры художника в самом начале 1800-х годов. Построение четкой эволюции в сторону классицизма оказывается затруднительным ввиду того, что рассмотренные выше произведения производят слишком неравномерное впечатление и не позволяют представить общий вектор развития.

«Портрет Е.Г. Гагариной» демонстрирует наибольшие изменения по сравнению с предшествующим временем: общая простота и естественность композиционного решения, тонкая пространственная организация, состоящая из нескольких планов, уходящих в глубину, и выразительность манеры, основывающаяся на активной светотеневой моделировке. Далее, «Портрет А.П. Гагариной» отличается удивительным единством изображенного, которое проявляется во всех значимых аспектах живописи: плавность движения модели в подробно написанном пейзаже, гармония колорита, который объединяет в целостность и композицию, и пространство, а также выразительность линии, определяющей характер фигуры. Наконец, «Портрет К.И. Лобановой-Ростовской» являет противоречивые черты: убедительность композиции и лица, но неопределенная трактовка интерьера и вялость в изображении фигуры.

При желании рассмотренные произведения могут быть соотнесены с главными стилистическими тенденциями рубежа веков: «Портрет Е.Г. Гагариной» – с романтизмом, «Портрет А.П. Гагариной» – с сентиментализмом, а «Портрет К.И. Лобановой-Ростовской» – с классицизмом. Возможно, именно подобная логика позволяет прийти к выводу о том, что В.Л. Боровиковский в своем творчестве отражал все вышеназванные направления [Чинова, 2001, с. 125]. Тем не менее, ни одно из произведений не может послужить идеальной иллюстрацией того или иного стиля, так как каждое обладает своеобразным сочетанием живописных особенностей, присутствующих в общей культурной ситуации рубежа веков.

В методологии изучения портрета существует идея, что искусство крупного художника оказывается сложнее и богаче стилистических категорий, и это требует от исследователя гибкого подхода [Алексеева, 1973, с. 195]. Тогда главная цель ученого – постичь устремленность поисков художника, что и позволит ориентироваться в многообразии определений и найти ключ к пониманию творчества мастера. Таким образом, изучение портретов В.Л. Боровиковского в начале XIX века демонстрирует, что искусство этого художника не может считаться полностью изученным и понятным, так как оно создавалось в ситуации параллельного существования нескольких стилей. Следовательно, поиск ключа к пониманию живописной манеры мастера зависит от методологического вопроса – осмысления взаимоотношений стиля и портрета в культурной ситуации. Эта проблема имеет особенное значение для истории русского искусства XVIII века, так как при активном усвоении достижений европейской художественной традиции стиль оказывался, во-первых, своеобразной школой для русской культуры [Поспелов, 2000, с. 73], во-вторых – средством поиска новых изобразительных форм, а в-третьих – выражением не только художественных предпочтений, но и самого процесса освоения этих форм [Черная, 1999, с. 248].

Теперь становится очевидно, что проблема «стиль и портрет» является крайне актуальной для осмысления портрета, и ученые разных лет обращали свое внимание на этот аспект в изучении русского искусства. Уже А.Г. Габричевский рассматривал портрет как проблему стиля [Габричевский, 1928, с. 55]. Главной же темой для истории отечественного искусства XVIII века в данном ракурсе стал вопрос о соотношении типа портретности и стиля классицизма. И он был решен в пользу портрета, который развивается вне прямого влияния классицизма. Эта точка зрения выражена в работах М.М. Раковой [История русского искусства, 1991, с. 147], И.Г. Машковцева [Машковцев, 1957, с. 208] и Г.Г. Поспелова [Поспелов, 1994, с. 9]. Н.Н. Коваленская отмечала, что воздействие стиля якобы существовало вне художественной формы (на примере Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого

И.А. Абрамкин *Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов:
к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII-XIX веков*

[Коваленская, 1964, с. 167-169]). Д.В. Сарабьянов полагал, что портрет не реализовывал стиль, а скорее выражал стилевую концепцию (что бы это ни значило) [Сарабьянов, 1980, с. 52]. В позднейших трудах он допускал полузависимость портрета от стиля [Сарабьянов, 2003, с. 128]). О.С. Евангулова больше говорила о независимости русских мастеров от строгого стиля [Евангулова, 1987, с. 221-222], объясняя это самодостаточностью взгляда художника в культуре [Евангулова, 2007, с. 43]. Более свободному развитию жанра способствовало и утверждение индивидуализированного сознания у художников благодаря, во-первых, повышению мастерства русских живописцев, которые мало в чем уступали иностранцам уже во второй половине века, и, во-вторых, самоопределению портрета среди других жанров (после основания Академии художеств) [Яблонская, 1978, с. 82-83]. Некоторые ученые настолько привержены идее независимости портрета от стиля, что начинают считать последний помехой для отражения внутреннего мира человека [Лебедев, 1994, с. 92]. Для автора текста такая точка зрения кажется чересчур радикальной. Более перспективным кажется отношение к стилю, выраженное А.А. Сидоровым, который воспринимал его как своеобразный маяк, к которому нужно то приближаться, то отдаляться для понимания портрета [Сидоров, 1923, с. 19].

При столь непростом положении категории «стиль» применительно к портрету отдельного внимания заслуживают исследователи, которые не только подтверждают стилистическое многообразие, но ставят перед собой задачу сформулировать принцип функционирования стилей на рубеже веков. Эта проблематика получила плодотворное и схожее развитие в трудах Г.Г. Пospelова и В.С. Турчина. Г.Г. Пospelов рассуждает о механизме стилеобразования на протяжении XVII-XIX веков, который описывается им термином «парность» [Пospelов, 1994; Пospelов, 2000]. В.С. Турчин отмечает диалогичность стилей этого периода, при которой классицизм сочетается с тенденциями, диаметрально ему противоположными [Турчин, 2001, с. 134]. Важным дополнением к распространенной идее дуальности стилей оказывается то, что Г.Г. Пospelов и В.С. Турчин высказывают мысль о сущностном различии парных стилей. Так, Г.Г. Пospelов трактует классицизм как стиль, а романтизм – как мироощущение [Пospelов, 1994]. В.С. Турчин обосновывает многообразие форм романтизма, что не позволяет относить его к стилям [Турчин, 1981, с. 17-18]. Иными словами, в истории искусства существуют стили, основанные на продолжении художественной традиции с устоявшимся изобразительным кодом (классицизм в различных проявлениях), и направления, которые прежде всего стремятся ухватить и передать сиюминутные чувства современников (тогда как прежде чувства скорее скрывали и в жизни, и на портретах). К числу последних можно отнести романтизм и сентиментализм. Тогда получается, что именно с концом XVIII – началом XIX века связано возникновение нового явления в истории искусства – своеобразного расщепления художественного целого, когда на смену крупным стилистическим и культурологическим системам приходят направления, отражающие только те или иные стороны общего мировосприятия эпохи. Эта мысль подтверждается на более общем, эпистемологическом уровне: единая система знания, существовавшая в XVIII столетии, на рубеже веков видоизменяется таким образом, что «каждая форма позитивности обретает, наконец, «философию», которая ее устраивает» [Фуко, 1977, с. 365].

Это «расщепление» уже заметно в главных и, казалось бы, столь монолитных художественных явлениях этого периода – классицизме и романтизме, каждый из которых имеет несколько своих разновидностей. Те же Г.Г. Пospelов и В.С. Турчин сформулировали и два важных методологических принципа по отношению к искусству этого периода: во-первых, необходима точность терминов и ясность того содержания, которое в них вкладывается [Пospelов, 1994]; во-вторых, традиция видеть в существовании различных направлений прежде всего «борьбу», которая завершается победой реализма, разумеется, требует пересмотра [Турчин, 2001, с. 167]. Иными словами, антитеза «классицизм-романтизм» своим появлением больше обязана активности ученых, чем реальной художественной ситуации [Турчин, 1981, с. 117]. Этим двум направлениям больше свойственна родственность и взаимозависимость, чем какой-либо антагонизм. В общем культурном пространстве рубежа веков «обязанности» между ними распределялись следующим образом: классицизм

I. Abramkin *Portraits of V. Borovikovsky in the first half of the 1800-ies:
to the problem of portrait and style at the turn of the XVIII Century*

стремился свести на нет неизбежные противоречия переходной эпохи, а романтизм, напротив, их обострял [Турчин, 2001, с. 144]. Тем самым различие заключается не в их принципиальной противоположности, а в характере отношения к общей для них действительности. При этом классицизм представлял собой манеру мыслить для эпохи в целом, тогда как романтизм существовал, по меткому выражению В.С. Турчина, «маяками в океане неоклассицизма» [Турчин, 2001, с. 168].

Это позволяет сделать вывод, что искусство около 1800 года отличалось удивительным разнообразием, комбинацией форм и естественностью, что дает возможность говорить о нем как о модели развития искусства в дальнейшем, в XIX – XX веках [Турчин, 2001, с. 137]. Более того, в силу «комбинаторики» художественные приемы, относящиеся к разным направлениям, в меньшей степени отражали определенную связь с тем или иным стилем, а скорее подчеркивали стремление художника внести в образ человека необходимый акцент, будь то более обобщенный (классицизм), более индивидуальный и характерный (романтизм) или более эмоциональный (сентиментализм).

Таким образом, изучение портретного искусства на рубеже XVIII-XIX веков требует от исследователя как более пристального внимания к непосредственным особенностям произведений, так и осторожного и взвешенного отношения к стилистическим категориям. При подобном подходе термины наполнятся конкретностью содержания и позволят достичь более ясного понимания развития портрета в контексте параллельного существования нескольких художественных направлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Т.В. Боровиковский / Т.В. Алексеева. – Москва, 1960.
2. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков / Т.В. Алексеева. – Москва, 1975.
3. Алексеева Т.В. Русский портрет на рубеже XVIII-XIX веков / Т.В. Алексеева // Проблемы портрета. Материалы научной конференции / ГМИИ им. А.С. Пушкина. – Москва, 1973. С. 179-198.
4. Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века / А.П. Валицкая. – Москва, 1983.
5. Габричевский А.Г. Портрет как проблема изображения / А.Г. Габричевский // Искусство портрета. Сб. статей / Под ред. А.Г. Габричевского. – Москва, 1928. С. 53-75.
6. Евангулова О.С. Ерменев и проблемы стилового развития в русском искусстве конца XVIII века / О.С. Евангулова // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей / Под ред. Г.Г. Поспелова. – Москва, 1994. С. 78-84.
7. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О.С. Евангулова. – Москва, 1987.
8. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ / О.С. Евангулова. – Москва, 2007.
9. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. – Москва, 1994.
10. История русского искусства в 3 т. / Под ред. М.М. Раковой и И.В. Рязанцева. Т. 1. Искусство X – первой половины XIX века. – Москва, 1991.
11. Коваленская Н.Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика / Н.Н. Коваленская. – Москва, 1964.
12. Лебедев А.В. Русский портрет второй половины XVIII века и проблема стиля / А.В. Лебедев // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей / Под ред. Г.Г. Поспелова. – Москва, 1994. С. 85-92.
13. Машковцев Н.Г. История русского искусства / Н.Г. Машковцев. – Москва, 1957.
14. Поспелов Г.Г. «Парные стили» в искусстве Нового времени / Г.Г. Поспелов // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. – Москва, 2000. С. 71-78.
15. Поспелов Г.Г. О границах русского классицизма. К постановке вопроса / Г.Г. Поспелов // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. Сб. статей / Под ред. Г.Г. Поспелова. – Москва, 1994. С. 8-14.
16. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи XVIII – начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – Москва, 2003.
17. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д.В. Сарабьянов. – Москва, 1980.
18. Сидоров А.А. Русские портретисты XVIII века / А.А. Сидоров. – Москва–Петроград, 1923.
19. Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России / В.С. Турчин. – Москва, 2001.

И.А. Абрамкин *Портреты В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов:
к проблеме «портрет и стиль» на рубеже XVIII-XIX веков*

20. Турчин В.С. Сложение традиций русского портретного искусства / В.С. Турчин // Вестник Московского университета. История. 1970. № 4. С. 86-96.
21. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX века / В.С. Турчин. – Москва, 1981.
22. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – Москва, 1977.
23. Черная Л.А. Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ культуры XVII-первой трети XVIII века / Л.А. Черная. – Москва, 1999.
24. Чижова И.Б. Судьба придворного художника. В.Л. Боровиковский в Петербурге / И.Б. Чижова. – Санкт-Петербург, 2001.
25. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. канд. иск / Т.В. Яблонская. – Москва, 1978.

REFERENCES

1. Alekseeva T.V. *Borovikovskij* [Borovikovsky]. Moscow, 1960.
2. Alekseeva T.V. V.L. *Borovikovskij i russkaia kul'tura na rubezhe 18-19 vv.* [V. Borovikovsky and the Russian culture at the turn of the 18th-19th Centuries]. Moscow, 1975.
3. Alekseeva T.V. Russkij portret na rubezhe XVIII-XIX v. [Russian portrait at the turn of the 18th-19th Centuries] in *Problemy portreta*, Moscow, GMII, 1973. 179-198.
4. Valickaia A.P. *Russkaia estetika XVIII veka* [18th Century Russian aesthetics]. Moscow, 1983.
5. Gabrichevskij A.G. Portret kak problema izobrazheniia [A portrait as a problem of representation] in *Iskusstvo portreta*, Moscow, 1928. P. 53-75.
6. Evangulova O.S. Ermenev i problemy stilevogo razvitiia v russkom iskusstve konca XVIII veka [Ermenev and problems of stylistic evolution in Russian art in the late 18th Century] in *Russkij klassitsizm vtoroj poloviny 18 – nachala 19 veka*, Moscow, 1994. 78-84.
7. Evangulova O.S. *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoj chetverti XVIII veka* [Fine art in Russia in the 1st quarter of the 18th Century]. Moscow, 1987.
8. Evangulova O.S. *Russkoe hudozhestvennoe soznanie i iskusstvo zapadnoevropejskikh shkol* [Russian art conscience and art of Western European schools]. Moscow, 2007.
9. Evangulova O.S., Karev A.A. *Portretnaia zhivopis' v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka* [Portrait painting in Russia in the 2nd half of the 18th Century]. Moscow, 1994.
10. *Istoriia russkogo iskusstva v 3 tomah* [History of the Russian art. In 3 vol.]. Moscow, 1991.
11. Kovalenskaia N.N. *Russkij klassitsizm* [Russian Classicism]. Moscow, 1964.
12. Lebedev A.V. Russkij portret vtoroj poloviny XVIII veka i problema stilia [Russian portrait of the 2nd half of the 18th Century and the problem of style] in *Russkij klassitsizm...* Moscow, 1994. 85-92.
13. Mashkovcev N.G. *Istoriia russkogo iskusstva* [History of Russian art]. Moscow, 1957.
14. Pospelov G.G. «Parnye stili» v iskusstve Novogo vremeni [«Companion styles» in the art of the modern period] in *XVIII vek: assambleia iskusstv*. Moscow, 2000. 71-78.
15. Pospelov G.G. O granicakh russkogo klassicizma [On the borders of Russian classicism] in *Russkii klassitsizm...* Moscow, 1994. 8-14.
16. Sarab'ianov D.V. *Rossii i Zapad* [Russia and the West]. Moscow, 2003.
17. Sarab'ianov D.V. *Russkaya zhivopis' XIX veka sredi evropejskikh shkol* [Russian painting of the 19th Century among the European schools]. Moscow, 1980.
18. Sidorov A.A. *Russkie portretisty XVIII veka* [Russian portrait painters of the 18th Century]. Moscow – Petrograd, 1923.
19. Turchin V.S. *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii* [Alexander I and Neoclassicism in Russia]. Moscow, 2001.
20. Turchin V.S. Slozhenie traditsij russkogo portretnogo iskusstva [Formation of Russian portraiture traditions] in *Vestnik Moskovskogo Universiteta*. Moscow, 1970, №4. 86-96.
21. Turchin V.S. *Epokha romantizma v Rossii* [Epoch of Romanticism in Russia]. Moscow, 1981.
22. Foucault M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarhykh nauk* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences]. Moscow, 1977.
23. Chernaia L.A. *Russkaia kultura perekhodnogo perioda ot Srednevekov'ia k Novomu vremeni* [Russian culture of the transitional period from the Middle Ages to the Modern period]. Moscow, 1999.
24. Chizhova I.B. *Sud'ba pridvornogo khudozhnika. V.L. Borovikovskij v Peterburge* [The Fate of the court painter. V. Borovikovsky in Saint Petersburg]. Saint Petersburg, 2001.
25. Iablonskaia T.V. *Klassifikaciia portretnogo zhanra v Rossii XVIII veka* [Classification of the portrait genre in Russia in the 18th Century]: PhD diss. Moscow, 1978.

А.А. Горбенко

аспирант Государственной классической Академии имени Маймонида

aniagorbenko@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена особенностям эстетики и философии концептуальных произведений. Выявлены специфические особенности концептуализма в музыкальном искусстве на примере произведений Ираиды Юсуповой, а так же концептуальные черты некоторых сочинений Владимира Тарнопольского. Обозначены характерные черты такой составляющей произведения искусства, как концепт. Отмечены некоторые отличительные черты, сближающие музыкальный концептуализм с концептуализмом в иных видах искусства.

Ключевые слова: концептуализм, мультимедиа опера, мистерия, интертекстуальность, дематериализация жанров

This article is dedicated to esthetics special aspects of the conceptual works in the musical art. Here were enudced specific peculiarity of conceptual art in works of Iraida Yusupova and conceptual features in works of Vladimir Tarnopolsky. Marked features of a component of a work of art as a concept. It noted some distinctive features, bringing together music from conceptualism conceptualism in other forms of art.

Keywords: conceptualism', multimedia opera, mystery, intetextuality dematerialization of genres

Изучение концептуального искусства актуально, так как позволяет осмыслить процессы, происходящие в современной культуре, в художественной практике сегодняшнего дня. Вместе с тем, отсутствие временной дистанции при исследовании реалий современных арт-практик порождает определенную трудность искусствоведческого анализа, преодолеть которые возможно, в частности, при помощи диалога с авторами художественных произведений. В данной статье изложены результаты исследования творчества отечественных композиторов, которое можно отнести к концептуальному направлению, а также особое внимание уделено освещению позиций одного из ярчайших представителей концептуального искусства – Ираиды Юсуповой.

Восприятие концептуального искусства подразумевает некий процесс сотворчества, требует от слушателей (зрителей) определённых психологических усилий, эрудиции, отнюдь не поверхностных знаний по теории и истории искусства. Е.А. Бобринская обозначает концептуализм как «непопулярное явление у широкой публики <...> Концептуализм приглашает к какому-то иному контакту с искусством, предлагает иной ракурс, иной взгляд» [Бобринская, 1993, с. 98]. В чем заключается эта «инаковость» художественного восприятия, какие трудности возникают у читателя/слушателя/зрителя в процессе постижения художественного замысла произведения концептуального искусства? Для того, чтобы ответить на эти вопросы, необходимо первоначально углубиться в гносеологическую и эстетическую проблематику современного музыкального искусства.

Музыкальный аспект концептуального искусства в рамках неоавангарда и постмодернизма на данный момент изучен еще недостаточно полно. Данная тема затронута в работах Н.С. Гуляницкой, В.С. Турчина, В.И. Мартынова. Последний рассматривает концептуальную и постконцептуальную практику как пласт *post opus* музыки – музыки, утратившей связь со своим автором. В работе Н.С. Гуляницкой концептуализму посвящен один из очерков, в котором автор пишет об особенностях музыкального концептуализма на примере нескольких современных композиторов:

В.И. Мартынова, И.Р. Юсуповой, И.Г. Соколова, П.В. Карманова. Одним из авторов, в работах которого можно встретить исследование «пролога постмодернизма» [Герман, 2008, с. 123], можно назвать известного петербургского историка искусства Михаила Германа. Теоретиками московской школы концептуализма можно назвать Б. М. Гройса и А.Р. Асперсяна. Философскому осмыслению искусства эпохи постмодернизма посвящены работы В.А. Кутырева и Б.Б-Д. Дондокова. Литература, посвященная западному концептуализму, напротив, весьма обширна: Ad Reinhardt, Lucy Lippard и John Chandler, Jack Burnham, Sol LeWit.

Зарождение термина концептуализм (от лат. *conceptus* мысль, понятие, представление) связано с искусством западной Европы. Направление оформилось в 1960-1970-х годах XX века в Америке и подразумевало коренное переосмысление способов функционирования искусства и самой культуры. Концептуализм, как отмечает В. В. Турчин, зародился и развивался в рамках неоавангардизма и модернизма второй волны (1960-1970 годы) [Турчин, 2003, с. 453], однако концептуализм рубежа XX-XXI веков относится, на наш взгляд, к ряду постмодернистских арт-практик. В момент своего возникновения концептуализм понимался как вид деятельности, предполагающий занятие не только искусством, но и философией, и теоретизацией этого искусства. Симптоматично определение концептуализма как «постфилософской деятельности» [Кошут, 1989, с. 286]. Смена ракурса, под которым воспринимающий наблюдает объект, позволяет автору-концептуалисту демонстрировать то, «как может меняться смысл, даже если материал не меняется» [Там же. С. 78.]. Воплощение данного принципа мы видим, в частности, в одном из первых концептуальных произведений – инсталляции «Один и три стула (1965) Джозефа Кошута. «Искусство – это сила идеи, а не материала» [Kosuth J, 1969, p. 14] – пожалуй, этим изречением Кошут задает вектор дальнейшего развития всего направления.

Концептуальное искусство является частью искусства постмодернизма – движения, имеющего разработанную философскую и терминологическую базу. В качестве одного из центральных понятий философии постмодернизма В.А. Кутырев выделяет понятие концепции: «Концепция – категория гносеологии, стоящая в одном ряду с теорией, но в отличие от последней, она не предполагает полноты воспроизведения или конструирования объекта» [Кутырев, 2006, с. 45]. Концепция в произведении искусства затрагивает момент взаимодействия автора концепции и зрителя, само произведение искусства является посредником между ними, а не самоцелью, неким нематериальным «событием» [Делёз Ж., Гваттари Ф, 1998, с. 32]. В некоторых случаях ключевым словом для поиска верного ракурса служит интертекстуальность, то есть отсылка к ранее созданным великим шедеврам прошлого (мультимедиа опера В. Тарнопольского «По ту сторону тени» отсылает к античным трактатам), в некоторых – ирония и полистилистика (медиа-опера «Эйнштейн и Маргарита» И. Юсуповой в соавторстве с Д.А. Приговым), в некоторых – мистериальность и сакральность действия (мистерия И. Юсуповой «Сны птицелова», фильм И. Юсуповой и А. Долгина «Птицы»).

Многие произведения концептуального искусства носят ярко выраженный синтетический характер. Так, рубрики Риммы и Валерия Герловиных, книги-объекты В.Н. Некрасова, стихотворения Д.А. Пригова, являющиеся пластическими визуальными объектами, могут служить примером синтеза литературы и изобразительного искусства. В концептуальной мультимедиа-опере Владимира Тарнопольского «По ту сторону тени» (премьера 25–27 марта 2015 года в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко) можно увидеть реализацию в виде синтетического действия музыки и вербальных видов искусств, внимание к «пластике слова», к его интонации. Происходящее на сцене представляет из себя синтез медиаэффектов (видеоэффекты в режиме реального времени) с традиционным для оперы вокально-инструментальным оформлением, а так же хореографической партией и философским комментарием чтеца (текст составлен с опорой на фундаментальные труды, такие как «Спор искусств о первенстве» Леонардо, «Божественная комедия» Данте, «Странник и его тени» Ницше).

Ираида Юсупова, будучи представителем московской композиторской школы, выпускницей

МГК им. Чайковского (класс Н.Н. Сидельникова), практически сразу отошла в своем творчестве от академических традиций и в одном из своих многочисленных интервью недвусмысленно заявляет: «Я – типичный концептуалист» [Заднепровская, 2008, с. 8]. Подобная особенность её творчества, на наш взгляд, проявляется в первую очередь в особом сакрально-интуитивном характере творчества и вместе с тем в рациональном складе мышления, который позволяет выстраивать в единое гармоничное целое составные части её синтетических произведений. В творчестве Юсуповой можно столь часто встретить подзаголовок «мистерия» (мистерия-балет «Разговор животных», мистерия «Фауст», мистерии «Сидур», «Пригов», «Зверев»).

В момент восприятия концептуального произведения слушатель включается в своеобразную семантическую игру, словно разгадывая интеллектуальную загадку концептуального искусства. В.С. Турчин считает, что «программа концептуалистского произведения “сработала” только если зритель задался вопросом “почему?”» [Турчин, 2003, с. 257]. Подобным вопросом может задаться зритель при просмотре фильма И.Р. Юсуповой «Птицы» (2011). Ираида Юсупова предстает перед своей аудиторией не только как композитор, но и как режиссер фильма, что демонстрирует расширение формальных границ ее произведения. Музыка из фильма может исполняться отдельно от сочинения, как случилось на авторском концерте Ираиды Юсуповой в Электротейатре «Станиславский» 26 февраля 2016 года. Композиция называлась «Прекрасные голоса в прекрасных амбиентах» для струнного квартета и фонограммы в исполнении FX-квартета. Акустические инструменты исполняли композицию вместе с фонограммой, в записи которой можно услышать виолончель, беспедальную арфу, электро-бас, варганы, вокал, саунд-перформанс. Вступление представляет собой коллаж из звуковых пластов-наслоений: тремолирующих струнных, обрывков разговоров, свистящих и шумящих звуков, перебора арфы на нескольких гармониях. Главная музыкальная тема в исполнении дуэта женских голосов проста, диатонична, что придает ей архаический колорит.

Особенности музыкального концептуализма выявляются не на основе вербальных проектов, но скорее при нахождении «самых звукообразов, говорящих языком музыкально-конструктивных принципов» [Гуляницкая, 2014, с. 91]. Юсупова не только музыкант, но так же либреттист и режиссер, «ее музыка, невзирая на возможность постмодернистского контекста, воспринимается как связанная с особым классицистским мирозерцанием» [Там же, с. 91]. Фильм под названием «Птицы» повествует вовсе не о самих птицах, но об идее птицы (некоем платоновом эйдосе), которая в конце фильма увлекает за собой одну из главных героинь, маленькую девочку. Птица предстает перед нами не как образ, а как дискурс, в котором важной составляющей является событийный аспект. Объект искусства перестает напрямую «экземплифицировать» содержание. «Произведения концептуального искусства становятся дискурсивными в том смысле, что они визуализируют дискурс, а не образ» [Шувалова, 2013, с. 42].

Жанр фильма весьма своеобразен: И.Р. Юсупова определяет его как медиа-оперу [Заднепровская, 2008, с. 8]. По мнению автора, «медиа-опера реорганизует визуальный ряд (а так же сценарий и работу с актерами) по законам музыкальной композиции. При этом живописный и плотно синтезированный звук – становится «родоначальником» картинки, создающей энергетическое поле для существования всех остальных кодов» [Гуляницкая, 2014, с. 91]. Композитор самобытно подходит к восприятию значения слова «опера»: «Если вернуться опять же к первоначальному смыслу слово “опера”, то слово это означает “сделанный, произведённый”, при чём тут пение? У Штокхаузена мало кто поёт, в моей «Опере-Марине» (начало 90-х) мало кто пел, а в коллективной «Опере-Криптофонике» (совместном с Сергеем Невраевым и Иваном Соколовым) так и вовсе никто не пел» [Юсупова, б.г.].

В фильме «Птицы» И. Юсупова-режиссер выполняет сложную художественную задачу, изменяя привычную стратегию осмысления художественного произведения. Вместо привычных слов, герои общаются между собой на выдуманном языке, объясняются при помощи интонаций и мимики. Подобный подход требует определенной интеллектуальной работы от зрителя. В фильме Юсуповой

образ птицы становится концептом, представляющим «одновременно текст и контекст, вещь и комментарий к ней, определенным образом упорядоченные» [Турчин, 2003, с. 4]. Птицы, свободные от рождения существа, превращаются в девушек, занимающихся творчеством, одухотворенных и несущих эту свободу тем, кто к ней стремится. Девочка, погнавшаяся за сбежавшей из банки фигуркой преображенной птицы, сама превращается в птицу и улетает в небо. Таким образом, согласно главной концепции произведения, главная героиня обретает ту творческую свободу, присущую только детям и творческим людям. В интервью композитор говорит: «И образ, и концепт “птицы-люди” появились случайно, благодаря чисто технологической находке, когда я в подражание Альвину Люсьеру экспериментировала с аналоговой перезаписью сэмплов человеческих голосов» [Юсупова, б.г.].

Фильм «Птицы» является частью открытого мега-проекта «Птицы», в котором несколько частей. Медиа-мистерия И. Р. Юсуповой «Сны птицелова» является предпоследней частью мега-проекта. Можно сказать, что стратегия автора мистерии как концептуалиста была направлена на слияние всех видов сценического искусства. В постановке достигается синтез поэзии (стихи современного поэта Д. Колантони), музыки (вокал – сопрано, Н. Павлова, виолончель, скрипка, фортепиано, гусли), хореографии (пластический перформанс Н. Кайдановской), саунд-перформанса.

Жанр мистерии, используемый И. Р. Юсуповой, предопределяет систему выразительных средств. Напомним, что наиболее известная в отечественном музыкальном искусстве «Мистерия» А.Н. Скрябина представляет собой не только утопическое творение, целью которого являлась радикальная трансформация сознания человечества, но и как произведение, в котором получила оригинальное воплощение идея тотального синтеза, итогом которой стало создание универсальной семиосистемы [Зайцева, 2014, с. 77]. Утопические проекты конца XIX – начала XX вв. отражают тенденцию создания системы «нового искусства», действенного благодаря опоре на синестезийные основы художественного мышления и эстетического восприятия [Зайцева, 2011, с. 234]. Художественной задачей мистерии И. Юсуповой является, на наш взгляд, гармонизация мировосприятия современного человека, утрачивающего ощущение «корней», оторванного от мира природы. Музыкальный язык мистерии Юсуповой стилистически близок музыке французских импрессионистов, в нем можно отметить господство традиционной тональной системы, колористическое роскошество усложненных аккордов, фактурную многоплановость.

В «Интродукции» сочинения часто встречается обыгрывание коротких гармонических последовательностей, а так же лаконичных мотивов-восклицаний, напоминающее репетитивную технику, что характерно для композиторов-минималистов. Партия вокалиста изобилует различными звукоподражательными приемами: ведущая роль отведена интервалу малая терция (зов кукушки), трелям, глиссандо, напоминающим голоса птиц. Контрастом подобной колористичности служит фрагмент, в котором на сцене появляется пластический перформер в образе птицы. Музыкальная ткань представляет из себя сухую декламацию вокалиста под ритмичный, остинатный аккомпанемент кластеров рояля, а так же шумовые спецэффекты live электроника. Произведение предполагает именно живое исполнение, поскольку явно включает в себя некую импровизационность в партии каждого исполнителя: в партии различных инструментов можно встретить такую пометку как *gliss.improvvisazione*.

Таким образом, можно сказать, что концептуальное направление в музыкальном искусстве отличается дематериализацией привычных жанров в пользу синтетического действия, воплощающего авторский замысел. Кроме того возрастает роль контекста, в который помещается предмет искусства, а так же возникает тенденция к интертекстуальности. Форма произведения практически каждый раз является уникальной, поскольку она диктуется исключительно конкретной авторской концепцией, призванной воплотить данное произведение в реальность. Отличие от произведений предшествующих эпох (романтизма, классицизма) заключается в большей рациональной упорядоченности произведения, его теоретической обоснованности и зачастую дополнительной вербальной либо философской программой. Все логические связки необходимо

продумывать заранее, поскольку «если художник изменяет решение на полпути к завершению работы, он пересматривает результат и повторяет прошлые результаты» [Левитт, 2008]. Изучение творчества композиторов, чьи произведения имеют концептуальную основу, позволяет понять тенденции развития современного музыкального искусства, выявить логику формирования художественного образа, понять характер жанровых и стилистических трансформаций. Многообразие смысловых коннотаций, возникающих при восприятии произведений концептуального искусства, требует особой стратегии исследования, сочетающей приемы искусствоведческого, культурологического и философского анализа. Теоретические и исторические сведения, содержащиеся в данной статье, могут быть полезны для дальнейшего изучения концептуального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е.А. Концептуализм / Е.А. Бобринская. – Москва: ГАЛАРТ, 1993. – 216 с.
2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник / В.В. Бычков. – Москва: Гардарика, 2004. – 556 с.
3. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов / А. Вермайер // Искусство XX века: уходящая эпоха. Сб. статей. Том 1. – Нижний Новгород, 1997. – Стр. 242-243.
4. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М.Ю. Герман. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.: ил.
5. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. – Москва: Институт экспериментальной социологии, Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 257 с.
7. Денисов А.В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования / А.В. Денисов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>. [Дата обращения: 10.12.2015]
8. Дондоков Б.Б.-Д. Философские основания музыки: автореф. дисс. канд. филос. наук: 09.00.01 – Онтология и теория познания / Баир Бато-Дугарович Дондоков. – Москва, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/filosofskie-osnovaniya-muzyki#ixzz3s91odzlx>
9. Заднепровская Г.А. Ираида Юсупова: Я типичный концептуалист... / Г.А. Заднепровская // Музыка и время. – 2008. – № 1. – с. 8.
10. Зайцева М.Л. Синестезийность художественного сознания: Монография / М.Л. Зайцева; ФГБОУ ВПО «Государственная классическая академия имени Маймонида». – Москва: Аналитик, 2014. – 316 с.
11. Зайцева М.Л. Синестетическое восприятие художественного творчества и познание мира через призму социокультурных реалий эпохи быстроразвивающихся технологий / М.Л. Зайцева // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 4 (42) (июль-август). – С. 232-237.
12. Кошут Дж. История для / Дж. Кошут // Флэш Арт (русское издание), № 1, 1989 – с. 43-60.
13. Кутырев В.А. Философия постмодернизма: Научно-образовательное пособие для магистров и аспирантов гуманитарных специальностей / В.А. Кутырев. – Нижний Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 316 с.
14. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве / С. Левитт // Moskov art magazine. – № 69. – ноябрь 2008 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/ [Дата обращения: 20.01.2016]
15. Мартынов В.И. Зона posth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – с.15. – 288 с.
16. Мерриам А. Антропология музыки / А. Мерриам // Альманах музыкальной психологии. – Москва, 1995. – 219 с.
17. Турчин В.С. Образ двадцатого... В прошлом и настоящем / В.С. Турчин. – Москва: «Прогресс-традиция», 2003. – 644 с.
18. Шувалова А.С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард / А.С. Шувалова // Артикульт. 2013. 10(2). С. 40-57.
19. Юсупова И.Р. Интервью на портале starland.ru. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://starland.ru/suspended.html> [Дата обращения: 10.12.2015]

20. Юсупова И.П. Интервью с А. Горбенко (25.03.2016) – Москва: ГКА имени Маймонида, отдел архивных материалов (инв. № 32. – с. 4).
21. Kosuth J. Art after Philosophy // Studio International. October 1969. – 356 P.

REFERENCES

1. Bobrynskaya E. *Conceptualism* [Conceptualism]. Moscow, GALART, 1993..
2. Bychkov V.V. *Ehstetika: A Textbook* [Aesthetics: A Textbook]. Moscow, Gardariki, 2004.
3. Deleaze J., Gvattari F. *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?]. Per. s fr. i poslesl. S.N. Zenkina. Moscow, Experimental Sociology Institute, Saint Petersburg, Aleteya, 1998.
4. Denisov A. *Intertekstual'nye vzaimodejstviya v muzyke: tipologiya i mekhanizmy formirovaniya* [Intertextual interactions in music:typology and forming mechanism] [Web resource]. Access mode: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>. [date of the application: 10.12.2015]
5. Dondokov B. *Filosofskie osnovaniya muzyki* [Philosophical foundations of music]. Avtoref. diss. kand. filos. nauk : 09.00.01 – Ontologiya i teoriya poznaniya. Moscow, 1998. [Web resource]. – Access mode: <http://www.dissercat.com/content/filosofskie-osnovaniya-muzyki#ixzz3s910d1x>
6. German M. *Modernizm. Iskustvo pervoj poloviny XX veka* [«Modernism. XX century first-half art»]. Sec.pub, corr. Saint Petersburg, Izdatelsky dom «Azbuka-klassica» [Publishing House «Azbuka-klassica»] , 2008.
7. Gulianitskaya N. *Muzykal'naya kompoziciya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical composition: modern, postmodern (history, theory, practice)]. Moscow, Languages of slavic culture, 2014.
8. Kosuth J. Iskustvo posle filosofii [Art after Philosophy] in *Studio International*. October 1969. P. 356.
9. Koshut J. Istoriya dlya [History for] in *Flesh Art (russkoe izdanie)*, № 1, 1989. P. 43- 60.
10. Kutirev V. *Filosofiya postmodernizma: Nauchno-obrazovatel'noe posobie dlya magistrov i aspirantov gumanitarnyh special'nostej* [Philosophy of postmodern: scientific and educational benefits for magisters and Ph.D.'s humanitarian]. Nyzhniy Novgorod, Pub. Volgo-Viatskaya Academy of public service, 2006.
11. Levitt S. Paragrafy o konceptual'nom iskusstve [Paragraphs about conceptual art] in *Moskov art magazine*, № 69. November 2008 г. [Web resource]. Access mode: xz.gif.ru/numbers/69/paragr-concept/ [date of the application: 20.01.2016]
12. Martinov V. *Zona posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti* [Posth zone, or The Birth of a New Reality]. Moscow, Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2005.
13. Merryam A. Antropologiya muzyki [The Anthropology of music] in *Al'manah muzykal'noj psihologii*. Moscow, 1995.
14. Shuvalova A.S. Dematerializaciya art-ob'ekta konceptual'nogo iskusstva v svidetel'stvah Lyusi Lippard [Dematerialization of art object of conceptual art in svidetel'stva Lucy Lippard] in *Articult*. 2013. 10(2). P. 40-57.
15. Turchin V. *Obraz dvadcatogo... V proshlom i nastoyashchem* [The image of the twentieth ... The past and the present]. Moscow, “Progress-tradition”, 2003.
16. Wermayer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoj ehstetiki. Zametki o tvorchestve ZHana Barrake -autsajdera serial'noj muzyki 50-h godov. [Individual line in collective esthetic. Notes about works of Jeane Barrake -outsider of seria music of 50th] in *Art of XX century: a bygone era. Digest*. Vol 1, Nyzhniy Novgorod, 1997. P. 242-243.
17. Yusupova I. *Interv'yu na portale starland.ru* [Interview on web-portal starland.ru] Web resource. Access mode: <http://starland.ru/suspended.html> [date of the application: 10.12.2015]
18. Yusupova I. *Interv'yu s A. Gorbenko (25.03.2016)* [Interview with A.A.Gorbenko (25.03.2016)]. Moscow, GKA named after Maimonides, Dipartimento archivi (inv-. № 32. – p. 4).
19. Zadneprovskaya G. Iraida YUusupova: YA tipichnyj konceptualist... [Iraida Yusupova: I am a typical conceptualist...] in *Muzyka i vremya*. 2008. № 1. P. 8.
20. Zaytseva M. L. *Sinesteziynost' hudozhestvennogo soznaniya* [Sinesteziynost artistic consciousness]. FGBOU VPO «Gosudarstvennaya klassicheskaya akademiya imeni Majmonida». Moscow, Analitik, 2014.
21. Zaytseva M. L. Sinesteticheskoe vospriyatie hudozhestvennogo tvorchestva i poznanie mira cherez prizmu sociokul'turnyh realij ehphoi bystrorazvivayushchihsya tekhnologij [Synesthetic perception of artistic creativity and knowledge of the world through the prism of social and cultural realities of the era of emerging technologies] in *Vestnik MGUKI*. 2011. № 4 (42) (july-august). P. 232-237.

М.Р. Невлютов

аспирант, научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры

Научного института теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ)

mnevlyutov@gmail.com

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК СТРАТЕГИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДА

Экологическое искусство – относительно молодой жанр современного искусства, предметом внимания которого являются проблемы окружающей среды. Но экологическими оказываются, в конечном итоге, все проблемы современной цивилизации, так как понятие «экология» не имеет объектных границ. Являясь проекцией реальностей современного мира, экологическое искусство демонстрирует стратегию трансформации серии структурных принципов, по которым существует наша цивилизация. Так экологическое искусство через описание становящегося будущего меняет способы нашего существования, трансформирует наши города.

Ключевые слова: экология, экологическое искусство, современный город, цивилизация, природа, будущее, отчуждение

Environmental art is a young genre of contemporary art. The focus of it is environmental issues. But all the problems of modern civilization is environmental, because the notion of “ecology” does not have object’s boundaries. Environmental art is a reflection of the realities of the modern world and it demonstrates the strategy of transforming a series of structural principles of our civilization. So, environmental art is changing the way our existence and transforming our cities.

Keywords: ecology, environmental art, modern city, civilization, nature, future, alienation

Большая часть современных проблем цивилизации описывается в терминах окружающей среды. Экология является одной из самых распространенных тем современных дискуссий: политических, философских, экономических. Причиной такой навязчивости является то, что своим предметом она имеет не природу, а весь мир в целом. Известный социолог и эколог Тимоти Мортон считает, что все проблемы цивилизации окажутся в итоге экологическими: «Наступит время, когда мы будем спрашивать любой текст, “что он говорит об окружающей среде?”» [Morton, 2007, p. 5]

Так экологические проблемы не являются таковыми, они – проявление гораздо более глубоких и структурных ошибок в понимании отношений субъекта и объекта, человека и мира, искусственного и естественного, города и природы. По утверждению того же Мортон, «Энвайронментализм – это серия культурных и политических реакций на кризис отношений человека и его окружения» [Morton, 2007, p. 9]. Это противопоставление является основанием нашей цивилизации. Невозможно даже представить ситуацию, которая бы могла сложиться кардинально иным способом – экологические проблемы являются нашей судьбой.

Как и у любого исторического явления, у энвайронментализма есть своя генеалогия. Беседы об экологических проблемах возникают в разные времена и по разным причинам. В более близкой и понятной нам форме они появляются в конце 19 - начале 20 веков как оборотная, романтическая сторона увлечения машинной техникой и прогрессом. В тот момент природа понималась как одна из необходимых частей для функционирования производства. Современное движение в защиту окружающей среды возникает позже, в середине 20 века, после войны, и является следствием разочарования в сомнительных достижениях техники и разума. С этим пониманием природы и экологии мы сейчас имеем дело.

Эпоха увлечения экологией является наследницей эпохи увлечения техникой и заимствует ряд ее черт, которые раскритиковать не удалось. Помимо наследования структуры общества, экономики и прочего, эпоха экологии получила в распоряжение материальный артефакт, именуемый «городом». Он есть техническое достижение и результат жесткого противопоставления человека и мира, цивилизации и природы. Тем не менее, город отражает способ человеческого существования в мире, и он трансформируется в соответствии с измененной ситуацией нового отношения к природе. Но как увидеть и предсказать эти трансформации человеческой повседневности?

Изменения уже происходят, но реальность прячет их, не показывает их отличными от себя. Мартин Хайдеггер в работе «Исток художественного творения» говорит, что художественное творение обнажает скрытое становление мира, являет нам реальность, лучше, чем это делает сама реальность [Хайдеггер, 2008, с. 87]. Искусство способно демонстрировать будущее, так как проявляет скрытое становление бытия в будущее. Искусство – есть проект будущего, мышление о нем. Мортон говорит: «Искусство – это мысли из будущего. Если они не могут быть озвучены, если мы хотим чтобы они отличалась от настоящих, то они должны двигаться в сторону искусства» [Morton, 2016, p. 1].

Будущее может быть увидено с помощью художественного произведения и никак иначе. Мышление о будущем всегда проективно, в момент прогнозирования оно производит другое «будущее» из себя. Экологические проблемы и потенции могут быть описаны через экологическое искусство. Оно, вопреки некоторым суждениям, не решает экологические проблемы, но само по себе является стратегией для будущих, но уже происходящих изменений человеческого существования, выраженных в бытии города.

Экологическое искусство

Экоарт появляется, как направление современного искусства, в конце 1960-70-х годов, и существует одновременно с инсталляцией, лэнд-артом, сайт-специфик-артом и деятельностью группы Арте Повера и имеет с названным много общего. Часто оказывается, что ключевые черты экологического искусства заимствованы. Из инсталляции, к примеру, экоарт наследует особое внимание к реальности, окружающей среде. «Она [инсталляция] предполагает ликвидацию границы между искусством и жизнью» [Long, Goldsworthy, Tylicki, 2010, p. 8]. Даже если экологическое искусство не предполагает вовлечение зрителя в пространство, оно все равно стремится стереть принципиальную границу между воспринимающим и воспринимаемым. Как и лэнд-арт экологическое искусство желает обрести интимную близость с жизнью, стать реальным. Для этого оно выходит за границы музеев на улицы и в лаборатории, стремится к необозримому, нечеловеческому, геологическому масштабу и времени.

Важным для экологического искусства является работа с живым материалом, что сближает его с перформансом, биоартом. Конечно, впервые художники начали работать с живым уже в 1930-х, хотя идея, что организмы могут стать искусством существовала уже несколько веков. В 1970-х растения и животные появляются в творчестве разных художников, таких как Ханс Хааке, Йозеф Бойс, и Агнес Денес. Сегодня художники работают с широким спектром бактерий, грибов, плесени, клеток. Изменения, которые производит биоарт с живым настолько кардинальны, что ставят под сомнение их искусственность, стирают границу между естественным и искусственным.

Экологическое искусство вбирает в себя множество различных тенденций и жанров, находит пересечения практически со всеми актуальными видами искусств. Оно не имеет особого типа выразительности, а является другим по причине смыслового содержания, а формы может приобретать совершенно различные. Объектом внимания экоарта является весь окружающий человека мир, а точнее отношения между человеком и окружающим его миром.

Пожалуй, первым и самым известным произведением, которое можно было бы причислить к экоарту – это акция 1982 года, 7000 Дубов, придуманная и осуществленная художником



Рис. 1
Йозеф Бойс. 7000 дубов. 1982.
Фото: Дитер Швердтле.
Источник: www.diaart.org

Йозефом Бойсом (рис. 1). Во время ее проведения художник собирался высадить 7000 дубов через всю Европу – от Германии до России, но акция была завершена уже после смерти Бойса. Около каждого посаженного дерева он устанавливал базальтовый блок, что придавало дополнительный смысл каждому дереву. В работу он вовлекал зрителей, призывал к соучастию местное сообщество, что снимало дистанцию между реальной жизнью социума и искусством.

Работа Йозефа Бойса, 7000 дубов, в своем осуществлении перестает быть просто метафорой, она вторгается в реальную жизнь. Художник в ней не делает различий между политикой, экологией, искусством – все превращается в «социальную скульптуру». С одной стороны работа является художественным творением с символическим значением, но лишенной утилитарного смысла, с другой стороны это политическая акция пацифизма, которая своим существованием меняет социальное устройство того места, где происходит.

Работа во многом описывает практики проектирования городских пространств в соучастии с горожанами. Модернистские города проектировались и утверждались институтами, которым было делегировано взаимодействие с реальностью, что дополнительно отчуждало человека от города. Бойс указал, что каждый может внести небольшие изменения в свое окружение напрямую, без опосредования. Горожанин может менять город, что позволяет ему относиться к окружающему пространству как к своему, идентифицировать себя с ним, а значит понимать свою с ним связь.

Политический жест

Экологическое искусство – всегда политическое искусство, в том смысле, что оно заявляет стремление к трансформации мира. Экологические тексты и художественные проекты часто носят характер романтического протеста: против угнетения, за освобождение вытесненного. В этом своем стремлении экологическое искусство находит множество точек пересечения, с одной стороны, с феминистским, анархистским и другими «освободительными» движениями, так как загрязнение и угнетение всегда идут рука об руку. С другой стороны, энвайронментализм выступает за сохранение некоторых ценностей или состояний и в этом сближается с консерваторами, пацифистами и дауншифтерами. Так или иначе, такая двойственность и неопределенность позволяет заявлять необходимость политического усилия для сохранения/изменения в любой ситуации.

Суть экологического движения в постоянном сопротивлении существующему режиму власти, каким бы он ни был. В экологических проблемах виновато все устройство общества, в котором присутствует вертикальная власть и контроль. Мортон указывает: «Фермеры были причиной «пыльных бурь» на Среднем Западе США в 1930-е годы. Такие циклы являются чем-то общим для

общества «господства и контроля», которое таким образом управляет окружением, что это приводит к повреждению экосистем» [Morton, 2016, p. 7].

Экологическое движение осуществляет борьбу с капиталом, производством и даже с человеком. «Экологическое сознание возникает в момент, когда рассказчик узнает, что он сам – ужасный преступник» [Morton, 2016, p. 9]. Все подлежит кардинальному изменению и пересмотру. И если изменения, которые не касаются экологии, подлежат критическому сомнению, то проблемы окружающей среды кажутся неизбежными, истинными, а решение их жизненной для человека необходимостью. Поэтому экологическое искусство всегда неизбежно политически ангажировано, тем более, если испытывает намерение этого избежать.

Работы художницы Агнес Денес – яркий пример сопротивления современной цивилизации, власти, городу, человеку. В 1982 году она осуществила в Нью-Йорке проект «Пшеничное поле. Противостояние» (рис. 2). Художница посадила два акра пшеницы на свалке Нижнего Манхэттена в двух кварталах от Уолл-стрит и Всемирного торгового центра. Денес понадобилось 200 грузовиков с плодородной почвой, чтобы покрыть землю непригодную для выращивания злака. Пшеница росла в течение четырех месяцев: за ней ухаживали, обрабатывали от грибка и паразитов, установили систему полива. 16 августа был собран урожай – 1000 фунтов здоровой пшеницы.



Рис. 2
Агнес Денес. Пшеничное поле.
Противостояние. 1982.
Источник:
www.agnesdenesstudio.com

Засевание и сбор пшеницы на земле, которая стоит 4,5 млрд. долларов производит впечатление парадокса: попытка засеять, вырастить урожай пшеницы здесь выглядит как неразумная растрата дорогостоящей земли, что идет вразрез с требованиями и механизмами функционирования системы. Проект Денес является противостоянием цивилизации, указанием на ее пороки, неуместные приоритеты. Природное пятно выглядело контрастом по отношению к мегаполису, оно было пятном свободы от жутких громад небоскребов.

Агнес Денес говорит: «Пшеничное поле было символом, универсальной идеей, репрезентирующей пищу, энергию, коммерческую деятельность, мировую торговлю, экономику»¹. Работа демонстрирует отчуждение города от процессов своего собственного существования: производства еды, энергии, воздуха, что приводит к многочисленным экологическим проблемам. Проект художницы может быть понят как заявление о необходимости преобразования города, как акт конфронтации с порядками городской цивилизации, оторванной от самой себя.

Другой художник Тобиас Ревелл в своем проекте описывает будущее трущоб огромного города Мумбаи, которые снабжаются энергией огромных грибов-наростов (рис. 3). В документации проекта Ревелл говорит, как исследовательская лаборатория синтетической биологии узнает о том, что их

¹ Агнес Денес: Пшеничное поле – Противостояние // overgrass URL: http://overgrass.ru/denes_wheatfield_01.htm [дата обращения: 11.09.16].



Рис. 3
Тобиас Ревелл.
Новые Мумбаи. 2012.
Источник: www.tobiasrevell.com

образцы грибов были похищены ворами, которые научились приспосабливать технологию к личным и общественным нуждам. Черный рынок магических грибов начинает расти, условия жизни беднейших слоев города начинают улучшаться экологическим способом: грибы обеспечили территорию трущоб электроэнергией, независимой от централизованного управления и распределения.

Тобиас Ревелл с помощью подробного описания и документации дает фикции реальность. Он демонстрирует невообразимое будущее, которое начинает казаться абсолютно реальным и уже произошедшим. Он описывает проект обеспечения части города энергией, полученной безвредным для окружающей среды способом. Эта энергия была распределена в обход контроля вертикальной власти и поэтому выключена из производственной цепи, но включена в природную экосистему. Проект Ревелла показывает две важные тенденции трансформации города: горизонтальное управление в распределении природных ресурсов и включение природного в функционирование городских процессов.

Отчуждение

Главной темой, вокруг которой вращаются все обсуждения экологического искусства, является не разрешение экологических проблем, а отчуждение человека от его собственного окружения. Природа, благодаря свойству человеческого мышления трансцендировать себя от воспринимаемого мира, каждый раз оказывается отчужденным объектом. Когда природа объективируется, она перестает быть средой, в которой мы существуем: «... когда вы упоминаете окружающую среду, вы привносите ее на передний план, делаете видимой. Другими словами, она перестает быть окружающей средой» [Morton, 2007, p. 1].

Окружающая среда, понятая как объект – причина проблем окружающей среды. Мортон указывает, что экологический дискурс в этом смысле совпадает с феминистским: «Установить то, что называют Природой, на пьедестал и восхищаться этим издавлек близко к тому как патриархат поступает с фигурой Женщины. Это парадоксальное действие садистского восхищения» [Morton, 2007, p. 5]. Возвеличивание природы, как объекта противоположного цивилизации, является настолько же пагубным, как и понимание природы, только как ресурса для развития.

Экологическое мышление стремится редуцировать отношения мира и человека, указать, что восприятие человеком мира возможно благодаря тому, что само восприятие обусловлено и определено свойствами мира. Чтобы преодолеть отчуждение, необходимо снять диалектику естественного и искусственного, природного и технического. Естественное должно стать искусственным, а техническое – природным. В экологических текстах понятие «природы» часто

выполняет роль связующего между субъектом и объектом: «Экокритика снова смешивает субъект и объект, так что мы можем думать, что они растворены друг в друге, хотя в данном тексте это размытие обычно называется средой или окружением» [Morton, 2007, p. 15].

Художник-дизайнер Хонгжи Янг в своем проекте «получеловеческая ваза» исследует возможность проектирования из человеческих тканей трехмерных объектов – в данном случае вазы (рис. 4). Янг говорит, что мы можем создавать объекты из себя, хотя это очень тяжело и необходимо вложить много труда. Для художника это новый ремесленный способ создания портрета человека, который в прямом смысле несет информацию о нем, может быть рассмотрен как его дитя, рожденное неполным путем.

Хонгжи Янг предвидит конец различий между субъектом и объектом, в результате чего, по необходимости, возникает новый класс спроектированных получеловеческих существ – мост между человеком и природой. Свои работы художник описывает, как «новое понимание возвышенного». Они вызывают трепет или ужас от понимания связи между живым человеком и объектом.

Снятие оппозиции субъекта и объекта редуцирует всяческую иерархию в организации человеческого существования в городе. Город не может иметь главную цель или причину в человеке или производстве. Каждый объект городской среды – птица, экономика, пробка, транспорт, человек, звуки, канализация и др. – понимаются как живой процесс, объект-становления, который должен быть уравнен в правах со всем остальным. Город, как и «получеловеческая ваза» Янга произведен из человека и является портретом из его «плоти».

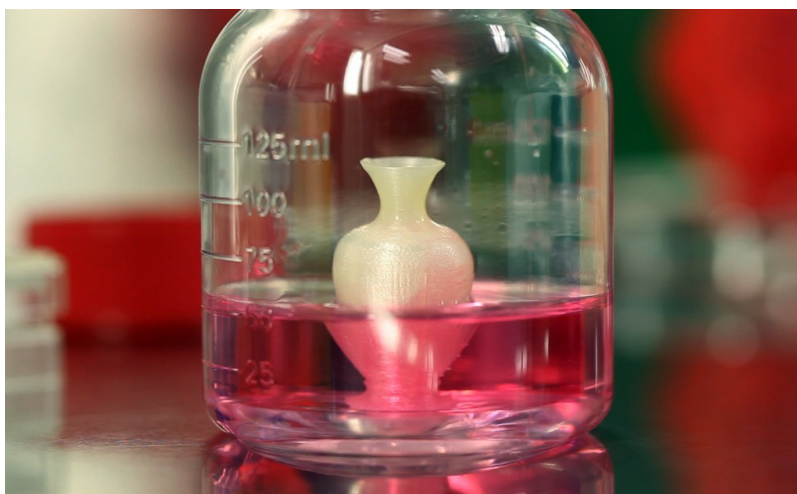


Рис. 4
Хонгжи Янг.
Получеловеческая ваза. 2015.
Фото: Рональд Смит.
Источник: www.hongjieyang.nl

Без природы

Большинство художников экоарта считают, что любые тексты и изображения экологических катастроф скучны. Шокирующие изображения разливов нефти и мертвых китов уже не удивляют, но стали слишком очевидными, чтобы быть замеченными. Экохудожники считают, что мы утратили «природу» как принцип навсегда, и сейчас можем лишь рассуждать о природе будущего, а не проповедовать и морализировать об утраченном.

Понятие природы на протяжении своей истории испытывала сильные смысловые изменения. Во времена средневековья природа была синонимом зла, но в романтических период превратилась в социальное благо. По мнению Мортон, сейчас природа стала «трансцендентальным принципом» и способна объединять различия в себе, чем оказывается близкой понятию «нации»: «Нация слишком часто совпадает с тем же списком свойств, которые вызывает идея природы. Природа и нация очень тесно переплетены» [Morton, 2007, p. 15].

Мортон предлагает избавиться в рассуждениях об экологии от понятия «природы», так как благодаря своим трансцендентным свойствам оно очень быстро оказывается в порядке идеологии: «Экокритика слишком запуталась в идеологии, которая производит стереотипные идеи природы,

которые могут быть использованы любыми способами» [Morton, 2007, p. 13]. Экологическое искусство все более стремится избавиться от этого понятия, обращается к неприроде, чему-то противоположному природе, чтобы осуществить свое заявление.

Художница Пинар Йолдаш в своем проекте «Экосистема эксцессов» создает альтернативную экосистему воображаемых организмов. Художница считает, что мы еще даже не смогли поставить вопрос о том, что такое природа. Мы все еще думаем, что природа – это магические леса, пруды, корпоративные туры на Эверест, жертва потребления, мать живого. Все эти определения отдают нас от позитивного определения природы в 21 веке. Пинар Йолдаш исходит из того, что все искусственное и созданное человеком окружение и есть природа.

Ее новая «экосистема» начинается свое существование на свалке, в «плодотворном» большом тихоокеанском мусорном пятне, которое было открыто в 1985 году Чарльзом Муром и состоит из огромного количества пластиковых отходов, покрывающих площадь 5000 кв.м. По ее мнению, свалка в океане – это подвижная скульптура, которую создало все человечество на протяжении многих лет безудержного потребления. Она поражает масштабами и своей онтологической непостижимостью, напоминает первичный бульон, в котором зародилась жизнь. Это мусор, но одновременно новая среда, обладающая огромным потенциалом для эволюции. Проект «Экосистема эксцессов» отвечает на простой вопрос: если сегодня жизнь зарождается в океане из пластика, то какого рода жизненные формы могли бы появиться из этого неорганического бульона?

Ответ на этот вопрос – новое видовое разнообразие, которое может жить и развиваться в искусственных, произведенных человеком условиях, таких как большое тихоокеанское мусорное пятно. Проект предполагает ряд взаимосвязанных видов, растущих в пластике, химических отбросах и прочем мусоре. Йолдаш создает бестиарий живых существ: птицы, которые живут на пластиковых крышках; черепахи, которые едят резину; бактерии, которые растворяют поливинил (рис. 5). Художник также разрабатывает систему органов, которые переваривают и растворяют полиэтилен, нейлон, акрил.

Этот проект также снимает дистанцию с природой, переводит все искусственное в природное функционирование. Все элементы, которые существуют в реальности, включены в единую экосистему, все элементы города являются частями экосистемы, так же как природные существа являются частями городской среды. Таким образом, все искусственное функционирует по общим для всего природным законам.



Рис. 5
Пинар Йолдаш.
Экосистема эксцессов. 2014.
Источник: www.pinaryoldas.info

Без человека

Другим действием по преодолению отчуждения города от природы является избавление от человека. У экологического движения в целом огромное количество причин осуществить этот шаг. Поэтому частым сюжетом экологической мысли является катастрофа или возвращение к истокам.

В обеих альтернативных историях человек отсутствует. В случае катастрофы и вымирания людей, мир существует после человека, на останках его деятельности. Во втором случае, все происходит в девственной природе, которая еще о человеке не знает.

Но существуют и некоторые другие, менее кардинальные, способы удаления человека из реальности. Один из таких способов – изменение масштаба – изобретает уже лэнд-арт. Размеры некоторых работ лэнд-арта настолько огромны, что их можно увидеть из космоса. Они не предназначены для созерцания человеком, так как существуют в планетарном масштабе. Лэнд-арт стремится сблизиться с природой, но ее физические и временные размеры несопоставимы с человеческими. Искусство лэнд-арта стремится стать геологической историей планеты, претендует на вечность: «Спиральная пристань Роберта Смитсона (рис. 6), созданная из пород периода возникновения Большого Соляного озера, может сохраняться в минерализованном состоянии миллионы лет» [Gessert, 2010, p. 175].

Тем не менее, лэнд-арт существует во все еще измеримых масштабе и времени. Жизнь и время стирает с неизбежностью следы человеческих изменений. Но как внести изменения в саму жизнь, в ее функционирование и рециклирование? Как стереть границу между изменчивой жизнью и вечным искусством? Ответом на это вопрос могут быть трансгенные существа, изменения в структуре жизни, в ДНК.

Художник Эдуардо Кац осуществляет проект по созданию флуоресцирующего кролика Альбы (рис. 7). Ген флуоресценции был выделен у хрустальных медуз, которые светятся в темноте. Сначала



Рис. 6
Роберт Смитсон.
Спиральная дамба. 1970.
Фото: Рэй Борен.
Источник: epod.usra.edu



Рис. 7
Эдуардо Кац.
Зеленый флуоресцирующий кролик.
2000. Фото: Кристел Фонтейн
(Chrystelle Fontaine).
Источник: www.ekac.org

Эдуардо Кац предложил получить трансгенную собаку, которая флуоресцировала бы в излучении соответствующего спектра. В тот момент собаку сделать не удалось, но кролик все-таки появился. Кац подсадил белок в кроличью яйцеклетку, и в 2009-м году родился биолуминесцентный кролик Альба, который действительно светился в сине-зеленом спектре.

Трансгенное искусство, пропагандой которого занимается Кац, предлагает ставить вопрос об искусственном создании реальной жизни. Так искусство сближается с реальностью настолько плотно, что их не представляется возможным отличить. Трансгенные животные – нормальные существа, являющиеся такой же частью социальной жизни, как любая другая природная форма. Искусство, ставшее живым и обретшее свое место в природной системе, становится в некотором смысле вечным: «... это стало возможным: создавать произведение искусства, которое бы смогло жить, размножаться и создавать другие произведения искусства, почти навсегда» [Flusser, 1988, pp. 14-15].

Исследования Каца показывают, что город должен быть понят как трансгенное животное, которое с одной стороны является абсолютно природным и существующим в связке со всем миром, с другой стороны, наделенным символическими и искусственными смыслами, которые проявляют становящуюся реальность.

Заключение

Тенденции и темы, которые возникают в современном искусстве, являются индикаторами становящегося будущего современных городов. Работы художников замечают малейшие изменения реальности и артикулируют их жестко и бескомпромиссно, делают детали видимыми, реальными. Искусство сближается с наукой, экономикой, политикой, способно абсорбировать все происходящее в реальности и поэтому высказывает наиболее точные диагнозы будущего, принимая во внимание наибольшее количество внешних факторов.

Экология же является одной из самых актуальных тем, но в то же самое время и самой путанной и нераспознанной. За очевидностью своей проблематики она скрывает множество структурных проблем, которые сложно обнаружить и критически на них отреагировать. Озабоченность проблемами окружающей среды возникает как реакция на отчуждение человека от мира, природы, самого себя, что есть сущностный признак нашей цивилизации. Настоятельность экологической проблематики требует внимания, так как она запустила серию трансформаций существования человека и природы.

Экологическое искусство в расширенном своем понимании, как искусство об отношении естественного и искусственного, природы и цивилизации, субъекта и объекта, человека и среды, способно артикулировать трансформации существования мира, прогнозировать и подсказывать будущее городов и цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. / Пер. с немецкого Михайлова А.В. – Москва: Академический Проект, 2008.
2. Flusser Vilem. Curie's Children // Art Forum. March 1988. №26, no. 7.
3. Gessert George. Green light: toward an art of evolution. London: The MIT Press Cambridge, 2010.
4. Long Richard, Goldsworthy Andy, Tylicki Jacek. Natural art. San Francisco: PediaPress, 2010.
5. Morton Timothy. Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. New York: Columbia University Press, 2016.
6. Morton Timothy. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2007.

REFERENCES

1. Flusser Vilem. Curie's Children in Art Forum. March 1988. №26, no. 7.
2. Gessert George. Green light: toward an art of evolution. London: The MIT Press Cambridge, 2010.

3. Heidegger Martin. *Istok hudozhestvennogo tvoreniya*. [Der Ursprung des Kunstwerkes], transl. Mihaylov A.V. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2008.
4. Long Richard, Goldsworthy Andy, Tylicki Jacek. *Natural art*. San Francisco: PediaPress, 2010.
5. Morton Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016
6. Morton Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2007.

О.А. Ганжара

кандидат филологических наук,

доцент Северо-Кавказского федерального университета

snark44@yandex.ru

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В МОДЕРНИСТСКОМ КИНОНАРРАТИВЕ

Кинореальность создает воображаемый объект, использующий реальность мира как фон для создания впечатления, как базис для созидания нового мифа о конце мира. Таким образом формируется прототекст, прообраз мира и бытия в кинотексте как прообраз для последующих отождествлений. Нарративное пространство кино начала века формирует иллюзию реальности, реальность подобия, фактурность иллюзии, заменяющей пространство мира. В кинотексте сформировался образ мифологического пространства, описывающего мир как стремящегося к энтропии, дискретный, нелинейный.

Ключевые слова: семиотика кино, семиотическое пространство современной культуры, идентичность, идея человека, национальная идея, витализм, деструкция, эсхатология

The cinemareality makes an imaginary object, using the reality of the world as a background to make some impression, as basis of the new myth about the end of the world. It's the way of prototext making, a prototype of the world and existence in a cinematext as a prototype for subsequent identifications. Narrative space of cinema in early XX century makes illusion of reality, substituting world's space. There is a figure of mythology space, describing world as non-linear and discrete one, aspiring to entropy.

Keywords: semiotics of cinema, semiotic space of contemporary culture, identity, human idea, national idea, vitalism, destruction, eschatology

Теория модерна в искусстве начала 20 века стала поводом к воплощению в жизнь идеи движения, вечной жизни. В визуальном типе текста эта концепция нашла свое воплощение в формировании нового типа восприятия визуального текста, сформированного и презентуемого как нестатичное, многоактное, повторяющееся движение языка. Таким типом визуального текста стал кинотекст.

Кинотекст как тип визуального нарративного пространства существует как любой артобъект в момент восприятия, подвергается процессу идентификации, сопоставляется со сформированным у зрителя эстетическим опытом. Но в момент восприятия кинотекст подвергается энтропии.

Кинотекст является единственно возможной формой модернистского воплощения идеи мира, идеи человека. Суть модернистской идеи заключается в иллюстрировании типологии движения, а вслед за этим – цитирования, заимствования, реминисцентности, интертекстуальности. Движение идеи в пространстве текста – суть движения материи в пространстве мира. Нестабильное бытование материи, материя в движении, изменяющийся тип пространства, отражение неустойчивого положения жизни является в киноискусстве способом формирования кадра (в отличие от фотографии, литографии, живописи, спектакля). Идея приближения к природе, максимального уподобления природе реализуется в практике видения, созерцания.

В типологии модерна И. Кребеля [Кребель, 2012] текст рассматривается с точки зрения структуры видения: «Разум, сконструированный по модели процесса зеркальных отражений, предполагает дистанцию между мыслящим и мыслимым, оппозиционность субъекта и объекта, а то, что не уместается в так развернутую рациональную схему, подавляется и/или вытесняется на границу культурных форм, в «подвал» социальной памяти, регистрируется «неразумным»,

«иррациональным», часто «мистическим»...». Можно, таким образом, предположить, что схема кинотекста как типа визуальной памяти, подвала состоит, из заведомой оппозиционности статики и визуального воображения.

Визуальное движение в кинотексте формируется как тип отклонения от нормы линейного языкового пространства [Сонин, 2006]. А.Г. Сонин таким образом описывает систему понимания поликодового текстового пространства, к которой относится и тип визуального повествования – кинотекст: «Вынужденная экономия средств выражения порождает стремление к поиску языковых единиц, обладающих наибольшей выразительностью и максимальным эффектом реализма. К таким единицам относятся в первую очередь те, что выступают как отклонение от нормы литературного языка... В соответствии с данными нейропсихологических исследований на уровне первичной структурной обработки когнитивные механизмы идентификации вербальной и изобразительной составляющей подобны. В обоих случаях воспринимаемая информация сначала разлагается на отдельные черты, обработка которых ведется рассредоточено, но не обособлено, так как между специфическими нейронами и группами нейронов существуют многочисленные связи. Информация, генерируемая в ходе параллельной и рассредоточенной обработки отдельных черт, комбинируется в ассоциативных зонах коры больших полушарий. Полученная при этом конфигурация ведет к началу следующего этапа обработки, на котором она сравнивается с теми конфигурациями, которые уже знакомы системе на основе предыдущих перцепций... С началом семантической обработки вербального текста концепты, совпадающие с базовыми, усиливаются, в то время как не согласующиеся с базой концепты преимущественно ингибируются. Поскольку формирование базовой репрезентации содержания текста начинается еще до начала семантической обработки вербального текста, влияние последнего на ментальную репрезентацию поликодового текста может рассматриваться как моделирующее...»

С точки зрения теории смысловой доминанты визуальный концепт как базовая единица моделирования визуального текста предстает в качестве символической интерпретации сложных процессов, отправляющихся на нейронном уровне функционирования. Основа построения такого типа концепта, по мнению Сонины, – функционально возникающая специфическая конфигурация нейронной сети, ключевые узлы которой устанавливаются на основе регулярной активации сети в схожих ситуациях взаимодействия индивида со средой.

Киносреда порождает саму себя: она формирует ожидания зрителя, выражая таким образом способ взаимодействия индивидуального восприятия с горизонтом ожидания, структурирует читательский рецептивный горизонт, провоцирует на создание единообразных ожидаемых эстетических, содержательных и структурных рамок, в которых должны реализоваться параметры социокультурной идентичности воспринимающего субъекта.

Визуальный нарратив позволяет создавать инореальность, в которой формируются эстетические ожидания зрителя, главной частью которых является достраивание недостающих семиотических частей тела воспринимающего субъекта. Метатекстовая и интертекстовая составляющая кинотекста позволяет формировать и интерпретировать кинореальность как игровую форму репрезентации семиотической карты зрительского восприятия.

Визуальная семиотическая среда формируется в соответствии с принципом витальности. Принцип витальности связан с реализацией синергетического подхода. Совместные синергии (коллективные типы действия) позволяют создавать единое синергетическое поле, витальное по принципам своего действия. Энтропия визуальной адаптивности, параметры ее восполнения, дополнения существующих потребностей за счет группового сопереживания или адаптации к изменчивым условиям, или замещения индивидуальности, социальной идентичности идентификацией с экранным персонажем, замещение социальной пустоты искусственно созданной личностью (персонажем, социальной моделью, социальной ролью), – один из параметров реализации теории витальности на уровне визуального структурирования личности. Визуальный витализм – это исследование «жизненной силы», жизненных потенциалов визуальной семиотической системы как «живой системы».

Визуальный дискурс как «живая система» – это система языка, характеризующаяся относительной автономностью, целостностью организации, деятельностным началом, сочетанием устойчивости и изменчивости целесообразного развития, обладающая свойствами организации и самоорганизации, иерархичности, открытости, при этом образующие систему компоненты, входя в ее состав, качественно изменяются и приобретают особое функциональное значение под влиянием целого. Визуальный дискурс характеризуется активным взаимодействием со средой, которая влияет на него, и одновременно он сам формирует среду, в том числе и социальную – человеческое общество.

Сами элементы визуальной риторики, составляющей визуальной атрибуции, в плане семантики отличаются от слов и других условных знаков принципиально иным, несигнификативным способом репрезентации. Вместо внешних связей с системой кода в изображении фиксируются внутренние связи между элементами его пространственной структуры. Благодаря этой структуре изображение не обозначает, а моделирует свой объект, то есть содержит в своем изображающем пространстве иконическую модель изображаемого пространства.

Непосредственным продолжением синтаксических и семантических особенностей визуального дискурса являются и особенности его прагматики. Изображения обращены к иным психологическим механизмам восприятия и осмысления интерпретаторами, чем речевые сообщения. Изображения не описывают объекты, а показывают их. Это означает, что к визуальному восприятию обращен не только их план выражения, но и план содержания.

Визуальная семиотическая среда киноязыка обладает специфическими принципами организации, отличающимися, например, от визуального языка живописного изображения. Главным принципом организации визуального кинокода является не созерцание, а присутствие, сопереживание, в процессе которого реципиент должен ощущать изображение как структуру, частью которой он психологически является. В этом случае в создание интерпретативной модели визуального семиотического кода киноязыка включается метатекстовая повествовательная структура, формирующая понимание только в том случае, если дискурсивная практика реципиента является частью общей дискурсивной стратегии кинокода.

Визуальный арт-объект адаптирован к специфике человеческого взгляда: корректна, контрастна, ярко и детально декорирована центральная часть плана изображения. Периферийная зона пространства созерцаемого размыта, неконкретна, нечетко сформирована как фоновый режим центральной, фокусной части композиции. Взгляд созерцателя в этой когнитивной ситуации неподвижен, работает только в той зоне, которая подготовлена для восприятия. Кинокамера позволяет описывать объект с разных точек зрения, позиций освещения, в пространственном и временном многообразии, благодаря возможностям монтажа, фокусировки, многоплановости кадра. Этот тип презентации объекта мог появиться только как часть философской концепции модерна, предлагающей новые параметры и возможности видения: это средство подачи объекта действительности как возможность переосмысления бытия, наслаждение объектом во всех возможных ракурсах.

В эпоху модерна возникают новые эталоны красоты, близкие к протоосновам человеческого бытия: к этой типологии и относится тип мироощущения, представленный кинотекстом. Процесс изображения, подготовка к созерцанию объекта в кинотексте (сверху, нестационарно, с разных позиций, движущейся камерой, с теневыми эффектами, с использованием технологии монтажа, семиотическое значение фона) формирует тип объекта как протооснову, эталон, приближенный по своему типу к изменяющейся живой природе, эталону в стадии формирования, зарождающемуся объекту в точке изменения, бифуркации.

Теоретическая база модерна придает новое значение веществу, составляющему семиотическое содержание художественного пространства эпохи: это или материализация типологической специфики текста или создание иллюзии иного материала. Новый стиль заставляет взаимодействовать действительность и искусство, стремясь раскрыть специфические

закономерности художественного формообразования в сравнении с реальным обликом вещей. Интерпретация теоретической концепции модерна связывается в теоретических исследованиях этой темы с осознанием закономерностей развития мира природы и социума. Модерн выходит за рамки искусства, он становится явлением философским, культурологическим, осознающим элементы порядка и хаоса, как единого процесса бытия.

Схема, структура кино, начавшего свое развитие именно в эпоху модерна, является способом воплощения сознания человека, живущего в начале века. Тип передачи визуальной информации непосредственно связан с принципами организации мира в эпоху модерна, с особой идеей человека. Идея человека, сформированная в этот период, – это понимание деструктивности бытия, энтропии любого типа материи в природе, дискретность, нелинейность бытия, эсхатологический жанро- и идееформирующий принцип находимости человека в пространстве мира.

Авангард, модерн, новое искусство воспроизводили различными способами первый день творения, исходное состояние мира, описывая его как изначально самостоятельное и в соответствии с природными законами развивающееся. На полотне, пленке создается, воспроизводится воображаемый объект, образ мира (мифа о творении и исчезновении мира).

Кино начала века воспринимается в теории искусства как документ эпохи, фотографирование момента истории в определенный период ее развития. Однако кинореальность на самом деле создает воображаемый объект, использующий реальность мира как фон для создания впечатления, как базис для созидания нового мифа о конце мира. Таким образом, формируется прототекст, прообраз мира и бытия в кинотексте как прообраз для последующих отождествлений. Этот миф представляет собой описание конечности, дискретности, вариативности мира, в котором в качестве грамматических законов организации текстовой парадигмы выступает техника монтажа, смена планов, многоаспектная работа камеры. Нарративное пространство кино начала века («Стачка» (1924), «Броненосец «Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927), «Сорок первый» (1927)) формирует в идее модерна иллюзию реальности, реальность подобия, фактурность иллюзии, заменяющей пространство мира.

Вместо правдивого отражения действительности (что и являлось целью киноискусства по официальной версии тех, в чьи задачи входило формирование общественного сознания) создавался эсхатологический миф о мире, стремящемся к энтропии. Миф как смысловосущая реальность порождает протосхему киносемиотики в современной культуре: чем более нереально изображение, чем большим количеством технических приемов достигается нелинейность описываемого времени-пространства, тем в большей степени созданная инореальность зрителем воспринимается как максимально реалистичная. Не человеческие лица-маски в «Стачке», энергия движения антропоморфной толпы, театр теней в «Стачке» сформировала основные типологические черты и приемы, с помощью которых идентифицируется пространство мира в момент его зарождения из хаоса. В то же время рождение нового мира и молодость этого мира стремится к завершению через самоидентификацию, понимание структуры происходящих в мире процессов: доминирующее значение масок-лиц у героев фильма – непонимание и вопрос, удивление и злость. Смерть старого мира и рождение нового заключает героев фильма в круг бытия, в котором бытование нового мира закончится смертью, переходом в новую форму существования. То же самое происходит с персонажами фильма: на всем протяжении текста их лица меняются вместе с изменением картины происходящего и возвращаются в исходное состояние, подтверждая цикличность времени-пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кребель И.А. Эстетический статус мысли в культуре русского модерна: Автореф. дис. д. филос. наук / И.А. Кребель. – Санкт-Петербург, 2012.
2. Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов: Автореф. дис. д. филол. наук / А.Г. Сонин. – Москва, 2006.

REFERENCES

1. Krebel' I.A. *Jesteticheskij status mysli v kul'ture russkogo moderna* [Aesthetical position of thought in the culture of Russian modernism]: Avtoref.dis.d.filos.nauk. Saint-Petersburg, 2012.
2. Sonin A.G. *Modelirovanie mehanizmov ponimaniya polikodovykh tekstov* [Modelling of cognitive mechanisms of multicode texts]: Avtoref.dis.d.filol.nauk. Moscow, 2006.

А.Ю. Ионов

аспирант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГТУ

ion.alexey@yandex.ru

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ПОПУЛЯРНОГО КИНО И ГОРОДСКИХ ЛЕГЕНД НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА УЖАСОВ

Статья исследует взаимодействие кинематографа и городского фольклора, анализируя взаимовлияние фильма ужасов и жанра городской легенды. Хоррор не только задействует сюжеты и приемы уже существующих городских легенд, но и создает новые при помощи мифологизации собственных образов и сюжетов. Это происходит либо само собой («Хэллоуин»), либо за счет усилий создателей («Ведьма из Блэр»).

The article researches the interaction between cinema and urban folklore by means of searching a mutual influence between horror film and urban legend genre. Horror both exploits the existent urban legends and creates new ones with the help of mythologization of its images and plots. It happens either naturally ("Halloween"), or as a result of activity of filmmakers ("The Blair Witch Project").

Ключевые слова: киноведение, городские легенды, фильм ужасов, фольклор, мифологизация, глобализация, слэшер, найденная пленка, Интернет

Keywords: cinema studies, urban legend, horror, folklore, mythologization, globalization, slasher, found footage, Internet

О взаимосвязи кино и фольклора, в первую очередь, сказок, было немало написано как отечественными, так и зарубежными исследователями.

В России этой темой занимались Н.М. Зоркая [Зоркая, 1994], В.И. Фомин [Фомин, 2001], Н.А. Хренов [Хренов, 2006] и многие другие.

Работы зарубежных фольклористов в области кино в основном сводятся к распознаванию традиционных для фольклора мотивов в кинематографе (т.н. «motif spotting»), которое обычно осуществляется на основе 6-томного каталога С. Томпсона [Koven, 2008, p.141].

В трудах российских киноведа, посвященных жанру хоррор (а таких всего-навсего три – Я.К. Маркулан [Маркулан, 1978], О.Э. Артемьевой [Артемьева, 2010] и Д.Е. Комма [Комм, 2012]), фольклорные истоки фильма ужасов либо не рассматриваются, либо упоминаются выборочно.

Так, О. Артемьева при анализе так называемых «молодежных ужасов» 1990-х обращается к теории Н.А. Хренова, согласно которой большая часть произведений, зажатых в тесных рамках устойчивых жанров (в первую очередь, боевик, триллер и хоррор), тяготеет к традиционным сказкам и укладывается в определенную структуру. В основе этой структуры обычно лежит дихотомия из жесткой системы запретов и перечня необходимых задач, которые должен выполнить герой. В жанре ужасов эти задачи и запреты соответствуют нравственным посылам фольклорных традиций, когда победу над злом нужно заслужить своим поведением и положительной сущностью [Артемьева, 2010, с. 132].

Подобная точка зрения отсылает к взглядам Ю.М. Лотмана на природу сюжета [Лотман, 1973, с. 38]. Изначально структура мира в художественном произведении представлена герою (и зрителю) как неподвижная система запретов, иерархия границ, переход через которые невозможен. Динамический герой (обычно один) преодолевает эти границы, и это становится сюжетным событием. Несколько пересечений границ-запретов будет составлять цепочку событий, из которых и строится сюжет (корректнее – фабула).

Нередко нарративные элементы и структура фильмов ужасов вполне соответствуют известным

© Ионов А.Ю., 2016

сказкам. Для доказательства этого тезиса А. Александер проводит сравнение фильма «Кэрри» (1975) Б. де Пальмы со сказками «Золушка» (телекинез как форма волшебства преобразует девушку, и она находит принца, выпускной – аналог бала, суровая мать – аналог мачехи) и «Гадкий утенок» (из забитой и неухоженной девочки Кэрри превращается в первую красавицу) [Koven, 2008, p. 11]. Г. Шехтер в том же фильме отмечает финальную сцену, позднее растиражированную в «Маньяке» (1980), «Пятнице, 13» (1980) и др., в которой рука Кэрри вдруг вырывается из могилы, и обнаруживает здесь мотив из сказки «Своевольное дитя» братьев Гримм [Schechter, 1988, p. 27-29].

В. Дика, в свою очередь, применяет сравнительно-типологический метод В.Я. Проппа, разработанный им в «Морфологии волшебной сказки», для выявления классической фабулы слэшера [Dika, 1990, p. 59-60].

Однако в рамках настоящей статьи автору хотелось бы подробнее изучить не использование хоррором сказочных структур и мотивов, а взаимодействие этого жанра с городским фольклором, с такой его разновидностью как «городские легенды».

Термин «городские легенды» (англ. urban legend) на Западе обрел популярность в начале 1980-х гг. после выхода ставшей культовой в широких кругах книги «The Vanishing Hitchhiker» Я.Г. Брунванды [Koven, 2008, p. 118]. Под этим понятием обычно подразумевается короткая, наводящая ужас и правдоподобная (хотя обычно выдуманная) легенда, максимально привязанная к настоящему времени, происходившая «с другом друга» или «в доме по соседству» и передаваемая из уст в уста или через Интернет. При этом слово «городские» не подразумевает, что действие «байки» происходит в городской среде, так же как не подразумевает оно и того, что подобные истории имеют хождение только в городах – рассказ «городской легенды» ночью у костра в лесу – непреходящая классика летних лагерей во всем мире. В России данное терминологическое противоречие решается за счет того, что для подобного рода историй еще с XIX в. существуют два специальных термина – бывальщины и былички.

Тем не менее поскольку в данной статье речь идет в первую очередь об американских легендах и западном кинематографе, автор считает уместным использовать кальку с английского понятия.

Из всех жанров кинематографа именно фильм ужасов больше других отвечает за ретрансляцию и репрезентацию городских легенд (что неудивительно в силу уже озвученной ранее специфики данной разновидности фольклора).

Некоторые городские легенды привязаны к определенным, географически реальным местам, однако большая часть остальных универсальна для всего западного, а подчас и восточного, мира.

Подобная универсальность и космополитичность способствует высокой популярности американского хоррора в мировом масштабе. Он основан на базовых архетипах и городских легендах, бытующих во многих культурах.

Городские легенды каждой отдельной страны развиваются в уже существующей традиции национального фольклора. Возьмем, к примеру, т.н. «j-horror» (Japan horror) – японский фильм ужасов. В основе сверхъестественного японского хоррора лежит традиционный для этой страны литературный жанр кайдан, название которого в дословном переводе звучит как «устный рассказ о сверхъестественном». J-horror использует традиционные для мифологии страны образы духов онрё и юрёй, но при этом помещает их в современный мир высоких технологий, где порталом в потусторонний мир может быть не только картина или зеркало, но и телевизор, экран компьютера и любой гаджет.

«Звонок» (1998), положив в основу сюжета месть духа юрёй и городскую легенду о проклятой видеокассете, неслучайно породил по всему миру бум интереса к азиатскому фильму ужасов. Неудивительно и то, что американский ремейк успешно перенес действие сюжета в другую страну и другую культуру. Городская легенда о видеокассете, посмотрев которую, умрешь, была актуальна для любого государства, в котором на тот момент существовали видеоманитофоны.

Режиссер американского «Звонка» Г. Вербински сделал еще больший акцент на проблеме, породившей легенду фильма. Это можно заметить в сцене, когда главная героиня смотрит в окна

А.Ю. Ионов *Взаимовлияние популярного кино и городских легенд
на примере фильма ужасов*

дома напротив и видит, как в типовых квартирах люди занимаются одним и тем же – смотрят телевизор. О.Э. Артемьева также отмечает, что «Г. Вербински ретранслирует вопрос о взаимосвязи кино и насилия на реальную жизнь, вне всякой сюжетной логики вклеивая посреди своей картины кадры из того самого «смертоносного» фильма, что записан на одиозной кассете из легенды» [Артемьева, 2010, с. 144].

За «Звонком» были сняты «Пульс» (Kairo, 2001; Pulse, 2006), «Один пропущенный звонок» (Chakushin ari, 2003; One Missed Call, 2007) и другие эксплуатирующие городской фольклор представители японской «новой волны», затем переснятые в США с последующей дистрибуцией по всему миру.

Д.Е. Комм видит в данном процессе потерю идентичности японской культуры и влияние западного мировоззрения. В качестве аргумента он приводит тот, что героям при столкновении со сверхъестественным не приходит в голову использовать разрабатываемые веками японские ритуалы и «способы дипломатических отношений» с душами умерших [Комм, 2012, с. 166-167]. По Комму, это результат влияния на азиатскую культуру западного кинематографа, в котором «Бог умер, но дьявол остался и правит бал» [Комм, 2012, с. 167].

Подобная точка зрения – упрощенное обобщение. Скажем, в регулярно снимаемых по сей день фильмах об изгнании дьявола обряды экзорцизма если не способствуют полному выздоровлению одержимого человека, то по крайней мере оказывают воздействие на демонов, доказывая существование в кино и противоположного полюса – божественной силы. В случае с японским хоррором дело не в губительном для национальной культуры воздействии западного мира, а в урбанистическом характере современной цивилизации, одним из проявлений которого являются городские легенды, так или иначе отраженные в «j-horror». Техногенное развитие общества оказывает влияние и на современный фольклор.

Городской легенде важно сохранить загадочность и правдоподобие, происходившие в ней события обязаны иметь отклик в настоящем, а значит не могут быть раз и навсегда решены классическим подходом «проблема – решение», нередко характерным для религиозных ритуалов. Действие городской легенды, как и фильма ужасов, ритуализировано в несколько другом смысле.

Если рассматривать жанр ужасов как выросший на ритуальной основе, главной его характеристикой станет то, что он демонстрирует табуированные в обществе сцены жестокости, убийств и смерти и в то же время заново утверждает культурные, общественные и моральные ценности в крайней их форме.

Ю. Кристева рассматривает ритуал как средство, с помощью которого общество одновременно восстанавливает изначальный контакт с внушающим ужас элементом и в то же время исключает его [Кристева, 2003, с. 64]. М. Ковен считает, что сам просмотр хоррора служит неким подобием ритуала [Koven, 2008, p. 19].

Нередко в фильмах ужасов действие ритуализировано, и для победы над темными силами, инопланетянами или просто психопатами героям необходимо выполнить известный ряд действий и соблюсти ряд необходимых условий и правил.

В случае с городской легендой эти ритуалы способны спасти протагониста, но никак не предотвратить повторение той же ситуации в будущем.

Основная цепь событий фабулы как городской легенды, так и фильма ужасов может строиться на нарушении протагонистами простых правил-границ своего мира, о которых они заранее были поставлены в известность: не открывать проклятый детский лагерь, не ночевать в доме, который считается населенным призраками, не смотреть смертоносную видеокассету и т.д.

Д. Джордж пришла к выводу, что трехступенчатая структура нарратива городской легенды, предложенная А. Дандесом, лежит и в основе жанра ужасов в кино [George, 1982, p. 159]. Запрет, нарушение запрета, последствия – подобная структура повествования выполняет функцию запугивания и предупреждения зрителя [George, 1982, p. 176]. Д. Барнс, также на основе положений Дандеса, выстраивает аналогичную структуру, добавляя четвертый шаг – попытку спастись [Koven, 2008, p. 120].

Выстроенные подобным образом сюжеты действительно чрезвычайно распространены как в жанре городской легенды, так и в жанре хоррора. Однако экстраполяция положений Дандеса на целый жанр и в том, и другом случае видится неоднозначной.

Возьмем, к примеру, одну из самых известных городских легенд – «Исчезающий попутчик». У нее есть большое число разновидностей, однако фабула так или иначе сводится к тому, что водитель подбирает на дороге попутчика, тот рассказывает о каких-то людях и/или грядущем событии, после чего на ходу исчезает из машины, а общение с упоминаемыми им людьми раскрывает тот факт, что попутчик давно умер. В чем состоит запрет этой истории? В том, чтобы не подбирать страждущих одиночек на дороге? Как же понятие о доброте и взаимопомощи?

При отсутствии как такового запрета, в истории нет и его нарушения, единственным последствием первичного действия оказывается новая информация и шок от внезапного исчезновения автостопщика.

В качестве еще одного примера можно привести вид городской легенды, который автор настоящей статьи не раз слышал от родителей и знакомых. Супружеская пара уехала в отпуск, а вернувшись, обнаружила по всей квартире отпечатки ног барабашки на полу, стенах и потолке. Здесь, как и в истории с исчезающим попутчиком, нет признаков моралите и правил-запретов, которые пара не должна была нарушать.

Если вернуться к американскому фольклору, то среди самых известных городских легенд наравне с «Крокодилами в канализации» и «Исчезающим попутчиком» пальму первенства держит, конечно же, история о Крюке.

В исследованиях, посвященных хоррору и особенно поджанру слэшера, упоминание этой городской легенды как важнейшей для жанра стало в некотором смысле общим местом. С. Кинг называет ее типичным примером жестокого ужаса – простого, без характеров и темы, прямолинейного и примитивного, но именно за счет этого становящегося классикой [Кинг, 2003, с. 34], а М. Ковен [Koven, 2008, p. 113] и О. Артемьева [Артемьева, 2010, с. 49] отмечают основополагающую роль «Крюка» для сюжетов поджанра слэшер.

В каноничном варианте этой байки парочка влюбленных подростков едет за город; припарковавшись в уединенном месте, они целуются под музыку из радиоприемника; вдруг музыку прерывает срочное сообщение о том, что из психбольницы неподалеку сбежал убийца с крюком вместо руки. Парочка не обращает на новость внимания и продолжает целоваться, как вдруг слышит громкий стук по машине, после чего в ужасе уезжает, а приехав домой, замечает, что в дверце застрял металлический крюк.

В «Крюке» нет открыто выраженного запрета, однако на имплицитном уровне он может подразумеваться в нежелательности добрачного сексуального раскрепощения подростков, особенно в уединенных, потенциально опасных местах. Запрет в истории нарушен, последствием чего является приход Крюка и испуг подростков, заканчивается фабула успешным побегом. Какой бы сильный испуг не пережил основной протагонист, он обязан выжить, чтобы рассказать историю другим.

Образ Крюка как имперсонифицированного зла, охотящегося за развлекающимися подростками, лежит в основе образа Майкла Майерса, Джейсона Вурхиса и многих других антагонистов известных слэшеров. Вместо крюка они используют любое холодное оружие, психически не здоровы и обитают в уединенных местах. Буквальное воспроизведение внешнего образа Крюка можно найти в фильмах «Я знаю, что вы сделали прошлым летом» (1997) и «Кэндимен» (1992), последний, не являясь формально слэшером, вобрал в себя целый сонм городских легенд: «Кровавая Мэри», «Пчелы-убийцы», «Конфеты с лезвиями», «Крюк» и т.д.

Легенда о Крюке возникает в 1950–1960-х гг., и с 1970-х гг. ее все чаще можно наблюдать в американском фильме ужасов.

Образы и манера поведения убийц в слэшерах отсылают зрителя к еще одной американской фольклорной персоне – бугимену (более жесткому аналогу русского «буки»), неостановимому

А.Ю. Ионов *Взаимовлияние популярного кино и городских легенд
на примере фильма ужасов*

убийце. В появившемся в конце 1970-х гг. слэшере образ бугимена вобрал в себя черты серийных убийц и психопатов, на которых была так богата американская история того периода. Формально серийных маньяков порицали, однако постоянное внимание к ним медиа еще сильнее прославляло их, мифологизируя их образы и делая их культовыми фигурами для американской поп-культуры.

Как отмечает Д. Хилл, продюсер «Хэллоуина»: «Страхи 1950-х были в известном смысле на безопасной дистанции: большинство людей не видели ни Советского Союза, ни атомной бомбы, ни нашествия инопланетян. В 1970-х кинематографисты обратились к тому, что реально происходит на улицах, и кинострахи стали гораздо реальнее»¹.

Одной из первых ласточек нового хоррора стала картина «Техасская резня бензопилой» (1974) Т. Хупера. Художественная ценность этого фильма сомнительна, тогда как культурная – несомненна. Плоть от плоти классический b-movie для драйв-инов и грайндхаусов фильм Хупера тем не менее вызвал широкий культурный резонанс и дал название для книги одного из ключевых американских гендерных теоретиков – К.Дж. Кlover [Clover, 1992].

История, положенная в основу фильма, навеяна подобием городской легенды, которую режиссеру в детстве рассказывал дальний родственник: о том, что где-то в 20 милях от их городка живет человек, делающий лампы из человеческой кожи². Приблизительно в том же возрасте Хупер услышал историю о том, что какой-то маньяк (вероятно, Эд Гейн) срезал кожу с лиц своих жертв и делал из нее себе маски³.

Когда режиссер вырос, эти два образа плотно сплелись в его сознании. В то время как Норман Бейтс из «Психо» был первым культовым серийным убийцей на экране, Кожаное лицо стал первым истинным воплощением «бугимена», чье изображение Хупером повлияло на распространение нового образа антагониста в американском хорроре как в плане внешнего вида, так и в смысле психического состояния.

Однако кроме Кожаного лица в «Техасской резне бензопилой» есть и члены его семьи – деревенские каннибалы, воплощающие собой других излюбленных персонажей городских легенд – озлобленных деревенщин, «хиллбилли».

В 1970-х гг. этот архетип неотесанных, диких, уподобившихся зверям в своем потакании низменным импульсам и желаниям жителей захолустий, кочевал из фильма в фильм («Соломенные псы» (1971), «Избавление» (1972), «У холмов есть глаза» (1977) и т.д.).

Неизвестно, действительно ли жители американской глубинки представляют собой столь устрашающее зрелище, однако для городского жителя, привыкшего к понятиям закона, цивилизации, культурной и защищенной жизни, подобные образы подобны ночному кошмару, в котором он, однако, боится признаться. Это страх перед необузданной физической силой, перед победой низменных течений человеческой души. И борьба с жестокими «хиллбилли» обычно заставляет героев идти на ответное насилие, спускаясь в этом на одну ступень с антагонистами. Такое уподобление, сама его возможность способна испугать культурного «городского» человека.

Сочетание нескольких легенд в одном кинотексте – это обычная ситуация, связанная с тем, что жанр городской легенды, в отличие от сказки, подразумевает под собой короткую и максимально простую историю – на основе такой полнометражный фильм не выстроить. Поэтому, взяв за базу городскую легенду, сценаристы вынуждены наращивать ее с помощью дополнительных событий и мотивов, в том числе из других городских легенд.

В слэшере самый очевидный способ сделать это – заставить маньяка намеренно стилизовать свои убийства под истории из городского фольклора. Яркие примеры подобного решения – американский хоррор-триллер «Городские легенды» (1998) и русский слэшер «С.С.Д.» (2008).

«Городские легенды» согласно своему названию используют с десяток-другой студенческих баек: «Убийца на заднем сидении», «Кровавая Мэри», «Смерть бойфренда», «Ты ведь рада, что не

¹ Audiocommentary about “Halloween” (1978), 2007, 00:35:40–00:36:06.

² “The American Nightmare” 2000, 00:30:39–00:31:31.

³ Ibid.

включила свет?» и т.д. Кроме того, по сюжету учащиеся посещают занятия по американскому фольклору, на которых преподаватель развенчивает еще несколько известных городских легенд.

В «С.С.Д.» В. Шмелев и Д. Карышев выстраивают в чем-то схожий сюжет, но на постсоветском пространстве. Герои фильма приезжают в заброшенный пионерлагерь для участия в реалити-шоу, однако в результате гибнут друг за другом от рук маньяка, воплощающего в жизнь «пионерские страшилки», большая часть которых так или иначе взята из «Красная рука, черная простыня, зеленые пальцы» Э.Н. Успенского. Байки у костра и детские страшилки, записанные, осмысленные и собранные под одну обложку Успенским, в «С.С.Д.» местами выглядят неестественно или же перевираются в угоду сюжету, как это случилось с историей об «Автобусе с черными шторками», «Гробе на колесиках» и «Синем ногте». Наиболее удачно репрезентированной байкой стала «Свинья и два ее сердца». Показательно, что отечественным фольклором создатели не ограничились: самое первое убийство – занимающейся любовью парочки подростков – сбежавший из психбольницы потрошитель совершает серпом, что возвращает нас к американской городской легенде о человеке с крюком и демонстрирует определенную универсальность рассматриваемого нами жанра устного творчества.

Некоторые фильмы вроде «Сожжения» (1980) были изначально основаны на локальных легендах. Маньяк Кропси, о котором травят байки у костра персонажи фильма, и который, собственно, этих персонажей убивает, – это герой городской легенды, циркулировавшей в послевоенное время в летних лагерях близ Нью-Йорка [Koven, 2008, p. 126]. Однако в случае с рассматриваемым фильмом мы вновь отмечаем ту особенность городской легенды, что, попадая из локального в контекст глобальный, она легко поддается адаптации.

Именно это свойство городских легенд позволило им обрести новую жизнь с распространением Интернета. Когда полмира общается в «Facebook», байка о мертвом друге, появившемся онлайн, становится одинаково страшной для всех (чем в Голливуде уже не преминули воспользоваться, сняв хоррор «Убрать из друзей»).

Более того, с появлением глобальной сети началось распространение в едином пространстве городских легенд с самых разных уголков мира, возникает некий общемировой фольклор. Причем в Интернете он стал обретать форму не только письменного пересказа на сайтах, в блогах и тредах, но также таинственных фото, аудио- и видеозаписей с прилагаемой к ним легендой об их происхождении. Каждый может сам сотворить и распространить легенду, сохраняя при этом одно из важных ее свойств – анонимность (иногда замаскированную под лексемы наподобие «друг друга»).

Здесь мы подходим к теме обратного взаимовлияния кино и городских легенд.

Ряд фильмов сознательно мифологизирует собственные образы и фабулу. Так, во франшизе «Пятница, 13», начиная со второй части, история и образ Джейсона превращаются в городскую легенду внутри фильма, и протагонисты рассказывают ее друг другу, собираясь по ночам у костра.

В еще более крайней форме мифологизируется образ Фредди Крюгера в «Кошмаре на улице Вязов 7» (1994). Действие фильма происходит на съемках очередной части «Кошмара на улице Вязов», а создатели серии (в том числе У. Крейвен, Р. Инглунд и Х. Лэнгенкэмп) играют самих себя, преследуемых в кошмарах духом Фредди. Однако, с учетом того, что к седьмой части Фредди давно стал иконой поп-культуры и страшилкой для детей, У. Крейвен всего лишь засвидетельствовал уже существующий процесс превращения истории о Крюгере в городскую легенду.

Интересен и другой пример городской легенды, родившейся из фильма, изначально создаваемого под влиянием городского фольклора. Хэддонфилд, в котором происходит действие «Хэллоуина», – вымышленный город в штате Иллинойс, однако это также имя родного города продюсера фильма Д. Хилл в Нью-Джерси. И по ее словам, через несколько лет после успеха фильма там родилась городская легенда, что вся показанная история реальна, и дом Майерсов действительно существовал⁴.

⁴ Audiocommentary about "Halloween" (1978), 2007, 00:11:10–00:11:30.

А.Ю. Ионов *Взаимовлияние популярного кино и городских легенд
на примере фильма ужасов*

Сегодня больше других за возникновение и популяризацию новых городских легенд ответственен такой поджанр хоррора как found footage, т.н. «найденные пленки».

Первым фильмом поджанра обычно считается «Ведьма из Блэр: Курсовая с того света» (1999) Д. Мирика и Э. Санчеса.

Кинокартина рассказывает о трех студентах, снимающих документальную ленту о ведьме из Блэр, якобы местной легенде Мэрилэнда. Начальный титр гласит о том, что все трое героев пропали, а материал, из которого смонтирован фильм, является найденной год спустя пленкой.

«Ведьма из Блэр» представляет собой снятую от первого лица мистификацию. Фильм умело мимикрирует под хронику и использует сформированное конвенциями телевидения и любительских съемок представление зрителя о том, как должна выглядеть заснятая реальность.

Создатели используют все доступные им средства, чтобы заставить зрителя поверить в то, что пленка и изображенные на ней события действительно реальны.

На самом деле, до выхода фильма в Мэрилэнде не существовало никакой местной легенды о ведьме. В то время как мифологизация придуманной Мириком и Санчесом байки была осуществлена исключительно умело и успешно. Помимо формы и художественных приемов, использованных в кинокартине, в Интернете был запущен сайт, посвященный не фильму, а самой легенде. На его страницах были представлены фальсифицированные документы, подделанные полицейские отчеты, специально снятые выпуски новостей, посвященные пропаже трех студентов-кинематографистов, и т.д. На крупнейшем в Интернете кинопортале imdb.com в профайлах всех снимавшихся в фильме актеров было указано: «Пропал без вести, вероятно, погиб».

Все эти маркетинговые ходы способствовали чрезвычайно успешной прокатной судьбе картины и стали беспрецедентным по своему размаху примером создания и популяризации городской легенды. Мирик и Санчес прочувствовали механизм действия этого жанра и воспользовались всеми слагаемыми его успеха. В подобного рода «рассказах, которые слушают у костра» важно просто перечислить все необъяснимые события в правильном порядке, так чтобы тревога постепенно сменилась откровенным страхом; и если это сделано, рассказ подействует [Кинг, 2003, с. 174].

«Ведьма из Блэр» – это короткая и простая, прямолинейная история, но даже будучи заснятой на пленку, она не получает однозначного объяснения: реально ли существует ведьма, что случилось со студентами, куда пропали их тела (если они вообще мертвы) и т.д. Отсутствие логического объяснения происходящих в фильме событий и официального опровержения их сверхъестественного характера делает историю по-настоящему правдоподобной. Таким образом, зритель может сделать вывод, что подобная ведьма может существовать и в его лесу, а случившееся в фильме может произойти снова и на этот раз с ним или его друзьями. Так возникает городская легенда, передаваемая из уст в уста при свете костра или под покровом ночи.

Таким образом, в процессе исследования мы получили подтверждение выдвинутого нами в начале статьи тезиса о том, что фильм ужасов – киножанр, активно ретранслирующий и репрезентирующий городские легенды. Более того, проведя анализ сюжетов ряда фильмов и культурной реакции на них, мы пришли к выводу, что жанр ужасов не только задействует уже известные легенды, но и создает новые при помощи мифологизации образов и сюжетов игровых фильмов. Иногда это происходит само собой (как в упомянутом случае с «Хэллоуином»), но чаще за счет усилий создателей кинокартин (как в примере с франшизой «Пятница, 13» и «Ведьмой из Блэр»).

Также в процессе исследования мы обратили внимание на такие важные моменты как особенности киноадаптации городской легенды, глобализация и универсализация городского фольклора разных стран, влияние Интернета на бытование и появление новых городских легенд, а также на то, как эти процессы коррелируют с современным кинематографом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Введьма из Блэр: Курсовая с того света / The Blair Witch Project (1999, реж. Д. Мирик, Э. Санчес, США), игр.
2. Городские Легенды / Urban Legend (1998, реж. Д. Блэнкс, США, Франция), игр.
3. Звонок / Ringu (1998, реж. Х. Наката, Япония), игр.
4. Звонок / The Ring (2002, реж. Г. Вербински, США, Япония), игр.
5. Избавление / Deliverance (1972, реж. Д. Бурмен, США), игр.
6. Кошмар на улице Вязов 7 / New Nightmare (1994, реж. У. Крейвен, США), игр.
7. Кэндимен / Candyman (1992, реж. Б. Роуз, США), игр.
8. Кэрри / Carrie (1976, реж. Б. Де Пальма, США), игр.
9. Маньяк / Maniac (1980, реж. У. Лустиг, США), игр.
10. Один пропущенный звонок / Chakushin ari (2003, реж. Т. Миике, Япония), игр.
11. Один пропущенный звонок / One Missed Call (2007, реж. Э. Валетт, Япония, США, Германия), игр.
12. Психоз / «Психоз» / Psycho (1960, реж. А. Хичкок, США), игр.
13. Пятница, 13-е / Friday the 13th (1980, реж. Ш.С. Каннингэм, США), игр.
14. Пятница, 13-е / Friday the 13th (2009, реж. М. Ниспел, США), игр.
15. Пятница, 13-е – Часть 2 / Friday, the 13th Part II (1981, реж. С. Майнер, США), игр.
16. Пульс / Kaigo (2001, реж. К. Куросава, Япония), игр.
17. Пульс / Pulse (2006, реж. Д. Сонзеро, США), игр.
18. С.С.Д. (2008, реж. В. Шмелев, Россия), игр.
19. Сожжение / The Burning (1980/1981, реж. Т. Мэйлэм, США, Канада), игр.
20. Соломенные псы / Straw Dogs (1971, реж. С. Пекинпа, США, Великобритания), игр.
21. Техасская резня бензопилой / The Texas Chain Saw Massacre (1974, реж. Т. Хупер, США), игр.
22. У холмов есть глаза / The Hills Have Eyes (1977, реж. У. Крейвен, США), игр.
23. Убрать из друзей / Unfriended (2015, реж. Л. Габриадзе, США, Россия), игр.
24. Хэллоуин / Halloween (1978, реж. Д. Карпентер, США), игр.
25. Я знаю, что вы сделали прошлым летом / I Know What You Did Last Summer (1997, реж. Д. Гуллеспи), игр.
26. The American Nightmare (2000, реж. А. Саймон, США, Великобритания), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьева О.Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино / О.Э. Артемьева : дис. ... канд. искусствоведения. – Москва: ВГИК, 2010.
2. Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран / Н.М. Зоркая. – Москва: Искусство, 1994.
3. Кинг С. Пляска смерти / С. Кинг. – Москва: АСТ, 2003.
4. Комм Д.Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов / Д.Е. Комм. – Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2012.
5. Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении / Ю. Кристева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003.
6. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Талин: Ээсти Раамат, 1973.
7. Маркулан Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов / Я.К. Маркулан. – Ленинград: Искусство, 1978.
8. Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора / В.И. Фомин. – Москва: Материк, 2001.
9. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н.А. Хренов. – Москва: Аграф, 2006.
10. Clover C. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film / C. Clover. Princeton: Princeton University Press, 1992.
11. Dika V. Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle / V. Dika. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
12. George J. The Horror Film: An Investigation of Traditional Narrative Elements / J. George // Folklore Forum, 1982, № 15(2), p. 159–179.
13. Koven M. Film, Folklore, Urban Legends / M. Koven. Oxford: Scarecrow Press, 2008.
14. Schechter H. The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art. / H. Schechter. Iowa: University of Iowa Press, 1988.

А.Ю. Ионов *Взаимовлияние популярного кино и городских легенд
на примере фильма ужасов*

REFERENCES

1. Artemieva O.E. *Evolyutsiya esteticheskoi modeli zhanra "khorror" v amerikanskom kino* [Evolution of Horror's Aesthetic Model in American Cinema]. Moscow, VGIK, 2010.
2. Clover C. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
3. Dika V. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
4. Fomin V.I. *Pravda skazki. Kino i traditsii fol'klora* [Fairytale's Truth: Cinema and Folklore Traditions]. Moscow, Materik, 2001.
5. George J. "The Horror Film: An Investigation of Traditional Narrative Elements" in *Folklore Forum*. 1982, № 15(2), p. 159–179.
6. Khrenov N.A. *Kino: reabilitatsiya arkhjetipicheskoi real'nosti* [Cinema: a Rehabilitation of Archetypical Reality]. Moscow, Agraf, 2006.
7. King S. *Danse Macabre*. NY, Everest House, 1981.
8. Kristeva J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. NY, Columbia University Press, 1982.
9. Komm D.E. *Formuli strakha. Vvedenie v istoriyu i teoriyu fil'ma uzhasov* [Formulae for Fear: Introduction to the History and Theory of Horror Film]. St. Petersburg, BKHV-Peterburg, 2012.
10. Koven M. *Film, Folklore, Urban Legends*. Oxford, Scarecrow Press, 2008.
11. Lotman Yu.M. *Semiotika kino i problemy kinojestetiki* [Semiotics of cinema and problems of the aesthetics of the movie]. Talin. Jejesti Raamat, 1973.
12. Markulan Ya.K. *Kinomelodrama. Fil'm uzhasov* [Melodrama. Horror Film]. Leningrad, Iskusstvo, 1978.
13. Schechter H. *The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art*. Iowa, University of Iowa Press, 1988.
14. Zorkaya N.M. *Fol'klor. Lubok. Ekran* [Folklore. Primitivistic Style. Screen]. Moscow, Iskusstvo, 1994.

М.И. Озеренчук

студентка 5 курса сценарно-киноведческого факультета

ВГИК имени С.А. Герасимова

marinao328132@gmail.com

ОППОЗИЦИЯ АВТОР-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ ВНУТРИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА. НАРРАТИВНЫЙ КОД В КАРТИНЕ «АГОНИЯ»

Проблема роли автора в кино до сих пор остро стоит в исследованиях разного рода. Обращаясь к теоретикам литературы и кино, исследователь ищет универсальный подход к обнаружению авторской инстанции в кинотексте. Практическим примером для иллюстрации теоретических суждений становится картина «Агония» (1974/1981), снятая Элемом Климовым.

According to the theorists of literature and cinema, the student is looking for a way to find out the author in cinematic text. The practical example of theoretical propositions becomes a film "Agony" (1974/1981), which was directed by Elem Klimov.

Ключевые слова: кинотекст, авторская инстанция, повествователь, дискурс, повествование, фокализация

Keywords: cinematic text, author, the narrator, discourse, narrative focalization

Проблема роли *автора* в художественном тексте остро стоит в исследованиях разного рода, особенно литературоведческих, однако ей не уделено должного внимания в кинематографе. В литературоведении к этой проблеме обращались Ф.М. Достоевский, Н.М. Карамзин, Л.Н. Толстой, и каждый из них, описывая эту внутритекстовую организующую фигуру разными словами, приходил к выводу, что *автор*, порой даже против воли писателя, тем или иным способом обязательно найдет свое отражение в тексте.

Существует несколько семантических значений этого термина. Б. О. Корман, практически одновременно с Р. Бартом, выделяет таковые: «Слово "автор" употребляется в литературоведении в нескольких значениях. Прежде всего оно означает писателя – реально существовавшего человека. В других случаях оно обозначает некую концепцию, некий взгляд на действительность, выражением которого является все произведение» [Корман, 1971, с. 199]. Большинство ученых рассматривают автора в первом значении («реальном») и во втором – автора как эстетическую категорию. В данном исследовании *фигура автора* рассматривается как эстетическая категория, ибо внимание главным образом сосредотачивается на художественной реальности текста. Такое положение связано с тем, что «реальный автор» имеет собственное, уникальное для него видение мира, и внимание сосредотачивается на его персоне, потребности самовыражения. Таким образом, анализ речевой деятельности замыкается в рамках психологии и сознательного.

Проблема адресанта, внутритекстового автора в киноспецифике сталкивается с большим количеством трудностей, нежели, к примеру, в литературных текстах, в силу «коллективности» кино. В книге «Эстетика фильма» ряд французских киноведов предлагает выделять режиссера как создателя нарративного акта внутри текста, «поскольку он выбирает тот или иной тип нарративного следования, тот или иной тип раскадровки, тот или иной тип монтажа» [Омон и др., 2012, с. 88]. На режиссере лежит задача организации и модуляции текста. Авторы книги тут же указывают, что следует принимать во внимание и остальных специалистов, участвующих в разработке кинотекста, потому выделяют термин *авторская инстанция* как наиболее предпочтительный для подобного случая. Такая обобщенная фигура адресанта (с режиссером во главе) позволяет касаться киноречи

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри
кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

во всем ее многообразии и рассматривать те или иные приемы внутри текста как особенности дискурса коммуникативного акта. Также следует помнить о том, что *авторское присутствие* не концентрируется в одной точке произведения, а проявляется на всех уровнях художественной структуры.

В классическом игровом нарративном фильме таковая инстанция имеет тенденцию затушевывать (но никогда этого не удается сделать полностью) в изображении и в фонограмме любой след своего существования и прослеживаться лишь как организационный принцип. «Выступая как история, игровой фильм получает некоторые преимущества. Он, грубо говоря, представляет нам историю, которая рассказывается сама по себе и на этом основании обретает основополагающую ценность: она подобна реальности, непредсказуемой и удивительной. Она на деле выглядит всего лишь прочтением ряда возникающих событий, которыми никто не руководит. Этот правдоподобный характер позволяет ей замаскировать произвольность повествования» [Омон и др., 2012, с. 97]. Аналогичное высказывание можно найти и в исследованиях Р. Барта. Описывая саму ситуацию рассказывания, он говорит, что зачастую авторская инстанция, особенно в кинотексте, стремится скрыть ее кодифицированный характер с целью «оживить» текст, лишит всяческого начала, утаить свое присутствие. Иллюстрацией этого суждения становится начало фильмического текста еще до вступительных титров [Барт, 1987]. Однако, если в кинотексте возникает фигура, открыто разоблачающего себя организующего повествователя, отнюдь не детерминированная для такого рода текстов, встает вопрос о функции этой фигуры. Благодаря ее присутствию, осуществляется явное разграничение между *событием, о котором рассказано и событием самого рассказа*. Обо всем, что происходит в тексте, реципиенту поведал некто. Кто именно?

В картине Элема Климова «Агония» (1974) фабула сосредотачивается вокруг последнего года правления Императорской семьи и персонажа, к ней наиболее приближенного – Григория Распутина. Закадровый голос нарратора ложно принимается реципиентом за автора в связи с редкостью подобного явления в игровом кино; потому две эти инстанции необходимо развести. В литературоведении такой тип ведения повествования получил название «Erform» [Шмид, 2003, с. 38], или «объективное» повествование» (впрочем, по мере развития повествования, автор периодически отступает от него). В речи *повествователя* слышен авторский голос, авторская оценка изображаемого. Однако автор не должен отождествляться с повествователем. Повествователь – это важная, но не единственная форма реализации авторской инстанции. В данном случае, интегрирование автором в текст повествователя является особой функцией, своеобразным отвлекающим маневром от подлинной фигуры автора. Заявленный повествователь может наделяться чертами всеведующего автора в ходе *повествования*, а потом, когда это становится необходимо, утрачивать голос вообще. Повествователь вводит пространство и время (1916/РОССИЯ), заявляет основной драматургический конфликт, однако работает с ними уже автор. Также он способен активизироваться в любое необходимое автору время: к примеру, давать закадровый комментарий об истории дома Романовых. Ж. Женетт называет такой тип ведения повествования «всеведующей наррацией с вмешательством автора» [Женетт, 1998, с. 390]. Повествователь – не современник происходящих в тексте событий: он вещает из будущего, ему известно, что Николай II – последний Император России. Доверие к такому повествователю со стороны зрителя становится априорным, благодаря активации им исторических кодов, хорошо знакомых реципиенту. Таким образом, приводя множество реальных фактов при помощи повествователя, автор получает большую возможность для художественного вымысла: к примеру, ярко выраженной стилизации под хронику, которая воспринимается как экранный документ. Так, в эпизоде «пророчество Распутина», часть его видения является стилизацией под хронику, однако, благодаря логике импликаций, она реализуется зрителем как то, что непременно должно случиться.

Автор проявляется не только в повествовании, но и во многих других аспектах произведения,

которые можно назвать единым термином *дискурс*. «Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а, следовательно, отсылает к авторской инстанции», – пишет М. Ямпольский [Ямпольский, 2004, с. 252]. Соответственно, к дискурсу можно отнести те элементы фильма, которые находятся в плане выражения. Как правило, дискурс «маскируется» под повествование, работает на него. Однако в «Агонии» дискурс выступает с некоторой «агрессией» по отношению к повествованию, открыто разоблачает себя: особенно выразительно об этом свидетельствует монтаж (активное использование хроники как меж эпизодами, так и внутри их), звук, внешне немотивированное поведение актантов.

Следует отметить, что хроника¹ не только образует отдельный парадигматический ряд со своей микродраматургией, но и обрамляет собой каждый условный эпизод текста – то есть со сменой пространства, времени, действующих лиц на экране всплывает хроникальный фрагмент. Хроника неизменно иллюстрирует жизнь народа, как правило, несет в себе мотив смерти: будь то кровавые бунты, эпидемия тифа, или война. Повествователь активно развивает тему разобщенности народа и власти. В системе координат текста – это два разных семантических поля, которые никогда не пересекаются. Мир высших эшелонов – это лубочный мир симулякра, окруженный условной атрибутикой подлинной жизни: чучелами животных, искусственными цветами, даже искусственным небом и землей в эпизоде «гуляния Распутина».

Типы использования хроники делятся на повествовательный и чисто дискурсивный: во втором случае она никак не способствует развитию повествования и несет в себе авторские послания. Например, она может играть роль контрапункта: методы лечения «тибетской медициной» в эпизоде «заговор Юсупова» резко контрастируют с медициной реальной – множество людей, искалеченных войной, получают новые протезы. Этот эпизод сопровождается авторским «комментарием» – развеселой и комичной музыкой, которая, благодаря шоковому контрасту с предыдущей, эксцентричной сценой, образует поразительно горькую метафору разъединенности высших эшелонов и народа.

Другой важнейший режим повествования – это стилизация под хронику, однако для подробного разбора необходимо обратиться к вопросам фокализации и дискурса внутри текста. В трудах французского структуралиста Ж. Женетта выявляется следующее определение термина *фокализация*: организация в повествовании точки зрения и способов ее донесения до реципиента [Женетт, 1998, с. 391]. Вслед за Ж. Пуйоном и Ц. Тодоровым, Женетт выделяет три типа ведения повествования, которые формируют три типа фокализации. Особый интерес для данного исследования представляет так называемая «переменная фокализация», при которой, в обход повествователя, фокальной точкой зрения наделяются герои, будто покидающие внешний диегезис фильма и устремляющиеся напрямик в дискурс, обнажая перед автором свои чувства и мысли. Таким правом наделяются Николай II и Распутин.

Впервые автор использует прием *фокального смещения* во дворце, во время обсуждения государственных дел: император испытывает откровенную беспомощность, когда министры перечисляют вспышки народного бунта. Фокализация полностью переходит к Николаю II в царских покоях: камера начинает работать субъективно. Оттуда он переходит в комнату для проявки фотографий, окрашенную цветом «крови». Этот ярко красный свет получает как повествовательную, так и дискурсивную, метафорическую мотивировку. Император аккуратно проявляет фотографии своей семьи, овеянные чудовищным красным световым ореолом. Резкий, но протяжный взгляд в камеру разрывает пространство, выявляет наличие автора и зрителя, «...подчеркивает сам факт существования дискурса и зрительно отражает его изнутри повествования, особым образом ориентируясь «на меня» [Ямпольский, 2004, с. 259]. Николай II в ужасе закрывает глаза. На экране предстает хроника всех страшнейших событий, произошедших за время его правления, титром

¹ Здесь нужно ввести уточнение. Понятие хроника употреблено в работе условно: помимо собственно хроники сюда входят фрагменты старых игровых фильмов, обработанные под хронику. Кроме того, эпизоды, которые режиссер сам снял под хронику, например, сцена «Тиф». Соответственно, в это условное понятие включены те элементы фильма, которые открыто не разоблачают свою принадлежность к «стилизации под хронику».

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри
кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

указывается количество смертей в каждом отдельном случае. Здесь же включается музыка А. Шнитке, накатывающая как волна, усиливающая общее напряжение. Камера вновь дает крупный план испуганного Николая II, затем возвращается обратно к хронике.

Второй раз прием фокального смещения на Николая II осуществляется в Могилеве. В этом случае процесс фокальной смены происходит резко, а не постепенно как в предыдущем случае, однако он является закономерным продолжением предыдущего фокального эпизода. Звучит та же самая композиция Шнитке, вступая в текст уже с середины, а Николай II начинает палить по воронам. Оба фокальных эпизода императора оказываются связаны общим мотивом смерти, и если в первом эпизоде события предстают как воспоминания, как неосознанное предсказание, то во втором – Николай II не только свидетель, но и непосредственный участник кровавого акта.

Смещение фокального статуса на персонажа Распутина наблюдается трижды в тексте, и каждый раз происходит в режиме видений, стилизованных под хронику. Впервые фокальное смещение случается в его квартире, при встрече с Юсуповой. Второй дискурсивный сдвиг происходит в эпизоде «пророчество Распутина». Третий фокальный эпизод Распутина связан с его длительным пробегом по улицам Петербурга.

Все фокальные эпизоды Распутина касаются темы смерти. Наименее очевидным образом эта гипотеза отображается в первом случае; вместе с тем, именно в нем она получает драматургическое доказательство. Эпизоду «встречи с Юсуповой» предшествует сюжетная линия «заговора Юсупова», в которой он поясняет, что унижение супруги – основной мотив, подталкивающий его к убийству. Распутин оказался способен почувствовать присутствие смерти в этой встрече, однако не смог трактовать происходящее правильно, о чем свидетельствует фраза, произнесенная им уже в гостинной. Видения Распутина являют собой парадигматический ряд, и заявленная автором тема смерти находит новое воплощение во втором фокальном эпизоде: вместе с собственной могилой Распутина в нем предстает и разрушение храма, как символ смерти старой империи, и стадо баранов, бегущих на убой. Предречение смерти здесь в наибольшей степени связано с царской семьей: одинокий баран монтируется с растерянным Николаем II, причем эта склейка повторяется дважды. Смерть здесь становится буквально осязаема: она кажется близкой настолько, что вылезает из «стилизации под хронику» и прорывается в открыто «игровой» повествовательный слой – крупный план Распутина становится черно-белым, а вслед за ним так окрашивается и последующая сцена. Третий эпизод – о гибели империи, смерти народа, равнодушный приказ к осуществлению которой дает император.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что Николай II и Распутин – фигуры, наиболее приближенные к автору, особо им выделяемые, связанные общим символизмом, предчувствием, страхом. Характерным также является и тот факт, что оба они – формальные представители двух семантических полей, заявленных в тексте: власти и народа. При этом, в тексте явно подчеркнута формальность этого представительства: и Николай II, и Распутин категорически не вписываются ни в ту, ни в иную картину мира, выступают пограничными героями. В литературоведении подобных героев принято называть «персонажами-двойниками». Единственное органичное пространство для обоих героев – это их семьи, однако и тут все не столь однозначно.

Николай II сбегает от чуждых ему государственных дел и через потайной коридор попадает в царские покои. Это – то место, где ему хочется находиться. Силуэт Распутина врачует над царевичем, лечит его от очередного приступа гемофилии. Александра Федоровна изображена как заботливая, встревоженная мать, хорошая, небезразличная жена, в то время как царевич Алексей «не принимает» отца, выталкивает его из пространства: когда Николай II пытается принять участие в жизни Алексея, берет в руки игрушечный паровозик и хочет отнести его сыну, тот громогласно запрещает отцу к нему прикасаться. Через эту драматургическую деталь в тексте заявляется тема разрыва двух поколений, настоящего и будущего: причем особенно важным тут представляется акцентирование внимания на болезни Алексея, то есть вырождении потомства, его обреченности на смерть.

Характерно, что и в покоях Алексея тоже присутствует чучело ворона. Аналогичным образом тема семьи раскрывается и у Распутина: Прасковья выступает как заступница, старающаяся блокироваться сама и блокировать его от (как ей кажется) ложных обвинений. Также ведет себя и Александра Федоровна, искренне не желая подпускать своего супруга к «врагам» в Думе. Сын Распутина, как и сын Николая II, отторгает своего отца, его природу: когда Распутин произносит фразу: «Ненавижу... Всех ненавижу!» и припадает к коленям сына, тот внезапно начинает кукарекать, провоцируя сказанным удивленный и непонимающий взгляд отца. По словам Распутина, сказанным в одном из предыдущих эпизодов – ненависть есть смерть; потому кукареканье сына, согласно славянской мифологии, можно трактовать как попытку отгородиться, спастись от этой всепоглощающей, убийственной отцовской ненависти. При этом сын Распутина наделен явными признаками слабоумия, что в данном контексте продолжает линию вырождающегося потомства (будущего) уже в семантическом поле народа.

Тема прямой взаимосвязи ненависти и смерти достигает своего апогея в финале текста, но теперь ее заявляет не Распутин, а Александра Федоровна на его похоронах. Посмотрев в камеру с презрением и страхом, она произносит: «Ненавижу... ненавижу эту страну». Таким образом, тема всеобщей ненависти получает такую же трансформацию, как и тема смерти: выступая вначале как личное и мелкое чувство, ненависть перерастает во всеобщую трагедию, грозящую неминуемой смертью. Характерно, что это последняя фраза, произнесенная персонажами в тексте.

Хроникальный эпилог – наиболее важная часть в композиционном строении текста. Однако для перехода к нему нужно обозначить еще один мотив, пронизывающий всю смысловую структуру текста – мотив оторванности универсума от Бога. Все, что связано с этой темой, носит характер симулякра: герои окружают себя иконами, религиозной атрибутикой, неустанно молятся, но делают они это в отрыве от истины, а оторванное от истины общество обречено на смерть. Так в царских покоях напротив икон настоящих висит выдаваемое за икону изображение Распутина, на которую молится Александра Федоровна на немецком; сам Распутин изначально выполняет функцию связного, передающего послания императорской семье, однако в конечном счете он берет на себя слишком много власти, искажает или вообще выдумывает видения, бросает вызов высшим силам, отвечая на вопрос Вырубовой: «Есть ли в тебе Бог?» разбитием иконы и фразой: «Азм есмь Григорий». Все молитвы, произнесенные им, перемешиваются с общим развратом и хаосом, постоянно его окружающим. В этом контексте ненависть, сопутствующая героям, оказывается прямой противоположностью основного христианского принципа – любви. Священнослужители, появляющиеся в пространстве фильма, также выглядят отстраненными от истины: ради достижения своих целей они используют откровенно варварские методы, прибегают к пыткам, а ангельский голос монахини сбивается в звериный вой.

Отсюда произрастает важнейший внутритекстовый конфликт авторской и повествовательной инстанций, окончательно проявляющийся в эпилоге. Повествователь вступает сразу после похорон Распутина, провозглашает «начало новой истории России» как победу над агонией и смертью, которыми была пронизана ткань текста. Для автора же «новая история» оказывается также бесплодна (тема будущего представлена через вырождающееся поколение), а почва для возрождения – мертвая, грязная, зимняя земля, и на фоне такого пейзажа начинает свою речь повествователь. Титр, знаменующий «начало новой истории», окрашен красным цветом, что в поэтике данного текста является цветом обреченности. Хроникальные эпизоды, которые на протяжении всего текста развивали мотив смерти, теперь раскрывают тему разрушения: люди с остервенением пытаются уничтожить ненавистные символы старой эпохи. В хаосе восстания народной стихии монтажно выделяется здание, окруженное воронами. Это – храм, разрушение которого было явлено в одном из видений Распутина. Разрушение храма в эпилоге свидетельствует о завуалированной авторской позиции, заявленной еще в «игровом» пространстве – универсум, оторванный от Бога, обречен на смерть. «Игровая» часть текста заканчивается долгим и пронзительным, полным надежды взглядом юного пономаря в дискурс.

М.И. Озеренчук *Оппозиция автор-повествователь внутри кинематографического текста. Нарративный код в картине «Агония»*

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Агония* (1974/1981, реж. Э. Климов, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Введение в структурный анализ / Пер. Г. Косикова // Ae-lib.org.ua: научная электронная библиотека [Электронный ресурс] / Источник: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. Москва: МГУ, 1987 – 512 с. – Режим доступа: <http://www.ae-lib.org.ua/texts/>, свободный. – Загл. с экрана.
2. *Женетт Ж.* Фигуры III. Т. 2. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
3. *Корман Б.О.* Итоги и перспективы изучения проблемы автора / Б.О. Корман // Страницы истории русской литературы. – Москва, 1971.
4. *Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.* Эстетика фильма / Пер. с французского И.И. Чельишевой. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.
5. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. – Москва: Языки славянской культуры, 2003.
6. *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.

REFERENCES

1. Aumont G., Bergala A., Marie M., Vernet M. *Jestetika fil'ma* [The aesthetics of the film]. Moscow, New Literary Review, 2012.
2. Barthes R. *Vvedenie v strukturnyj analiz* [Introduction a l'analyse structurale des recits]. Ae-lib.org.ua: Education electronic library [electronic recourse] / Source: Foreign aesthetics and theory of literature of the nineteenth and twentieth century's:. Treatises, articles and essays. Moscow, Moscow State University, 1987. Access: <http://www.ae-lib.org.ua/texts/>, free.
3. Genette G. *Figury III. V. 2* [Figures III. V]. Moscow, Typography named after Sabashnikovy, 1998.
4. Korman B. *Itogi i perspektivy izuchenija problemy avtora* [Results and prospects of studying the theory of the author] in *The pages of history of Russian literature*. Moscow, 1971.
5. Schmid V. *Narratologija* [Narratology]. Moscow, Slavic culture Languages, 2003.
6. Yampolsky M. *Jazyk – telo – sluchaj: Kinematograf i poiski smysla* [Language – body – case: Cinema and the search of meaning]. Moscow, New Literary Review, 2004.

В.П. Руднев

доктор филологических наук,
 ведущий научный сотрудник кафедры философской антропологии
 философского факультета МГУ
vprudnev@mail.ru

ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ ИЛИ ДИССОЦИАЦИЯ?

В статье рассматривается клинический случай деперсонализации с диссоциацией. Пациент раздваивался на свое тело, неподвижно лежащее на кровати, и бестелесного наблюдателя, следящего за ним. Такие случаи нетипичны, так как при диссоциации обычно субличности не знают друг о друге. В статье приводится странное сновидение пациента, которое проходило на границе реальности и галлюцинации, в тот момент, когда его положили в больницу после психотического срыва. В этом сновидении пациент попал во временной водоворот, из которого не мог выбраться. Исследование этого коморбидного расстройства позволило автору выдвинуть гипотезу, в соответствии с которой при остром психозе теряется точка отсчета времени настоящего, благодаря которой мы вообще можем существовать в нормальном состоянии нашей психики.

Ключевые слова: деперсонализация, диссоциация, сновидение, психоз, время, тело, бессознательное

In this issue we consider the case of depersonalization with dissociation. The patient separated into two subpersonalities, one of those lied motionlessly on the bed and the another observed him. Those cases are untypically because in dissociation subpersonalities don't know each other. In his dreaming the patient got into temporal vortex. The investigation of this case turned us to propose a hypothesis in which we claim that there is a lack of point of the present in psycho, due to which we can exist in normal state of psychics.

Keywords: depersonalization, dissociation, dreaming, psycho, time, body, unconscious

Ко мне обратился мой пациент, которого я давно лечу от биполярного расстройства. В последнее время состояние его лучше, но время от времени у него появляется тягостный симптом. Его психика как бы разделяется, раздваивается, и он частично превращается в двоих людей, один из которых наблюдает за вторым. Это вроде бы обыкновенная деперсонализация. Но меня заинтересовал вопрос, как в психике появляется наблюдатель. И что происходит при этом?

Пациент: Это состояние крайне неприятное и тягостное, хотя обычно оно длится всего несколько минут. Надо от него просто отвлечься. *Я:* Чем оно тягостно? *Пациент:* Понимаете, такое ощущение, что ты не знаешь, кто ты. Ты как будто лишаешься тела. И тело теперь принадлежит другому, более примитивному существу, и мое исходное я, которое вроде бы уже и не я, ничего не может с этим поделать. *Я:* Что значит, ничего не может поделать? *Пациент:* У кого-то из нас начинается паника. *Я:* Что значит, у кого-то из нас, ты что, не знаешь у кого именно? *Пациент:* Нет, все-таки паника начинается у меня, который наблюдает за этим телом и ничего не может поделать. Они оба ничего не могут поделать. Я так себе и говорю: «Я ничего с этим не могу поделать». Оно уходит само, когда я отвлекаюсь. *Я:* А как ты отвлекаешься? *Пациент:* Понимаете, нужно их как-то объединить. Лучше просто заняться другим делом. Ну, как при панической атаке.

Весь этот разговор меня несколько насторожил. Этот пациент достаточно опытный. При панической атаке действительно лучше всего отвлечься. Но явных признаков панической атаки в данном случае я не наблюдал. Меня насторожило другое. Это явно были элементы диссоциации.

Когда один говорит другому: «Я ничего не могу с этим поделать» – это уже не деперсонализация. Это больше похоже на какой-то необычный диссоциативный феномен. Почему необычный? Потому что при классической диссоциации одна личность не знает о другой, и они появляются сукцессивно, одна сменяет другую, в то время как в данном случае они появились симультанно. Диссоциативное расстройство, или синдром множественной личности, как правило, являются результатом тяжелой травмы. Я понял, или, лучше сказать, предположил, что деперсонализация с диссоциацией явление мне не знакомое.

Итак, травма налицо – мой пациент недавно впервые месяц пролежал в психиатрической больнице. Как он туда попал? Он не знает. Он обнаружил себя лежащим на кровати, привязанный ремнями по рукам и ногам. Он помнил, как ехал с дачи, доехал до Ленинградского вокзала на электричке, сел в такси, а дальше он ничего не помнит. По словам лечащего врача, его привезла милиция, так как он вел себя агрессивно. Но ни где он был, ни куда шел, ни конкретно своих действий – ничего. Возможно, это была диссоциативная fuga. На второй день пребывания в больнице он пришел в себя, и я старался, чтобы его выписали как можно раньше, но наши психиатрические костоправы держали его, как положено, ровно месяц и закармливали нейролептиками до такой степени, что у него началась дезартрия, он не мог фактически говорить без корректора.

Я: Когда у тебя появился этот новый симптом? *Пациент:* Пару недель назад, когда дезартрия прошла, и я смог работать. *Я:* Ничего себе! С тех пор прошел год! Почему же ты мне ничего не рассказывал? *Пациент:* Не знаю. Просто не знаю. Это проходило очень быстро... *Я:* А почему сказал сейчас? *Пациент:* Потому что это усилилось! *Я:* Как ты думаешь, в связи с чем?

Он не смог объяснить, почему это усилилось, и я предположил, что этот симптом, который носит коморбидный характер, стал для него чем-то экзистенциально важным в связи с его поездкой в Париж. Так оно и оказалось. Если у компульсивного тревога прорывается в навязчивостях, у моего пациента она усилилась в этом не совсем понятном мне сочетании деперсонализации и диссоциации. В принципе, как я неоднократно писал в других своих работах, неизменных состояний психики не бывает. Человек спит – одно состояние, вот он проснулся – другое состояние, принял холодный душ – третье. Выпил горячего кофе – четвертое. Где же здесь место собственно деперсонализации, как ее определить? Это такое состояние психики, изменение идет вокруг себя самого и поэтому носит патологический характер. Но что значит патологический? Это значит, что человек *страдает* от этого состояния. Если у человека нормальный стул, это норма, если у него запор это патология, но лишь в том случае, если он страдает от этого. Некоторые люди не страдают от запора в течение нескольких дней. А некоторые люди любят, чтобы у них был понос. Некоторые женщины любят худых мужчин, а некоторые – полных. Мой пациент был полным. Он отчаянно в последний месяц стремился похудеть, чтобы понравиться своей знакомой, которая любила его таким, какой он есть. Умом он это понимал. Но его интеллект был диссоциирован от его эмоций. И эта диссоциация наложилась на деперсонализацию. То полное тело, которое он ненавидел, диссоциировалось от его «души». Это было тягостно. Поэтому он и обратился ко мне. Это была двойная защита. Деперсонализация наложилась на диссоциацию, что произвело эффект невидимости. Он хотел оставить свое тело, переживал его как чужое. И вот тогда появился бестелесный персонаж, который, как ангел с высоты, наблюдал за его «безобразным» телом. Эта дисморфофобия могла быть снята только малыми дозами атипичных нейролептиков. Но он к тому же в последнее время перестал спать, и дозу седативного нейролептика пришлось увеличить. Дисморфофобия почти исчезла. Но он стал больше есть, чтобы компенсировать бессонницу и тревогу. Это уже было в Париже, где он полностью отдался оральным удовольствиям и сильно пополнил. Подспудно его «грызла совесть», но его там все так любили и ублажали, что он не мог себе ни в чем отказать. Он ел, пил пиво. По возвращении из Парижа он пополнил на 4 кг. Диссоциация, если это действительно диссоциация, довольно опасная вещь. Я не говорю о таких из ряда вон выходящих вещах, как случай Билли Миллигана, где было несколько десятков личностей, ничего не знающих друг о друге. Я говорю о

двухличностной диссоциации. Когда есть личность № 1 и личность № 2, как это было в детстве у Юнга, если верить его воспоминаниям. Самое утешительное, что имело место у моего пациента, это то, что одна личность знала о другой и караулила другую. Они в определенном смысле помогали друг другу. Первый, тот, кто превращался в бессловесное жирное тело; второй – бестелесная эфирность, наблюдающая за первым. В этом я не видел ничего страшного. Это было просто неприятно. Но как доброкачественная опухоль иногда перерождается в злокачественную, так деперсонализация могла переродиться в диссоциацию. Этого я и боялся. Если бы это произошло, то пациент потерял бы работоспособность и вошел в депрессию как привычную для него защиту от слишком интимного восприятия им реальности и как временной потери им парижской действительности. Что можно было сделать, чтобы не допустить перерождения деперсонализации в диссоциацию? Нужно было, чтобы он понял, что Париж это только каникулы, праздник, который оставался всегда с ним. Жизнь в Москве надо было принять как обыденные будни. Будучи опытным пациентом, он понимал, что в один прекрасный момент его «жирная сущность» станет его врагом. Поэтому мне предстояло понять по-своему, без всяких учебников и руководств, что такое его возможная диссоциация и как с ней бороться.

Человек в *принципе* расколот на себя и на свое отражение, как показал Лакан в «Стадии зеркала». Главное, чтобы эту расколотость он держал в рамках. Для того чтобы держать ее в рамках, нужно меньше думать о себе и больше о других людях – это самый лучший рецепт от диссоциации. Когда мой пациент приехал из Парижа, он был настолько обессилен от впечатлений, а также от стояния в очереди на паспортном контроле, что лег спать в 11 вечера, но проснулся в полпятого утра. Ему было не по себе. Он плохо переносил бессонницу. Но тогда он взял себя в руки и написал благодарственное письмо хозяйке дома, у которой он останавливался в Париже и которая этого письма ждала. Это письмо почти уничтожило его тревогу, и он начал заниматься своими московскими делами, на время забыв и про деперсонализацию, и про диссоциацию. Таким образом, диссоциация заложена в интроверсии, в привычке слишком часто смотреть на себя в зеркало и видеть там не себя, а своего двойника, целостность которого, по Лакану, иллюзорна [Лакан, 1997]. В Париже моего пациента возили в пригород. Было так жарко, что он купался в ледяной реке, а потом, в деревенском доме муж хозяйки поливал его из шланга. Они были восхищены его закаленностью. Это было смешно, потому что он холодной водой боролся против своей вегетативной дисфункции, разгонял кровь. Так и с диссоциацией надо бороться, разгоняя нервы по телу. Но при этом не надо забывать, что ты шизоид, и с этим ничего не поделаешь. Диссоциация возникает как реакция на катастрофу, на внутреннюю эмоциональную катастрофу. Это не обязательно абьюз, но всегда то, что необходимо забыть. Но забыть в данном случае не означает вытеснить. Индивидуальное бессознательное не столь глубоко, чтобы поместить туда нечто, слишком ужасное. Диссоциация это самый радикальный механизм защиты в том смысле, что он из субличностей делает самостоятельные личности. У человека может быть несколько субличностей (по Р. Ассаджиоли). Он – отец, муж, пешеход, водитель-автомобилист, начальник, подчиненный, пассажир, профессор, покупатель. Все эти субличности не опасны, хотя каждая из них связана с определенным изменением состояния психики. Профессор в аудитории не может вести себя, как покупатель в супермаркете. Но они друг друга контролируют. Самое важное в диссоциации это не просто то, что профессор и покупатель перестают узнавать друг друга, а то, что они приобретают разные имена. Субличности одной личности превращаются в одну множественную личность, когда у каждой из них появляется свое имя собственное. Эти разные имена делают их чужими. Тот факт, что имя это важнейшая часть человека, прекрасно знают антропологи. Психологи обращают на это меньше внимания. И зря. От того, как меня называют: Вадим Петрович, Вадим, Вадик или даже Петрович, зависит мое отношение к самому себе. Когда моя внучка стала называть меня деминутивом Ди, которым прежде называла меня только жена, она стала мне ближе. Психология имени еще не разработана. А это очень тесно связано с диссоциацией – как люди друг друга и себя называют. Еще очень важную роль имеет переход или не-переход на «ты». Если студенты зовут меня Вадим Петрович на «вы», это естественно. Когда я одной своей ученице, с которой мы

писали в соавторстве статью, предложил перейти на «ты», это ее сильно фрустрировало. Она мне подчинилась, но отношения стали более напряженными. Она как будто ждала от меня сексуального насилия, в то время как мне, казалось естественным, что соавторы называют друг друга по именам и на «ты». Но ей это казалось проявлением интеллектуального абьюза с моей стороны. Наши отношения только ухудшились.

Зачем мы перешли на «ты»?

За это нам и перепало —

На грош любви и простоты,

А что-то главное пропало.

Все это имеет непосредственное отношение к проблеме диссоциации/деперсонализации. Имя и дейскис тесно связаны между собой. От того, как я называю человека, и от того, как он называет меня, от того, на «ты» мы или на «вы», очень много зависит в наших отношениях. Но вернемся к моему пациенту. В какой-то момент он позвонил мне и сказал, что вспомнил очень странный сон, который ему приснился перед пробуждением в больнице. «Я еду на машине мимо вашего офиса, я еду домой, но никак не могу доехать, я вижу длинное здание, на котором написано «Северное Измайлово», это путь домой, и я надеюсь, что скоро буду дома, я уже подъезжаю к дому, достаю ключ из кошелька, но вместо ключа обнаруживаю там крошку таблетки и вспоминаю, что я изобрел лекарство, которое спасет все человечество. Я перекидываюсь через ступеньку и падаю, оказываясь в траве, я понимаю, что это смерть, и смерть это бесконечное повторение одного и того же. Я понимаю также с ужасом, что это я придумал всю эту вселенную и говорю себе: «Ну что ж, кто-то ведь должен был это все придумать!». Я вижу своего отца, который говорит мне грустно: «Вот так-то, брат!» Появляются моя жена и дочь, машина скорой помощи, но это скорее полицейская машина, я еду в наручниках опять мимо вашего офиса, вновь «Северное Измайлово», и все повторяется сначала, и все повторяется и повторяется. Сначала я думаю, что это теперь будет повторяться всегда, что это и есть смерть. Я в ужасе просыпаюсь и обнаруживаю, что лежу привязанный ремнями к кровати». Этот кошмарный сон он вытеснил. По-видимому, сновидение было как-то связано с тем моментом, когда он сел в такси и чем-то неизвестным, что произошло после этого, в результате чего он попал в больницу. Я не толкую сновидений. Я убежден, что сон и бодрствование это континуум. Эту идею я обосновал в своей книге «Новая модель сновидения». Сновидение нужно просто пережить, тогда оно будет иметь смысл в реальности. В этом смысле я ближе к Юнгу, нежели к Фрейду. Главное, что пациент увидел смерть и почувствовал себя Богом. Он осознал смерть как навязчивое повторение в духе статьи Фрейда «По ту сторону принципа удовольствия». Какая трагическая фраза: «Ну что ж, кто-то ведь должен был это все придумать!» Я всегда считал, что сновидения семиотически неопределенны, что в них нет знаков, но я, в конце концов, пересмотрел свой взгляд. Подобно тому, как идею Соссюра об арбитrarности языкового знака можно критиковать, как это делали Бенвенист и другие, точно так же может быть подвергнута сомнению идея неопределенности сновидения. Действительно, мы не знаем, из каких знаков соткано сновидение, но в сновидениях есть нечто вроде семантических фонем, из которых потом строятся знаки повседневной жизни.

То, что мы видим и слышим во сне, играет роль его формы, плана выражения. Но только играет роль, потому что никакой формы нет. Никакой феноменологии нет. Мы ничего не можем видеть, так как глаза наши закрыты, мы ничего не можем слышать, так как вокруг тихо. Но, тем не менее, мы видим и слышим. Это очень трудно объяснить, но я думаю, что эта первичная мнимая семиотика сновидения играет роль означаемого. Тот предмет, который мы видим во сне, например, снег, а на снегу щепку, и является тем непостижимым планом выражения сновидения, который мы ищем. Из чего сделан стул? Из дерева. Из чего сделано сновидение, в котором нам приснился стул? Оно сделано из стула. А если в сновидении мы видим людей, то можно сказать, что это сновидение сделано из людей. Если это не очень понятно, то можно привести пример из фонологии. Допустим, имеется фонема «п». Она приобретает значение в своем противопоставлении фонеме «б» по

звонкости/глухости, фонеме «м» по назальности/неназальности и так далее. Сама фонема ничего не значит, она не является знаком, но несколько фонем, например, «кот» могут в совокупности приобрести значение из-за того, что все они разные, у них пучки различных дифференциальных признаков. Примерно то же самое происходит в сновидении. Там роль фонем играют предметы, которые мы видим, а совокупность этих предметов составляют сновидческие имена, предикаты, пропозиции и языковые игры. Например, я вижу во сне лошадь, слугу и дом. Бесплезно спрашивать, что означает слуга, что означает лошадь, что означает дом. Это просто, если так можно сказать, семантические фонемы сновидения. У каждой из этих фонем свои дифференциальные признаки. Например, лошадь одушевленная и слуга одушевленный, это их общий дифференциальный признак. По этому признаку они противостоят неживому дому. Я хочу уехать из дома на лошади, но слуга отказывается меня понимать. В чем может быть значение этого сновидения? Если рассматривать его как одно сновидное слово. Что это за слово? Можно ли составить словарь таких слов? Еще раз: мы пытаемся найти план выражения, или означаемое, сновидения, его денотат, условно говоря. Наш главный тезис вначале этой работы был в том, что нам лишь кажется, что мы спим, на самом деле мы бодрствуем. Тем не менее, сновидение семиотически неопределенно. Но это еще не значит, что оно полностью находится за пределами семиотики. Раз мы что-то видим и слышим, значит, что-то должно быть. И это что-то является частью реальности как согласованного трансa. Мы пытаемся понять, что это такое. Наша последняя идея состоит в том, что планом выражения сновидения являются пучки семантических дифференциальных признаков. В принципе семантические дифференциальные признаки не являются чем-то материальным, например, слово «живое» само ни живое ни мертвое, и слово «мертвое» само ни мертвое, ни живое. Так же, как в обычной речевой деятельности, слово «деревянное» – не деревянное и слово «стальное» не стальное. Это свойство обычной реальности, которую мы назвали шизореальностью именно за то, что слова в ней не похожи на предметы [Руднев, 2014, с. 132-133].

Фрейд не знал современной ему структурной лингвистики, но, как можно предположить, в своих воззрениях на сновидение он имел в виду примерно то же самое.

Сновидение это проникновение в многомерное время Джона Уильяма Данна [Данн, 2001]. В это время попал в своем сне мой пациент. Это был временной водоворот. Он никак не мог вернуться домой. Возможно, что подтверждает идею континуума сна и бодрствования, он видел этот сон не в больнице, а когда его везли туда на полицейской машине, и он частично понимал это. Он проснулся от понимания ужасающей повторяемости одних и тех же событий. Здесь дело не во времени и не в смерти, а в чем-то другом. Смерть убивает нарратацию. Она анарративна. Она является навязчивым повторением одного и того же. Но встает вопрос, как такое глобальное сновидение связано с появлением загадочного коморбидного симптома – деперсонализации с диссоциацией? Возможно, в этом разгадка тех событий, которые произошли с моим пациентом после того, как он сел в такси. И почему попал в больницу. Возможно, это было не совсем сновидение, а некая глобальная галлюцинация, перестраивающая мир человека. Если бы, по Данну, он остался бы в этом колесе сансары, в этой безликой повторяющейся смерти, он так и не попал бы в больницу. Но сон был слишком ужасен. И он диссоциировался с ним и вспомнил его, когда все уже было позади. Остался лишь его коморбидный симптом, на первый взгляд, никак не связанный с его сном-галлюцинацией. Но лишь на первый взгляд.

Пора понемногу переходить к теоретическому осмыслению этой истории болезни. Деперсонализация сукцессивна, а диссоциация симультанна. Накладываясь друг на друга, они дают смешанную картину времени. Человек привык себя чувствовать в одной модели времени, даже если «объективно» это не так. Деперсонализация – «я не такой, каким я обычно бываю» – и диссоциация – «меня не один, а двое» – диктуют эмоциональную фрустрацию. Но не такую, как при депрессии. А какую же? При депрессии утрата любимого объекта не забывается. При диссоциации абьюз или другая тяжелая невыносимая травма полностью забывается, но не вытесняется, а уходит в альтерверс, в другую личность. Время при такой двойной диссоциации становится двумерным. Выстраивается

двухступенчатая данновская серия, когда одна личность просто лежит бревном, а вторая наблюдает за первой. В этом случае именно первая личность деперсонализируется, превращается в тело и становится атемпоральной пространственно подобной субстанцией, а вторая не знает, что с этим поделаться. Она может только наблюдать за ней, как бы та вообще не исчезла (это была бы уже не деперсонализация, а дереализация). Телесная субстанция неподвижна. Пациент говорит, что, когда он двигается, симптом проходит. Эта застойность вызывает подозрение, что именно неподвижность и двумерность провоцирует эту пространственную телесную субстанцию. Она еще лишается одного пространственного измерения. Это наводит на любопытные мысли о феноменологии депрессии. Депрессия это, прежде всего, утрата смысла и тем самым разрушение треугольника Фреге. При тяжелой депрессии человек почти всегда лежит. Смысл же это всегда движение, острый угол человеческого бытия. Когда при депрессии смысл жизни утрачивается, человек, по сути, превращается в двумерное существо. Подумать только, депрессивный человек лишается сразу двух измерений. Он просто какое-то неподвижное бревно. Но в его голове, особенно в состоянии сна, бушуют бессознательные фантазии. Бесцельность, бессмысленность депрессивной жизни наяву компенсируется семантическими приключениями во сне. Депрессивные, как правило, видят яркие нарративные сны, в которых они активны. При гипомании, напротив, они проваливаются в короткий сон без сновидений, компенсирующий их дневную гиперактивность. Нужно сказать несколько слов о том страшном сновидении моего пациента, которое было очень длительным. Видимо, ему вкололи какой-то сильный седативный препарат. Это сновидение особое. Такие обычно снятся раз в жизни. Что такое сновидение? Это сгусток смыслов, которые нет смысла толковать. Сновидение не загадка и не кроссворд, оно открыто пониманию. Если человек во сне почувствовал себя умирающим и воскресающим богом, то, значит, так оно и было. Это, конечно, юнговский архетип. Почему он появляется именно в сновидении? Да потому что то, что мы называем сознанием, мешает чувствовать себя свободными в проявлениях наших желаний. В этом и только в этом я вижу смысл формулировки Фрейда, что сновидение это галлюцинаторное исполнение желаний. *Каких* желаний? *Что* такое желание? Мы поговорим об этом в главе четвертой «Желание». Теперь же следует подчеркнуть роль *обратной наррации* в исследуемой истории болезни. Это своеобразное проявление эффекта Павла Флоренского, согласно которому сновидец видит свой сон, начиная с пробуждения в обратном порядке. Но поскольку сновидение и бодрствование представляют собой континуум, то может статься, что эффект Флоренского проявляет себя в момент пробуждения от жизни, в момент «смерти». То есть когда человек умирает, начинается обратная наррация, повествование о его жизни, но не от конца к началу, а толчками, фрагментами, как в фильме Тарковского «Зеркало». Жизнь это свободная ассоциация. И цель жизни – расшифровка этой свободной ассоциации. Если этого осмысления, этой расшифровки нет, то человек постепенно превращается в бессмысленное бессловесное тело, за которым нужно наблюдать, как это и имело место в случае моего пациента.

Мы сказали, что сновидение моего пациента лишь на первый взгляд было не связано с его коморбидным симптомом. Но если связано, то как? Любое сновидение – это деперсонализация. Как правило, когда человек спит, он лежит неподвижным бревном. Но за ним никто не наблюдает. Но так ли это? По Данну, человек попадает в многомерное время, а там должна быть серия наблюдателей. По М. Б. Менскому, во сне сознание (или то, что мы называем бессознательным в широком смысле) отключается не до конца [Менский, 2011]. Это означает, что во сне есть наблюдатель, и этот наблюдатель – сам сновидец. Мы во сне видим себя как бы со стороны. Тело лежит неподвижно, глаза, как правило, закрыты. Но при этом мы как будто двигаемся, что-то говорим, куда-то бежим, с нами что-то происходит. Отличие от деперсонализации/диссоциации в состоянии бодрствования состоит в том, что во сне наблюдатель-сновидец наблюдает *не* за своим неподвижным телом, он дает ему отдохнуть от себя – в этом смысл состояния сна. Наблюдатель во сне наблюдает за своими сновидческими приключениями. Он становится зрителем этого фильма. Но фильм-сновидение нашего пациента был особенным не только потому, что в нем события повторялись много раз, и не только потому, что в нем он понял, что он придумал вселенную, но и потому, что это было не совсем

сновидение. Возможно, хотя это не поддается проверке, ему снился этот сон или виделась эта галлюцинация не тогда, когда его привязали к кровати, а в момент его загадочной диссоциативной фуги. И, кто знает, может быть, он, предчувствуя, что с ним творится что-то неладное, сказал водителю, чтобы тот вез его не домой, а к моему офису, а потом он передумал, и они поехали домой, и он действительно видел это здание, на котором написано «Северное Измайлово». А после этого он попал в состояние временного водоворота, при котором вся эта поездка повторялась большое число раз, пока он в ужасе не проснулся. То есть я хочу сказать, что, возможно, в момент сна он не был бессловесным бревном, а наоборот находился в состоянии бредово-галлюцинаторного возбуждения. Ведь врачи так и заявили, что у него был психоз, когда милиция доставила его в больницу. Итак, возможно, не сон, а галлюцинация.

Чем галлюцинация отличается от сновидения? Прежде всего, тем, что человек не спит (хотя возможны галлюцинации во сне), двигается и может находиться в состоянии двойной ориентации, то есть воспринимать по временам и бред, и окружающую реальность. Какая временная картина формируется при бредово-галлюцинаторном комплексе? Антон Кемпинский называл ее временной бурей [Кемпинский, 1998]. Это значит, что все измерения ломаются и все наблюдатели сметаются, как ломаются мачты и сметаются паруса на корабле при шторме на море. Прошлое перемешивается с будущим и настоящим. *Самое страшное при таком положении вещей это отсутствие точки настоящего, благодаря которой мы вообще живем.* Поэтому параноидная шизофрения так страшна и опасна. Человек в таком состоянии может навсегда затеряться в вихре времен, подобно герою стихотворения Гумилева «Заблудившийся трамвай». Шизофреник при остром параноидном бреде существует где угодно, но не здесь и сейчас. Вернее, его тело находится здесь, а «душа» где-то неизвестно где или вообще нигде. Недаром об остром шизофреническом психозе говорят как о «психической смерти». Сновидение-галлюцинация моего пациента не была временной бурей, это был временной водоворот. Представьте себе человека, который попал в реальный водоворот в реке и понимает, что он сейчас утонет. Его охватывает паника. Может быть, отголоски этой паники и сказались при коморбидном симптоме деперсонализации/диссоциации, когда мой пациент наяву тревожно наблюдал за своим неподвижным телом и не понимал, что ему с этим поделать.

Итак, при шизофреническом бреде нет точки отсчета, благодаря которой мы можем существовать в мире, нет настоящего. Похоже, мы случайно подошли к самой сути безумия. Почему так важно настоящее для нормальной жизни? Ведь что такое потеря реальности? Это потеря настоящего момента, единственной реальности, в которой мы по-настоящему живем, в этой неуловимой точке. Что происходит при остром приступе шизофрении, когда человек перестает тестировать реальность? Наступает временной коллапс. Времени больше нет. Больной теряет единственную точку опоры, которая удерживает его в жизни. Настоящий момент. А как же Дани и многомерное время? А как же Эверетт и параллельные миры? Электрон, который находится в состоянии суперпозиции, то есть *везде*, во всех параллельных мирах одновременно, не может быть измерен в соответствии с принципом неопределенности Гейзенберга. Но Эверетт считал, что при измерении суперпозиция сохраняется, а М. Б. Менский выдвинул гипотезу, в соответствии с которой весь классический мир, в котором мы живем, – квантовый. А как же иначе! Мы состоим из элементарных частиц, но только (в терминологии ученика П. Д. Успенского Родни Коллина) в обычной жизни мы живем механически (мы – спящие машины). Когда мы умираем, мы оживаем вновь, но только уже в молекулярном состоянии – он это называл состоянием души. Душа живет гораздо более тонкой жизнью, она может проходить в замочную скважину, как запах. Но и душа, по Коллину, умирает, и тогда рождается электронная жизнь, жизнь духа, который может пребывать везде (отсюда «дух дышит, где хочет»). Книга Родни Коллина написана в начале 1950-х годов, она называется «Теория вечной жизни» (есть русский перевод [Коллин, 2014]). Вернемся к безумию. Что такое безумие? В отличие от сна при безумии психика отключается практически полностью. (Менский этого не знал. К сожалению.) Психическая смерть поэтому может быть приравнена в

определенном смысле к рождению электронной жизни, а «невроз» – к молекулярной жизни – известно, что невротики чувствуют гораздо тоньше, чем *homo normalis*. Полный безумец, то есть человек, находящийся в состоянии острого параноидного шизофренического бреда, пребывает в состоянии суперпозиции. Он, как Хлестаков, который в конце сцены вранья кричит: «Я везде! Я везде!». Хлестаков, конечно, ни истерик, а безумец, как и его гениальный создатель Гоголь. Во всяком случае, таким он предстает в одноименном спектакле современного российского режиссера Владимира Мирзоева, еще одного гениального безумца. (Подробно см. главу «Смерть Хлестатакова» в моей книге «Полифоническое тело» [Руднев, 2010].) Хлестаков с этой точки зрения – настоящий ревизор, так как он всех вывел на чистую воду. При параноидной шизофрении человек может путешествовать по времени гораздо более свободно, чем во сне или при принятии психоактивных веществ, как в опытах Грофа. В каких угодно запредельных и кажущихся фантастическими мирах, как Даниил Андреев в «Розе мира». Даниил Андреев с клинической точки зрения был парафреник, то есть как бы наполовину шизофреник, наполовину здоровый. В своей дневной части жизни он функционировал как обыкновенный, но только необычайно добрый и благородный человек, по ночам же он путешествовал по трансфизическим мирам. Но у кого поднимется рука назвать этого человека сумасшедшим! Все, что он описывает в «Розе мира», просто чрезвычайно непривычно. Он был просто не такой, как мы, он был наделен способностью к электронной жизни. Недаром раньше таких людей называли *духовидцами*.

Итак, для *homo normalis* точка настоящего это единственное, что удерживает его в обыденной механической жизни, он, как электрон в копенгагенской интерпретации квантовой физики. При редукции фон Неймана он выходит из суперпозиции, и его можно измерять, он становится похожим на макрообъект, живущий механической жизнью. Но если был прав Эверетт, а не Бор, то его измерить нельзя, и никакой точки настоящего нет, как нет и сознания. То есть нормальные люди только кажутся нормальными. Человек стал механическим для того, чтобы выжить. Но существует гипотеза Ганнушкина-Кроу, в соответствии с которой каждый человек немного шизофреник [Ганнушкин, 1998 <1914>; Crow, 1997]. В какой-то момент, по Кроу, произошла генная мутация, и тогда в человеке поселился шизофренический ген, плата за использование *Homo Sapiens* арбитрного языка, как пишет Тимоти Кроу. Без этого гена человек не мог бы стать *Homo Narrativus*, не мог бы рассказывать историй, что отличает его от остального животного мира. Тогда и появилась в человеческой психике эта точка настоящего. Пребывание моего пациента во временном водовороте является разновидностью этой потери точки настоящего. Его сон-галлюцинация имел явно трансфизический характер. Я рассказал ему о своих выводах. Через неделю он позвонил и сказал, что его коморбидная симптоматика исчезла. Он воссоединился со своим телом. Конечно, это иллюзорная целостность. Мой пациент – не *homo normalis*, и я думаю, ему еще предстоят увлекательные трансфизические приключения. Но при современном развитии психотерапии и психофармакологии это не страшно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганнушкин П.Б. К вопросу о шизофренической конституции / П.Б. Ганнушкин // Ганнушкин П.Б. Избранные труды. – Москва: Медицина, 1998.
2. Данн Дж.У. Эксперимент со временем / Дж.У. Данн. – Москва: Аграф, 2001.
3. Кемпинский А. Психология шизофрении / А. Кемпинский. – Москва: Наука, 1998.
4. Коллин Р. Теория вечной жизни / Р. Коллин. – Санкт-Петербург: Издательская группа «Весь», 2014.
5. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – Москва: Гнозис, 1997.
6. Менский М.Б. Сознание и квантовая механика / М.Б. Менский. – Фрязино, 2011.
7. Руднев В. Полифоническое тело / В. Руднев. – Москва: Гнозис, 2010.
8. Руднев В. Новая модель сновидения / В. Руднев. – Москва: Академический проект, 2014.
9. Crow T. Is schizophrenia the price that *Homo sapiens* pays for language? / T. Crow // Schizophrenia Research, 28, 1997.

REFERENCES

1. Crow T. 'Is schizophrenia the price that Homo sapiens pays for language?' In *Schizophrenia Research*, vol. 28 (1997).
2. Dunne J.W. *Jeksperiment so vremenem* [An experiment with time]. Moscow, Agraf, 2001.
3. Gannushkin P. B. 'K voprosu o shizofrenicheskoj konstitucii' in Gannushkin P. B. *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. Moscow, Medicina, 1998.
4. Kempinsky A. *Psihologija shizorfenii* [Psychology of Schizophrenia]. Moscow, Nauka, 1998.
5. Kollin R. *Teorija vечноj zhizni* [A theory of eternal life]. Saint-Petersburg, Izdatel'skaja gruppa «Ves'», 2014.
6. Lacan J. *Instancija bukvij v bessoznatel'nom, ili Sud'ba razuma posle Frejda* [The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud]. Moscow, Gnozis, 1997.
7. Menskij M. B. *Soznanie i kvantovaja mehanika* [Reason and quantum mechanics]. Frjazino, 2011.
8. Rudnev V. *Novaja model' snovidenija* [New model of dreaming]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2014.
9. Rudnev V. *Polifonicheskoe telo* [Polyphonic body]. Moscow, Gnozis, 2010.

О.А. Чуворкина

независимый исследователь

ochuvorkina@gmail.com

«ИЕРОГЛИФИЧЕСКАЯ» ИКОНОГРАФИЯ Э. МАЛЯ

В данной статье мы будем говорить о первых этапах развития методологического подхода, непосредственно связанного как со всей традицией бытования сакрального христианского образа, его комментирования и интерпретации, в том числе и на уровне богословском, так и с историей развития самой медиевистики. Речь пойдет о христианской иконографии и иконографическом анализе, каким его представил в своих трудах французский исследователь Э. Маль.

The article traces the first steps in development of iconographic approach closely connected to the history of Christian images, the tradition of their interpretation as well as medieval studies itself. Iconography as tool for studying and understanding medieval art elaborated by French scholar Emile Male is analyzed and discussed in terms of strengths and weaknesses.

Ключевые слова: иконография, Э. Маль, церковная археология, сакральное письмо, иероглифика, символический код, «Зерцало Великое», искусство и литургия

Keywords: Iconography, E. Male, Christian archeology, sacral script, hieroglyphics, symbolic code, "Speculum majus", art and liturgy

Становление иконографического метода связано с исследованиями Эмиля Маля [Male, 1948; Male, 1947], хотя он и не первый, кто направляет искусствovedческий дискурс в русло иконографии – область референции письменных и визуальных текстов, подразумевая для последних наличие общих вербальных источников.

Иконография зарождается в недрах раннехристианского и средневекового богословия. Как метод она начинает свое развитие в 1830-1840-е гг. в рамках церковной археологии [Cahier, Martin, 1866-1868; Montault, 1870; Fleury, 1874; Fleury, 1878-1879; Saint Laurent, 1872-1873; Corblet, 1877; Didron, 1843; Didron, 1845]. Э. Маль обогащает традиционный метод, изменяя вектор его дальнейшего развития. В руках историка искусства иконография, изначально понимаемая как система классификации и интерпретации образов, становится методом изучения идей и воплощения их в визуальных образах, способом постижения культуры, производящей эти самые образы. В этом смысле достижения ученого далеки от задач каталогизации средневековых памятников, которые в свое время решали Арсисс де Комон (Arcisse de Caumont), Александр Ленуар (Alexander Lenoir), Антуан Катрмер-де-Кенси (Antoine Quatremère de Quincy), Э. Виолле-ле-Дюк (E. Viollet-le-Duc). Отличается иконография Маля и от методов дешифровки А.-Н. Дидрона, группы церковников (отец Кайе), а также их предшественника Рожера Ганьера (Roger Gaignière).

Ссылаясь на своих учителей и предшественников, Маль прямо указывает на опасности, связанные с замыканием на чисто формальных ценностях (технике исполнения, пластической форме), постулируя поворот к содержанию, который только и возможен в рамках иконографии. В Средние века художественная форма облекает собой идею, которая развивается внутри материи, придавая ей точные очертания. «Форма неотделима от творящего и одухотворяющего ее содержания» [Male, 1948, p. 13]. Соответственно, и круг вопросов, задаваемых памятнику, ограничивается областью точных смыслов и текстовых значений изображения или серии образов.

Тетралогия Маля продолжает и отчасти завершает всю французскую традицию церковно-археологической иконографии XIX в. и открывает пути для развития метода в новых направлениях.

© Чуворкина О.А., 2016

Согласно традиционному историко-церковному взгляду, господствующему на протяжении XIX столетия, иконография представляет собой источниковедческую дисциплину. Замысел Маля состоит в том, чтобы иметь «двойное источниковедение», при котором литературные тексты – это источники первого порядка, а пластический декор соборов и сама церковная архитектура – источники второго уровня. «Археологичность» же Маля проявляется в том, что задачей он ставит открытие первоначального значения образа, поиск тех скрытых смысловых уровней, которые связаны с источниками, внеположенными художественной традиции, то есть текстами вербальными.

Искусство Средних веков, согласно Малу, – «сакральное письмо» [Male, 1948, p. 30], алфавит которого обязаны знать все мастера, это «символический язык» [Ibid, p. 47], составленный из символов-знаков. Буквы этого алфавита – «иероглифы, в которых искусство и письмо сплетаются» [Ibid, p. 30], являя дух порядка и абстракции, определенную систему правил. Последняя не допускает каких-либо индивидуальных трактовок изображаемых сцен мастерами, что объясняет имперсональный характер средневековых памятников.

Сравнению иконографии с языком уготовано большое будущее: в XX веке все чаще в христианском искусстве будут видеть речевое сообщение, состоящее из визуальных образов. Для самого Маля это доступный способ показать независимость тематической образности от индивидуального языка. И хотя художнику и предписывают использование лишь готовых тем и схем, его работа не лишена «свободы». Она предполагается хотя бы во владении техническими навыками – преодолении сопротивления материала. Но конечный продукт есть все же результат не индивидуального творчества, а «корпоративного христианского сознания», которому это искусство и предназначается [Ibid, p. 33-34].

Средневековое христианское искусство сродни письму или даже речи, на которой, пользуясь условными знаками, изъясняются, раскрывая мысли и чувства верующего сознания. Организовано же это письмо, согласно Э. Малу, по законам «сакральной математики» – это вторая характеристика средневековой иконографии. «Расположение, группировка, симметрия и число» [Ibid, p. 35] несут смысловую нагрузку и заключают в себе основы гармонии и эстетики. Речь идет о символике частей света и ориентации храма с запада на восток. Особое внимание уделяется организации скульптурной композиции портала: расположению персонажей относительно центрального образа (Христа), характеру взаимоотношения фигур, смысловой иерархии центр-периферия, верх-низ. Неизменную систему расположения скульптурных фигур на фасаде Маль описывает с опорой на «Небесную иерархию» Псевдо-Дионисия Ареопагита. [Ibid, p. 40].

Схематизм зиждется на фундаментальных символических отношениях – нумерологических. В связи с этим с особым почтением следует изучать числа, встречающиеся в Библии. «Кто может их постигнуть, тот проникает в планы Творца» [Ibid, p. 41], – заключает Э. Маль.

Третьей особенностью христианской иконографии, согласно исследователю, является «символический код» [Ibid, p. 47], то есть аллегоризм языка средневекового искусства, в котором «всякая форма преисполнена животворящим духом» [Ibid, p. 49]. Христианская литургия подобно христианскому искусству есть «бесконечный символизм, проявление одного и того же гения» [Ibid, p. 49-50]. И гений этот заключается в особой способности к «спиритуализации материальных объектов» – свободном владении «символическими кодами», позволяющими воплотить в материале реальность незримую, визуализация которой находится за рамками возможностей художественного. Важно, однако, что это незримое трансцендентное уже получило вербальное описание, в связи с чем понять его пластически воплощенным, по мнению Маля, возможно через обращение к сакральным текстам (Писанию и богословским трудам), а также религиозной практике – литургии и литургической драме, текстам служб и проповедей, по отношению к которым изображение играет роль визуального комментария или иллюстрации.

Труд иконографа, следовательно, – это труд по прочтению, это работа по классификации и изучению схем, это попытка в формах видимых увидеть отражение явлений невидимых. Иными

словами, иконографический путь интерпретации визуального образа состоит в представлении искусства всеобъемлющим «зеркалом». Причем метафора «зеркала», говоря об искусстве XIII в., может восприниматься вполне буквально, ведь в качестве единого литературно-богословского источника иконографии Э. Маль называет «Зерцало Великое» Винсента из Бове.

Speculum как один из жанров энциклопедий XIII в. есть «интеллектуальная постройка», на которой стоит христианство, тогда как «собор в камне» – его «визуальный двойник» [Ibid, p. 59], точная копия, полученная путем отражения. Этот постулат позволяет увидеть в соборе столь же достоверный источник знания, каким является и само «Зерцало». Собор становится текстом, который надо только суметь прочесть. Но Speculum – это письменный источник, который уже в себе содержит момент иллюстративности. Следовательно, источник смысла совмещается со способом его усвоения, а метафора «зеркала» становится не только отражением устройства средневековой культуры, но и основой метода изучения самой культуры [Ibid, p. 60].

Итак, средневековое искусство подобно «зеркалу» отражает смыслы (облеченные в слова истины и эмоционально-чувственные их переживания) в виде символов-знаков. По замечанию Маля, эти символы не могут быть поняты до конца, так как в них заложен момент трансформационный – момент смысловой динамики, открывающийся по мере истолкования того или иного образа. Через постепенное восприятие и осмысление этих образов возможным оказывается восхождение созерцающего по ступеням веры. Иными словами, речь идет и о работе самого визуального образа, его функционировании, заключающемся в просвещении, проповедовании, наставлении. То есть, иконографическая работа имеет и обратное действие: с ее помощью искусство общается с верующим зрителем, способствуя его нравственному совершенствованию, возвышая на новый уровень познания.

Однако иконографический метод позволяет Э. Мालю наметить пути, связывающие между собой не только текстовое и визуальное наследие, но и разные виды искусств, а также культуры и целые эпохи. А в качестве основных источников и путей распространения элементов христианской иконографии выступают миниатюра и мелкая пластика. По мнению историка искусства, именно книжная миниатюра помогает понять саму суть романской иконографии. Скульпторы находят в миниатюре и секрет линейного искусства, и хранилище традиций – характер сакрального образа и композицию религиозных сцен. И хотя доля изобретательности самих романских мастеров весьма велика, все же необходимо уяснить, что ими заимствуется из прошлого. Именно поэтому изучение романского искусства Маль начинает с вопроса о его возникновении, развитии и роли иллюминации в сложении романской иконографии.

Так, рассматривая проблему формирования иконографии памятников Франции XI-XII вв., исследователь говорит о сплетении античных и восточных влияний. В качестве примера восточных черт, встречающихся в изображениях начиная с V в., Маль называет тенденцию к стилизации, что отчасти объясняет характерное равнодушие к круглой скульптуре. Эта тенденция ярко проявляет себя уже в искусстве Меровингов и Каролингов, откуда и приходит, главным образом через миниатюры, в творчество мастеров романики.

Через книжную иллюминацию проникают и восточно-христианские традиции изображения целых сцен. Например, в момент Вознесения в соответствии с византийским типом Христос представлен сидящим, что можно видеть в тимпане ц. Анзи-ле-Дюк, XII в. (рис. 1); согласно иерусалимской формуле Евангелия Рабулы, VI в. Христос стоит в ореоле Славы, поддерживаемом двумя ангелами. Под ним стоящими на земле изображаются Мария, два ангела и апостолы, что можно увидеть в скульптуре портала ц. Сен Пьер и Поль в Монсо-л'Этуаль, 1125 г. (рис. 2). Влияние эллинистического, византийского и сирийского искусств, традиции которых проникают благодаря широкой распространенности книжных миниатюр, демонстрирует себя не только в типе композиции, но и в характере звучания сцены – Христос как эллинский бог-герой или же как византийский Судия [Male, 1947. p. 48-50].

Не отрицая значимости выводов исследователя, напомним, что Мालю не была известна точная

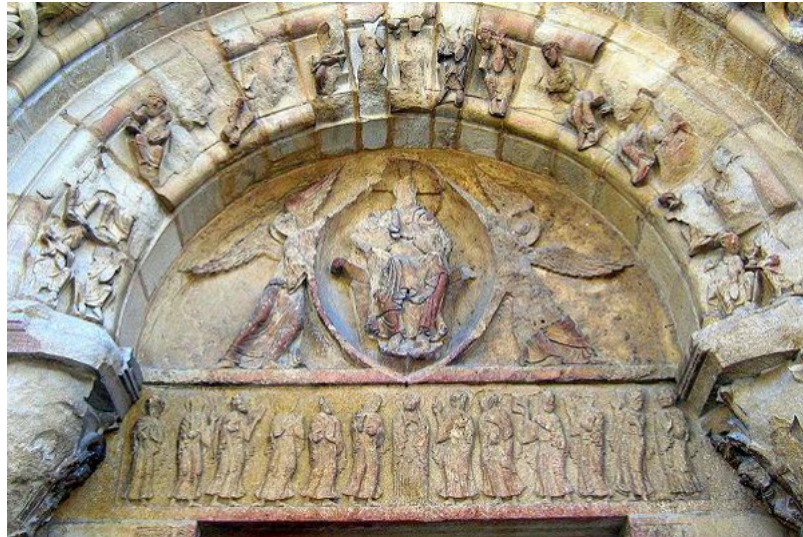


Рис. 1
Тимпан ц. Сент-Трините
в Анзи-ле-Дюк, XII в.
Фото автора



Рис. 2
Тимпан ц. Сен Пьер и Поль
в Монсо л'Этуаль, XII в.
Фото автора

датировка многих упоминаемых им памятников, как не было в эпоху написания работы обнаружено и достаточное количество документов-источников. Возможно и поэтому приводимые исследователем примеры сейчас сами показывают границы иконографического метода, связывающего отдаленные друг от друга временем и пространством памятники.

Например, на формирование иконографии тимпана ц. Сен-Фортунат в Шарлье, XII в. (рис. 3), по мнению Маля, через несколько посредников-манускриптов оказывает влияние фреска монастыря в Бови (Египет, VI-VII вв.).

Однако ни сами манускрипты, ни причины обращения посредством их к коптскому искусству не называются. Скажем, что позднее, возможным источником иконографии тимпана ц. Сен-Фортунат и близкого ему в ц. Сент-Трините в Анзи-ле-Дюк будут считать тексты проповедей и комментариев аббата Одилона [Christe, 1969, p. 95], что весьма характерно для монастырей аббатства Клуни и более правдоподобно в отношении скульптуры указанных храмов.

В соответствии с теорией Э. Маля, романская скульптура довольствуется механическим переносом и преобразованием двумерного изображения в рельеф и передает цвет через характер обработки материала, моделирование форм.

При этом для Маля важно различать механическое копирование некоторых образцов, что типично для романского искусства, и творчество, в том числе иконографическое. Согласно историку искусства, копия – это всегда нечто недостоверное, механическое, это утрата первоначального смысла, и поэтому уже не символ, а орнаментика [Male, 1948, p. 91-100]. Соответственно, повторы и заимствования уже не подлежат символической интерпретации и не являются предметом



Рис. 3
Тимпан ц. Сен-Фортунат
в Шарлье, XII в.
Фото автора

иконографии. Другими словами, символ должен быть столь же оригинален, как всякое произведение искусства. Обеспечивает эту оригинальность непосредственный взгляд на вещи (присущ готическому мастеру), а источник оригинальности и, соответственно, подлинности – литературный текст, произведение словесного искусства. То есть, иконография как изучение отношений «копия-оригинал» для Маль оказывается вне области науки об искусстве, так как самого искусства, понятого как творчество, в этом нет.

Проблему соотношения копии и оригинала и места каждого из них в средневековом христианском искусстве Э. Маль рассматривает на примере декора романских и готических соборов. Размышляя о степени символизма животных и растительных форм, ученый отмечает, с одной стороны, дидактическую, нравоучительную сторону этой образности, с другой, говорит о немногочисленности изображений, обладающих мистическим смыслом [Male, 1948. p. 106; Male, 1947, p. 341].

В этом принципиальное отличие романского и готического искусства. Только готический скульптор «творит мир новый», вкладывая в образы «не богословские идеи, а свою глубокую любовь к природе» [Male, 1948, p. 109]. В романскую эпоху образность, в том числе и фантастическая, оказывается вторичной, «чисто декоративной» [Male, 1947, p. 341]. Ее происхождение – античные, византийские, арабские и даже иранские мастерские миниатюристов, ткачей и других ремесленников, а также варварский мир. Например, композиция из фигур двух львов, симметрично расположенных по сторонам от пальмового дерева, ветви или цветка, – одна из распространенных в романику и часто встречающихся на капителях клуатра. Этот мотив, известный по древним персидским образцам, неоднократно воспроизводится на византийских тканях. Рисунок с этих тканей и копируют мастера романики. Значение многих используемых сюжетов зачастую недоступно романским художникам. Следовательно, создаваемые ими образы – копии, лишенные первоначального значения, обладающие чисто декоративными, орнаментальными функциями. Маль отмечает, что вплоть до XIII в. западноевропейское христианское искусство находится под влиянием искусства Востока, и только в готическую эпоху французские мастера создают «новое декоративное искусство» [Ibid, p. 344-345].

Более сложный характер соотношения оригинала-копии у романских скульптурных порталов: источники иконографических схем монументальных сцен не ограничиваются лишь миниатюрой и мелкой пластикой, изделиями из слоновой кости. Изучение христианской иконографии XII в. предлагает описание и объяснение образов через обращение не только к текстам Писания, литургии, но и опыту литургической драмы, службам и проповедям, по отношению к которым изображение играет роль визуального комментария или иллюстрации.

Появляющиеся под влиянием новых источников ранее неизвестные иконографические мотивы интересны исследователю и сами по себе, и в роли показателей развития искусства как живого языка,

а также как отражение художественной традиции мастеров, именуемой Малем *art formulae*. Она передается от поколения к поколению, из мастерской в мастерскую в виде письменных руководств, рисунков-образцов. Но в процессе работы над новыми иконографическими деталями мастера сталкиваются с трудностями изображения не встречавшихся ранее мотивов. Эмоциональные мимика и жесты, нетрадиционная одежда персонажей Священной истории нередко оказываются отражением современных реалий, например, паломнической культуры.

Поиск пластического решения новых композиционных элементов свидетельствует о творческой силе и степени свободы мастеров (и одновременно отличает западно-христианское искусство от восточного), которая, однако, находится под контролем богословов. Христианская мысль созидает свои собственные выразительные средства, но у Маля нет сомнений, что порядок этих великих духовных и вероучительных схем регулируется Церковью.

Одним из «ключей к пониманию» визуальных образов, нередко кажущихся несоединимых сюжетов, дополняющих и взаимообъясняющих друг друга, становится литургия [Ibid, p. 150-151]. А иконография, делая литургию и богословие зримыми, обретает свой новый смысл через соотнесение с ними.

Именно литургия наряду с визуальными образами помогает пройти по ступеням, раскрыв четыре уровня смысла сакрального текста – буквальный или исторический, аллегорический, тропологический и анагогический. Ведь только через соотношение с Новым Заветом обретает свой смысл, тогда как Новый полностью раскрывает свой.

Искусство не предшествует литургии, оно следует за ней. Ведь именно литургия определяет выбор тех или иных сцен из Священного Писания, доказательством чему являются как книги литургистов XII и XIII вв., так и само искусство: в изображении событий священной истории художники следуют не хронологическому порядку, а последовательности литургических праздников. Соответственно, одной из задач исследования должно стать прояснение отношений не просто богословской или литературной, а литургической символики к изобразительному искусству.

Литургия выступает в качестве всеобъемлющего источника смысла не только средневековой образно-символической (вербальной и визуальной), но и архитектурной традиции. Ведь литургическая драма, как и богослужение вообще, имеет и исторически-временное (в форме годового богослужебного круга), и пространственно-храмовое измерение. Так мы подходим к семантике самого собора – сакраментального литургического пространства, которое вмещает в себя молитву, чтение Евангелия, ритуал и проповедь, богословие, и поэзию, а также само изобразительное искусство.

В начале XX в. крупнейший представитель немецкой церковной археологии Й. Зауэр в своей книге «Символика церковного здания...» (1902 г., второе расширенное издание 1924 г.) не без оглядок на труды Э. Маля в качестве одной из задач ставит поиск связующего звена между письменной и художественной традициями, искусством и богословием. Полемизируя с тезисом Э. Маля относительно литературной формы проповеди как основного источника изобразительного искусства и возражая против преувеличения роли текстов Гонория Отенского, Зауэр также обращается к рассмотрению соотношения литургии и визуальных образов. Исследователь понимает тексты богословов не столько как программу для художников, сколько как инструмент, ориентированный и на нас в том числе и опосредующий то, что средневековые составители литургических текстов видели в изобразительном искусстве [Sauer, 1902].

Собор создает условие самого прямого контакта с самым косвенным объектом – плодом долгих усилий, переосмыслений и интерпретаций, результатом череды опосредований. Соответственно, обнаруживается и личностное измерение сакрального пространства – его эмоциональное переживание.

Именно Собор позволяет мыслить и переживать тайну и наглядно, и телесно, и одновременно – в настоящем. Именно Собор обеспечивает все возможные витки символизма, содержащиеся в

литургии, описанные и объясненные в комментариях ученых литургистов и экзегетов (вспомним Сикарда (1185-1215), епископа Кремоны, который впервые в своих текстах вводит подразделение литургического материала на четыре темы: 1. священные места; 2. священные лица; 3. священные вещи (*res sacrae*); 4. священные времена (канонические молитвенные чтения часов и церковный календарь с соответствующими праздниками). Другими словами, перед нами точная смысловая структура храма как такового, где священное пространство соединяется со священным временем посредством богослужебных актов). Внутри храмового пространства в процессе литургии мир материальный и мир духовный образуют единое целое. И задача иконографии – обнаружить это единство на уровне изобразительного образа. Архитектура же и литургическая практика становится инструментом обращения с этой изобразительностью, способом проникновения и погружения в глубины смысла, вхождение во внутреннее «святилище» знания.

Литургия, богато украшенный пластическим декором собор, человек являют единство бытия, сквозную структуру, динамика которой действует на разных уровнях восприятия – от эмоционально-ментального переживания до экзистенциального. И в этом немалая заслуга искусства: его сложность, точнее многосложность и многослойность, его особого рода символизм, снимающий покровы значений, ведущий от буквальных иллюстраций-описаний к сокрытым уровням иконографии, к уровням неизобразимого, открывает не просто новое содержание, а новый тип смыслового пространства.

Маль, таким образом, соединяет иконографию, до этого занимающуюся изобразительным выражением вербально описанных предметов и смыслов, с пространством собора – местом своего проявления и приложения. Он помещает весь универсум церковного учения в пространство храма, внутри которого взаимодействуют архитектурные, пластические и вербальные образы. И происходит этот интегральный иконографический процесс под знаком созерцательных усилий каждого верующего.

Итак, Э. Маль выстраивает монументальное здание иконографической теории, главным свойством которой оказывается ее «зеркальность». Причем это свойство, скорее, метафорическое – функция перехода на следующий, вышестоящий уровень смысла и истины. Но это «зеркало» и литургическое, в котором отражается и сама Церковь, и, всматриваясь, мы обнаруживаем, что и на нас обращен взор изнутри, который отнюдь не безмолвен. То есть работает не только созерцающий, но и сам визуальный образ. Он просвещает, проповедует, наставляет. Следовательно, иконографическая работа имеет два вектора действия: один направлен на образ, другой – обратный – на верующего, посредством чего искусство само общается с созерцающим.

Метод Маля характеризуется точным следованием за понятием иконографии, которая есть именно описание образа, письмо на основании письменных источников. Соответственно, можно выделить три уровня иконографичности: значение, заложенное в самом Писании, значение комментариев и последующей церковной традиции и значение конкретного памятника. И если согласно традиционному историко-церковному взгляду иконография представляет собой источниковедческую дисциплину, то замысел Маля в том, чтобы иметь источниковедение на нескольких уровнях, ведущих к постижению самых глубинных смыслов. И главный урок Маля по сравнению с его предшественниками-археологами – демонстрация того, что возможна не только систематизация образов-символов, но и описание, интерпретация и переживание изображений. Именно тогда иконография, по Малею, и начинается.

Иконографический подход, каким его представлял ученый, позволяет решить проблемы, касающиеся смысловой стороны религиозного искусства Средневековья. Ведь только соприродный предмету изучения подход, согласно Малею, может привести к правильным результатам.

Однако представленная выше дескрипция метода и демонстрация его работы показывают границы иконографического подхода. Критику предложенного Малем инструментария, начатую современниками ученого, продолжают исследователи середины-второй половины XX вв. Речь идет

и об упрощении и чрезмерной элементарности суждений о тонких мирах смысла (Э. Панофски); и об игнорировании светской (А. Грабар) и низовой (М. Камилл) составляющих искусства Средневековья; о непринятии во внимание собственно художественных, свойственных искусству, а не тексту, способах рождения смыслов (М. Камилл, Ж. Вирт, Ж.-К. Шмитт и др.); о французском национализме и непонимании сути романского искусства (А. К. Портер), и многое другое.

Сосредотачиваясь на проблемах смысловой стороны христианского средневекового искусства, иконографический анализ (по Малю) оставляет за рамками изучения роль событий политического и социокультурного порядка в процессе формирования программы образов [Palazzo, 1998, p. 65-69]. В качестве попытки учесть эти факторы можно назвать отмеченное Малем влияние ересей на иконографию романских порталов. Однако упоминания одного из явлений эпохи явно недостаточно для полноценного представления жизни Средневековья, ее социокультурной и религиозной сфер.

Иконографический подход, каким его представляет Маль, сам по себе не способен рассказать и об элементах, привнесенных непосредственно из сферы жизни и не описанных в текстах, так как только на основе корреляции письменного и визуального работает предлагаемый метод. Соответственно, за рамками изучения оказывается и вся изобразительная периферия: возможными источниками изображенных здесь сюжетов является фольклор, народная вульгарная культура, живая повседневность, а отнюдь не ученое богословие. Для Маля эта тема оказывается вне соборов, хотя она и составляет их реальность [Male, 1948, p.117].

За границами внимания и возможностей иконографического подхода остаются и собственно художественные свойства визуального образа, а также специфические элементы стиля того или иного периода, которые практически не подвергаются анализу, а если и упоминаются, то с точки зрения их технического несовершенства [Male, 1947, p. 416].

Более весомый недостаток интерпретации иконографического метода Малем – разделение собора на отдельные сюжеты. При таком делении сами эти сюжеты толкуются со всей возможной детальностью, но осмысление их структурного и тематического и, что более важно, иерархического единства у Маля отсутствует. Памятник искусства в трудах ученого не описывается в своей трехмерной протяженности: Маль набирает сюжеты согласно книгам, подбирает из собора примеры иллюстрации определенных письменных источников, а не описывает особенности строения портала или всего фасада. И даже когда Маль в своем труде о религиозном искусстве XII в. обращается к изучению романских порталов, дальше дескрипции трех основных композиций, наиболее часто встречающихся в тимпане, ученый не идет.

Последователи Маля показывают, что нередко смысл изображенного сюжета изменяется или приобретает иные оттенки в зависимости от располагающихся рядом сцен, характера их пластического и композиционного решения. Этот факт, в частности, становится одним из определяющих для И. Криста, стремящегося «прочитать» как единое целое многочастную скульптурную композицию, представленную на нескольких порталах собора. Причина вышеуказанного недостатка работ Маля очевидна: ученый идет от изображения – украшенной, но почти безглагольной стены – к тексту. И это вполне объяснимо: в отличие от предшественников-археологов, Маль стремится уйти от чистого описания и прийти к истолкованию и пониманию памятника.

Ничего не говорит метод Маля и об истории появления той или иной композиции на фасадах соборов. Иными словами, контекст и причины возникновения скульптурных сцен в каждом конкретном случае оказываются непроясненными.

При этом труды ученого очерчивают многозначное поле вопросов и задач, к решению которых обращаются последователи-медиевисты. И, несмотря на то, что у Маля нет прямых учеников, к его наследию апеллируют и приверженцы, и противники иконографического анализа. Согласно Фосийону, одному из основных представителей формального подхода к изучению искусства, автору «Жизни форм», Маль «впервые дает нам понять, что история форм – это в первую очередь история

мысли». [Цит. по: Вугнес, 1997, р. 421]. И каждый, кто обращается к рассматриваемому подходу, разрабатывает его базовые принципы в ином, отличном направлении, преодолевая границы предложенного Малем метода посредством соединения иконографии с инструментарием других гуманитарных дисциплин.

Уже Э. Маль определяет иконографию как текст и как набор знаков, как правила считывания письменного сообщения, заключенного в визуальные формы. Отсюда происходят все сравнения с языком, что в свою очередь открывает последователям Маля дорогу в область семиотических изысканий. Как следствие модификации вектора анализа изменяется и позиция на решаемые иконографией вопросы. Представления о поиске истоков «схемы» произведения и степени влияния других культур подвергаются переосмыслению. Не остается без внимания и проблема соотношения визуального образа и текста, претерпевающая пересмотр или уточнение в каждой из последующих работ.

В рассмотренных нами трудах Маля рождается один из первых в истории науки об искусстве опыт встречи и сопряжения иконографической, литургической и архитектурной традиций. Этот опыт, во-первых, закладывает основы иконографии архитектуры и одновременно открывает дорогу будущим исследованиям в области литургически-ритуальной иконографии, ярким примером которой является труд норвежского ученого Синдинг-Ларсена Стааля [Sinding-Larsen Staale, 1984]. Оставаясь под сводами иконографической конструкции, ученый демонстрирует возможности выхода метода за собственные пределы. Разрабатывая иконографию ритуального пространства, исследователь обращается к изучению коммуникативной парадигмы, которая помогает рассматривать иконографию динамически и одновременно как предмет рецепции со стороны самых разных субъектов, прежде всего – участников литургии.

Во-вторых, многие положения архитектурной иконографической и литургической теории Маля предвосхищают труды представителей современной школы «Анналов», членов группы исторической антропологии западноевропейского Средневековья Высшей Школы Социальных наук (l'EHENESS). Личностный аспект восприятия сакральных смыслов для представителей школы «Анналов» также становится одной из приоритетных тем для изучения.

Итак, стремление проанализировать закономерности языка христианской иконографии, ее истоки и особенности бытования; установить связь изображений между собой, а также с культурно-историческими и религиозными процессами; осмыслить контекст бытования и функционирования визуальных образов, роль литургической практики – круг основных тем, заложенных в работах Маля и определяющих тенденции развития иконографического подхода в трудах ученых XX – начала XXI вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. Byrnes J.F. Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle // The Catholic Historical Review, Vol. 83, No. 3 (Jul., 1997). P. 401-427.
2. Cahier P.P., Martin. Caracteristiques des Saints dans l'art populaire. 2 vol. Paris, 1866-1868.
3. Camille M. Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. Cambridge, MA, 1992.
4. Christie Y. Les Grands portails Romains. Genève, 1969.
5. Corblet J. Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne. Paris, Baur, 1877.
6. Didron A-N. Iconographie chretienne: Histoire de Dieu. Paris, 1843.
7. Didron A-N. Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine. Paris: Imprimerie Royale, 1845.
8. Fleury R. Études iconographiques et archéologiques. 2 vol. Tours, 1874.
9. Fleury R. La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques, 2 vol. Tours. 1878-1879.
10. Male E. L'art religieux du XII s. en France. Paris, 1947 (1922).
11. Male E. L'art religieux du XIII s. en France. Paris, 1948 (1898).
12. Montault M.B. Traité d'iconographie chrétienne. Paris, 1870.

13. Palazzo E. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique // *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. - №41. P. 65-69.
14. Randall L. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkley, 1966.
15. Saint Laurent G. *Guide de l'art chrétien*, 6 vol. Paris, Poitiers, 1872-1873.
16. Sauer J. *Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg: Herder, 1902.
17. Sinding-Larsen Staale. *Iconography and ritual*. Oslo, 1984.

REFERENCES

1. Byrnes J. F. Reconciliation of Cultures in the Third Republic: Émile Mâle. In *The Catholic Historical Review*, Vol. 83, No. 3 (Jul., 1997). P. 401-427.
2. Cahier P.P., Martin. *Caracteristiques des Saints dans l'art populaire*. 2 vol. Paris, 1866-1868.
3. Camille M. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge, MA, 1992.
4. Christe Y. *Les Grands portails Romains*. Genève, 1969.
5. Corblet J. *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*. Paris, Baur, 1877.
6. Didron A-N. *Iconographie chretienne: Histoire de Dieu*. Paris, 1843.
7. Didron A-N. *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*. Paris: Imprimerie Royale, 1845.
8. Fleury R. *Études iconographiques et archéologiques*. 2 vol. Tours, 1874.
9. Fleury R. *La Sainte Vierge. Études archéologiques et iconographiques*, 2 vol. Tours. 1878-1879.
10. Male E. *L'art religieux du XII s. en France*. Paris, 1947 (1922).
11. Male E. *L'art religieux du XIII s. en France*. Paris, 1948 (1898).
12. Montault M.B. *Traité d'iconographie chrétienne*. Paris, 1870.
13. Palazzo E. Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui: un éclairage méthodologique in *Cahiers de civilisation médiévale*. 1998. - №41. P. 65-69.
14. Randall L. *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkley, 1966.
15. Saint Laurent G. *Guide de l'art chrétien*, 6 vol. Paris, Poitiers, 1872-1873.
16. Sauer J. *Die Symbolik des Kirchengebäudes in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg: Herder, 1902.
17. Sinding-Larsen Staale. *Iconography and ritual*. Oslo, 1984.

А.А. Арустамова

доктор филологических наук,
 профессор Пермского государственного
 национального исследовательского университета

aarustamova@gmail.com

А.В. Марков

доктор филологических наук,
 доцент кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГТУ

markovius@gmail.com

ВОСПАРЕНИЕ ПОЭТА: ВИЗУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

В итоговом романе М. Булгакова диалог с предшественниками (Пушкиным, Гоголем, Достоевским) идет не только на уровне литературных цитат и аллюзий, но и визуальных решений, обыгрывающих открытия, совершенные этими писателями. Важнейшая для идеологии романа модель освобождения как отрешения от земли, данная в патетическом и пародийном ключе, основана и на важнейших визуальных образах русской литературной традиции: памятник Пушкину работы Опекушина как универсальная модель свободной поэзии, полеты у Гоголя как жанровые реализации романтической фантазии, игра Достоевского с картиной суда как оторванного от социальной действительности как утверждение от противного ценностей права. Эти ключевые визуальные мотивы заимствуются и развиваются Булгаковым, что позволяет ему соединить романтические черты героев с представлениями о свободе, отвечающими уровню XX века. Анализ работы Булгакова с визуальными символами русской культуры позволяет уточнить особенности понимания им отношения между творческой и социальной свободой.

Ключевые слова: Булгаков, экранизации, визуальность в литературе, визуальные традиции, визуальный комизм, литературный канон

In the final novel by Mikhail Bulgakov dialogue with predecessors (Pushkin, Gogol, Dostoevsky) is not only at the level of literary quotations and allusions, but also in the visual solutions, presented as interaction on discoveries made by these writers. The most important for the ideology of the novel model release as detachment from the ground given in the pathetic and burlesque manner, based on the most important visual images of the Russian literary tradition: a monument to Pushkin by Opekushin as universal free poetry model, flights of Gogol's figures as genre realization of romantic fantasy, Dostoevsky game picture of the trial as detached from social reality as an assertion to the contrary of the law values. These key visual motifs are borrowed and developed by Bulgakov, which allows it to combine the features of a romantic hero with the concepts of freedom, corresponding to the 20 c. civilization development. Analysis of the work of Bulgakov in comparison with visual symbols of Russian culture allows to specify particular understanding of the relationship between their artistic and social freedom.

Keywords: Bulgakov, the film adaptation, visual literature, visual traditions, visual comedy, literary canon

Михаил Булгаков принадлежит к числу визуально и музыкально чутких писателей. Роман «Мастер и Маргарита», задуманный как большое полотно сатирического и трагического изображения современности, свободно аккумулирует различные жанры, занимающие совершенно разное место на ценностной вертикали западной культуры, от Евангелия до газетного фельетона. При этом Булгаков осуществляет, в отличие от многих крупнейших писателей модернизма, не конвергенцию высоких и низких жанров, а напротив, располагает их по отношению к визуальному центру, к различным визуализациям свободы и освобождения. Герои Булгакова обретают свободу разными путями, в разные моменты, и благодаря разным качествам бытия, и чтобы этот образ

свободы не распался, необходимым оказалось найти ключевые визуализации до него. Таких визуализаций три: монумент, как образ милости (именно ради милости богов и возводились изначально посвященные монументы), полет, как образ гротескного освобождения (полет одновременно ассоциируется с предрассудками, вроде веры в ведьм, и с преодолением земного тяготения), и наконец, суд как образ оторванного от земли сообщества (что может утверждать свободу только от противного). Эти три визуальных образа соответствуют творчеству Пушкина, Гоголя и Достоевского. Пушкин вошел в культуру именно как поэт, общепризнанный «Памятник» которому и был его конечной интенцией, Гоголь вошел в культуру как поэт визуально гротескных полетов, одновременно смешных и патетических, от Страшной Мести и Вия до «птицы-тройки», а Достоевский – как создатель нового типа тяжбы о важнейших вопросах человеческого бытия, основанной на очевидности духовных явлений, «реализме в высшем смысле», и критик поэтому земного суда (от сатиры на суд в «Братьях Карамазовых» до спора с кантовской юридической этикой).

Михаил Булгаков принадлежит к тому кругу писателей, чье творчество порождает огромное число интерпретаций, подчас взаимоисключающих [Гудкова, 2008]. Итоговый роман писателя «Мастер и Маргарита» читают как философский роман и роман остросоциальный. Этот роман можно прочитать также как диалог писателя с русской культурой и литературой. Исследователи говорят о литературоцентричности всего творчества Булгакова [Малкова, 2010, с. 142-146; Малкова, 2012, с. 1]. Множество литературных аллюзий, реминисценций, диалог с русской классической и мировой литературой включены и в роман «Мастер и Маргарита» [Седакова, 2015; Шелаева, 2012, с. 269-282]. Имея в виду роль, которую в нем играют тексты литературы и культуры, роман Булгакова называют даже постмодернистским, хотя он создан задолго до появления постмодернизма [Голозубов, 2012, с. 373-388].

Трагические события XX в. обострили интерес к вопросам, бывшим в центре внимания русской классической литературы – вины и прощения, добра и зла, милосердия, правды и истины. Творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского играло важнейшую роль в художественной системе писателя, проявляясь на разных уровнях его текстов. Присутствие Пушкина в романе «Мастер и Маргарита» исключительно значимо для понимания произведения и авторской позиции. В романе присутствует не только поэзия Пушкина, но и его облик, его фигура. Вот как это происходит:

– Кто этот Сашка-бездарность? – осведомился врач.

– А вот он, Рюхин! – ответил Иван и ткнул грязным пальцем в направлении Рюхина.

Тот вспыхнул от негодования.

«Это он мне вместо спасибо! – горько подумал он, – за то, что я принял в нем участие! Вот уж, действительно, дрянь!»

– Типичный кулачок по своей психологии, – заговорил Иван Николаевич, которому, очевидно, приспичило обличать Рюхина, – и притом кулачок, тщательно маскирующийся под пролетария. Посмотрите на его постную физиономию и сличите с теми звучными стихами, который он сочинил к первому числу! Хе-хе-хе... «Взвейтесь!» да «развейтесь!»..

...Настроение духа у едущего было ужасно. Становилось ясным, что посещение дома скорби оставило в нем тяжелейший след. Рюхин старался понять, что его терзает. Коридор с синими лампами, прилипший к памяти? Мысль о том, что худшего несчастья, чем лишение разума, нет на свете? Да, да, конечно, и это. Но это – так ведь, общая мысль. А вот есть что-то еще. Что же это? Обида, вот что. Да, да, обидные слова, брошенные Бездомным прямо в лицо. И горе не в том, что они обидные, а в том, что в них заключается правда.

Поэт не глядел уже по сторонам, а, уставившись в грязный трясущийся пол, стал что-то бормотать, нить, глодая самого себя.

Да, стихи... Ему – тридцать два года! В самом деле, что же дальше? – И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. – До старости? – Да, до старости. – Что же принесут ему эти стихотворения? Славу? «Какой вздор! Не обманывай-то хоть сам себя.

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

Никогда слава не придет к тому, кто сочиняет дурные стихи. Отчего они дурные? Правду, правду сказал! – безжалостно обращаясь к самому себе Рюхин, – не верю я ни во что из того, что пишу!..»

Отравленный взрывом неврастении, поэт покачнулся, пол под ним перестал трястись. Рюхин поднял голову и увидел, что они уже в Москве и, более того, что над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом, что грузовик его стоит, застрявши в колонне других машин у поворота на бульвар, и что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не понимаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...» [Булгаков, 1988, с. 334, 338-339]¹.

В этом небольшом отрывке можно увидеть сразу несколько семантических точек, связанных с пушкинским творчеством. Стихи становятся аргументом в перепалке между двумя поэтами, когда Иван Бездомный «обличает» Александра Рюхина в бездарности: «Вейтесь – Развейтесь». Мотив бездарности и противоположный ему мотив таланта появляются в этом эпизоде, а также в эпизоде возвращения Рюхина в Москву. Действительно пародийная рифма *вейтесь-развейтесь* проста и заурядна, она бездарна. Однако мотивы обиды и зависти еще более сильно звучат в душе Рюхина, возвращающегося из сумасшедшего дома обратно в Москву. Ощущение собственной бездарности разъедает душу поэта Александра Рюхина и вызывает острое, мучительное чувство зависти к другому поэту – Александру Пушкину. Отметим еще и пародийное снижение образа советского поэта при сопоставлении имен двух Александров – Рюхина и Пушкина. Оно еще усиливается, если вспомнить, что, согласно толковому словарю В. Даля, существительное «рюха» в разных диалектах означает «свинья», «неудача, промах».

Конечно, читателю Булгакова было хорошо известно произведение Пушкина, в котором исследовалась зависть и трагедия завистника – «Моцарт и Сальери». Возраст Рюхина – тридцать два года. Маленькая трагедия Пушкина опубликована в 1831 году – поэту исполнилось 32 года... Вряд ли можно говорить о совпадении – Булгаков был очень внимателен к цифрам, и о роли нумерологии в романе написано немало работ. Однако то, что в творчестве поэта XIX века рассматривается как трагедия, обращается в фарс, травестируется в новую эпоху, описываемую в романе: *«Отравленный взрывом неврастении, поэт покачнулся... Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. «Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека...» [339].*

Ирония писателя заключается и в том, что в новую эпоху происходит утрата понимания прекрасного, эстетической красоты, и в конечном счете происходит неразличение добра и зла. Рюхин не понимает, в чем заключается талант поэта XIX века, хотя чувствует собственную бездарность человека, пишущего плохие стихи. И в этом была правда, мучительная и жальная героя произведения. Категории «истина» и «правда» – ключевые в романе Булгакова. Правда – забытая и затоптанная – все равно пробивается в героях романа, хотя бы в те моменты, когда они остаются наедине с собой. *Через четверть часа Рюхин, в полном одиночестве, сидел, скорчившись над рыбцом, пил рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть [340].* Булгаков показывает один из двух выходов, которые доступны большинству героев романа – «забыть» или «отменить событие». Однако, как показывает автор, ни то, ни другое не помогает героям обрести искомый покой и гармонию. Итогом переживаний

¹ Здесь и далее при цитировании романа в квадратных скобках указывается номер страницы.

становится циническая самоуничтожающая злоба постаревшего на десять лет поэта Рюхина.

В рассматриваемом эпизоде можно увидеть еще как минимум две аллюзии на творчество и биографию Пушкина. Вот первая из них появляется, когда Рюхин, проезжая мимо памятника поэту, вспоминает строчку «буря мглою небо кроет». С одной стороны, это хрестоматийные пушкинские строки, вошедшие в массовую культуру и школьный канон. С другой стороны, именно в булгаковском творчестве они звучат лейтмотивом. Так, в пьесе о Пушкине эти строки звучат пять раз и становятся доминантой лирико-философского характера [Химич, 1999, с. 13]. В более раннем произведении, по мнению ученого, упоминание этих строк позволяет выразить важнейшую для Булгакова идею: поэзия соположена стихиям мировой жизни, она растворена в духовных сферах. Та же идея, как можно видеть, звучит и в итоговом романе.

Мотив кружения, взвихренности стихии, хаоса характерен для этого стихотворения Пушкина. «Буря мглою небо кроет» – эта строка содержит и концепт «мгла», который является ключевым в романе Булгакова, несколько переиначиваясь – «тьма». Однако в стихотворении Пушкина есть одно, важнейшее и для его творчества, и для произведения Булгакова, противопоставление. Взвихренности стихии противостоят теплота и ясность дома, лачужки, сердечная связь, живительное тепло между двумя героями – поэтом и няней. Обратим внимание, что та же оппозиция – взвихренного мира, утраты самых его основ и дома как островка тепла, где еще теплится подлинная человечность, характерна для творчества Булгакова, она встречается и в «Белой гвардии», и в «Мастере и Маргарите». Утверждение вечных ценностей – любви, добросердечия, «веселости сердца», веры – важнейшая составляющая «закатного» романа. Это понимает читатель Булгакова, но не может понять герой произведения бездарный поэт Рюхин.

Рюхин не может понять стихи Пушкина и отчаянно завидует поэту еще и потому, что, как он признается сам себе, *«не верю я ни во что из того, что пишу!..»*. Но что же он пишет? Несколько стихотворений в год. Известно, что поэтам приходилось «отмечаться» официальными стихами в государственные «новые» праздники. Косвенно на это указывает и пример его рифмы «Взвейтесь – Развейтесь». Известная пионерская песня, ставшая гимном пионерской организации, начиналась словами «Взвейтесь кострами, синие ночи!» (автор текста А. Жаров, 1922). Намек Булгакова прозрачен: такое «творчество» нежизнеспособно.

Помимо «Зимнего вечера» (1825) Пушкин пишет стихотворение «Бесы» (1830), которое созвучно стихотворению «Зимний вечер» и также вошло в канон русской классики и в круг широкого чтения. Само название стихотворения является говорящим (вспомним и название романа «Бесы» Достоевского). Мотивы и образы стихотворения: луна, кружение, вьюга, бездорожье, бсовщина, тоска на сердце (*Визгом жалобным и воем Надрывая сердце мне...*) – перекликаются с «Зимним вечером», с одной стороны, и с «Мастером и Маргаритой», с другой. Встреча с Воландом и свитой в романе порождает в героях странную безотчетную тоску. Кольцевая композиция стихотворения Пушкина только подчеркивает эту тоску от встречи\предчувствия встречи с запредельным. В стихотворении Пушкина происходит лирическое развертывание эмоции, и в финале стоит многоточие. Булгаков же в произведении другого литературного рода, романе, развертывает сюжет столкновения людей с потусторонней силой и исчерпывает его.

«Мастер и Маргарита» – роман с безупречно выстроенной композицией. Вопрос о славе, о ее «качестве» – один из ключевых в романе. Рюхин завидует славе поэта и не понимает грандиозного масштаба его поэтического служения и роли для русской культуры: *«Какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю...»* [339]. Сам поэт формулирует в своем итоговом стихотворении: *«И долго буду тем любезен я народу, Что чувства добрые я лирой пробуждал, Что в мой жестокой век восславил я Свободу И милость к падшим призывал»*. Именно этого высокого нравственного чувства и этих задач искусства не понимает поэт Рюхин, отмечающийся в печати несколькими официальными стихотворениями в год, как, впрочем, и прочие «официальные» поэты и писатели, входившие в МАССОЛИТ.

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

Зеркальным отражением славы поэта XIX века становится в романе мучительная слава Пилата, кажется, нарушившего заповеди свободы и милосердия. *«Мы теперь будем всегда вместе, – говорил ему во сне оборванный философ-бродяга, неизвестно каким образом вставший на дороге всадника с золотым копьем. – Раз один – то, значит, тут же и другой! Помянут меня, – сейчас же помянут и тебя! Меня – подкидыша, сына неизвестных родителей, и тебя – сына короля-звездочета и дочери мельника, красавицы Пилы»* [591]. Мужество поэта, не боящегося говорить правду правителям и призывать к милости, в подтексте, конечно, соотносимо с биографией самого Булгакова, а в тексте противопоставлено трусости, которая является, по мнению автора, «самым страшным пороком».

Булгаков много размышляет в своем творчестве о милосердии и о прощении, и особенно – в романах «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». В «закатном» романе слово милосердие встречается как минимум в двух ключевых эпизодах. Первый – это эпизод сеанса магии в варьете, когда из публики раздается женский голос: «Не мучьте его!». Воланд замечает на это: *«...и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...»* [392]. Во втором эпизоде Милосердие движет Маргаритой, попросившей избавить Фриду от платка, которым она убила своего ребенка и который ей постоянно подают. На просьбу Маргариты Воланд отвечает: *«...обзавестись тряпками и заткнуть ими все щели моей спальни!... – Я о милосердии говорю, – объяснил свои слова Воланд, не спуская с Маргариты огненного глаза. – Иногда совершенно неожиданно и коварно оно проникает в самые узенькие щелки. Вот я и говорю о тряпках»* [553]. Даруется освобождение и Пилату. И это можно было бы тоже описать словом «милосердие». Подобно тому, как Фриду «освобождает» Маргарита, Мастер, выполняя высшую волю, кричит Пилату: «Свободен!».

В понимании милосердия писатель XX века следует традиции Пушкина, для которого идея милости является основополагающей на протяжении всего творчества. В стихотворениях («Пир Петра Первого»), в прозе («Капитанская дочка») идея прощения и милости структурирует все художественное целое. Как известно, в «Капитанской дочке» императрица милует Петрушу Гринева по просьбе Маши Мироновой, и герои воссоединяются; Пугачев милует присягнувшего на верность императрице офицера Петра Гринева. Милосердие в художественном мире Пушкина пронизывает социальные барьеры, позволяет строить отношения поверх социального, обращаясь к подлинно человеческому в человеке. Исследователи творчества Пушкина замечают, что поэту приходится обращаться к элементам поэтики сказки, вводя, например, фигуру волшебного помощника [Марусова, 2014; Смирнов, 1972]. Булгакову же приходится прибегать к фантастике. Писатель вступает в диалог с Пушкиным и стоящей за ним традицией русской литературы: в трагическом XX веке воссоединение героев, обретение гармонии и покоя невозможно в мире реальном. Так, Бенгальскому голову ставят на место, но разум он теряет, и его сюжетная линия обрывается на вызове скорой помощи, которая увезет его в сумасшедший дом. Мастер и Маргарита умирают в своем земном воплощении, чтобы обрести дом и покой в другой реальности. Только в ином мире возможно и прощение Фриды, и освобождение Пилата.

Булгаков писал свой роман в течение многих лет, и в частности, в 1930-е годы. Это было время, когда творчество Пушкина и сама его фигура стали проникать в массы и стали доступны массовому читателю. В 1937 г. в стране очень широко отмечали юбилей Пушкина. И предсказуемо процесс вхождения творчества Пушкина в массы нашел отражение и в тексте романа Булгакова. Писатель, как известно, противопоставляет два плана в романе – сакральное и профанное, высокое и низкое, индивидуальное и массовое. Показывая омассовление советского человека, Булгаков показывает, как омассовляется и русская классическая культура, как из нее выхолащивается универсальное содержание. Не случайно погоню Бездомного за «консультантом» сопровождает хриплый рев из радиоприемников оперы «Евгений Онегин»: *«К Грибоедову! Вне всяких сомнений, он там. Город уже жил вечерней жизнью. В пыли пролетали, бряцая цепями, грузовики, на платформах коих, на мешках, раскинувшись животами кверху, лежали какие-то мужчины. Все окна были открыты.*

В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыш и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин» [320]. В поэтике этого эпизода доминируют гротеск и абсурд, неопределенность, неясность (куда-то летят грузовики, с какими-то мешками, на которых лежат какие-то мужчины). Музыка Чайковского профанируется, искажается. Гармония превращается в хаос и дисгармонию, дьявольское наваждение. Булгаков показывает, как профанируется не только высокое искусство Пушкина, но и русская классическая литература в целом. В одном фрагменте соединены два имени – Грибоедов и Пушкин. «Грибоедов» – это уже не писатель, а ресторан, а Пушкинское творчество низведено до рева радиоприемников. Булгаков фиксирует распад русской классической культуры, духовную бездомность, разрыв с традицией, что привело к утрате советскими людьми культурных корней. И теперь уже не кажется случайным, что в эпизоде погони за «консультантом» фигурирует Иван Бездомный, молодой поэт советской эпохи, о невежестве которого читатель уже успел узнать. «И на всем его трудном пути невыразимо почему-то мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне» [320]. Музыка мучительна, потому что она неуместна и вездесуща\массова. Только пережив мистический опыт, встречу с Мастером, Бездомный перестанет писать плохие стихи и станет профессором истории, обретет знания.

«Формовка» советского массового человека предполагала изменение языка описания реальности. Булгаков известен своими сатирическими выпадами в сторону бюрократии, превращения языка эпохи в канцелярит. Как в предыдущих произведениях, в «Мастере и Маргарите» писатель исследует дискурс эпохи, пристально анализирует, на каком языке она говорит о себе. Поэтому в языке советского человека Дантес становится белогвардейцем, со всеми негативными коннотациями этого понятия. Возможно, здесь слышны отголоски стихотворения Багрицкого «О Пушкине» (1924). Поэт выступает здесь не только от своего имени, но и от имени современников. Как бы то ни было, сбросить Пушкина с корабля современности не удалось, и творчество поэта выполняло роль камертона для эпохи, что и нашло отражение в романе Булгакова.

Однако не менее важную роль именно в поэтике романа Булгакова играет не только пушкинское творчество, но и гоголевское. Обращение к Гоголю в романе Булгакова происходит на уровне стиля, элементов поэтики, в частности, мотивов и способов организации пространства.

Булгакову интересен Гоголь-сатирик, фантаст и абсурдист. В отличие от классической ясности Пушкина, гоголевский стиль представлен в романе Булгакова языком, способами создания сатирических образов, и, в конечном итоге, художественным мышлением, создающим мир, в котором почти все есть галлюцинация («А я действительно похож на галлюцинацию»), хаос и искаженное пространство. Заглавная повесть «Невский проспект» из «Петербургских повестей» Гоголя начинается описанием Невского проспекта. В этом развернутом, казалось бы, строго реалистическом описании есть такие строки: «Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте. О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нему и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» [Гоголь, 1984 т. 2, с. 38]. Эти слова могли бы стать эпиграфом к роману Булгакова. Тем более что начинается он повторяющимся мотивом – чего-то странного, непонятного, нелогичного, но властно вторгающегося в жизнь героев: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера... Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки» [272, 273].

Мотивы непонятной и беспричинной тоски, томления, страха, возникающие в героях при встрече со свитой Воланда или с ним самим. Читатель Булгакова не мог не вспомнить строк Гоголя,

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

завершающих гротескное описание Невского проспекта: «Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом. Но и кроме фонаря, все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенной массой наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [Гоголь, 1984 т. 2, с. 39].

Все не в настоящем виде. Коллизия между подлинным и мнимым, фальшивым является стержневой в романе Булгакова. Писатель вскрывает фальшивое, мнимое в жизни его современников, показывает искажение нравственной нормы. Для этого он пользуется приемом гротеска, опираясь на стилистику Гоголя. Сравним два фрагмента. Первый фрагмент – описание бала в повести «Невский проспект». Художник Пискарев видит сон, в котором следует за прекрасной незнакомкой, встреченной им днем на Невском проспекте, и попадает на бал: «Он уже был на ней [лестнице], уже взошел в первую залу, испугавшись и попятившись с первым шагом от ужасного многолюдства. Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе. Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывавший из-за перил великолепных хоров, – все было для него блистательно. И чуть далее: Танец длился долго; утомленная музыка, казалось, вовсе погасала и замирала, и опять вырывалась, визжала и гремела» [Гоголь, 1984 т. 2, с. 18].

В гоголевском отрывке ослепительное одновременно ужасно, в нем появляется романтический мотив дьявольской игры – демон искрошил весь мир на множество кусков и перемешал их. Дискретность мира, случайность смешения его элементов подчеркивается еще и приемом синекдохи, очень частым у писателя. Визг, резкость звуков вместо их благозвучности подчеркивают обманчивость, дисгармонию происходящего, мнимость, а не подлинность реальности.

Схожим образом Булгаков описывает танцы в ресторане «Грибоедов»: «И ровно в полночь в первом из них что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: “Аллилуйя!” Это ударил знаменитый Грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда...Тонкий голос уже не пел, а завывал: “Аллилуйя!” Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад. И было в полночь видение в аду. Вышел на веранду черноглазый красавец с кинжальной бородой, во фраке и царственным взором окинул свои владения. Но нет, нет! Лгут обольстители-мистики, никаких Караибских морей нет на свете, и не плывут в них отчаянные флибустьеры, и не гонится за ними корвет, не стелется над волною пушечный дым. Нет ничего, и ничего и не было! Вон чахлая липа есть, есть чугунная решетка и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!..» [327].

Так мог бы написать Гоголь причудливое продолжение «Невского проспекта» с поправкой на эпоху. Булгаков прибегает к тем же средствам создания поэтической образности: синекдоха, гротеск, особенности синтаксиса, алогизм, мотивы, которые рисуют адскую какофонию (визг музыки, словно бесноватое, безудержное движение, одушевление неживого, профанирующее, почти богохульное «Аллилуйя». Как и Гоголь, Булгаков рисует мир-перевертыш, в котором не осталось святынь, мир мнимый. Будто продолжая Гоголя и следуя традициям романтической литературы, Булгаков

показывает, что происходит, когда черт начинает смеяться сам, пусть и в разоблачительных целях. В этом смысле, рисуя портрет Воланда, Булгаков так же следует за Гоголем-автором повести «Портрет», и, в конечном итоге, за Данте, подчеркивая нездешний загар незнакомца, появившегося на Патриарших прудах.

Булгаков обращается к эстетике Гоголя в разных аспектах. И важнейший из них – организация пространства и времени в романе. Известно, что волшебное пространство появляется в творчестве Гоголя уже в первом его произведении «Вечера на хуторе», где писатель создает особый вид хронотопа, сочетающий «праздничность, экстраординарность выпадения из будничного ряда и примесь тревожного демонизма» [Манн, 2002]. Первые две черты особенно ярко проявляются в описании полета кузнеца Вакулы на черте. Здесь силен смеховой элемент – Вакула явно обуздывает черта, доминирует и забавляется над ним: нарочно поднимал он руку почесать голову, а черт, думая, что его собираются перекрестить, летел еще быстрее. Эта сцена рифмуется с эпизодом из романа Булгакова: Воланд со свитой, Мастером и Маргаритой навсегда покидают нехорошую квартиру, и кухарка пытается сотворить крестное знамение. «Азazelло грозно закричал с седла: – Отрежу руку! – он свистнул, и кони, ломая ветви лип, взвились и вонзились в черную тучу» [644]. В произведении Булгакова, рисующем Москву 1920-1930-х годов, нет и не может быть гоголевской праздничности, целостности мира, когда тревожный демонизм дается только намеками.

Гоголь рисует мир в котором можно пересекать пространства и попасть из мира ирреального, будто пронзая его насквозь – в мир реальный, причем, с утилитарной целью – достать черевички для любимой. В эпизоде полета Вакулы читатель не найдет психологизма, развернутых описаний состояния героя – писателю важнее нарисовать обитателей невидимого обычному взгляду мира, зафиксировать этот мир, живущий по своим законам и в котором его обитатели заняты своими делами. Это мир волшебный, сказочный. Если обратиться к кинематографу, то режиссер фильма «Вечера на хуторе близ Диканьки» А. Роу в 1961 г. именно в таком ключе детской сказки и ставит сцену полета Вакулы на черте.

Иначе построено пространство в повести «Вий», в частности, иначе изображен полет Хомя и Панночки – фрагмент, который нашел отражение и в «Мастере и Маргарите». «Леса, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое... Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине» [Гоголь, 1984 т. 3, с. 155-156]. Последняя фраза из цитируемого отрывка даже ритмически совпадает с Булгаковским текстом. Кроме того, Гоголь акцентирует мотивы странности, грез, чуждости, непонятности происходящего и, в частности, указывает на непонятого всадника.

Цитируемый фрагмент перекликается со строками стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841): «Выхожу один я на дорогу; Сквозь туман кремнистый путь блестит; Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, И звезда с звездою говорит. В небесах торжественно и чудно! Спит земля в сияньи голубом... Что же мне так больно и так трудно? Жду ль чего? жалею ли о чём?» Как указывает Ю.М. Лотман, наречие Чудно указывает на то, что в небесах – единых с землей – происходит особая, таинственная жизнь, чудо, тайна, свидетелем которой оказывается поэт [Лотман, 1996]. Этот же прием можно увидеть и в «Вие». Гоголь словно наделяет своего героя особым зрением – ему доступно видеть вглубь и ввысь, и вширь. Это зрение, когда со страшной высоты видно и вглубь, и вширь, безусловно, коренится в романтическом мироощущении.

Гоголь показывает, что Хома прикоснулся к волшебной, таинственной жизни неба и земли. Не случайно в данном отрывке перемежаются вертикаль и горизонталь. Хома, пересекая громадные расстояния, скользит то вверх, то вниз. Ему визионерски открываются чудные картины ночного мира, несмотря на то, что философ и Панночка несутся со страшной скоростью: «Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах» [Гоголь, 1984 т. 3, с. 157].

Однако, в отличие от праздничной, сказочной атмосферы «Вечеров», в «Вие», как и во всем цикле «Миргород», создается совсем другая по настроению картина. В этом произведении Гоголь выражает идею, что человеку не дозволено безнаказанно соприкасаться с миром ирреальным: «Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу... Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимой трелью...» [Гоголь, 1984 т. 3, с. 156]. Как известно, в финале произведения Хома погибает.

Булгаков, безусловно, помнил гоголевский текст. Встреча с Воландом и его свитой опасна для героев романа и вызывает чувство непонятной тоски, будто иглу вонзили в сердце. Однако опасна она не для всех персонажей произведения. Исключением становятся Мастер и Маргарита – герои, которые в Москве того времени способны сохранить верность, любовь и милосердие, причастные высокому искусству, иначе говоря, герои, в образе которых соблюден баланс этического и эстетического.

Рассмотрим фрагмент, в котором Булгаков описывает полет Маргариты. «По тому, как внизу два ряда редких огней слились в две непрерывные огненные черты, по тому, как быстро они пропали сзади, Маргарита догадалась, что она летит с чудовищною скоростью, и поразила тому, что она не задыхается. По прошествии нескольких секунд далеко внизу, в земной черноте, вспыхнуло новое озеро электрического света и подвалилось под ноги летящей, но тут же завертелось винтом и провалилось в землю. Еще несколько секунд – такое же точно явление» [510]. «Авиаторский» полет Маргариты противопоставляется поезду, который ездит на угле и выбрасывает снопы искр, знаменуя уходящую эпоху поездов и наступающую – самолетов. Не случайно в этом эпизоде так много свиста и шелеста. Свистит поток воздуха, обвеваящий тело Маргариты, рассекает воздух Наташа на борове. Полет сопровождается свистом потоков воздуха, что также связано с эпохой освоения воздушного пространства человеком.

Описание земли в полете Маргариты напоминает нам полет Хомя: *Земля поднялась к ней, и в бесформенной до этого черной гуще ее обозначились ее тайны и прелести во время лунной ночи. Земля шла к ней, и Маргариту уже обдавало запахом зеленеющих лесов. Маргарита летела над самыми туманами росистого луга, потом над прудом* [511]. Подчеркну, что, как показали исследователи, писатель обращается и к традиции немецкого романтизма, в частности, Гете. Однако нам важно подчеркнуть значимость Гоголевского текста для этого романа. Можно согласиться с М. Брансон, что «Булгаковская героиня – не только героиня сказки, но и пилот самолета» [Брансон, 2005]. Взгляд Маргариты – взгляд сверху авиатора. Следует помнить, что образ авиаторши в тогдашней культуре – это главный гламурный образ (Амели Экхарт): изящество и гибкость новой женщины была противопоставлена томным женским образам начала века, как женщины, способной перенести межвоенные испытания и реализовать себя в современной цивилизации – именно этому гламурному образу соответствует Маргарита. М. Брансон подчеркивает, что Маргарита «не только взмывает над землей, она рассматривает землю – и воландовский глобус – сверху» [Брансон, 2005]. По мнению исследователя, «Булгаковские городские пейзажи, увиденные с воздуха, находят параллель и в другой сфере искусства 1920-х, а именно в абстрактных композициях Эль Лисицкого», а также Родченко. «Пространство, каким видит его летящая Маргарита, – это пространство, в котором потеряна ориентация, абстрагированное и освобождающее, но одновременно и очерченное границами, подчиненное контролю и покоренное» [Брансон, 2005]. Тем не менее, в элементах пейзажа природного, не урбанистического, Булгаков ближе, на наш взгляд, не к авангардной, а к романтической традиции, в том числе к Гоголю.

Именно так, заметим, видит полет Маргариты и отечественный кинематограф. Можно сравнить полет Хомя Брута в фильме «Вий» (1967, реж. К. Ершов, Г. Кропачев) и полет Маргариты в сериале «Мастер и Маргарита» (2005, реж. В. Бортко). В обоих фрагментах схожим образом показано слегка

расплывающееся пространство. Кажется, будто нечеткий фокус камеры маркирует ирреальное пространство. Леса и долины одинаковым образом бегут назад как при очень быстром движении в вышине. Как представляется, в эпизоде, снятом Бортко, присутствует аллюзия на эпизод, снятый в 1967 г. Аллюзия становится более акцентированной в силу того, что последующие сцены на берегу реки сняты совсем в другой тональности и технике. В романе Маргарита пьет шампанское, а в фильме ей предлагают нечто более эффектное – кубок, в котором горит пламя.

Таким образом, Булгаков учитывает гоголевское представление о пространстве и времени в своем романе. Однако писатель XX века вступает в полемику с Гоголем. Судьба Хомя трагична: Хомя погибает, не сдержав любопытства, и осмелившись взглянуть на Вия. По Гоголю, вхождение в этот мир опасно для человека, ведет его к гибели. И гибель эта безусловна. В романе Булгакова, рисуя современную ему реальность, в которой перевернуты ценности, в котором больше нет ни Бога, ни черта, чему даже несколько удивлен сам Воланд, только вхождение в мир ирреальный позволяет спастись героям, сохранить любовь, искусство и противостоять страшной реальности. Искусство и любовь – вот то, что хранит Мастера и Маргариту от губительного для других столкновения с нечистой силой. Смерть героев в реальном мире оборачивается покоем, вечным продолжением в ином мире. Булгаков и наследует Гоголю, и вступает с ним в диалог, что, вероятно, заставляло читателя романа острее чувствовать перевернутость советской действительности 1920-1930-х гг.

Наконец, хотелось бы сделать еще одно наблюдение над тем, как развивается диалог Булгакова с русской классикой, как она входит в текст писателя XX века. Известно, что Достоевский оказал существенное влияние на философские идеи романа, в частности, параллели между сюжетными линиями Иван-черт и Мастер-Воланд, философским обсуждением проблем добра и зла в двух романах [Фролова, 2012, с. 273]. Однако важно обратиться к той части романа Достоевского «Братья Карамазовы», которая обычно остается за рамками сопоставлений двух произведений. Это четвертая часть романа «Братья Карамазовы», в которой автор не только приводит разговор Ивана с чертом, но и описывает судебный процесс над Митей. Часть называется: «Судебная ошибка», а главы, в которых звучит речь адвоката, называются так: «Денег не было», «Грабежа не было, да и убийства не было».

В романе Булгакова центральным является мотив отмены события, и связан он с образом римского прокуратора Понтия Пилата. Приговорив Иешуа к смерти, Пилат совершил «ошибку», за которую расплатился двенадцатью тысячами лун, и приобрел славу, от которой он мечтал бы отказаться. Прокуратор видит сон, в котором событие отменяется, а все произошедшее – ошибка. Вполне возможно, что Булгаков имел в виду и аллюзию на текст Достоевского. В романе XIX века герой готов пострадать и искупить вину за преступление, которого он не совершал, потому что чувствует вину за недолжный, ошибочный путь своей жизни. Митя Карамазов хочет искупить страданием нравственные ошибки. Мотив искупления – ведущий и в линии Мити, и в линии Пилата, столь разных по своему содержанию. Булгаков, думается, не мог не откликнуться на нравственные вопросы, поставленные Достоевским. Герой Достоевского готов принять страдание за событие, которого «не было» (он его не совершал), герой Булгакова пытается отменить случившееся по причине его трусости событие. В какой-то мере Булгаков обостряет ситуацию Достоевского, актуализируя и – в чем-то противопоставляя ему – содержание конфликтов новой эпохи. Трусость и предательство – вот два главных греха «дивного нового мира», построенного на обломках старого. Булгаков сопоставляет категории искупления (двенадцать тысяч лун сидит Пилат на площадке в горах и видит один и тот же сон, бормочет, что у него «плохая должность») и милосердия, прощения («Свободен» – кричит Мастер Пилату, после чего тот отправляется по лунной дороге, чтобы договорить о чем-то очень важном с бродячим философом Иешуа). В романе Булгакова, в конечном итоге, все же побеждает милосердие. Оно не может «отменить событие», но может даровать покой и облегчение.

Изобретение Булгаковым стратегий свободы не могло опираться только на примеры

А.А. Арустамова, А.В. Марков *Воспарение поэта:
визуальные модели в прозе М. Булгакова*

предшествующей литературы, послереволюционная ситуация требовала особого взгляда на всю предшествующую традицию. Критическое переосмысление традиции свободы состоялось у Булгакова благодаря мощным визуальным символам, описывающим как свойства ключевых авторских программ русской литературы, так и свойства русской культуры, которые обычно указывают на ее литературоцентризм. Булгаков возвращается к урокам литературы, ориентируясь не на те ассоциации, которые вызывают литературные тексты постфактум, а напротив, на те образы, которые и «собирают» то, что мы знаем как единый образ русской литературной классики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брансон М. Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова / М. Брансон // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/bra.html>
2. Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков. – Минск, 1988. – 670 с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 2 / Н.В. Гоголь. – Москва, 1984. – 319 с.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 3 / Н.В. Гоголь. – Москва, 1984. – 335 с.
5. Голозухов А.В. Божественная комедия М. Булгакова: Элементы постмодернистской поэтики в романе Мастер и Маргарита / А.В. Голозухов / Михаил Булгаков, его время и мы. – Краков, 2012. – С. 373-388.
6. Гудкова В.В. Когда отшумели споры: булгаковедение последнего десятилетия / В.В. Гудкова // Новое литературное обозрение. 2008. № 3 (91).
<http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/954/986/index.html>
7. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург, 1996. – 846 с.
http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/39.htm
8. Малкова Т.Ю. Булгаков и Гоголь: демонические образы и мотивы в романе «Мастер и Маргарита» / Т.Ю. Малкова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова № 2, 2010. – С. 142-146
9. Малкова Т.Ю. Полигенетичность демонических образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Автореферат дисс. на соискание уч. степ. к.филол.н. / Т.Ю. Малкова. – Кострома, 2012. – 20 с.
10. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» / И.В. Марусова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т. 20. – С. 2566–2570. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.
11. Манн Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целой массой» / Ю. Манн // Вопросы литературы. 2002. № 4. <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/mann.html>
12. Седякина О.А. Дантовское вдохновение в русской поэзии Prosodia / О.А. Седякина // Литературно-исследовательский журнал о поэзии. № 3 2015 URL: http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vдохновение-v-russkoj-poezii.html#_ftnref11
13. Смирнов И.П. От сказки к роману / И.П. Смирнов / Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом); Отв. ред. А. М. Панченко. – Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1972. – Т. 27: История жанров в русской литературе X-XVII вв. – С. 284-320.
14. Фролова Т.С. Возвращение Фауста. Репетиция идей Достоевского в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т.С. Фролова // Вестник Омского университета. 2012. № 1. – С. 271–278.
15. Химич В.В. Пушкинский текст в произведениях Михаила Булгакова / В.В. Химич // Пушкинский глагол. Материалы расширенного заседания теоретического семинара «Русский глагол». 20-21 мая, Екатеринбург. Под общей редакцией профессора Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург. 1999. – С. 7-18.
16. Шелаева А.А. Традиции русской классической литературы в творчестве Булгакова: анекдот у Н.С. Лескова и М.А. Булгакова / А.А. Шелаева // Михаил Булгаков, его время и мы. – Краков, 2012. – С. 269-282.

REFERENCES

1. Branson M. Polet nad Moskvoy: Vid s vozduha i reprezentacija prostranstva v "Mastere i Margarite" Bulgakova [Flight over Moscow: From the air representation of the space in Master and Margaret] in *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer]. 2005. № 76. <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/bra.html>
2. Bulgakov M.A. *Belaja gvardija*. Master i Margarita [White guard. Master and Margaret]. Minsk, 1988. – 670 s.

A. Arustamova, A. Markov *Poet's levitation:
Visual models of M. Bulgakov's prose*

3. Frolova T.S. Vozvrashhenie Fausta. Repeticiya idej Dostoevskogo v romane Bulgakova «Master i Margarita» [A return of Faust: repeating Dostoevsky's idea in Bulgakov's novel Master and Margaret] in *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of Omsk University]. 2012. № 1. – S. 271–278.
4. Gogol' N.V. *Sobranie sochinenij v 8 tt.* [Works in 8 vols]. T. 2. Moscow, 1984. – 319 s.
5. Gogol' N.V. *Sobranie sochinenij v 8 tt.* [Works in 8 vols]. T. 3. Moscow, 1984. – 335s.
6. Golozubov A.V. Bozhestvennaja komedija M. Bulgakova: Jelementy postmodernistskoj pojetiki v romane Master i Margarita [The Divine Comedy of Bulgakov: the elements of postmodern poetics in the novel Master and Margaret] in *Mihail Bulgakov, ego vremja i my* [Bulgakov, his time and we]. Krakow, 2012. – S. 373–388.
7. Gudkova V.V. Kogda otshumeli spory: bulgakovedenie poslednego desjatiletija [After discussions: Bulgakov studies of the last decade] in *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2008. № 3 (91).
<http://nlobooks.ru/sites/default/files/old/nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/954/986/index.html>
8. Himich V.V. Pushkinskij tekst v proizvedenijah Mihaila Bulgakova [Pushkin's text in Bulgakov's works] in *Pushkinskij glagol. Materialy rasshirennogo zasedanija teoreticheskogo seminara «Russkij glagol»* [Pushkin's magic word: a broader session of the theoretical conference Russian magic word]. 20–21 maja, Ekaterinburg. Ed. L. G. Babenko. Ekaterinburg. 1999. – S. 7–18.
9. Lotman Ju.M. *O pojetah i poezii* [On poetry and poets]. SPb., 1996. – 846 s.
http://www.booksite.ru/localtxt/lot/man/lotman_u_m/o_po/etah/i_poe/zii/o_poetah_i_poezii/39.htm
10. Malkova T.Ju. Bulgakov i Gogol': demonicheskie obrazy i motivy v romane «Master i Margarita» [Bulgakov and Gogol: demonic figures and traces in the novel Master and Margaret] in *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of Kostroma State University] № 2, 2010. – S. 142–146
11. Malkova T.Ju. *Poligenetichnost' demonicheskikh obrazov romana M. A. Bulgakova «Master i Margarita»* [Polygenetic nature of the demonic figures in Bulgakov's novel Master and Margaret]. Avtoreferat diss. na soiskanie uch. step. k.filol.n. Kostroma, 2012. – 20 s.
12. Mann Ju. Zametki o «neevklidovoj geometrii» Gogolja, ili «Sil'nye krizisy, chuvstvuemye celuju massozu» [Remarks on non-Euclid geometry of Gogol: 'deep crisis' feel by mass] in *Voprosy literatury* [Questions of literature]. 2002. № 4.
<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/mann.html>
13. Marusova I. V. Struktura volshebnaj skazki v romane A.S. Pushkina «Kapitanskaja dochka» [A structure of fairy tale in the novel by Pushkin Captain's Daughter] in *Nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal «Koncept»* [Concept e-journal on research methodology]. – 2014. – T. 20. – S. 2566–2570. – URL: <http://e-koncept.ru/2014/54777.htm>.
14. Sedakova O.A. Dantovskoe vdohnovenie v russkoj poezii [Dante's inspiration in Russian Poetry] in *Prosodia. Literaturno-issledovatel'skij zhurnal o poezii*. [Prosodia: researches on poetry] № 3 2015 URL:
http://magazines.russ.ru/prosodia/2015/3/dantovskoe-vdohnovenie-v-russkoj-poezii.html#_ftnref11
15. Shelaeva A.A. Tradicii russkoj klassicheskoj literatury v tvorchestve Bulgakova: anekdot u N.S. Leskova i M.A. Bulgakova [Traditions of Russian classical literature in Bulgakov's fiction: anecdotes in Leskov and Bulgakov] in *Mihail Bulgakov, ego vremja i my* [Bulgakov, his time and we]. Krakow, 2012. – S. 269–282.
16. Smirnov I.P. Ot skazki k romanu [From tale to novel] in *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury* [Acts of the Dept. of Old Russian Literature of the IRLI]. Akademija nauk SSSR. Institut russkoj literatury (Pushkinskij Dom); Otv. red. A. M. Panchenko. – Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1972. – T. 27: Istorija zhanrov v russkoj literature X-XVII vv [History of Genres: A special volume]. – S. 284–320.

SUMMARY

КОММУНИКАЦИЯ И КУЛЬТУРА: К НЕАПОЛОГЕТИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

УДК 130.2+7.01

Автор: *Хренов Николай Андреевич*, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания, e-mail: nihrenov@mail.ru

Аннотация: В статье (продолжение, начало в №1 (21)) исследуются последствия развития коммуникаций для формирования массовых представлений и оценки конечным пользователем различных средств коммуникации. Обозначаются границы признания и доверия различным медиа и доказываемается, что в формировании структуры различных медиа принимает участие и конечный пользователь. Воздействие медиа на публику вписывается в общую культуру зрелищ, и доказываемается, что режиссура зрелищ определяет не только содержание, но и дифференциацию медиа.

Ключевые слова: коммуникативный взрыв, коммуникация, медиа, личность в культуре, индивидуализация, массовая культура

COMMUNICATION AND CULTURE: TO NON-APOLOGICAL HISTORY OF MASS COMMUNICATION (CONTINUATION)

UDC 130.2+7.01

Author: *Hrenov Nikolai*, Dr.Habil. in Philosophy, Professor, Chief Researcher at the Department of Arts and mass media of the State Institute of Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: nihrenov@mail.ru

Summary: The article (continuation, for the beginning see Issue 1(21)) examines the implications of communications to the formation of mass performances and evaluation by the end-user of variety of means of communication. Indicating the limits of the recognition and trust to different media it is proved that the formation of the structures of the various media is involved in the reaction of the end-user. The impact of media on the public fits into the overall culture of spectacle, and it is proved that rules of directing spectacles determines not only the content but also the differentiation of new media.

Keywords: communicative explosion, communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture

ОТ СХОЛАСТИКИ К МЕХАНИЦИЗМУ: ТЕОРИЯ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ ТОМАСА ГОББСА

УДК 7.01

Автор: *Афанасьев Антон Николаевич*, студент 2 курса магистратуры «Историческое знание» НИУ «Высшая школа экономики», лаборант Института гуманитарных историко-теоретических исследований им. А.В. Полежаева НИУ ВШЭ, e-mail: ant.afanasev@gmail.com

Аннотация: В данной статье предпринимается попытка проследить источники представлений Т. Гоббса о зрительном восприятии, чтобы продемонстрировать на конкретном примере, с одной стороны, функционирование механизма чувственного восприятия у Гоббса, а с другой – специфику перехода от схоластически-аристотелианского понимания ощущения к иному, механистическому. Реконструируется контекст возникновения оптической теории Гоббса; устанавливаются линии преемственности (И. Кеплер, И. Бекман, У. Уорнер). Утверждается, что теория зрительного восприятия У. Уорнера явилась переходным звеном между аристотелизмом схоластов и механицизмом Гоббса, подготовив почву для перехода от метафизического к физиологическому пониманию зрительного восприятия.

Ключевые слова: Гоббс, аристотелизм, механицизм, движение, зрительное восприятие, натурфилософия

FROM SCHOLASTICS TO MECHANICS: HOBBS' THEORY OF VISUAL PERCEPTION

UDC 7.01

Author: *Afanasev Anton*, graduate student in the National Research University NRU "Higher School of Economics" (Moscow, Russia), assistant in Poletayev Institute for Theoretical and Historical Studies in the Humanities NRU HSE, e-mail: ant.afanasev@gmail.com

Summary: The article deals with the origins of Hobbes's representations of visual perception, to show by way of example, on the one hand, the functioning of the mechanism of perception in the work of Hobbes and, on the other hand, features the conversion from the scholastic understanding of sensation to the mechanistic treatment. Shall be reconstructed a context of the emergence of Hobbes's optical theory, established the lines of succession (J. Kepler, I. Beckman, W. Warner). The author argues that Warner's optical theory was a connecting link between the scholastic aristotelianism and Hobbes's mechanicism and prepared the way to change from the metaphysical to the physiological understanding of visual perception.

Keywords: Hobbes, aristotelianism, mechanicism, motion, visual perception, natural philosophy

ПРОПОРЦИИ В ОСТРОКОНЕЧНЫХ АЛТАРЯХ ХУДОЖНИКОВ ПОЗДНЕГО ДУЧЕНТО И РАННЕГО ТРЕЧЕНТО

УДК 7.034(450)

Автор: *Парфенова Елена Викторовна*, аспирант Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова, преподаватель кафедры промышленного дизайна МГТУ им. Н. Э. Баумана, e-mail: legolubeva@yandex.ru

Аннотация: В статье проводится анализ размеров и пропорций некоторых алтарных работ Чимабуэ, Дуччо, Джотто, а также художников более молодого поколения – Таддео Гадди и Бернардо Дадди. Тем самым в исследовании утверждается понимание важности художниками дученто и треченто точно найденных пропорций в произведении искусства. Кроме того знание современными исследователями механизмов, которые использовали художники при создании своих работ, представляет большое практическое значение. В частности, эти знания могут быть использованы при реконструкции произведения для вычисления размеров утраченных частей. Наряду со стилистическими и другими характеристиками сведения о том, к каким законам прибегал тот или иной живописец (на каком творческом этапе, специфика их использования), могут стать дополнительными доказательствами при разрешении проблемы атрибуции.

Ключевые слова: Чимабуэ, Дуччо, Джотто, треченто, дученто, пропорция, алтарный образ, прямоугольник, квадрат, диагональ

PROPORTIONS IN THE GABLED ALTARPIECES OF THE LATE DUECENTO AND EARLY TRECENTO

UDC 7.034(450)

Author: *Parfenova Elena*, Ph.D. Student of Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov (Moscow, Russia); lecturer of the Industrial Design Department in Bauman Moscow State Technical University (Moscow, Russia), e-mail: legolubeva@yandex.ru

Summary: This article is devoted to the investigation of the problem of proportion and measure in the monumental gabled altarpieces of the late Duecento and early Trecento. Art historians had found that proportions of Italian works of art reflect a geometrical system based on the square and some works of Cimabue, Duccio, Giotto, Taddeo Gaddi, Maso di Banco, Bernardo Daddi will be taken for analysis from this point of view in this issue. This is important from a historical point of view, because the study is approved that the artists of Duecento and Trecento understood the importance of exact proportions in the works of art. As exactly found proportions give it the necessary harmony and lightness of perception. In a long term priorities the results of this investigation provide potential assistance when used in the conjunction with stylistic and other physical evidence in solving problems of attribution and restoration. In general, the study expands our knowledge about the Italian art of the end of the XIII – beginning of the XIV century.

Keywords: art, Trecento, Duecento, proportion, square, diagonal, rectangle, Cimabue, Duccio, Giotto

ТВОРЧЕСТВО ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В РОССИИ. ПРОБЛЕМЫ КОНСЕРВАЦИИ ФРЕСОК ГАЛЕРЕИ ГОНЗАГА В ПАВЛОВСКЕ

УДК 75.021.333+75.025

Автор-1: *Васькина Александра Владимировна*, студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация» Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица, e-mail: vaskinaalexandra@gmail.com

Автор-2: *Прохин Иван Юрьевич*, аспирант 3-го года обучения Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица, e-mail: prokh.rest@gmail.com

Автор-3: *Шешина Анна Викторовна*, студентка 3-го курса кафедры «Живопись и реставрация» Санкт-Петербургской художественно-промышленной Академии им. А.Л. Штиглица, e-mail: annasheshina.d@mail.ru

Аннотация: Данная работа посвящена судьбе уникального творения Пьетро ди Готтардо Гонзага в России – «Галереи Гонзага». За историю существования, на живопись галереи воздействовало множество различных отрицательных факторов, из-за которых до наших дней она дошла в полуразрушенном виде. В нашей работе предпринята попытка разобраться, почему роспись, заслуживающая самого пристального внимания ценителей искусства, практически исчезла навсегда. Мы хотим осветить тему, в которой многообразие искажений, отсутствие прямых указаний в письменных источниках выразилось в ряде вопросов, по которым до настоящего времени ведутся споры, а именно технические и художественные вопросы создания галереи Гонзага. Поводом для написания данной статьи послужили новые материалы, проливающие свет на некоторые страницы истории жизни Павловского дворца и живописи в галерее. Новым исследовательским материалом стала долгая и кропотливая работа студентов-практикантов СПбГХПА им. А.Л.Штиглица, которые занимались реставрацией демонтированных в 1970-е гг. фрагментов оригинальной росписи и заново проанализированные архивные данные, фиксационные чертежи и рисунки. В статье рассмотрена история создания галереи, её разрушения, реставрации и реконструкции. На конкретном примере изложены методы консервации и реставрации демонтированных фрагментов.

Ключевые слова: галерея Гонзага, реставрация, консервация фресок

PIETRO DI GOTTARDO GONZAGO'S ART IN RUSSIA: ON THE PROBLEMS OF PRESERVATION OF FRESCOES OF GONZAGO'S GALLERY IN PAVLOVSK

UDC 75.021.333+75.025

SUMMARY

Author-1: Vaskina Alexandra, Student of the third course of Steightz Academy of Industrial Arts (Saint Petersburg, Russia), e-mail: vaskinaalexandra@gmail.com

Author-2: Prohin Ivan, Ph.D. Student of the third course of Steightz Academy of Industrial Arts (Saint Petersburg, Russia), e-mail: prokh.rest@gmail.com

Author-3: Sheshina Anna, Student of the third course of Steightz Academy of Industrial Arts (Saint Petersburg, Russia), e-mail: annasheshina.d@mail.ru

Summary: This work is dedicated to the fate of the unique creation of Pietro di Gottardo Gonzaga in Russia – “Gallery Gonzaga”. A history of painting galleries, who was influenced by a variety of negative factors, she came in a dilapidated state. In our article we attempt to understand why painting, is worthy of close attention connoisseurs of art, has practically disappeared forever. We want to illuminate the theme in which a variety of distortions, like the lack of direct evidence in written sources was expressed in a number of issues on which to the present debate, namely technical and artistic questions create galleries Gonzaga. The reason for writing this article is based on new materials that shed light on some of the pages of the life history of the Pavlovsk Palace and paintings in the gallery. The research material was a long and laborious work of student of Steightz Academy of Industrial Arts, who were engaged in the restoration of the dismantled in the 1970s. fragments of the original painting and re-analyzed archival data, fixation designs. The article discusses the history of the gallery, its destruction, restoration and reconstruction. A specific example of methods of conservation and restoration of dismantled pieces.

Keywords: Gallery Gonzaga, Pavlovsk, restoration, conservation of the frescoes

ПОРТРЕТЫ В.Л. БОРОВИКОВСКОГО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1800-Х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ «ПОРТРЕТ И СТИЛЬ» НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ

УДК 7.041.5

Автор: Абрамкин Иван Александрович, аспирант кафедры отечественного искусства Исторического факультета МГУ, e-mail: ivan_terracot@mail.ru

Аннотация: Целью статьи является изучение нескольких женских портретов В.Л. Боровиковского первой половины 1800-х годов, рассмотрение которых позволяет выявить важную методологическую проблему – роль стилистических определений для описания конкретных произведений в ситуации параллельного существования разных художественных тенденций (классицизм, романтизм, сентиментализм).

Ключевые слова: В.Л. Боровиковский, сентиментализм, проблема стиля, методология портрета

PORTRAITS OF V. BOROVIKOVSKY IN THE FIRST HALF OF THE 1800-IES: TO THE PROBLEM OF PORTRAIT AND STYLE AT THE TURN OF THE XVIII CENTURY

UDC 7.041.5

Author: Abramkin Ivan, Ph.D. Student of Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: ivan_terracot@mail.ru

Summary: The objective of the article is the research of several Borovikovsky female portraits created in the first half of the 1800-ies. Their consideration allows revealing important methodological problem. It is the use of different style definitions in the description of the works in a situation of coexistence of classicism, romanticism and sentimentalism.

Keywords: V. Borovikovsky, sentimentalism, the problem of style, the methodology of the portrait

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.036

Автор: Горбенко Анна Андреевна, аспирант Государственной классической Академии имени Маймонида, e-mail: aniagorbenko@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена особенностям эстетики и философии концептуальных произведений. Выявлены специфические особенности концептуализма в музыкальном искусстве на примере произведений Ираиды Юсуповой, а также концептуальные черты некоторых сочинений Владимира Тарнопольского. Обозначены характерные черты такой составляющей произведения искусства, как концепт. Отмечены некоторые отличительные черты, сближающие музыкальный концептуализм с концептуализмом в иных видах искусства.

Ключевые слова: концептуализм, мультимедиа опера, мистерия, интертекстуальность, дематериализация жанров

THE MUSICAL ASPECT OF CONCEPTUAL ART

UDC 7.036

Author: Gorbenko Anna, Ph.D. Student of State Classical Academy named after Maimonides (Moscow, Russia), e-mail: aniagorbenko@mail.ru

Summary: This article is dedicated to esthetics special aspects of the conceptual works in the musical art. Here were enuduced specific peculiarity of conceptual art in works of Iraida Yusupova and conceptual features in works of Vladimir Tarnopolsky. Marked features of a component of a work of art as a concept. It noted some distinctive features, bringing together music from conceptualism conceptualism in other forms of art.

Keywords: conceptualism', multimedia opera, mystery, intetextuality dematerialization of genres

ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК СТРАТЕГИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ ГОРОДА

УДК 7.036

Автор: *Невлютов Марат Раилевич*, аспирант, научный сотрудник отдела проблем теории архитектуры Научного института теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), e-mail: mnevlyutov@gmail.com

Аннотация: Экологическое искусство – относительно молодой жанр современного искусства, предметом внимания которого являются проблемы окружающей среды. Но экологическими оказываются, в конечном итоге, все проблемы современной цивилизации, так как понятие «экология» не имеет объектных границ. Являясь проекцией реальностей современного мира, экологическое искусство демонстрирует стратегию трансформации серии структурных принципов, по которым существует наша цивилизация. Так экологическое искусство через описание становящегося будущего меняет способы нашего существования, трансформирует наши города.

Ключевые слова: экология, экологическое искусство, современный город, цивилизация, природа, будущее, отчуждение

ENVIRONMENTAL ART AS A STRATEGY FOR TRANSFORMATION OF THE CITY

UDC 7.036

Author: *Nevelyutov Marat*, Ph.D. Student of Research Associate of the department of Theory of Architecture Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG, Moscow, Russia), e-mail: mnevlyutov@gmail.com

Summary: Environmental art is a young genre of contemporary art. The focus of it is environmental issues. But all the problems of modern civilization is environmental, because the notion of “ecology” does not have object’s boundaries. Environmental art is a reflection of the realities of the modern world and it demonstrates the strategy of transforming a series of structural principles of our civilization. So, environmental art is changing the way our existence and transforming our cities.

Keywords: ecology, environmental art, modern city, civilization, nature, future, alienation

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В МОДЕРНИСТСКОМ КИНОНАРРАТИВЕ

УДК 791.43.01

Автор: *Ганжара Ольга Анатольевна*, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета, e-mail: snark44@yandex.ru

Аннотация: Кинореальность создает воображаемый объект, использующий реальность мира как фон для создания впечатления, как базис для созидания нового мифа о конце мира. Таким образом формируется прототекст, прообраз мира и бытия в кинотексте как прообраз для последующих отождествлений. Нарративное пространство кино начала века формирует иллюзию реальности, реальность подобия, фактурность иллюзии, заменяющей пространство мира. В кинотексте сформировался образ мифологического пространства, описывающего мир как стремящегося к энтропии, дискретный, нелинейный.

Ключевые слова: семиотика кино, семиотическое пространство современной культуры, идентичность, идея человека, национальная идея, витализм, деструкция, эсхатология

ESCHATOLOGICAL MYTHOLOGY IN MODERNIST CINEMA-NARRATION

UDC 791.43.01

Author: *Ganzhara Ol'ga*, PhD in philology, assistant professor in North-Caucasus Federal University (Stavropol, Russia), e-mail: snark44@yandex.ru

Summary: The cinemareality makes an imaginary object, using the reality of the world as a background to make some impression, as basis of the new myth about the end of the world. It's the way of prototext making, a prototype of the world and existence in a cinematext as a prototype for subsequent identifications. Narrative space of cinema in early XX century makes illusion of reality, substituting world's space. There is a figure of mythology space, describing world as non-linear and discrete one, aspiring to entropy.

Keywords: semiotics of cinema, semiotic space of contemporary culture, identity, human idea, national idea, vitalism, destruction, eschatology

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ПОПУЛЯРНОГО КИНО И ГОРОДСКИХ ЛЕГЕНД НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА УЖАСОВ

УДК 791.43-2+791.43.01

Автор: *Ионов Алексей Юрьевич*, аспирант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: ion.alexey@yandex.ru

Аннотация: Статья исследует взаимодействие кинематографа и городского фольклора, анализируя взаимовлияние фильма ужасов и жанра городской легенды. Хоррор не только задействует сюжеты и приемы уже существующих городских легенд, но и создает новые при помощи мифологизации собственных образов и сюжетов. Это происходит либо само собой («Хэллоуин»), либо за счет усилий создателей («Ведьма из Блэр»).

Ключевые слова: киноведение, городские легенды, фильм ужасов, фольклор, мифологизация, глобализация, слэшер, найденная пленка, Интернет

MUTUAL INFLUENCE BETWEEN POPULAR CINEMA AND URBAN LEGENDS: THE CASE OF HORROR FILM

UDC 791.43-2+791.43.01

Author: *Ionov Alexey*, postgraduate student in Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: ion.alexey@yandex.ru

Summary: The article researches the interaction between cinema and urban folklore by means of searching a mutual influence between horror film and urban legend genre. Horror both exploits the existent urban legends and creates new ones with the help of mythologization of its images and plots. It happens either naturally ("Halloween"), or as a result of activity of filmmakers ("The Blair Witch Project").

Keywords: cinema studies, urban legend, horror, folklore, mythologization, globalization, slasher, found footage, Internet

ОППОЗИЦИЯ АВТОР-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ ВНУТРИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА. НАРРАТИВНЫЙ КОД В КАРТИНЕ «АГОНИЯ»

УДК 791.43-2+791.43.01

Автор: *Озеренчук Марина Игоревна*, студентка 5 курса сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, e-mail: marinao328132@gmail.com

Аннотация: Проблема роли автора в кино до сих пор остро стоит в исследованиях разного рода. Обращаясь к теоретикам литературы и кино, исследователь ищет универсальный подход к обнаружению авторской инстанции в кинотексте. Практическим примером для иллюстрации теоретических суждений становится картина «Агония» (1974/1981), снятая Элемом Климовым.

Ключевые слова: кинотекст, авторская инстанция, повествователь, дискурс, повествование, фокализация

AUTHOR-NARRATOR CONFLICT IN CINEMATIC TEXT. NARRATIVE CODE IN THE FILM "AGONY"

UDC 791.43-2+791.43.01

Author: *Ozerenchuk Marina*, student of Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov (Moscow, Russia), e-mail: marinao328132@gmail.com

Summary: According to the theorists of literature and cinema, the student is looking for a way to find out the author in cinematic text. The practical example of theoretical propositions becomes a film "Agony" (1974/1981), which was directed by Elem Klimov.

Keywords: cinematic text, author, the narrator, discourse, narrative focalization

ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ ИЛИ ДИССОЦИАЦИЯ?

УДК 616.89-008.485+616.89-008.487

Автор: *Руднев Вадим Петрович*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник кафедры философской антропологии философского факультета МГУ, e-mail: vrudnev@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается клинический случай деперсонализации с диссоциацией. Пациент раздваивался на свое тело, неподвижно лежащее на кровати, и бестелесного наблюдателя, следящего за ним. Такие случаи нетипичны, так как при диссоциации обычно субличности не знают друг о друге. В статье приводится странное сновидение пациента, которое проходило на границе реальности и галлюцинации, в тот момент, когда его положили в больницу после психотического срыва. В этом сновидении пациент попал во временной водоворот, из которого не мог выбраться. Исследование этого коморбидного расстройства позволило автору выдвинуть гипотезу, в соответствии с которой при остром психозе теряется точка отсчета времени настоящего, благодаря которой мы вообще можем существовать в нормальном состоянии нашей психики.

Ключевые слова: деперсонализация, диссоциация, сновидение, психоз, время, тело, бессознательное

DEPERSONALIZATION OR DISSOCIATION

UDC 616.89-008.485+616.89-008.487

Author: *Rudnev Vadim*, Dr. Habil, leading research fellow, chair of philosophical anthropology, Philosophical Faculty, Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia), e-mail: vrudnev@mail.ru

Summary: In this issue we consider the case of depersonalization with dissociation. The patient separated into two subpersonalities, one of those lied motionlessly on the bed and the another observed him. Those cases are untypically because in dissociation subpersonalities don't know each other. In his dreaming the patient got into temporal vortex. The investigation of this case turned us to propose a hypothesis in which we claim that there is a lack of point of the present in psycho, due to which we can exist in normal state of psychics.

Keywords: depersonalization, dissociation, dreaming, psycho, time, body, unconscious

«ИЕРОГЛИФИЧЕСКАЯ» ИКОНОГРАФИЯ Э. МАЛЯ

УДК 7.04

Автор: *Чуворкина Ольга Александровна*, независимый исследователь, e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Аннотация: В данной статье мы будем говорить о первых этапах развития методологического подхода, непосредственно

связанного как со всей традицией бытования сакрального христианского образа, его комментирования и интерпретации, в том числе и на уровне богословском, так и с историей развития самой медиевистики. Речь пойдет о христианской иконографии и иконографическом анализе, каким его представил в своих трудах французский исследователь Э. Маль.

Ключевые слова: иконография, Э. Маль, церковная археология, сакральное письмо, иероглифика, символический код, «Зерцало Великое», искусство и литургия

“HIEROGLYPHIC” ICONOGRAPHY BY E. MALE

UDC 7.04

Author: *Chuvorkina Olga*, independent scholar, e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Summary: The article traces the first steps in development of iconographic approach closely connected to the history of Christian images, the tradition of their interpretation as well as medieval studies itself. Iconography as tool for studying and understanding medieval art elaborated by French scholar Emile Male is analyzed and discussed in terms of strengths and weaknesses.

Keywords: Iconography, E. Male, Christian archeology, sacral script, hieroglyphics, symbolic code, “Speculum majus”, art and liturgy

ВОСПАРИЕ ПОЭТА: ВИЗУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА

УДК 791.43-2+82-312.2

Автор-1: *Арустамова Анна Альбертовна*, доктор филологических наук, профессор Пермского государственного национального исследовательского университета, e-mail: aarustamova@gmail.com

Автор-2: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: В итоговом романе М. Булгакова диалог с предшественниками (Пушкиным, Гоголем, Достоевским) идет не только на уровне литературных цитат и аллюзий, но и визуальных решений, обыгрывающих открытия, совершенные этими писателями. Важнейшая для идеологии романа модель освобождения как отрешения от земли, данная в патетическом и пародийном ключе, основана и на важнейших визуальных образах русской литературной традиции: памятник Пушкину работы Опекушина как универсальная модель свободной поэзии, полеты у Гоголя как жанровые реализации романтической фантазии, игра Достоевского с картиной суда как оторванного от социальной действительности как утверждение от противного ценностей права. Эти ключевые визуальные мотивы заимствуются и развиваются Булгаковым, что позволяет ему соединить романтические черты героев с представлениями о свободе, отвечающими уровню XX века. Анализ работы Булгакова с визуальными символами русской культуры позволяет уточнить особенности понимания им отношения между творческой и социальной свободой.

Ключевые слова: Булгаков, экранизации, визуальность в литературе, визуальные традиции, визуальный комизм, литературный канон

POET'S LEVITATION: VISUAL MODELS OF M. BULGAKOV'S PROSE

UDC 791.43-2+82-312.2

Author-1: *Arustamova Anna*, Dr.Habil. in philology, professor, Perm State National Research University (Perm, Russia), e-mail: aarustamova@gmail.com

Author-2: *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: In the final novel by Mikhail Bulgakov dialogue with predecessors (Pushkin, Gogol, Dostoevsky) is not only at the level of literary quotations and allusions, but also in the visual solutions, presented as interaction on discoveries made by these writers. The most important for the ideology of the novel model release as detachment from the ground given in the pathetic and burlesque manner, based on the most important visual images of the Russian literary tradition: a monument to Pushkin by Opekushin as universal free poetry model, flights of Gogol's figures as genre realization of romantic fantasy, Dostoevsky game picture of the trial as detached from social reality as an assertion to the contrary of the law values. These key visual motifs are borrowed and developed by Bulgakov, which allows it to combine the features of a romantic hero with the concepts of freedom, corresponding to the 20 c. civilization development. Analysis of the work of Bulgakov in comparison with visual symbols of Russian culture allows to specify particular understanding of the relationship between their artistic and social freedom.

Keywords: Bulgakov, the film adaptation, visual literature, visual traditions, visual comedy, literary canon

