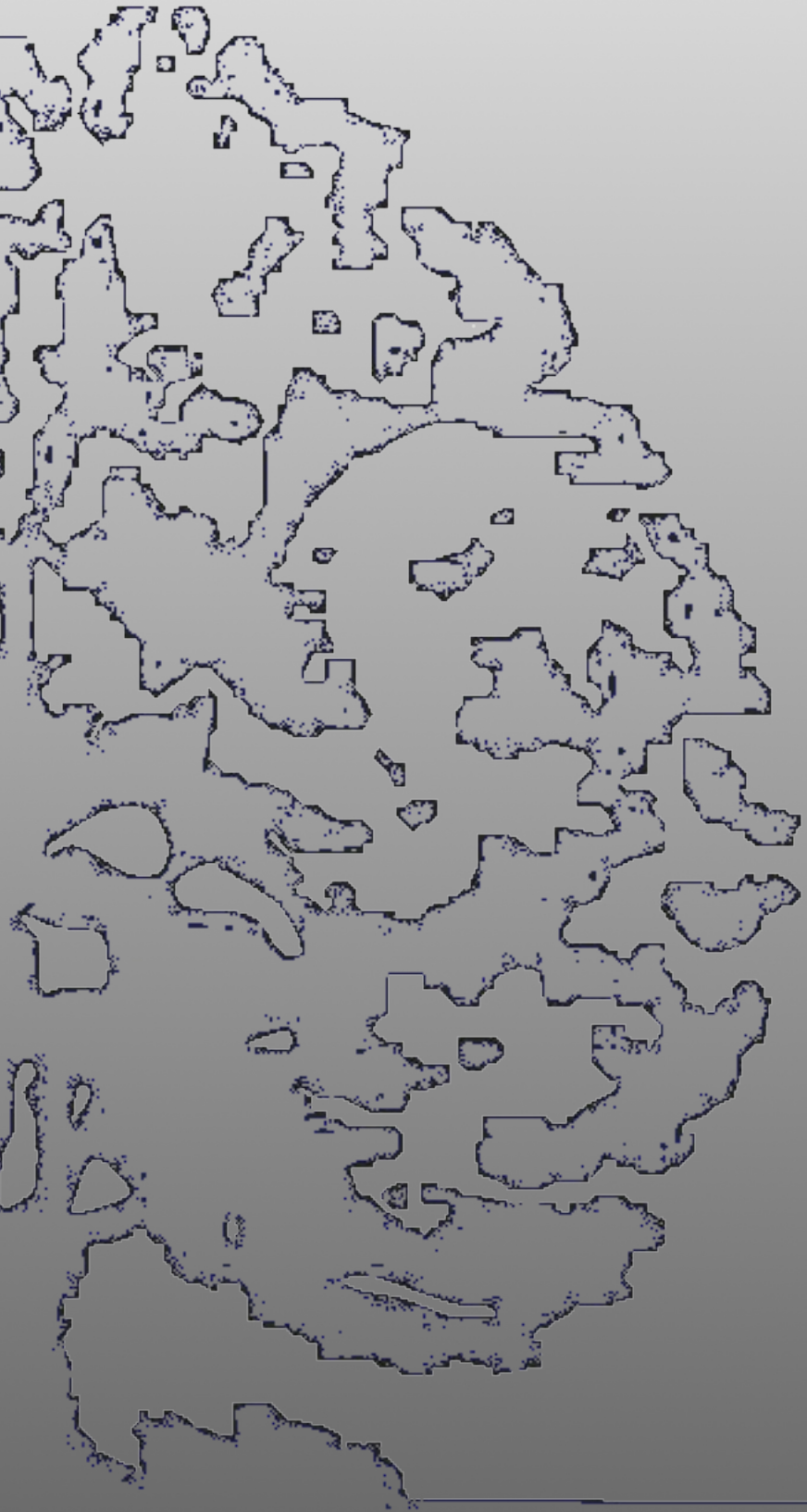
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Шестой год издания / 6th Year of publication



№23 (3-2016)
октябрь-ноябрь / October-November

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.

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

Тхостов Александр Шамилевич, 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.rsuh.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 ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

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

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2016

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

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

17 *А.А. Бойе* Проблема выражения анти-эстетики дадаизма и её классификация

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

26 *М.А. Рогов* Античная нумизматика в творчестве Рафаэля: «Обручение Марии»

34 *С.А. Рожкова* Водная стихия в средневековом английском Бестиарии

41 *Д.Д. Колпашникова* Трактовка сюжета «Чудо Богоматери Снежной» тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале

47 *Т.А. Кривулько, А.Н. Виноградов* Росписи сельских храмов Ярославской области. Практика консервации фресок на примере Троицкого храма села Вощажниково (1790-е гг.)

62 *О.В. Корзинова* Ян Тооропп в кругу европейских символистов

КИНО

69 *А.Р. Худякова* Зеркало в датском кинематографе 1910-х годов

78 *Е. Великодная* Рецепция «Зеркала» Тарковского во французской прессе конца 1970-х гг.

87 *О.О. Карслидис* Модификация современной литературы «трансгеном» кино

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

97 *И.И. Воронцова, Я.А. Тагай* Психологическое влияние социолингвистических факторов на массовую аудиторию при переводе рекламных текстов на другой язык

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

104 *Л.Г. Кришталёва* Страдание как духовная практика в православной традиции

119 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *N. Hrenov* Communication and culture: to non-apological history of mass communication (conclusion)

17 *A. Boie* Question of expression of an anti-aesthetic of dadaism and its classification

HISTORY OF ART

26 *M. Rogov* Antique numismatics in Raphael's creativity: Marriage of the Virgin

34 *S. Rozhkova* Water Element in English Medieval Bestiary Miniatures

41 *D. Kolpashnikova* Interpretation of the Our Lady of the Snows Miracle by two Tuscan painters of the first half of the 15th century: Sassetta and Masolino da Panicale

47 *T.A. Krivul'ko, A.N. Vinogradov* Murals of rural churches of Yaroslavll oblast. Frescos conservation practice through the example of St. Trinity cathedral in Voshyazhnikovo (1790's)

62 *O. Korzinova* Jan Toorop in the circle of European symbolists

CINEMA

69 *A. Khudyakova* Mirror in Danish cinema of 1910's

78 *O. Velykodna* The Reception of Tarkovsky's Mirror by the French Press in the Late 1970's.

87 *O. Karslidis* Modification of contemporary literature with "cinema trans-genome"

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

97 *I. Vorontsova, Y. Tagai* Psychological impact of sociolinguistic factors on mass audience under translation of advertising texts in foreign language

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

104 *L. Krishtaleva* Suffering as spiritual practice in the Orthodox Christian tradition

119 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

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 (ОКОНЧАНИЕ)

В статье (*окончание, начало в №1 (21) и №2 (22)*) исследуются роль медиа в построении современной идентичности, и связанные с этим противоречия. Культурный потенциал медиа рассматривается как сложный и провоцирующий противоречивые практики. Доказывается, что выход из кризиса коммуникации и правильная оценка достоверности сообщений возможна при обращении к важнейшим культурным концептам «игры» и «технологии». Вне правильной коммуникации массовость разрушает содержание культуры, тогда как правильная коммуникация требует переосмысления культуры как механизма адаптации, способного отвергать ложь на разных этапах развития.

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

The article (*continuation, for the beginning see Issues 1(21) and 2(22)*) examines the role of media in contemporary identity building and additional contradictions. Cultural potential of media is concerned as complex and exercising contradictions in practices. To overcome communication crisis and to understand what messages are true is possible through the most important cultural notions as play and technology. Without due communication mass culture is destructive for cultural content, and original communication demands to rethink culture as adaptive tool, not compatible with any lies.

Keywords: communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture, game

9. Средства коммуникации между культурой и цивилизацией. От личности как субъекта в коммуникативном процессе к личности как объекту.

Чтобы понять нарастание в культуре мозаичности, ущемляющей права тех повествовательных структур, в которых утверждается личностное, то есть авторское начало, необходимо иметь представление о том, что еще в конце XIX века называли «психологией масс». До сих пор, пытаясь проследить историю коммуникации под углом зрения негативных последствий ее вторжения в культуру, мы ставили акцент на перманентном отрыве неподлинной коммуникации от подлинной, оставшейся в глубокой истории. Какие-то уровни этой неотчужденной коммуникации продолжают сохраняться и в современной культуре, хотя под них и подведен уже фундамент электронных технологий.

Но есть еще один аспект функционирования коммуникации, связанный, с одной стороны, с тем, что в свое время Г. Лебон называл «психологией масс», а позднее в науке будут называть социальной психологией, а, с другой, с общественными структурами и государственными институтами. Ведь если допустить, что неподлинные средства на протяжении всей истории коммуникации распространяются, то это продиктовано силами и стихиями, находящимися не внутри, а вне коммуникативных процессов. Следовательно, эти процессы не всегда являются стихийными. Здесь возникает проблема направленности коммуникации. Касаясь воздействия интернета, Г. Рейнгольд пишет: «Нас заботит не только то, как мы пользуемся техникой, но и то, кем мы становимся, пользуясь ею» [Рейнгольд, 2006, с. 261]. Кого в данном случае Г. Рейнгольд имеет в виду под субъектом

© Хренов Н.А., 2016

ISSN 2227-6165

коммуникативных процессов? Личность, социальную группу, субкультуру, общество, государство?

До беспрецедентного взрыва, что имел место в коммуникативных процессах XX века, внешние силы в виде не только государства и церкви еще контролировали и сдерживали энергию масс, способную проявиться в разрушительных формах. Именно эту мысль и находит у Руссо Ж. Деррида, обращая внимание на констатируемое рассредоточение соседства, что, если перевести на специфическую для коммуникации терминологию, означает отсутствие интеракции в ее элементарной форме как выражение угнетения и произвола власти. «Правительства, угнетающие свои народы, делают одно и то же: разрушают наличие и соналичие граждан, единодушие “собравшегося народа”, рассеивают людей, держат своих подданных порознь, лишая их тем самым чувства сопринадлежности общему пространству речи и общения, основанного на убеждении» [Деррида, 2000, с. 287].

Что же это означает, когда Ж. Деррида говорит о сопринадлежности каждого общему пространству речи? Это пространство и есть пространство площади или того типа коммуникации, которое успешно преодолевается в границах индустриальных и постиндустриальных обществ. Эта государственная политика введения участвующих в коммуникации масс в желаемое для государства русло сопровождает всю историю коммуникации. Поэтому коммуникация постоянно оказывается регулируемой. Следовательно, она постоянно склоняется к монологу, демонстрируемому тоталитарными обществами, а не диалогу.

Как это происходит, превосходно показывает Э. Канетти, прибегая к анализу проявлений психологии массы в определенное время и в определенном пространстве. Правда, он это показывает, обращаясь к опыту церкви. Однако какие бы способы власть не применяла, чтобы масса изживала свои эмоции в границах рассредоточенной в пространстве коммуникации, тем не менее, в истории эти заданные и культивируемые государством коммуникативные нормы масса постоянно разрушала, возвращая к давно, казалось бы, преодоленным традиционным формам коммуникации, символизируемым площадью. Такими формами являются различные варианты поведения массы на улицах и площадях, когда масса нуждается в непосредственном выражении эмоционального напряжения, связано ли оно просто с праздничным временем или же с общественными потрясениями и необходимостью продемонстрировать власти свое недовольство. Архетипом такой формы коммуникации, пожалуй, можно считать Нагорную проповедь Христа.

Мы уже констатировали то, что в нашей науке существует традиция разведения средств коммуникации, в которых интеракция присутствует, и средств коммуникации, в которых она отсутствует. Мы уже отмечали, что те средства коммуникации, в которых интеракция предстает в своем непосредственном выражении, называются средствами массового воздействия, а те средства, в которых она лишь имитируется, а, по сути, отсутствует, называются средствами массовой коммуникации. Это обозначение, конечно, весьма спорное, поскольку средства массовой коммуникации представить без массового воздействия невозможно. Но сама попытка развести эти коммуникативные формы заслуживает внимания.

Чтобы понять комплекс массы, связанный со стремлением к неограниченному росту, обратимся к Э. Канетти, который как никто ощутил и попытался этот комплекс осмыслить. Э. Канетти фиксирует внимание на стремлении массы к своему росту до бесконечности. Однако этот комплекс массы культура постоянно ограничивала. К одному из способов такого ограничения прибегла церковь. «Благодаря равномерности служб, совершающихся в строго установленное время, – пишет Э. Канетти – точности воспроизведения знакомых ритуалов массе обеспечивалась возможность как бы пережить самое себя в прирученном состоянии» [Канетти, 1997, с. 25]. Вот этому стремлению ограничивать выражение эмоций в своей непосредственности в истории соответствовали не только культовые, но и зрелищные сооружения. В частности, античные амфитеатры, необходимость в которых ощущали императоры [Хренов, 2006]. На примере функционирования таких амфитеатров можно проиллюстрировать, как человек трансформируется в человека массы или массового человека, ставшего позднее предметом внимания Х. Ортеги-и-Гассета.

ISSN 2227-6165

Такие сдерживающие и ограничивающие средства были эффективными лишь до того периода радикальной переходности, что имела место в XX веке. Урбанизационные процессы, увеличение численности населения и рост городов как процессы, выражающие суть индустриальной цивилизации, привели к тому, что эффективно действующие в прошлой истории институты, регламентирующие поведение массы, с этими функциями больше не справляются. Масса испытывает желание ощутить свой рост и выйти за пределы навязываемых ей ограничений. Этот совершающийся переход закрытой массы в открытую Э. Канетти называет «извержением», что и составило смысл массовой коммуникации.

Как это «извержение» (Канетти) или «взрыв» (Маклюен) можно представить? Вот как описывает это извержение Э. Канетти. «Может быть потому, – пишет он – что масса основательно очистилась от содержания традиционных религий, нам стало легче наблюдать ее в чистом, если угодно, биологически чистом виде, без тех трансцендентных смыслов и целей, которые раньше она позволяла в себя влить. История последних ста пятидесяти лет ознаменовалась резким увеличением числа извержений; это справедливо и по отношению к войнам, которые стали массовыми войнами. Масса уже не удовлетворяется благочестивыми обетами и обещаниями, она хочет испытать великое чувство собственной животной силы и страсти, используя для этого любые социальные претензии и поводы» [Канетти, 1997, с. 26].

Понятно, что появление последующих технологий, на основе которых оказалось возможным развитие кинематографа, а затем телевидения и интернета явилось выходом из этого затруднительного положения. В данном случае как раз и важно поставить вопрос: а не происходит ли в случае появления каждого нового средства коммуникации разрыв между коммуникацией, с одной стороны, и культурой, с другой? История коммуникации обязана продемонстрировать процессы и разрыва, и, с другой стороны, преодоления такого разрыва. Чтобы этот вопрос прояснить, обратимся к тому направлению в изучении массовой коммуникации, которое называется археологией медиа. Это обращение позволит объяснить то, что со временем средство коммуникации, воспринимающееся первоначально как отклонение от культуры, тем не менее, со временем становится по отношению к ней репрезентативным.

Все дело в том, что возникающие средства коммуникации не всегда являются качественно новыми. В них проявляются существующие до предоставленных техникой возможностей культурные архетипы. В качестве иллюстрации действия архетипов обратимся к одному из направлений исторического изучения медиа, к идеям финского исследователя Э. Хухтамо. Хотя в этой концепции выявлены далеко не все аспекты расхождения между потенциальными возможностями медиа и способностями общества их освоить, тем не менее, в ней намечается приближение к актуальной теме исследования медиа. Она касается того, как история медиа соотносится с историей культуры, а также с историей тех форм, которые культура за тысячелетия своей истории успела сформировать. Сторонникам отождествления современной культуры с практикой медиа можно было бы в связи с этим предъявить такой аргумент. Несмотря на выпадение из культурной матрицы технологий, на основе которых функционируют медиа, все-таки культура не теряет надежды их вернуть в свою матрицу, окультуривать их и подчинять своей логике. Так, представляя сравнительно позднее изобретение, медиа, тем не менее, в своем функционировании нередко воспроизводят именно эти, подчас весьма архаические формы культуры, а не демонстрирует, как это часто кажется, нечто принципиально новое и культуре пока неизвестное.

Не случайно один из самых глубоких теоретиков медиа, в частности, кино и телевидения В. Михалкович находит аналогии между одержимостью в архаических и традиционных культурах временем и пространством и реализацией с помощью современных технологий этого комплекса в кино и телевидении. В связи с этим он обращает внимание на некоторые сюжеты Библии, в частности, на образ Аэндорской волшебницы, показывающей царю Саулу тень пророка Самуила. В этом сюжете улавливается идея волшебного фонаря как прообраза кино и телевидения. В библейском сюжете

ISSN 2227-6165

отсутствует деление времени на прошлое, настоящее и будущее. Комментируя этот архетип, В. Михалкович пишет: «Нечто аналогичное происходит благодаря кинематографу – он тоже отменяет тройственное членение времени: камера будто изымает фиксируемые объекты из его хода. В этом, полагал Андре Базен, кино будто смыкается с коллективным бессознательным, которому извечно присуща "потребность защитить себя от времени". Человек архаических культур ставил "посмертную жизнь в прямую зависимость от материальной сохранности тела". Отсюда возникла практика мумифицирования, направленная на то, чтобы "искусственно закрепить телесную видимость существа". Эту практику словно подхватили и продолжили технические средства репродуцирования: сначала фотография, которая "мумифицирует время, предохраняя его от самоуничтожения", затем – кино, благодаря которому «впервые изображения вещей становятся также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен». И кадр, и всякий фильм в целом сохраняют внутри себя основные, фундаментальные модальности времени – прошлое, настоящее и будущее, но частное, локальное время кадра или фильма отторжено от времени объективного мира и замкнуто в себе самом. Следует заметить, что такие же структуры локального, замкнутого времени присущи и телевидению, но сверх того ТВ будто гложет страсть к овладению все более масштабными пространствами, отчего все ощутимее углубляется расхождение между обоими средствами» [Михалкович, 1996, с. 97].

Теория Э. Хухтамо позволяет осмыслить медиа не только с точки зрения социологии, но и культурологии, хотя к обобщениям методологического характера сам Э. Хухтамо явно не склонен. Предпринявший исследование медиа в специфическом направлении Э. Хухтамо пишет: «В данном случае цель археологии медиа заключена в том, чтобы продемонстрировать, что за явлениями, которые на первый взгляд могут казаться беспрецедентными, часто скрываются модели и схемы, появившиеся в более ранних контекстах» [Хухтамо, 2012, с. 120]. Э. Хухтамо убежден, что, занимаясь раскопками прошлого, археология медиа проливает свет на их настоящее. Так, сам Э. Хухтамо в истории зрелищной культуры пытается отыскать то, что применительно к кино и телевидению называют экраном. В ходе своих исследований он приходит к выводу, который является совершенно антимаклюеновским. Ссылаясь на Р. Уильямса, он пишет, что технология как таковая еще не определяет культурные формы, которые будут ей приданы [Хухтамо, 2012, с. 152].

Сегодня эта проблема становится весьма актуальной в связи с функционированием интернета. Ведь его изобретатели явно не могли предусмотреть все возможные варианты его функционирования, то есть того, как им способно воспользоваться общество. Пытавшийся понять последствия возникновения интернета на общество Г. Рейнгольд пишет: «ЭВМ и интернет закладывались их создателями, но то, как люди будут пользоваться ими, не закладывалось ни в какую технологию, и ни их создатели, ни продавцы не предвидели наиболее революционные приложения этих устройств» [Рейнгольд, 2006, с. 256]. Таким образом, хотя Э. Хухтамо по поводу культуры и ее отношений с медиа и не философствует, тем не менее, он обнаруживает значимый аспект и исторической эволюции медиа, и тех противоречий в отношениях между медиа и культурой, которые в наше время достигают пика.

Они связаны с выявлением весьма непростых взаимоотношений между медиа и культурой, которые в некоторых суждениях предстают буквально синонимами, хотя на самом деле таковыми не являются. Разобраться в этом важно не только ради того, чтобы глубже понять природу, структуры и функции медиа, но и точнее представлять, что же такое культура как таковая, ее предназначение и ее функции. В отношениях коммуникации и культуры не просто разобраться, если в этот сюжет не ввести понятие цивилизации. Медиа связана с технологиями, а технологии выражают установку не только культуры, но и цивилизации. Там, где эти установки являются наиболее радикальными, ущемляются права культуры, то есть гуманитарного ядра истории. Это означает, что коммуникация должна ориентироваться на личность или, если выражаться языком философии, на субъекта, точнее, на личность как субъекта.

ISSN 2227-6165

Однако если коммуникацию рассматривать сквозь призму установок цивилизации, то в этой коммуникации личность предстает уже не субъектом, а объектом. Ведь к личности цивилизация относится с функциональной точки зрения. Цивилизация делает человека функциональным, что порождает отчуждение. Общим контекстом социального функционирования медиа является история коммуникации, в которой постоянно ощущаются ее разрывы с культурой. Подчеркнем: конфликт между медиа и культурой есть частное проявление конфликта между культурой и цивилизацией. Медиа противостоит культуре тогда, когда реализует установки цивилизации, превращая человека в функциональное существо, объект, что свидетельствует о развертывающихся процессах отчуждения.

Конечно, когда О. Шпенглер обозначает последние столетия в истории культуры одной фазой и эту фазу он называет цивилизацией, он не так уж и не прав. Тем не менее, даже если не придерживаться точки зрения О. Шпенглера, очевидно, что в последние столетия цивилизация с ее политическими, экономическими и технологическими факторами, с ее ориентацией на материальные ценности, что привело к трансформации массовых обществ в общества потребления, теснит культуру, связываемую нами с духовными смыслами. Конечно же, функционирование медиа, развертывающееся на основе технологий, свидетельствует о медиа как, прежде всего, агенте цивилизации, а не культуры. Но отторгать медиа от культуры было бы ошибкой. Тем не менее, цивилизация исходит из человека, прежде всего, как объекта, относится к нему утилитарно и функционально. Между тем, человек есть субъект истории. История гуманитарных наук свидетельствует о сопротивлении нарастающему давлению цивилизации и, следовательно, отчуждения человека.

Такое сопротивление было реальным уже в XVIII веке, когда возникла эстетика как научная дисциплина, реабилитирующая принцип гедонизма. Построение Кантом эстетики свидетельствовало о возможности отвоевания у утилитарных сфер сферы свободы или игры. Для Канта и Шиллера игра и свобода, как известно, были синонимами. Успехи психологии, связанные с открытием бессознательного, также свидетельствовали о потенциале человеческого фактора. Возникшая в XIX веке социология пыталась разобраться в структуре индустриального общества. Это сопротивление утилитаризму как признаку цивилизации продолжается и на рубеже XX-XXI веков. Но на этот раз такой сферой сопротивления цивилизации становятся не частные сферы вроде эстетики или психологии, а культура в целом. Вот почему в последние десятилетия в России такое значение придается культуре.

Цивилизация не способна преодолеть нарастающего отчуждения в обществе. Более того, именно она и оказывается определяющим источником такого отчуждения. На это претендует лишь культура. Вот ее возможности и следует познать. Осознавая эти возможности, мы открываем личностной потенциал коммуникации. Когда Й. Хейзинга пытается определить культуру, он утверждает: «только личность может быть тем сосудом, где хранится культура» [Хейзинга, 2010, с. 177]. И еще: «Культура рождается именно в личности, и соответственно имено в личности сохраняет свое здоровье» [Хейзинга, 2010, с. 323]. Связывая коммуникацию с культурой, мы пытаемся, прежде всего, увидеть личность как субъекта коммуникативных процессов. Вместе с осознанием возможностей медиа следует осознать, в каком случае медиа является союзником культуры, а в каком она предстает ее антагонистом. Как мы пытались показать, медиа способна представать и в том, и в другом качестве, а решающим моментом в том, какую же, в конечном счете, роль она способна играть, являются общественные процессы. Культура стремится вернуть человека из объекта к субъекту. Поэтому ее цель связана с рассмотрением сферы игры, делающей человека свободным.

В том случае, когда медиа этому соответствует, ее постижение развертывается в контексте культуры. Но у медиа есть и другая сторона, которая культуре противостоит. То, что обычно называют развлечением как наравне с новостным и рекламным блоками (по крайней мере, это так сформулировано Н. Луманом) одним из значимых содержательных блоков функционирования

ISSN 2227-6165

медиа, как раз и представляет игровую стихию, расширяющуюся по мере возникновения каждого нового канала медиа и в особенности функционирующего на основе электронных технологий. В наше время развлечение расширилось до таких пределов, что, кажется, что в этой стихии утопает все, в том числе и серьезное классическое искусство. Казалось бы, это в истории общества можно рассматривать величайшим прогрессом. Но вдумаемся в выводы Й. Хейзинги, констатирующего, что чем больше в XX веке появляется видов игры, чем шире становится игровая сфера, тем очевидней становится иссякание сущности игры, что свидетельствует уже об общей ситуации в культуре, а культуру Й. Хейзинга вообще связывает с игрой.

Таким образом, количественные показатели культуры, какими бы внушительными они не казались, далеко еще не свидетельствуют о ее качественных уровнях. Когда Й. Хейзинга говорит об исчезновении сущности игры, то причину этого следует усматривать в отношениях между культурой и цивилизацией. Сущность игры из культуры исчезает в том случае, когда культура активно ассимилирует то, что относится к цивилизации. Иначе говоря, выражаясь языком М. Хайдеггера и Ж. Деррида, когда подлинное трансформируется в неподлинное. Видимо, эта ассимиляция цивилизации культурой, что приводит к угасанию игры, развертывается с помощью технологических революций, которые воспринимаются с такой эйфорией, но в реальности далеко не всегда являются позитивными. В результате этого проникновения в собственно культуру цивилизации уже не только под воздействием цивилизации, но и самой культуры в обществе развертывается отчуждение.

Это именно то, что в свое время Г. Зиммель пытался выявить в технике, науке, религии, праве, искусстве, а именно то, что делает человека не субъектом, а объектом. В результате такого давления цивилизации на культуру и проникновения продуктов и механизмов цивилизации в культуру, эта культура, по выражению Й. Хейзинги, «обременена таким грузом всяческого вздора и нелепых идей, какого никогда прежде не несла миру» [Хейзинга, 2010, с. 174]. Но раз человек трансформируется из субъекта в объект, не важно, происходит ли это под воздействием технологии, цивилизации или даже самой культуры, то мы как раз и можем констатировать отчуждение. В любом случае, в медиа, как в искусстве и культуре, позитивно лишь то, что способствует сохранению в человеке субъекта. Ведь в мире существует столько способов, чтобы этому не соответствовать.

В этой роли могут выступать не только государство, но, как это ни покажется парадоксальным, даже сама культура. И вот суждение Г. Зиммеля, свидетельствующее о том, что, несмотря на возникновение многих технологий, культура в XX веке оказалась в кризисе. Суть этого кризиса заключается в отклонении технологического прогресса от человека как субъекта. «Вся гонка, ненасытность и жажда наслаждений нашего времени – лишь следствия и проявления реакции, вызванные тем, что личных ценностей ищут в той сфере, в которой их вообще не бывает: то, что успехи в технике прямо оцениваются как успехи в области культуры, что в области духа методы часто рассматриваются как нечто священное и считаются более важными, чем содержание и их результаты, что жажда денег значительно превосходит жажду вещей, способом приобретения которых они являются, – все это свидетельствует о постепенном вытеснении целей средствами и путями…» [Зиммель, 1996, с. 491]. Вот это обстоятельство как раз и свидетельствует о том, что средства коммуникации в большей степени зависят от цивилизации, нежели от культуры. Но именно это обстоятельство и становится барьером для личности как субъекте коммуникативных процессов.

10. Проблема идентичности личности сквозь призму реабилитации в постиндустриальном обществе традиционных средств коммуникации.

Поскольку каждое новое средство коммуникации сопровождается конфликтом, то правомерно поставить вопрос: какой, в конечном счете, следует сделать вывод – или, наращивая коммуникативный потенциал и вызывая к жизни новые средства коммуникации, культура со

ISSN 2227-6165

временем разрешает все противоречия, снимая возникающие конфликты, или же она так и продолжает оставаться неспособной устранить травму, что возникает в связи с появлением каждого нового средства коммуникации, травму, которая оказывается уже антропологической травмой? В последнем случае происходит не снятие, а усиление первоначальной травмы, осознанной еще при появлении письменности Платоном. Ведь все следующие за письменностью средства коммуникации сохраняют отмеченное Платоном ее уязвимое место.

В любом случае, какими бы совершенными и даже фантастическими не были новые коммуникативные средства, адекватные глобализационным процессам, ностальгия по традиционным способам продолжает быть реальной. Появление каждого нового средства коммуникации демонстрирует вовсе не взрыв, как это фиксируют Маклюен и Луман, а введение комплекса массы, связанного с потребностью в безграничном росте, в некую регулятивную матрицу, учреждаемую с помощью электронных технологий. В XX веке с помощью таких технологий человечество перешло на новый уровень коммуникации. Оно преодолело взрыв, связанный с омассовлением культуры и, кажется, разрешило многие противоречия в функционировании коммуникации. Однако, несмотря на насыщение социума различными каналами коммуникации, ему так и не удается забыть самую элементарную или, как выражается Леви-Стросс, подлинную коммуникацию, которая предполагает выходящую на демонстрацию массу.

Комплекс площади продолжает оставаться по-прежнему притягательным и не случайно. В случае с площадью мы имеем в виду не только выражение истинной коммуникации, но и одну из форм социальности. Ведь именно на площади, на которой собирается масса, к человеку возвращается первичное чувство социальности. Толпа на площади и есть самая архаическая, самая древняя и самая элементарная форма социума, противостоящая перманентному нарастанию в культуре эффекта отчуждения человека от человека. Идеалом коммуникации для современного человека по-прежнему остается то, что постиг еще Руссо: прелесть общения в малых сообществах, где каждый знает каждого, где каждый знает только часть истины, а сама истина вовсе не появляется извне уже готовой, а возникает в процессе коммуникации или диалога. Собственно это будет утверждать и М.М. Бахтин. Эта истина сегодня, когда мир глобализируется, о чем свидетельствует распространение мировой паутины, открывается и постигается заново. Когда религия уже не является эффективным регулятивным средством, а идеология имперского типа с сопровождающим ее монологизмом также приказала долго жить, человечество может вернуться к тем кругам коммуникации, которые нередко ограничиваются локальными границами.

Иначе говоря, человечество стремится вернуть подлинное общение, возрождая традиционные ценности. Внимание к локальным и региональным способам коммуникации будет возрастать. Такое возрастание означает компенсацию исчезающих под воздействием глобализации традиционных средств коммуникации. Но ведь эта тенденция как раз в эпоху постиндустриального общества и является реальной. В качестве одной из обращающих на себя особенностей постиндустриального общества является, как свидетельствует Э. Тоффлер, выход за пределы массовидных образований, обязанных своим происхождением массовым коммуникациям и возвращение к реальным в контексте локальных культур традиционным способам коммуникации. Так, перечисляя признаки «третьей волны» или становления постиндустриального общества, Э. Тоффлер в качестве одного из таких признаков называет демассификацию медиа, то есть ее возвращение к личности. «Вместо культурного доминирования нескольких средств массовой информации в цивилизации третьей волны – пишет он – начнут преобладать интерактивные, демассифицированные средства, обеспечивающие максимальное разнообразие и даже персональные информационные запросы» [Тоффлер, 1999, с. 560].

Так, опыт российских медиа в 1990-е годы, то есть в период их ренессанса, демонстрировал отход от массовых коммуникативных шаблонов в сторону индивидуализации контактов. Так, журналист

ISSN 2227-6165

из газеты «Коммерсант» А. Тимофеевский доказывает, что ориентация прежних изданий на определенные общности была перечеркнута. Газета «Коммерсант» обращалась не к общности, а к частному лицу («Его аудиторией стал отдельно взятый человек, частное лицо») [История русских медиа, 2011, с. 26]. Но соответствует ли такая ориентация на частное лицо природе медиа? Может быть, речь идет лишь об ориентациях какой-то одной субкультуры, а не общества в целом. Конечно, общие ориентации первоначально должны сформироваться в какой-то одной нише, в границах одной субкультуры, а затем уже транслироваться в массу. Но что – то не похоже, чтобы это в наше время уже происходило. Разве что этот процесс развертывается в формах интернета. В самом деле, кажется, что в связи с возникновением и распространением интернета эта тенденция продолжает укрепляться и развиваться.

Однако все эти связанные со становлением постиндустриального типа общества, а, следовательно, и с изменениями в структуре и функционировании медиа сдвиги своим следствием имеют и видоизменение идентичности. Новая эпоха формирует новый тип личности. Если же касаться медиа, то здесь в первую очередь следует иметь в виду то, что обычно называют мозаичными структурами. Что, собственно, радует и вместе с тем пугает в функционировании интернета? Это то, что является продолжением уже успевшего проявиться в телевидении, а еще ранее в газете, что бросалось в глаза и казалось разрушительным в XIX веке. Но бросалась в глаза именно эта мозаичность. Проблема мозаичности связана с утратой структур восприятия и мышления, сформированных книгопечатанием. Распространяясь, книгопечатание начало заметно воздействовать на культуру. По сути, именно изобретение Гутенберга подвело итог многовековому процессу отхода от анонимности автора. Несмотря на привнесенные в культуру противоречия, печатная книга стала мощным средством индивидуализации в культуре с эпохи Ренессанса.

В данном случае вопрос о взаимоотношениях между коммуникацией и культурой повернулся своей позитивной стороной. Ведь печатная книга, способствуя индивидуализации, стала, кроме всего прочего, мощным средством формирования и поддержания идентичности. Хотя идентичность для гуманитарной науки является новой проблемой, все же история медиа свидетельствует, что и до осознания актуальности этой проблемы, чему способствуют развертывающиеся процессы глобализации, медиа успешно формировали идентичность. В этом смысле весьма показательно такое средство медиа как печатная книга. Но в данном случае важно уяснить специфичность идентичности, формируемой с помощью печатной книги. Видимо, как можно предположить, эффект изобретения Гутенберга связан и с формированием особого образа человека. Не случайно Маклюен не обходит постановки вопроса, связанного со способностью печатного слова создавать особый тип человека. В связи с этим он обращает внимание на то, что Д. Джонс называет этот тип «алфавитно-мыслящим» [Маклюэн, 2003, с. 324].

Однако очевидно, что уже спустя столетие под воздействием электронных технологий эта идентичность начала разрушаться и формироваться какая-то новая идентичность. Изобретение Гутенберга продолжало отрывать личность от различного рода человеческих сообществ. Этого вопроса коснулся Н. Луман, когда фиксировал расширение сферы развлечения как именно сферы медийной, в том числе в литературных формах, начиная с XVIII века, то есть века бурного развития романа. «Роман как художественная форма и выводимые из этого формы художественного вымысла, повествующие об увлекательном развлечении, – пишет Н. Луман – рассчитаны на индивидов, которые уже не вводят свою идентичность из своего происхождения, но формируют ее сами. Соответственно, открытая, опирающаяся на “внутренние” ценности и гарантии социализация берет свое начало, предположительно, среди буржуазных слоев в XVIII столетии. Ныне она стала неизбежной. Всякий, едва родившись, обнаруживает себя в виде какого-то такого, кто еще только должен определить свою индивидуальность или позволить ей определиться по правилам некоей игры, “в которой ни он, ни кто-либо другой от начала времен не знает ни правил, ни рисков, ни ставок”. Тогда будет весьма соблазнительно испробовать виртуальные реальности на себе самом, –

ISSN 2227-6165

по меньшей мере, в воображении, которое можно остановить в любую минуту» [Луман, 2005, с. 96].

Собственно, Н. Луман затрагивает весьма значимую тему формирования и поддержания идентичности человека с помощью романа, который с эпохи раннего модерна переживает расцвет и тиражируется в беспрецедентных количествах. Так, вызванная к жизни XVIII веком страсть к чтению привела к тому, что с 1750 по 1800 годы число читателей удвоилось. За 10 лет с 1790 года по 1800 год на книжном рынке появилось 2 500 новых романов, то есть ровно столько, сколько их появилось за пятьдесят предыдущих лет. Для сравнения приведем такие цифры: в 1750 году вышло 28 новых романов, а в 1800 – уже 375. К концу XVIII века около 25% населения можно было отнести к потенциально читающей публике [Сафрански, 2005, с. 48]. Сравним эту статистику с тем, что представляла ситуация с функционированием книги в эпоху Гутенберга, печатавшего книги тиражом 150-200 экземпляров. Последователи его дела тиражи издаваемых книг довели до 250-300 экземпляров [Функе, 1982, с. 55]. В конце XV века тиражи поднялись уже до 1000 экземпляров.

Описывая ситуацию переходности от второй волны к третьей, то есть от индустриального общества к постиндустриальному обществу, Э. Тоффлер обращает внимание на то обстоятельство, что в этих процессах медиа тиражирует множество психологических типов, в том числе «странных личностей, недоумков, чудаков и психов», чье антисоциальное поведение средства массовой коммуникации часто окружают романтическим ореолом. Наша критика давно уже использует для констатации этого явления термин «чернуха». Когда Э. Тоффлер пытается в этих отклоняющихся типах разобраться, он логично переходит к проблематике идентичности. «Тем временем миллионы людей – пишет он – занимаются поисками своей идентичности или какого-то магического средства, которое помогло бы им вновь обрести свою личность, мгновенно дало бы ощущение близости или экстаза, привело бы их к более «высокому» состоянию сознания» [Тоффлер, 1999, с. 560]. Наблюдение Э. Тоффлера по поводу засилья типов с асоциальным поведением ассоциируется с методом деятельности репортеров газеты «Мегаполис -Экспресс», возникшей в период перестройки. Основатель газеты И. Дудинский признается, что журналисты из этой газеты искали убойные материалы в самых разных местах, в лежбищах бомжей, на свалках, бандитских притонах, моргах, кладбищах, венерических диспансерах, квартирах, населенных вельможами и колдунами [История русских медиа, 2011, с. 126]. Так в России рождалась бульварная пресса, способная, по признанию журналиста, «раскрепостить запуганного советской властью обывателя» [История русских медиа, 2011, с. 127]. Между прочим, в его признании есть и позитивный момент. Он признал: «В бульварной прессе я разглядел мощнейшее средство для воздействия на коллективное бессознательное» [История русских медиа, 2011, с. 127]. Это важно, однако, не только для бульварной, но и серьезной прессы. Однако из перечисленных антисоциальных типов новую идентичность не создать. Рано или поздно медиа в России оказывается перед необходимостью не только находить факты в тех местах и тех сферах, которые были при советской власти запретными, но и формировать новую идентичность, а здесь нужны были уже не только факты.

Из всех средств, наиболее эффективных в творчестве новых социальных ролей и идентификаций, у Э. Тоффлера первое место занимают функционирующие в новых условиях медиа. В границах «третьей волны» в выборе идентичности возникает большая свобода. В контексте «второй волны» набор массово производимых образов ограничен. «Относительно небольшое число издаваемых централизованно газет, журналов, радио-, телепередач и фильмов обеспечивали то, что критики назвали “монолитным сознанием”. Индивиды постоянно соотносили себя с незначительным набором ролевых моделей и оценивали свой образ жизни, сравнивая его с несколькими предпочитаемыми возможностями. Круг социально одобряемых стилей поведения личности был относительно узок» [Тоффлер, 1999, с. 614].

Иное дело – ситуация «третьей волны», когда имеет место демассификация средств массовой коммуникации, а, следовательно, и предлагаемое ими разнообразие моделей и стилей жизни.

ISSN 2227-6165

Они предполагают уже не ограниченный набор видов идентичности, а лишь мозаичные структуры. Свою идентичность потребитель медиа должен самостоятельно выстраивать из фрагментов этих предлагаемых медиа мозаик. «Это гораздо труднее, и это объясняет, почему многие миллионы людей отчаянно ищут идентичность» [Тоффлер, 1999, с. 614]. Поскольку этот процесс не закончился и, более того, под воздействием постмодерна набирает силу, то наше знание о формировании идентичности нового типа является неполным, открытым. Единственное, что здесь можно отметить, так это то, что наш новый опыт совершенно не похож на опыт предшествующих поколений, идентичность которых формировалась в границах индустриальных или массовых обществ. «Мир, в котором мы быстро вступаем, – пишет Э. Тоффлер, – настолько далек от нашего прошлого опыта, что все психологические гипотезы выглядят сомнительно. Однако абсолютно ясно, что мощные силы совместно воздействуют на изменение социального характера – развитие определенных черт, подавление других и, таким образом, изменение всех нас» [Тоффлер, 1999, с. 614]. Некоторые медиа претендуют не только на то, чтобы претендовать на творение образа общества, но, скажем, на творение образа представителя какой-то социальной группы, скажем, группы успешных бизнесменов. Так, комментируя свой ролик, в котором был показан образ успешного бизнесмена, основатель газеты «Коммерсант» В. Яковлев признавался: «Это была первая попытка использовать не реальный образ читателя, а то, кем он хотел бы себя видеть» [История русских медиа, 2011, с. 13].

Иначе говоря, выражаясь языком Н. Лумана, в случае медиа мы имеем сконструированную реальность. Это в лучшем случае, поскольку мы пока, делая это заключение, исходим из интересов общества как самостоятельного по отношению к государству организма. Однако в отличие от общества, власти, контролирующей каналы медиа, также хочется в сознание людей внедрить тот образ государства, который ей кажется идеальным и совсем не означает, что он совпадает с этим образом, существующим в общественном сознании. Здесь возникает одна из самых серьезных проблем современности, связанная опять же с идентичностью человека. Она серьезна уже сама по себе, но поскольку, как утверждает Н. Луман, образ общества и мира формирует массмедиа, то они, как можно предположить, не могут не формировать и образ нас самих, то есть нашу идентичность – и не только индивидуальную, но и коллективную.

Но если отдавать отчет в том, как в массмедиа конституируется реальность, то невозможно не поставить следующего вопроса: о чем в данном случае может идти речь – действительно ли об идентичности или о псевдоидентичности? Понятие «псевдоидентичность» употребляется Э. Эриксоном [Эриксон, 1996, с. 573]. Эта проблема стала весьма острой в глобализирующемся мире, когда контакты между представителями разных культур стали более интенсивными, а часто они трансформировались в миграцию и иммиграцию. Несомненно, она является острой и для России. Но острой эта проблема стала еще на стадии перехода от доиндустриальных обществ к индустриальным. Именно эту причину возникновения идентичности как проблему выдвигает и Э. Эриксон – психолог, который, собственно, и вызвал к жизни целое направление в психологии, а именно, психологию и социологию идентичности, причем, связал ее с установками индустриального общества. «Промышленная революция, глобальная коммуникация, стандартизация, централизация и механизация угрожают идентичностям, унаследованным человеком от примитивных, аграрных, феодальных и аристократических культур – пишет он – То, что внутреннее равновесие этих культур позволяло предложить, сейчас подвергается опасности в огромных масштабах. Поскольку страх утратить идентичность доминирует в большей части нашей иррациональной мотивации, он призывает весь арсенал тревоги, оставленный в каждом человеке простым фактом его детства» [Эриксон, 1996, с. 572].

Таким образом, если уж искать исходную точку возникновения острых, связанных с медиа современных проблем, то в истории они возникают в момент перехода от обществ доиндустриальных к индустриальным обществам как значимой странице в истории, причем, в истории не только общества, но культуры и цивилизации. Вместе с реальностью индустриального общества в мир приходит функциональное отношение к человеку. Процесс отчуждения человека от общества и от

ISSN 2227-6165

своей самости с этого времени приближается к своим наиболее крайним формам. Видимо, это обстоятельство позволяет не только мыслить апологетическую историю бурного развития медиа, но в этой истории улавливать обострение развертывающихся процессов отчуждения уже в форме медиа. Если считать, что медиа – это сама культура в ее актуальных формах или хотя бы даже часть культуры, то для осмысления ее опыта, ее истории уместно прибегнуть к идее уже цитируемого нами Г. Зиммеля об отчуждении в самой культуре и в ее формах. В этом смысле медиа будет превосходной иллюстрацией этих процессов. Если рассматривать медиа в этой перспективе, то постмодернистскую трактовку идентичности как игры с собственными образами нередко приходится рассматривать именно как псевдоидентичности или симулякры. Единственным средством, позволяющим этого избегнуть, является исключающая симулякры культура.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деррида Ж.* О грамматологии / *Ж. Деррида*. – Москва, 2000.
2. *Зиммель Г.* Кризис культуры. // *Г. Зиммель*. Избранное, т. 1., Философия культуры. – Москва, 1996.
3. История русских медиа. 1989-2011. – Москва, 2011.
4. *Канетти Э.* Масса и власть / *Э. Канетти*. – Москва, 1997.
5. *Луман Н.* Реальность медиа / *Н. Луман*. – Москва, 2005.
6. *Маклюен М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / *М. Маклюен*. – Киев, 2003.
7. *Михалкович В.* Кино и телевидение или о несходстве сходного / *В. Михалкович* // Киноведческие записки. 1996, № 30.
8. *Рейнгольд Г.* Умная толпа: новая социальная революция / *Г. Рейнгольд*. – М., 2006.
9. *Сафрански Р.* Гофман / *Р. Сафрански*. – Москва, 2005.
10. *Тоффлер Э.* Третья волна / *Э. Тоффлер*. – Москва, 1999.
11. *Функе Ф.* Книговедение. Исторический обзор книжного дела / *Ф. Функе*. – Москва, 1982.
12. *Хейзинга Й.* Тени завтрашнего дня. Человек и культура. Затемненный мир / *Й. Хейзинга*. – Санкт-Петербург, 2010.
13. *Хренов Н.* Зрелища в эпоху восстания масс / *Н. Хренов*. – Москва, 2006.
14. *Хухтамо Э.* Элементы экранологии: к проблеме археологии медиа / *Э. Хухтамо* // Экранная культура. Теоретические проблемы. – Санкт-Петербург, 2012.
15. *Эриксон Э.* Детство и общество / *Э. Эриксон*. – Санкт-Петербург, 1996.

REFERENCES

1. Derrida J. *O grammatologii* [On Grammatology]. Moscow, 2000.
2. Erikson E. *Detstvo i obshhestvo* [Childhood and society]. Saint Petersburg, 1996.
3. Funke F. *Knigovedenie. Istoricheskij obzor knizhnogo dela* [Book Studies: a historical sketch of book production]. Moscow, 1982.
4. Hejzinga J. *Teni zavtrashnego dnja. Chelovek i kul'tura. Zatemnennyj mir* [The shadows of tomorrow, Human and culture, Darkened world]. Saint Petersburg, 2010.
5. Hrenov N. *Zrelishha v jepohu vosstanija mass* [Spectacles in the era of mass rebellion]. Moscow, 2006.
6. Huhtamo Je. *Jelementy jekranologii: k probleme arheologii media* [Elements of screen studies: to the problem of media archaeology], in *Jekrannaja kul'tura. Teoreticheskie problemy* [Screen culture: theoretical questions]. Saint Petersburg, 2012.
7. *Istorija russkih media, 1989-2011* [History of Russian Media], Moscow, 2011.
8. Kanetti E. *Massa i vlast'* [Mass and Power]. Moscow, 1997.
9. Luhmann N. *Real'nost' media* [Reality of Media]. Moscow, 2005.
10. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka* [Understanding Media]. Kyiv, 2003.
11. Mihalkovich V. *Kino i televidenie ili o neshodstve shodnogo* [Cinema and TV, or similar as unsimilar] in *Kinovedcheskie zapiski* [Proceedings in cinema studies]. 1996, № 30.
12. Reingold G. *Umnaja tolpa: novaja social'naja revoljucija* [Smart mob: new social revolution]. Moscow, 2006.
13. Safranski R. *Gofman* [Hofmann]. Moscow, 2005.
14. Simmel G. *Krizis kul'tury* [The crisis of culture], in Idem. *Izbrannoe, t. 1., Filosofija kul'tury* [Selected works in Russian, t. 1: On philosophy of culture]. Moscow, 1996.
15. Toffler E. *Tret'ja volna* [The third wave]. Moscow, 1999.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

А.А. Бойе
бакалавр искусствоведения (РГГУ),
независимый исследователь
n661107@mail.ru

ПРОБЛЕМА ВЫРАЖЕНИЯ АНТИ-ЭСТЕТИКИ ДАДАИЗМА И ЕЁ КЛАССИФИКАЦИЯ

Понятие «анти-эстетика» изначально оперировалось постмодернистской критикой и характеризовало искусство постмодернизма. Однако анти-эстетика фактически реализовалась гораздо раньше – в радикальном авангарде. Исследователь и теоретик авангарда П. Бюргер охарактеризовал радикальный авангард процессом «снятия искусства» и введением «новой эстетики». Наиболее ярко и остро этот «проект» осуществился в искусстве дадаизма. В данной статье исследуется проблема выражения анти-эстетики в дадаизме и предпринимается попытка ее структурирования и классификации. Выделенные основные характерные аспекты феномена: *случайное*, *абсурд*, *карикатура*, отражают суть концепции антиискусства, вклинивавшуюся в идею анти-эстетики и усилившую ее.

Ключевые слова: анти-эстетика, дадаизм, анти-искусство, исторический авангард, радикальный авангард, классификация

The concept of anti-aesthetics was initially used by post-modern criticism and characterized post-modern art. But although, anti-aesthetics was actualized much earlier – in radical avant-garde. Researcher and theorist of avant-garde P. Bürger has characterized the radical avant-garge as a process which he named “sublation of art” (Aufhebung der Kunst) and introduced “new aesthetics”. Most brightly and acutely this “project” was endured in dadaist art. In this article, the question of expression of dadaism anti-aesthetics is investigated and an attempt to structure and to classify was being made. The phenomenon is accentuated with basic characteristic aspects – *Chance*, *Absurd* and *Caricature* which do represent the core of anti-art conception encroaching into the idea of anti-aesthetics and strengthening it.

Keywords: anti-aesthetics, dadaism, anti-art, historical avant-garde, radical avant-garde, classification

Феномен анти-эстетики впервые в искусствоведческой науке начал использоваться постмодернистской критикой. Первым, кто ввел это понятие и стал его изучать, был известный американский критик и историк искусства Хэл Фостер [The anti-aesthetic: essays on postmodern culture, 1983, p. 159]. Кроме того, анти-эстетика как постмодернистский феномен изучалась Ж.-Ф. Лиотаром, Р. Краусс, Ж. Бодрийяром, Ф. Джеймисоном, Ю. Хабермасом и др.

Под термином «анти-эстетика» понималось преимущественно искусство конца 1950-х – начала 1970-х годов, так называемый неоавангард – венский акционизм, творчество группы Флуксус, феминистское искусство, творчество Джона Кейджа, Йозефа Бойса, поп-арт Э. Уорхола и Р. Раушенберга, перформансы М.Абрамович и других.

Анти-эстетика в искусстве есть результат кризиса эстетики, социума, политической системы. Факт, что анти-эстетика как полноправная территория художественного высказывания родилась из несостоятельности эстетики в эпоху постмодерна. Однако своё бессилие эстетика показала еще в авангарде, когда исчезла потребность в создании эстетического художественного объекта. Тогда же фактически реализовалась анти-эстетика и были заложены основы этого феномена как территории художественного высказывания. Осуществление «проекта» анти-эстетики стало реальным во многом благодаря практикам дадаизма, родившегося в 1916 году в Цюрихе.

Постмодернистский феномен анти-эстетики, раньше будучи никак не определенным и не выявленным, долго подготавливался внутри «классического» эстетического поля. Еще в середине

© Бойе А.А., 2016

ISSN 2227-6165

XIX века немецкий эстетик Карл Розенкранц написал свой opus magnum («Эстетика безобразного», 1853) [Rosenkranz, 1853, p. 463], посвященный категории безобразного, и провел в нем подробную её классификацию. Важно отметить, что Розенкранц вывел те аспекты, которые, по большей части, характеризуют практики авангардистов, а затем неоавангардистов (например, о категории пустого/опустошенного в неоавангарде пишет Бенджамин Бухло [Бухло, 2016, с. 447-448]). Таким образом, история зарождения и формирования анти-эстетики для нас уже не является настолько короткой и молодой.

До момента вступления анти-эстетики в права, ее реализации как поля художественного высказывания, она зрела в раннем авангарде, когда молодые художники стали бунтовать, низвергать идолы и идеалы прошлого, взамен предлагая *иную* эстетику, *иное* искусство. Ранний авангард был вехой манифестов, новых идей, предложений и альтернатив. Фовисты вводят яркие, локальные цвета-пятна, экспрессионисты – деформацию и экзальтацию цветов и образов, футуристы провозглашают новую красоту, пафос машины, власть силы и механизмов, изобретают шумовую музыку. Художники обращаются к искусству «примитивных» цивилизаций, языку душевнобольных и детей. Вытаскивали из «подполья культуры» то, что раньше не считалось искусством и было, по большому счету, табуировано. Они первыми начали смотреть на мир не глазами человека, а «извне его» [Якимович, 2009, с. 140] – человеческие глаза их не устраивали.

Это составило ядро *прото-анти-эстетики*, которая преобразовалась в ту анти-эстетику, которую взрастили и вывели на художественную арену дадаисты. Авангардисты первого десятилетия XX века наивно стремились осчастливить человечество, освободить от поросшего плесенью и пылью искусства. Ранний авангард робко и опасливо вводил анти-эстетику в свой визуальный арсенал (полностью не давая ей работать в полную силу), но тем не менее, ими был сделан отважный шаг в сторону иконоклазма – произошла «деструкция миметической образности» [Седельник, 2008, с. 52] и замена фигуративности абстракцией. Вслед за разрушением миметической традиции, повсеместной «иконоборческой активности» [Седельник, 2008, с. 49], из практик искусства XX века окончательно удаляется категория прекрасного, а вместе с этим дихотомия прекрасного и безобразного – из искусства ушла категоричность. Радикальный авангард продолжил начинания раннего авангарда, довел процесс иконоклазма до апогея, при этом к своим практикам добавил критику искусства и ориентацию на массовость. Это дало огромный стимул для становления уже анти-эстетики.

Формирование анти-эстетики как территории художественного высказывания и сути радикального авангарда, было связано со сменой направления. Радикальный, зрелый авангард поменял тактику – стал более холодным, расчетливым; мастера совершенно нового авангарда стали профессионалами в разрушении. Их уже не интересуют вопросы, мучившие Кандинского, Малевича или Матисса. Творчество последних уже переходит в раздел современной классики (Г. Аполлинер) [Якимович, 2009, с. 214].

Радикалы и экстремисты авангарда стали действовать иначе, чем их предшественники. Теперь художниками руководит не буйство чувств, а холодный рассудок, Рацио. Если ранний авангардист по сути является бунтарем, жаждет сбросить прежних кумиров с «парохода современности»![Маяковский, Крученых, Бурлюк, Хлебников, 1912], выкрикивая лозунг: «Скажем «нет» прежней культуре!», то авангардист радикальный мыслит иначе. Он говорит: «Культура и человечество провалились! Человек сам виноват в том, что он в тупике, я ему не собираюсь помогать! Человек заслуживает страданий!». Первые предлагали спасение, очищение ради блага, последние же избрали путь отрицания. Все ложно и не нужно: что Рембрандт, что Малевич со своим квадратом. Любая эстетика есть обман. Все ценности, истины – это проявления ошибочности человека.

На этой стадии авангарда появляется «программное разрушение», спланированное по мелочам разваливание сложившегося института искусства (П. Бюргер) [Бюргер, 2014, с. 32-39] Целью всего радикального авангарда становится «снятие искусства» (Aufhebung der Kunst), обращение его к

ISSN 2227-6165

жизненным процессам, а для этого велась борьба с антропоцентризмом – мифом всемогущего человека, стоящего в центре Вселенной, с мифом художника-гения; борьба против индивидуального производства искусства, против самого понятия искусства. Из этого выходит следующее: радикальные авангардисты выступали демистификаторами культуры.

С приходом дадаизма на художественную сцену произошло воплощение в реальность проекта анти-эстетики; реализовались входящие в нее процессы демистификации и «снятия искусства».

Провозглашенная вслед за лозунгом «Бог умер» (Ф. Ницше) дадаистская идея «искусство мертво» полностью отразила стремление уйти за пределы того, что называлось искусством, лишить его права на существование, «растворить в спонтанно протекающих процессах» [Седельник, 2010, с. 14]. Эта идея вела искусство к нулю для полного его обновления и одновременно для лишения его какой-либо эстетической направленности. Художники-дадаисты следовали по принципу, которым объяснял логику антиискусства Жорж Батай: «закон разрушения и суверенное истребление порядка есть закон Вселенной» [Якимович, 2009, с. 246].

Процесс иконоклазма, начатый ранним авангардом, был прочно утвержден дадаизмом, при этом иконоклазм тут приобрел радикальный характер. Дадаизм окончательно разорвал отношения с иконографией, основанной на мимесисе. Вместо этого он решительно заявил о возникновении новой традиции художественного творчества – традиции, в которой постоянно присутствует сомнение в праве искусства на жизнь. Такая противоречивость свойственна любому движению в рамках авангарда, но в дадаизме она присутствует в не прикрытом эстетическими претензиями виде. Ориентирование на витализм (в том числе идея «обращения» искусства к жизни) в дадаизме важнее эстетической «кажимости» [Седельник, 2008, с. 50]. Для этого движения понятие эстетического не больше, чем пустой звук.

Дадаисты видели в разрушении искусства путь для развития, продвижения вперед. До этого протестная практика художников и критика основ европейского искусства не носили столь агрессивный и радикальный характер, и, уж тем более, не стремились разрушить фундамент миметического искусства. Разрушив иконографию, основанную на мимесисе, дадаизм (и другие радикальные авангардистские течения) создал новую особую иконографию – абстрактную, «нулевую», возвращающую к точке отсчета и преображающую искусство. В этих действиях дадаизм проявил свой эстетический анархизм. Художнику давалась неограниченная власть, он творил заново мир, новую жизнь и новое искусство, адекватное современности.ы Анархия как деконструкция основ («архэ»), спутник цивилизационного процесса, без нее не мыслится перманентное обновление искусства и жизни. «Искусство преобразует суть предмета, его arch, и в этом смысле любое творчество изначально анархично, потому что идет против вещной основы предмета...» – рассуждает российский и американский искусствовед Нина Альбертовна Гурьянова [Гурьянова, 2000, с. 95].

Большие изменения ожидало и категорию произведения искусства. Теперь, в дадаизме, произведение стало способом визуализации анти-эстетики; стало objet trouvé [с франц. «найденный объект»] – результатом не индивидуального производства, а случайной находкой, способом соединения искусства и жизни. Оно лишилось эстетической ценности вообще. Художники подрывали подлинность произведения механической репродукцией, подрывали миф о гениальности творца, подавляли ауру произведения (В. Беньямин) и «созерцательные формы эстетического опыта, заменяя их коммуникативным действием и обращением к одновременному коллективному восприятию» [Бухло, 2015, с. 25].

Из вышеизложенного вытекает вывод об обусловленности становления анти-эстетики в дадаизме ее последовательным, планомерным введением: развенчан миф о художнике-гении, из-за этого исчезает антропоцентризм, свергается идеал человека-демиурга, затем уничтожается аура произведения, оно лишается оригинальности, и как результат – искусство «снято», развенчана культура и главный итог – анти-эстетика вступает в права, становится новым способом художественного высказывания, его территорией.

ISSN 2227-6165

Дадаизм появился на свет, когда окончательно расшаталась конструкция европейской культуры (в 1916 г.), и именно в это время сложилась благоприятная ситуация для «иконоборческой активности» [Седельник, 2008, с. 49]. Вызревая в лоне футуризма, кубизма и экспрессионизма, он превратился в «плавильную печь» (Х. Шрёэр) авангарда, он «радикализировал тенденции критики культуры, довел их до бунта, до абсолютного отрицания» [Седельник, 2008, с. 49]. Дада критиковал и осуждал не только своих предшественников, но и современников за недостаточную смелость и радикализм. Дадаизм представлял собой поток противоречий, собрание разных креативных моментов, направленные на разрушение «подражательного» искусства, трансформируя формальную структуру картин и стихов; дадаисты стремились превратить язык в звук, трансформировать его в сложные образы.

Обращаясь к проблеме зарождения анти-эстетики и классификации, представленной в 1853 году Розенкранцем [Rosenkranz, 1853, p. 6-10], надо отметить, что, будучи в рамках эстетического поля, классификация Розенкранца является вполне адекватной для характеристики авангардных движений. Важно учесть, что дадаизм как первый радикальный авангард и как «кузница» современной анти-эстетики характеризует себя тремя центральными теоретическими и практическими принципами (описанными Розенкранцем наряду с прочими): *случайное*, *абсурд*, *карикатура*. Они же составили ядро произведения анти-искусства, порвавшее с эстетикой и принципами искусства. Эти принципы визуально продемонстрировал коллаж (монтаж), построенный на соединении нескольких реальностей. Это был вовсе не кубистский коллаж, подчиняющийся эстетическому началу, а объект, предназначенный для «чтения» [Бюргер, 2014, с. 119], хоть так же продолжавший традицию разрушения единого пространства произведения.

Случайное. Этот аспект играет чуть ли не основную роль в дадаистском произведении. Авангардисты-радикалы обозначили «случайное» как общее правило, неотъемлемым элементом дадаистского (и авангардистского) произведения. Понятие случая связано с автоматизмом – методом, который активно применялся сюрреалистами (и был теоретически обоснован А. Бретоном в «Первом манифесте сюрреализма»). Метод автоматизма можно по праву считать изобретением дадаистов, которые использовали его как в изобразительном искусстве, так и в поэзии. Дадаисты, в особенности цюрихские, понимали этот метод как отказ от контроля творчества сознанием, руководящим фактором при создании работы были силы бессознательного. «Закон случая, подобный праисточнику бытия, способен создавать жизнь. Следующий этому закону, творит истинную жизнь» [Хофман, 2004, с. 413] – пишет Ханс (Жан) Арп, с именем которого было связано создание многочисленных «случайных» коллажей.

Случай – это исходная точка дадаизма» [Элгер, 2006, с. 30] – писал Ханс Рихтер. Принцип случайности также является одним из трех главных тезисов авангардного произведения (В. Хофман) [Хофман, 2004, с. 63].

Согласно принципу случайности, произведение создавалось не целенаправленно и просчитано, а по воле случая. Акт создания «случайных» произведений бросал вызов всей цивилизации, столетиями создававшей геометрические законы, теории пропорций и оптики. Показательным примером будут «случайные коллажи» Ханса Арпа, который использовал коллаж в качестве проводника «композиционной случайности» [Искусство с 1900 года, 2015, с. 137], разбрасывая клочки бумаги и клея их в том положении, в каком упали (*рис. 1-2*).

Абсурд. Дадаизм не был бы самим собой без этого аспекта. Абсурдность движения проявлялась не только в идеях («Дада появился прежде, чем он появился»), но и в художественной практике. Принцип абсурда можно найти в философских измышлениях авторов, в призывах пустить в свою жизнь зерно абсурдности, быть против дада, будучи причастным к нему (В. Аренсберг). Идейной проекцией и отражением абсурда современной жизни стал пресловутый коллаж – мешанина из повседневных материалов – хаос и абсурд жизни. Примером может послужить «Фонтан» Марселя Дюшана и его другие реди-мейды. Посредством изобретения реди-мейда демонстрировался новый тип художественного высказывания, «свободного от категорий вкуса, смысла, разума, морали» [Якимович, 2009, с. 195].

ISSN 2227-6165

Рис. 1
Ханс Арп.
Коллаж, созданный по законам случая, 1917.

Рис. 2
Ханс Арп.
Коллаж, созданный по законам по законам случая, 1917.

В 1915 году Дюшан полностью отказался от живописи, решил не обрекать себя на «вечную вторичность». Он хотел создать искусство, которое не было бы искусством. Это абсурдное стремление вылилось в то, что в 1913 году появился его первый реди-мейд – велосипедное колесо на табурете.

«Фонтан» (1917) (*рис. 3*) представляет собой эстетически переосмысленный предмет из обычной жизни – писсуар. Потребительский товар, произведенный в промышленных масштабах, не имеющий автора, не обладающий оригинальностью и эксклюзивностью, превращается Дюшаном в предмет искусства. Его концепция состоит в том, что произведением искусства может быть любой предмет, снабженный атрибутами произведения искусства. Тут постамент делает из писсуара скульптуру, выделяет его из окружающей среды. Подпись «R. Mutt 1917» характеризует объект как

Рис. 3
Марсель Дюшан.
Фонтан, 1917.

ISSN 2227-6165

произведение искусства. Далее Дюшан помещает писсуар в выставочное пространство. Важным открытием Дюшана было то, что предмет определяется посредством своего контекста, в разной среде он воспринимается по-разному. Дюшан своим «Фонтаном» совместил две несовместимые реальности; он поместил объект из повседневного быта в музейное пространство (соединение «низкого» с «высоким»), тем самым совершив превращение не-искусства в искусство и «абсурдный» художественный акт.

Этим актом наделения обыденного предмета художественной ценностью Дюшан довел логику иконоклазма и эстетику отрицания мимесиса до апогея, произошел отказ от произведения искусства как «предмета-для-созерцания» [Лишаев, 2016, с. 176]. Создавая произведения искусства из найденных объектов, Дюшан дает отпор традиционному мифу о гениальном творце, он напрямую говорит о «негениальности» своих работ. Он стирает границу между искусством и не-искусством; предмет потребления обретает загадочность, будучи представленным как произведение искусства.

Совершенно другим явлением была MERZ-живопись (*рис. 4-5*) Курта Швиттерса – произведения из эстетически переосмысленного повседневного мусора – оберток, банок, фантиков, ненужных тканей, кусочков дерева, фрагментов фотографий – всего того, что попадется под руку. Он заставлял зрителя видеть в мусоре эстетический объект. Пусть в своей практике он не отрекался от эстетики и не разделял идеи анти-искусства, он использовал в создании произведений принцип абсурда, любимый дадаистами и радикальными авангардистами.

Рис. 4
Курт Швиттерс. Мерц- картина 29А.
Картина с вращающимся колесом, 1920.

Рис. 5
Курс Швиттерс. Мерц-картина Л5.
Картина с Дамой, 1919.

ISSN 2227-6165

Карикатура. Этот аспект в искусстве всегда связывался с культурой критики (критики высших слоев низшими и наоборот). Карикатуры, которые создавались простым людом, отражали комизм жизненных ситуаций, отдавали иронией, гротеском, высмеивали человеческие пороки, а самой главной целью карикатуры была критика. Дадаизм, пользующийся языком низовой культуры, избрал карикатуру как выразительное средство, понятное для всех. Карикатура Дада критиковала политику, общественное устройство, мораль, искусство, людские пороки; выступала как ангажирующий (вовлекающий) элемент. Карикатурное «Я» дадаизма было больше всего свойственно берлинцам – Хаусманну, Хартфилду, Гроссу и др. Причиной этого была тяжелая обстановка в Берлине – последствие войны, голод, периодические восстания и демонстрации. Деятельность берлинской группы была связана прежде всего с политическим протестом.

Берлинская группа развила язык дадаизма, начав использовать фотомонтаж, до этого известный по работам русских конструктивистов и итальянских футуристов. Техника была основана на принципе коллажа, но вместо склеенных друг с другом изображений были сфотографированные. Такие работы обладали большей достоверностью и реалистичностью.

Карикатура и в этом случае была визуализована с помощью принципа коллажа и фотомонтажа, изобретенного Дж. Хартфилдом. Тот отличался особенной критичностью в своем творчестве. Он добивался тщательной ретуши (с помощью аэрографа) для достижения максимальной реалистичности. Отдельное место в творчестве Хартфилда занимали карикатуры Гитлера (*рис. 6-7*). Художник смело обличал пороки будущего фюрера, образ получался критическим, острым и язвительным.

Рис. 6
Джон Хартфилд.
Значение гитлеровского приветствия:
маленький человек просит больших подарков.
Девиз: «За мной миллионы!», 1932.

Рис. 7
Джон Хартфилд. Адольф- сверхчеловек.
Поглощает золото и изрыгает железо, 1932.

ISSN 2227-6165

Рис. 8
Георг Гросс. Виновный не опознан, 1919.

«Живописные» коллажи-карикатуры делал Г. Гросс (*рис. 8*) – пером и карандашом рисовал гротескные лица и фигуры, рядом клеил вырезки из газет и открыток. Его герои не обладают портретными чертами, но в них узнаваемы представители социальных слоев. Он изображал жертв и победителей войны, констатировал грань между немецким народом – бедняками и богачами.

Все три аспекта сыграли важную роль в сложении и развитии дадаизма, отражают суть его анти-эстетики, демонстрируют основные черты этого феномена в рамках дадаизма. Они характеризуют дадаизм как движение, вышедшее за рамки эстетики, мыслящее себя вне искусства, вместо этого предлагающее миру новое искусство. Введя эти аспекты, дадаизм отказался судить об искусстве на основании эстетических критериев; фактически три представленных аспекта явили собой новые «ценности» нового искусства.

Дадаизм своими практиками смог не только заложить основы анти-эстетики, изучаемой уже во времена постмодерна, но реализовал ее, довел до триумфа в историческом авангарде. Благодаря введению дадаизмом анти-эстетики как поля высказывания был дан толчок к развитию этого феномена в постмодернизме, в рамках которого изучался. Анти-эстетика в дадаизме достигла своего расцвета и обнажила праоснования искусства.

Практики дадаизма и внедрение ими анти-эстетики привели к дальнейшему развитию этого феномена в рамках постмодернизма. Дадаизм «открыл двери» для анти-эстетики и для ее функционирования как поля художественного высказывания в последующие годы (после 1940-х гг.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бухло Б.Х.Д.* Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955-1975 годов // Бенджамин Бухло. – Москва: V-A-C press, 2016.
2. *Бухло Б.* Социальная история искусства: модели и понятия // Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. - Москва: Ad Marginem Press, 2015. – С. 21-27.
3. *Бюргер П.* Теория авангарда / *П. Бюргер*; пер. с нем. *С. Ташкенова*. – Москва: V-A-C press, 2014.
4. *Гурьянова Н.А.* Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Поэзия и живопись. Сб.трудов памяти

Н.И. Харджиева / под ред. М.Б. Мейлаха, Д.В. Сарабьянова. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 92-108.
5. *Дюв де Т.* Невольники Маркса: Бойс, Уорхол, Кляйн, Дюшан / *Т.де Дюв*; пер. *А. Шестакова*. – Москва: Ad Marginem, 2016.
6. *Дюв де Т.* Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность / *Т.де Дюв*; пер.с фр. *А. Шестаков*. – Москва: Изд. Института Гайдара, 2012.
7. *Лишаев С.А.* Эстетика пространства / *С.А. Лишаев*. – Санкт-Петербург: «Алетейя», 2016.
8. *Седельник В.Д.* Дадаизм и дадаисты / *В.Д. Седельник*. – Москва: ИМЛИ РАН, 2010.
9. *Седельник В.Д.* Дадаизм и постмодернизм // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. *В.Ф. Колязин*. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОСПЭН), 2008. – С. 45-72.
10. *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы / *В. Хофман* / Пер. с нем. *А. Белобратова*; ред. *И. Чечот*, *А. Лепорк*. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.
11. *Элгер Д.* Дадаизм / *Д. Элгер*, ред. *У. Гросеник* / пер. с нем. *Т.А. Граблевской*, *Л.И. Кайсаровой*. – Москва: Taschen, Арт-родник, 2006.
12. *Якимович А.К.* Эпоха сокрушительных творений. Из искусства и мысли XX века / *А.К. Якимович*. – Москва: Галарт, 2009.
13. *Rosenkranz J.K.F.* Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853.
14. The anti-aesthetic: essays on postmodern culture. Edited, intro. by Hal Foster. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

REFERENCES

1. Buchloh B.H.D. *Neoavangard I cul'turnaya industriya. Stat'i o evropeiskom i americanskom iskusstve 1955-1975 godov* [Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975]. Moscow, V-A-C press, 2016.
2. Buhloh B. Sizial'naya istoriya iskusstva: modeli I ponyatiya [Social history of art: models and conceptions] in *Iskusstvo s 1900 goda. Modernism, anti-modernism, post-modernism* [Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015, pp. 21-27.
3. Bürger P. *Teoriya avangarda* [Theory of the avant-garde]. Moscow, V-A-C press, 2014.
4. Duve de T. *Nevolniki Marksa: Bois, Uorhol, Klyain, Duchan* [Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp]. Moscow, Ad Marginem, 2016.
5. Duve de T. *Zhivopisnyi nominalism. Marcel Duchan, zhivopis' i sovremennost'* [Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernite]. Moscow, 2012.
6. Elger D. *Dadaism* [Dadaismus]. Moscow, Taschen, 2006.
7. Guryanova N.A. Estetica anarhii v teorii rannego russkogo avangarda [Anarchy aesthetics in theories of early russian avant-garde] in *Poesiya i zhivopis'. Sb.trudov pamyati N.I. Hardzhieva*. Moscow, 2000. Pp. 92-108.
8. Hofman V. *Osnovy sovremennogo iskusstva. Vvedeniye v ego simvolicheskiye formy* [The foundations of modern art. Introduction to symbolic form]. Saint-Petersburg,2004.
9. Lishaev S.A. *Estetika prostranstva* [Aesthetics of space]. Saint-Petersburg, 2016.
10. Rosenkranz J.K.F. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853.
11. Sedel'nik V.D. *Dadaism i dadaisty* [Dadaism and dadaists]. Moscow, 2010.
12. Sedel'nik V.D. Dadaism i postmodernism [Dadaism and post-modernism] in *Germaniya XX vek. Modernism. Avangard. Postmodernism* [Germany XX century. Modernism. Avant-garde. Post-modernism]. Moscow,2008, pp. 45-72.
13. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Edited, intro. by Hal Foster. Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.
14. Yakimovich A.K. *Epoha socrushitel'nyh tvorenii. Iz iskusstva i mysli XX veka* [Epoch of shattering creations. Of art and conception of XX century]. Moscow, Galart, 2009.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

М.А. Рогов
кандидат экономических наук, доцент,
член Ассоциации искусствоведов
rogovm@hotmail.com

АНТИЧНАЯ НУМИЗМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ: «ОБРУЧЕНИЕ МАРИИ»

В работе рассматривается роль античной нумизматики для истории искусства Возрождения и обзор истории создания и особенностей заказов «Обручения Марии» Перуджино и Рафаэля. Автором выдвигается гипотеза о влиянии античной нумизматики на раннее творчество Рафаэля на примере алтарного образа «Обручения Марии» и рисунка «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской». Гипотеза обосновывается композиционно-семантическими аллюзиями на изображения реверса римских монет Юлии Домны, посвященных восстановлению ею храма Весты в Риме после пожара 191 г., а также сходством мотива декора антефиксов храма Весты на монетах Нерона, посвященных восстановлению храма Весты после пожара 64 г., с рафаэлевским образом «идеального» храма. Автором обсуждается знакомство Рафаэля с гуманистической иконографической программой, использующей образы античной римской монеты, на примере фресок Перуджино и его учеников в Колледжио дель Камбио.

Ключевые слова: Рафаэль, Перуджино, римские монеты, античная нумизматика, Обручение Марии, храм Весты, Колледжио дель Камбио

This paper considers the role of antique numismatics for the Renaissance art history and the history of comissions of Raphael's and Perugino's “Marriage of the Virgin”. The hypothesis that had been put forward by the author is that there is an influence of antique Roman coins on both these early altarpieces and Rafael's drawing “Meeting of Frederick III and Eleanor of Portugal”. The hypothesis is based on compositional and semantic allusions to the reverse image of Julia Domna's coins dedicated to her restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 191 AD, as well as the similarity of the temple antefixes decoration motif both in Rafael's image of the “ideal” temple and Nero's coins dedicated to the restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 64 AD. The author discusses the Raphael's familiarity with humanistic iconographic programme including antique Roman coin images in case of frescoes by Perugino and his pupils at Collegio del Cambio.

Keywords: Raphael, Perugino, roman coins, antique numismatics, Marriage of The Virgin, temple of Vesta, Collegio del Cambio

Интерес, который представляет нумизматика для истории искусства, трудно переоценить. Развитие античной нумизматики в эпоху Возрождения было представлено коллекциями, а также трактатами антикваров, таких как Андреа Фульвио, Гиойм де Шуль, Энеа Вико и другие. Исторические реконструкции нередко опираются на нумизматические доказательства уже у «отцов» археологии и источниковедения – гуманистов Кириака из Анконы [Chatzidakis, 2011] и Лоренцо Валлы, антикваров Хуберта Гольциуса [Wrede, 2011] и Пирро Лигорио [Campbell, 2011].

Идентификация изображений античных богов и героев во многом опирается на легенды и сюжеты изображений античных монет [Eydinger, 2011]. Однако изучение античной нумизматики как визуального или иконографического источника искусства эпохи Возрождения позволяет также лучше понять творческий метод мастеров. Например, исследовались такие вопросы, как влияние античных монет на медальерное искусство Пизанелло [Dahmen, 2011] и использование римских монет в декоре архитектурных памятников Возрождения [Burnett, 2011], например, Павийской Чертозы и лоджии дель Консильо в Вероне, в фресковых росписях Гирландайо в капелле Коллеони в Бергамо и в капелле Сассетти церкви Санта-Тринита в Флоренции, в Зале Лилий палаццо Веккьо во Флоренции.

© Рогов М.А., 2016

ISSN 2227-6165

Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что проблема античной нумизматики в искусстве Возрождения в настоящее время привлекает к себе заслуженное внимание историков искусства. Примером такого интереса явился европейский проект (2009-2012) «Translatio nummorum» Историко-Художественного института во Флоренции (Общество научных исследований имени Макса Планка), Берлинского Мюнцкабинета (Фонд прусского культурного наследия) и Гумбольдтского университета (Берлин) совместно с Берлинско-Бранденбургской Академией наук (Проект «Census. Античные памятники искусства и архитектуры, известные в эпоху Ренессанса») и последовавшие выставки [Петер, Коваленко, 2014].

Проявляется интерес и к вопросу о мотивах античной нумизматики в творчестве Рафаэля, высказывалось мнение о наличии этих мотивов и творческом переосмыслении их мастером[1], но к моменту написания настоящей работы, о каких-либо посвященных данному вопросу публикациях сведений нет. В целом, это свидетельствует об актуальности темы настоящего исследования.

Цель настоящей работы – выдвижение и обоснование гипотезы о возможном влиянии изображений на античных римских монетах на творчество Рафаэля Санти на примере его раннего выдающегося произведения «Обручение Марии».

Используемая в работе методология опирается на трехступенчатую схему изучения произведений искусства Э.Панофски (см., например, [Panofsky, 1972]), адаптированную нами для настоящего исследования. На первой стадии, предваряющей иконографический анализ, применяются подходы «социальной истории искусства», учитывающий историографический обзор контекста, истории создания и особенности заказа произведения. Последующими стадиями являются иконографический анализ и интерпретация.

«Обручение Марии» (Lo Spozalizio, 174 см × 121 см, масло, дерево, 1504 г., Пинакотека Брера, Милан) Рафаэля представляет собой подписанный и датированный (RAPHAEL URBINAS MDIIII) алтарный образ, происходящий из капеллы св. Иосифа и Св. Имени Иисуса церкви св. Франциска в небольшом городке Читта ди Кастелло в Папской области, в Умбрии, недалеко от Перуджи.

Сюжет картины, в целом, соответствует апокрифической «Золотой легенде» Якова Ворагинского. На первом плане первосвященник в церемониальном головном уборе под открытым небом заключает брак св. Иосифа и Девы Марии. Жених протягивает обручальное кольцо, чтобы надеть на палец невесте. Св. Иосиф стоит босой, с чудесно процветшим жезлом в руках. Позади него стоят расстроенные неизбранные жребием женихи различного возраста, один из них досадливо ломает свой жезл о колено. Марию сопровождают четыре юные девушки, воспитывавшихся с ней при Иерусалимском храме, и женщина старшего возраста. Поодаль расположены группы беседующих людей в средневековых еврейских остроконечных головных уборах, у одного из господ получает милостыню полуобнаженный нищий, протянувший за ней руку. Действие происходит перед величественным центрическим зданием храма, окруженным легкой сводчатой аркадой на колоннах ионического ордера, поверх которой необычным декором с энергично завивающимися волютами смягчается переход к объему круглого барабана, опоясанного рядом темнеющих больших зарешеченных прямоугольных окон, над которыми в голубое небо упирается купол с небольшой башенкой-фонарем. Храм стоит на подиуме, расположенном на вымощенном уходящими в даль перспективы прямоугольными плитами пространстве посреди растительного пейзажа с виднеющимися селениями вдали. Композиционный центр произведения – притягивающий взгляд центральный портал «идеального храма», сквозь который, контрастируя с зияющей темнотой окон под куполом, просвечивает голубое небо.

Эта картина является выдающимся произведением молодого Рафаэля, который обретает зрелость в период работы в Читта ди Кастелло в 1503-1505 гг., испытав влияние позднего Перуджино

[1] См. например, анонс лекции Ианфи Ассимакопулу «Нумизматика в творчестве Рафаэля» в ГМИИ им. А.С.Пушкина 28.10.2016. Электронный ресурс: http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/contour/28_10/ (по состоянию на 30.11.2016)

ISSN 2227-6165

(Пьетро Вануччи), и творчески переосмысливая его [Oberhuber, 1977]. Джорджио Вазари в своем «Жизнеописании Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора» писал: «В церкви Св. Франциска, опять-таки в том же городе, он на небольшой доске изобразил Обручение Девы, в котором отчетливо сказалось возросшее мастерство Рафаэля, до тонкости усовершенствовавшего и превзошедшего манеру Перуджино. В этом произведении имеется перспективное изображение храма, построенное с такой любовью, что диву даешься при виде тех трудностей, которые преодолевал автор, добиваясь решения этой задачи» (цитируется по [Vasari, 1991]).

Изучая историю создания «Обручения Марии» Рафаэля, мы обращаемся к одноименному произведению Перуджино. «Обручение Марии» Перуджино (234 см × 185 см, масло, дерево, ок. 1504 г. Музей изящных искусств, Кан) – это алтарный образ, происходящий из алтаря капеллы Пресвятой Девы Марии и св. Иосифа (капеллы св. Иосифа) в Перудже.

Заказ алтарного образа в Перудже связан с появлением в Перудже украденной в 1473 г. из Кьюзи недовольным монахом реликвии – обручального кольца Девы Марии, для которой власти Перуджи в 1486 году решили построить капеллу св. Иосифа и в 1489 г. заказали алтарный образ для ее украшения Пинтуриккьо (Бенедетто ди Бьяджо), который передал этот заказ Б. Капорали, от которого заказ 11 апреля 1499 г. был передан Перуджино.

Заказчиком Рафаэля был Филиппо ди Лодовико Альбеццини, нотариус, торговец тканями, служивший в разные периоды приором города, а также капитаном района Скалоччьо, членом советов «Шестнадцати» и «Тридцати двух». По договору 1500 г. с францисканскими монахами заказчик обязался обустроить и украсить капеллу, находившейся неподалеку от его владений, где он возвел палаццо Альбеццини, а монахи обязались праздновать у этого алтаря день св. Иосифа 19 марта [Henry, 2002]. Позднее он присовокупил к капелле участок земли и просил служить мессу также и в годовщину своей смерти.

Оба посвящения капеллы в церкви св. Франциска (св. Иосифу и Св. Имени Иисуса) взаимосвязаны благодаря роли св. Иосифа в выборе имени Иисуса [Traeger, 1997]. Кроме того, святым покровителем гильдии нотариусов, в которой, вероятно, состоял заказчик, был францисканский проповедник св. Бернардин Сиенский, который проповедовал культ Святого Имени Иисуса и в то же время активно продвигал культ св. Иосифа. Именно особенностью заказа – посвящением св. Иосифу обеих капелл – объясняется трактовка [Dummond, 2009] иконографического новаторства Рафаэля и Перуджино, вслед за Пьеро делла Франческа, написавших первые алтарные образы с сюжетом «Обручения Марии», то есть с акцентом на роль св. Иосифа, жениха Марии. Эта интерпретация также связана с идеей, что власти Перуджи, возможно, хотели с помощью алтарного образа, установленного в новой капелле для паломничества, напомнить верующим о проповедях францисканского проповедника бл. Бернардина Фельтрского против роскошных свадеб и дорогой одежды горожан, и с этим связано изображение на первом плане обеих картин просто, а не по современной моде одетых персонажей. Сцена с нищим, выпрашивающим милостыню у персонажей в иудейской одежде, соответствует инициативе бл. Бернардина Фельтрского создания системы христианских ломбардов *monti di pietà* как альтернативы ростовщичеству, в котором оба вышеуказанных проповедника обвиняли еврейское население и разжигали антисемитизм. Примечательно, что Рафаэль, в отличие от Перуджино, изображает здесь иудеев милостивыми и человечными. Среди них он изображает беседующую пару обоих полов, тогда как у Перуджино изображены лишь беседующие женихи с жезлами. Некоторые исследователи-медики [например, Albury, Weics, 2011] усматривают смыслы в изображении деформированной стопы св. Иосифа, как будто страдающего полидактилией (наличием лишнего пальца), и связывают это с намеком на будущие путешествия св. Иосифа, согласно апокрифам. Нам не представляется уместным искать здесь наличие символики, но если бы она имела место, то, по нашему мнению, вероятнее, что она была бы связана с мотивом «моносандализма» св. Иосифа, намекающим на его будущее благочестивое намерение тайно развестись, обозначаемое правовым символизмом обряда снятия обуви «халица» [Heublein, 1998].

ISSN 2227-6165

Следует перечислить некоторые несомненные и гипотетические визуальные источники, помимо одноименного произведения Перуджино и рисунка Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской»: фреска Перуджино «Вручение ключей св. Петру» (ок. 1482 г.) в Сикстинской капелле, фреска «Обручение Марии» неизвестного художника школы Пинтуриккьо в церкви Сан-Джироламо в Спелло (ок. 1485 г.), фрески Пинтуриккьо в капелле Буфалини в церкви Санта-Мария-ин-Арачели в Риме (ок. 1485 г.) и в капелле Бальони в церкви Санта Мария Маие в Спелло (ок. 1501 г.). Темпьетто Браманте в Риме (1502г.), «Идеальный город» (Пьеро делла Франческо?) (Национальная галерея Марке, Урбино; Художественный музей Уолтерса, Балтимор; Берлинская картинная галерея), рисунки проектов центрического храма Франческо ди Джорджио и архитектурных замыслов Леонардо, храм Весты в Риме, наконец, описания пилигримов храма Соломона, за который они принимали Купол Скалы на Храмовой горе в Иерусалиме [Moore, 2010]. Некоторые исследователи [Bertelli, 2009] предполагают, исходя из поразительно точной передачи различной освещенности разных участков храма, что Рафаэль в процессе работы создал объемную модель здания.

Капелла св. Иосифа в церкви Св. Франциска располагается на левой стороне нефа недалеко от местонахождения преграды, разделявшей неф на мужскую и женскую части, этим объясняется тот факт, что Рафаэль, в отличие от Перуджино и традиционной иконографии, демонстрируя зрителям разделение верующих тут же в храме, слева изобразил Деву Марию и дев, а справа св. Иосифа и женихов. Примечательно, что композиция сделанного в этот период рисунка Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской» (частная коллекция семьи Бальдески, Перуджа) отражает традиционное расположение: мужчины во главе с женихом изображены слева, женщины во главе с невестой справа. На наш взгляд, примечательно, что изображенная на этом рисунке коринфская колонна на пьедестале, несущая обильно декорированный навершием и гирляндой фрагмент антаблемента с изображением tabula ansata, сильно напоминает поздний вид колонн римского храма Весты, если не принимать во внимание декор (*рис. 1*).

Рис. 1

Слева: Рисунок Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской», частная коллекция семьи Бальдески, Перуджа (источник изображения: Konrad Oberhuber, The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Rapahel // Metropolitan Museum Journal, v. 12, 1977, p.82).
Справа: Храм Весты на римском Форуме (источник изображения: «Всеобщая история архитектуры. под редакцией Б.П. Михайлова. Том II. М.: Стройиздат, 1973, рис.61)

ISSN 2227-6165

Заметим, что, в отличие от многих традиционных композиций «Обручения Марии», например, фресок в Сан Джироламо в Спелло, на картине Перуджино и на рисунке Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской», фланкирующие фигуры обращены почти спиной к зрителю.

На наш взгляд, заслуживает внимания новая гипотеза о возможном визуальном источнике картины Рафаэля, в качестве которого выступают изображения весталок перед храмом Весты в Риме на реверсе римских монет в период правления Септимия Севера, отчеканенных ок. 210 г. в память о восстановлении этого храма Юлией Домной после пожара в 191 г. Можно убедиться в ряде совпадений, прежде всего, в расположении фигур двумя группами на фоне фронтального вида круглого храма с большим проницаемым для взгляда зрителя порталом. Позы и драпировки демонстрируют, на наш взгляд, значительное сходство. По нашему предположению, Перуджино и Рафаэль могли проводить композиционно-смысловые параллели между обручением Марии и обрядом жриц богини домашнего очага на монетах Юлии Домны. То же относится к встрече Фридриха III со своей невестой Элеонорой Португальской. Все три сюжета – матримониальные.

В 1502 г. Браманте построил, явно опираясь на архитектуру храмов Весты в Риме и Тиволи, шедевр архитектуры Возрождения – ротонду Темпьетто в Риме. Храм в рафаэлевском «Обручении Марии» разительно отличается от храма на одноименной картине Перуджино и во многом схож с Темпьетто Браманте, как и с другими проектами (например, Франческо ди Джорджио). Однако есть и существенные различия рафаэлевского храма и Темпьетто, среди которых обращает на себя внимание уникальный декор с волютами, созданный Рафаэлем. Представляется примечательным, что похожий декор встречается на более ранних римских монетах с изображением храма Весты, начиная с монет Квинта Кассия (ок. 55 г. до н.э.). На карнизах храма изображенного на реверсе этих монет имеются крупные антефиксы в форме головы грифона, которые помогали распознать храм Весты [Richardson, 1992]. Позже, в честь восстановления храма Нероном после пожара 64 г. были отчеканены новые монеты. Судя по их реверсам, как и купол, декор после ремонта приобрел новый вид, близкий к рафаэлевскому (*рис. 2*).

Нам представляется имеющей право на существование гипотеза о том, что Рафаэль, работая над «Обручением Марии», предпринял углубленное изучение вопроса о том, как выглядел храм Весты, как в позднейшее время (коринфская колонна на рисунке), так и на римских монетах разных эпох (примечательно, что ранее колонны храма Весты имели ионический ордер, как и колоннада храма в «Обручении Марии» Рафаэля).

Рис. 2
Слева: «Обручение Марии», Рафаэль, 1504 г. Пинакотека Брера, Милан (источник изображения: Konrad Oberhuber, The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Rapahel // Metropolitan Museum Journal, v. 12, 1977, p.88).
В центре: реверс денария Юлии Домны ок. 210 г. с изображением весталок перед римским храмом Весты, восстановленным после пожара 191 г. (источник изображения: Amanda Claridge, Rome: An Oxford Archaeological Guide, Oxford University Press, 2010, p.106).
Справа: реверс денария Нерона 65-66 гг. с изображением римского храма Весты, восстановленного после пожара 64 г. (источник изображения: http://www.wildwinds.com/coins/ric/nero/RIC_0062.9.jpg по состоянию на 30.11.2016).

ISSN 2227-6165

Покажем, что Рафаэль уже в ранний период творчества был знаком с активным использованием античной нумизматики в иконографической программе росписи. В 1496 г. Перуджино с учениками, среди которых предполагается Рафаэль, получил заказ написать фрески по программе гуманиста Франческо Мантуранцио, ритора из Перуджи (параллели христианских добродетелей и античных мудрецов и астрологическая символика) в зале аудиенций гильдии менял (Колледжо ди Камбио) во дворце приоров в Перудже. Медальон в центральном компартименте сводов этого зала с изображением Аполлона на колеснице, запряженной вздыбленными белыми конями, фланкируют два исполненных гризайлью изображения двух всадников с копьем и вексилуммом (штандартом) верхом на вздыбленных конях. Изображения содержат элемент легенды монет эпохи Римской империи из недрагоценных металлов – аббревиатуру «SC» (Senatus Consultio – «По решению Сената»). Реверс этого бронзового сестерция Нерона (65 г., монетный двор Лугдунума) и других античных римских монет еще раньше и детальнее был использован Гирландайо в росписи правой ниши с саркофагом в капелле Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция, 1483-1485 гг. В отличие от Перуджино, Гирландайо указал легенду на реверсе монеты полностью: не только буквы SC, но и слово DECVRSIO, относящееся к изображению Нерона в сопровождении знаменосца, верхом на вздыбленных конях исполняющих decursium equitum (декурсию) – маневр похоронного или иного конного парада. Это содержательное наполнение сюжета соответствует контексту декорирования ниш с саркофагами, тогда как Перуджино, вероятно, стремился аналогично другим композициям в зале аудиенций гильдии менял фланкировать изображение греческого мифологического персонажа (Аполлона) двумя античными римскими изображениями, подчеркнув визуальное сходство вздыбленных коней Аполлона и всадников на римской монете. Следовательно, Перуджино и его ученики к моменту написания картин «Обручение Марии» работали с гуманистической программой живописи с использованием античной римской монеты в качестве образцов. Неестественные позы вздыбленных коней на рисунке Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской» и на его алтарной пределле «Несение Креста» (Национальная галерея, Лондон) следуют образцам Перуджино, использовавшего изображение монеты в росписи Колледжо дель Камбио [Oberhuber, 1977].

Выводы настоящего исследования:

– гуманистическую программу, основанную на проведении параллелей культурных аспектов античности и христианства, с использованием образцов античных римских монет, подобной Гирландайо в капелле Сассетти, Рафаэль мог наблюдать в росписи сводов зала аудиенций Колледжо дель Камбио во время ученичества и сотрудничества с Перуджино;

– на основе композиционно-семантических параллелей, сходства поз и драпировок, нами выдвигается гипотеза о влиянии изображений реверса монет Юлии Домны, посвященных восстановлению храма Весты после пожара в 191 г., на композицию алтарных образов «Обручение Марии» Перуджино и Рафаэля, а также рафаэлевского рисунка «Встреча Фридриха III и Элеоноры Португальской»;

– творческое развитие Рафаэлем идеи «идеального» центрического храма, можно проследить в контексте данной работы, начиная от пьедестала колонны на рисунке «Встреча Фридриха III и Элеоноры Португальской», напоминающего колонну римского храма Весты в ее позднейшем виде, и заканчивая отказом от перуджиновского образа храма в пользу ротонды на рафаэлевском «Обручении Марии», уникальный декор которой, по нашему мнению, может быть творческой переработкой мотива антефиксов храма Весты на монетах Нерона, посвященных восстановлению храма после пожара 64 г.

Развитие творческого метода Рафаэля, подпитываемое гуманистическими иконографическими программами путем проведения античных и христианских параллелей с возможным использованием образцов античной нумизматики, характеризовалось углубленным интересом Рафаэля к материалу, с предполагаемым нами использованием античных образцов не только как

ISSN 2227-6165

визуальных примеров, но в связи со смысловыми параллелями, видимо, предполагавшими прочтение их знающим заказчиком и зрителем как творчески переработанных цитат.

Автор выражает благодарность кандидату искусствоведения, старшему научному сотруднику Государственного Музея народов Востока М.Н. Бутырскому и кандидату исторических наук, заместителю заведующего Отдела нумизматики ГМИИ им. А.С.Пушкина С.А. Коваленко за консультации по теме настоящего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Петер У., Коваленко С.* Брошюра к выставке «Языком монеты. Античная нумизматика в эпоху Возрождения». – Москва: ГМИИ им А.С.Пушкина, 2014, с. 1-40.
2. *Albury W.R.,Weisz G.M.* St Joseph's Foot Deformity in Italian Renaissance Art // Parergpn, Vol. 28. No.1, 2011, pp. 91-111.
3. *Bertelli C.* Il segreto del tempio di Rafaello // L'Osservatore Romano, 19.03.09, pp. 9-11.
4. *Burnett A.* Ancient Coins on Buildings in Northern Italy in the Late Quattrocento // TRANSLATIO NUMMORUM.Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 187-200.
5. *Campbell I.* Pirro Ligorio's Use of Numismatic Evidence. Examples from his Oxford Codex // TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 101-110.
6. *Chatzidakis M.* Auf der Suche nach dem grossen Epiker. Die Kenntnis der antiken chiotischen Numismatik in einer Berliner Zeichnung Ciriacos d'Ancona // TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 47-55.
7. *Dahmen K.* (Um-)Wege der Auseinandersetzung mit der Antike. Medaillenkunst vor Pisanello – Anregungen und Vorbilder // TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 319-326.
8. *Dummond A.* Remaking Matrimony: Rapahel and Perugino's Innovative Portrayals of The Marriage of the Virgin // Comitatus: A Journal of Medieval and Reneissanse Studies, Vol. 40, 2009, pp. 177-198.
9. *Eydinger A.* Die Münze als Träger ikonographischen Wissens. Ein Hilfsmittel bei der Identifizierung antiker Götterbilder in der Renaissance? // TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 237-250.
10. *Henry T.* Raphael's Altar-piece Patrons in Citta di Castello // Burlington Magazine, Vol. 144, no. 1190, May, 2002, pp. 268-278.
11. *Heublein B.* Der "verkannte" Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum. Weimar, 1998.
12. *Moore K.B.* Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade Image of the Dome of the Rock in Italy //Muqarnas An Annual On The Visual Cultures Of The Islamic World, Brill, Vol XXVII, 2010, pp. 51-78.
13. *Oberhuber K.* The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Rapahel // Metropolitan Museum Journal, v. 12, 1977, pp. 55-90.
14. *Panofsky E., Panofsky G.S.* Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance. New York : Harper & Row, 1972, pp. 5-7.
15. *Richardson L.* A New Topographical Dictionary of Ancient Rome», John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp. 412-413.
16. *Traeger J.* Renaissance und Religion: die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels. Munich: C.H.Beck, 1997, pp. 263-323.
17. *Vasari G.* The Lives of the Artists Translated with an Introduction and Notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella, Oxford Universuty Press, 1991, p. 307.
18. *Wrede H.* Der Nutzen der Numismatik bei Hubert Goltzius //TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 91-100.

REFERENCES

1. Albury W.R., Weisz G.M., *St Joseph's Foot Deformity in Italian Renaissance Art*, Parergpn, Vol. 28. No.1, 2011, pp. 91-111.
2. Bertelli C., *Il segreto del tempio di Rafaello,L'Osservatore Romano*, 19.03.09, pp. 9-11.

3. Burnett A., *Ancient Coins on Buildings in Northern Italy in the Late Quattrocento*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp.187-200.
4. Campbell.I, *Pirro Ligorio's Use of Numismatic Evidence. Examples from his Oxford Codex*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp.101-110.
5. Chatzidakis M., *Auf der Suche nach dem grossen Epiker. Die Kenntnis der antiken chiotischen Numismatik in einer Berliner Zeichnung Ciriacos d'Ancona*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 47-55.
6. Dahmen K., *(Um-)Wege der Auseinandersetzung mit der Antike. Medaillenkunst vor Pisanello – Anregungen und Vorbilder*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 319-326.
7. Dummond A., *Remaking Matrimony: Rapahel and Perugino's Innovative Portrayals of The Marriage of the Virgin*, Comitatus: A Journal of Medieval and Reneissanse Studies, Vol. 40, 2009, pp. 177-198.
8. Eydinger U., *Die Münze als Träger ikonographischen Wissens. Ein Hilfsmittel bei der Identifizierung antiker Götterbilder in der Renaissance?*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 237-250.
9. Henry T., *Raphael's Altar-piece Patrons in Citta di Castello*, Burlington Magazine, Vol. 144, no. 1190, May, 2002, pp. 268-278.
10. Heublein B., *Der "verkannte" Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*, Weimar, 1998.
11. Moore K.B., *Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade Image of the Dome of the Rock in Italy*, Muqarnas An Annual On The Visual Cultures Of The Islamic World, Brill, Vol XXVII, 2010, pp. 51-78.
12. Oberhuber K., *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Rapahel*, Metropolitan Museum Journal, v. 12, 1977, pp. 55-90.
13. Panofsky E., Panofsky G.S., *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissanc*, New York : Harper & Row, 1972, pp. 5-7.
14. Peter U., Kovalenko S., *Broshura k vystavke "Jazykom monety. Antichnaja numizmatika v epokhu Vozrozhdenija". (Brochure for the exhibition "Coins language. Antique numismatics in the Renaissance period")*, Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2014, pp.1-40.
15. Richardson L., A *New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp. 412-413.
16. Traeger J., *Renaissance und Religion: die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, Munich: C.H.Beck, 1997, pp. 263-323.
17. Vasari G., *The Lives of the Artists Translated with an Introduction and Notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella*, Oxford Universuty Press, 1991, p. 307.
18. Wrede H. *Der Nutzen der Numismatik bei Hubert Goltzius*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 91-100.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

С.А. Рожкова
студентка магистратуры МГАХИ им. В.И. Сурикова
при Российской Академии Художеств
edelbertina@gmail.com

ВОДНАЯ СТИХИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОМ АНГЛИЙСКОМ БЕСТИАРИИ

В данном исследовании в контексте общих стилистических изменений, произошедших в миниатюрах с XII по XV век, рассмотрены художественные особенности изображения водного пространства в средневековых манускриптах, от Бестиария Лод 247 до Бестиария Анны Уэльской. Особое внимание уделено проблеме ракурса и передачи таких свойств воды, как ее прозрачность и цвет. А также определены иконографические схемы некоторых сюжетов, которые характерны для рукописей Бестиария определенной семьи (группы).

In this study we examined the artistic features of the images of water in the medieval manuscripts from Bestiary Laud. 247 to Bestiary of Anne Walsh in the context of the general stylistic changes that occurred in the miniatures of the XII-XV century. Special attention was given to the problem of foreshortening and the imagery such properties of water as its transparency and color. We also identified the iconographic schemes of some scenes that are inherent to one of several families (groups) of Bestiaries.

Ключевые слова: средневековое искусство, манускрипты, бестиарий, миниатюры, Англия, вода

Keywords: medieval art, manuscripts, bestiary, miniatures, England, water

Образ водной стихии занимает определенное место в сознании английского народа, недаром прозванного нацией кораблестроителей. Море является неотъемлемой частью повседневной жизни и культуры, отрезанных от континентальной Европы водной гладью и заключенных на своем острове, британцев. Неумолима и та роль, которую стихия воды играла в средневековом мире, ведь он был таковым, что «каждый мог внезапно отправиться из Англии в Сантьяго-де-Компостела или Толедо» [Ле Гофф, 2005, с. 166]. Но для этого, как минимум, нужно было переправиться через канал, отделяющий Британские острова от континента. И когда основные пути передвижения были морскими или речными, образ воды занимал не последнее место среди составных частей «модели мира» средневекового человека.

В данном исследовании, посвященном изображению разнообразных водных источников, используя формально-стилистический метод, мы рассмотрели систему разных приемов передачи водных пространств в миниатюрах бестиария и проследили изменения изображения воды в одних и тех же сюжетах в исторической перспективе, применив историко-типологический подход. Таким образом, мы выявили некоторые тенденции, присущие способу изображения воды в бестиарии той или иной семьи, созданном в тот или иной период времени.

В качестве анализируемых памятников были выбраны латинские иллюминированные бестиарии, созданные на территории Англии в период с XII по XV век. В основном те манускрипты, которые однозначно иллюстрированы англии скими художниками, наиболее интересны и доступны для изучения. Сам бестиарий, благодаря его литературной своеобразности, представляет широкий простор для интерпретации художником образов, указанных в тексте, поэтому среди всего пласта английских иллюминированных манускриптов мы остановили свой выбор именно на нем.

Следует заметить, что в отечественной историографии английское искусство не часто оказывается во внимании специалистов, а в ряду изданных зарубежных исследований данная

© Рожкова С.А., 2016

ISSN 2227-6165

конкретная проблема также не нашла достаточного освещения. Поэтому особенно нужно отметить книгу «Средневековый бестиарий» с комментарием К.М. Муратовой [Средневековый бестиарий, 1984], посвященную английскому бестиарию, хранящемуся в Национальной российской библиотеке в Санкт-Петербурге, которая является первой и единственной работой такого рода на русском языке.

Зарубежные авторы, главным образом, обращаются к изучению изображений самих животных, интерпретации текста и его аллегорического содержания. Большую ценность представляет переведенная на русский язык книга Т.Х. Уайта, «Средневековый бестиарий» [Уайт, 2013], представляющая собой перевод латинского текста бестиария первой семьи, дополненный подробным комментарием. Текст бестиария второй семьи приведен в книге В. Кларк «Бестиарий второй семьи» [Clark, 2006]. Кроме того эта работа снабжена большой вводной статьей об особенностях миниатюр в данных рукописях, и бесценной справочной частью с характеристикой всех сохранившихся бестиариев второй семьи. Также английским бестиариям посвящена книга Д. Хассиг «Средневековые бестиарии: текст, изображение, мировоззрение» [Hassig, 1995], в которой проведена классификация миниатюр по их типам, и дан семиотический анализ некоторых сюжетов. Интересен интернет-проект Абердинского университета, посвященный одноименному бестиарию [The Aberdeen Bestiary Project]. Сайт содержит текст рукописи, комментарий к миниатюрам и исследование относительно его происхождения и авторства.

В связи с ограниченным количеством исследований непосредственно о развитии стиля миниатюр бестиария, нужно обратить внимание на работы, в целом посвященные искусству Средних веков, а также на культурологические труды как русских, так и зарубежных исследователей. Это, конечно же, работы Е.И. Ротенберга [Ротенберг, 2001; Ротенберг, 2007], и доступные части оксфордской истории английского искусства под авторством Дж. Эванса [Evans 1949] и Т.С.Р. Боаса [Boase, 1953]. Среди культурологических работ нужно выделить книгу «Элементы средневековой культуры» П.М. Бицилли [Бицилли, 1995], посвященную восприятию окружающего мира и его отражению в сознании средневекового человека. Работу французского историка Ж. Ле Гоффа «Цивилизация средневекового запада» [Ле Гофф, 2005], в которой он анализирует человека через его повседневную жизнь и его духовные особенности, в том числе символическое мышление и веру в чудо. В отечественной медиевистики эту же тему развивает выдающийся историк и культуролог А.Я. Гуревич, исследуя в книге «Категории Средневековой культуры» [Гуревич, 1984] самосознание человеческой личности, восприятие средневековым человеком времени и пространства. Труды Ж. Ле Гоффа и А.Я. Гуревича интересны не в последнюю очередь тем, что в них, помимо прочего, затрагиваются вопросы о восприятии пространства средневековым человеком, что необходимо для данной работы. Более глубокое исследование представлений о пространстве и изменении его восприятия представляет книга Е. А. Мельниковой «Образ мира: Географические представления в Западной и Северной Европе. V–XIV века» [Мельникова, 1998]. Также для раскрытия темы средневекового мировосприятия и его общей характеристики важна книга М. Пастуро «Символическая история европейского Средневековья» [Пастуро, 2012].

Итак, в рассматриваемый период символическое мышление в качестве способа восприятия реального мира было отличительной чертой общества. И бестиарий, этот средневековый феномен, в котором символическая интерпретация образов окружающего мира согласно христианскому мировосприятию, преобладает над научным содержанием, стал закономерным порождением своего времени.

Как особая форма религиозного искусства, принявшего светские черты, особую популярность бестиарий приобрел в XIII веке. В это время активного развития городов и университетов, книга снова превращается из сакрального предмета в инструмент познания, и бестиарий – труд, который мы сейчас можем охарактеризовать как вид «научно-популярной» литературы, стал широко распространен.

Несмотря на то, что как литературный памятник бестиарий сложился на континенте, первенство

ISSN 2227-6165

создания иллюстрированных рукописей принадлежит Британским островам, и кроме того, в контексте именно английского искусства «бестиарий можно рассматривать как одну из ведущих иллюстрированных книг XII-XIII столетий» [Уайт, 2013, с. 249].

В рамках нашего исследования нужно отметить, что далеко не все, сказанное в тексте бестиария о воде, нашло свое отражение в иллюстрациях. А также, несмотря на то, что художники в основном следовали определенному канону изображения, один и тот же фрагмент текста бестиария в разных рукописях может сопровождать миниатюра как с изображением воды, так и без нее.

А так как, в некоторых случаях, сложно не только идентифицировать характер изображенного водоема, например, определить что это море или река, но и явственно увидеть различия между водой и другими элементами ландшафта, то мы говорим о водной стихии в целом. Особенно красноречиво этот тезис иллюстрируют миниатюры, сопровождающие текст об антилопах. По композиции со страницы f9 из Бестиария герцога Нортумберлендского понять, что изображенный под деревом холм зеленого цвета – на самом деле вода, можно только ознакомившись с самим текстом и сравнив данную миниатюру с иллюстрациями из других рукописей, например, из Петербургского (f10v) и Рочестерского бестиариев (f9v).

Говоря об особенностях и манере исполнения миниатюр в английских рукописях, нужно отметить, что невозможно вывести стройную теорию о принципах изображения воды, которая была бы верна для всех памятников, однако можно выявить определенные тенденции, характерные для большинства рукописей. В миниатюрах бестиариев пространство в целом не выстроено в соответствии с присущими земному миру чертами: оно не имеет таких характеристик как линия горизонта, вертикальная и горизонтальная плоскости. Все изображенные объекты существуют в трансцендентном мире, где нет физических характеристик, нет объема, нет света, и, соответственно, нет тени. Происходит это потому, что ни одно из изображений не подразумевает под собой отсылку к реальности, все они – исключительно символические прочтения библейской истории. Тем интереснее, какими особенностями средневековые художники наделяли воду, и каким образом передавали на плоскости этот протяженный в пространстве объект.

Основные физические качества воды, доступные для их художественной интерпретации, это прозрачность и цвет. Именно прозрачность – та общая особенность, которая присуща большинству изображений воды в бестиариях. Художники практически всегда стремились передать эту ее характеристику, и в памятниках XII века и века XV. Хотя есть некоторые рукописи, например Бестиарий Харли 3244, в цикле миниатюр которых вода может быть как прозрачной так и нет. Также есть примеры, где в принципе сложно говорить об этом ее качестве, так как не изображены никакие объекты, погруженные в воду, по изображению которых мы смогли бы сделать какие-либо выводы.

С точки зрения цвета, вода в английских бестиариях обычно изображена разными оттенками зеленого: от оливкового до изумрудного, – в редких случаях она может быть окрашена в синий цвет. Например, в Бестиарии Бодли 764 на протяжении всего ряда миниатюр она изумрудная, тогда как в Бестиарии с теологическими текстами вода всегда имеет синий цвет. С одной стороны, это связано с экономической сообразностью, так как материалы, из которых получали пигмент для создания синей краски, были гораздо дороже, чем для зеленой. Но это всего лишь одна из причин, а так как в контексте средневековой культуры проблематика цвета носит в том числе и теологический характер, то мы не будем останавливаться на ней подробно, и далее сосредоточим свое внимание только на формально-стилистических аспектах изображения воды.

Для проработки структуры воды, особенностей ее поверхности, художники использовали черную тушь и белую краску, которыми прорисовывали волны. Часто благодаря именно этому особенному и характерному только для изображения воды рисунку волн, можно отличить воду от суши. Особенно в тех случаях, когда вода имеет зеленый цвет, а поверхность земли синий, как в иллюстрации с изображением крокодила в Рочестерском бестиарии (f24), или когда и почва, и вода

ISSN 2227-6165

нарисованы одним цветом, как в миниатюре из того же бестиария с изображением уже упомянутой антилопы (f9v).

Однако в некоторых случаях волны могут быть нарисованы не с помощью подобных графических методов, а широкой волнистой линией той же краски, что и основная поверхность воды, но другого тона. Это можно отметить в том же Рочестерском бестиарии в миниатюре с изображением слонов (f13v). Или в Абердинском бестиарии в сцене разделения вод из Шестоднева (f1v), который нередко открывал бестиарий, был иллюстрирован тем же художником, соответственно может быть рассмотрен и в контексте нашего исследования. Также нужно упомянуть, что в ранних памятниках, тяготеющих к англо-нормандской традиции, таких как бестиарий Лод 247 (f166v), вода исполняется сугубо линеарным рисунком без цветового тона.

В Бестиарии Анны Уэльской, позднем памятнике XV века, для изображения воды используются разнообразные приемы, которые художник совмещает в одной композиции. Основной тон воды имеет синий цвет, рисунок волн прописан широкими линиями зеленой краски, кроме того в некоторых миниатюрах добавлены пузырьки воздуха более темного, чем общий тон, синего цвета.

При таком существовании достаточно разнообразных способов передачи водных пространств, в цикле иллюстраций отдельного манускрипта обычно есть единожды принятая модель изображения, повторяющаяся на протяжении всей рукописи и не нуждающаяся в изменениях. Однако всегда находятся исключения, и в пределах одной рукописи приемы художественной трактовки воды могут изменятся. Определить мотивы, которые заставили художника изменить манеру изображения, практически невозможно. Мы можем только отметить, что в бестиарии Харли 3244 вода принимает то синий, то оливковый цвет (сравним миниатюру со страниц f39v и f60v); в Рочестерском бестиарии волны могут быть прописаны или черной тушью, или краской более темного, чем основной, тона. В Бестиарии Анны Уэльской присутствуют разные варианты передачи структуры воды: кроме названных выше, может использоваться еще и заливка одним цветом без проработки рисунка волн, как на странице f35.

Далее, отмечая основные принципы художественной интерпретации водных источников в миниатюрах, нужно сказать о проблеме ракурса. О том, как протяженный в пространстве объект трансформируется в изображение, представленное на плоскости. Здесь необходимо ввести условные термины, которые характеризуют эту особенность водного пространства в период Романики и в период Готики: в романских бестиариях вода изображается в виде «горки», а в готических – «в разрезе».

В ранних бестиариях конца XII – начала XIII века (в отношении английской книжной миниатюры этого времени еще можно говорить о романских тенденциях): Петербургском, Ворксопе, Абердинском и Бестиарии с теологическими текстами, – вода представлена так, как человек видит, например, море, когда он стоит на палубе корабля. То есть это поверхность воды, увиденная сверху в ее протяженности по направлению к берегу. И именно эту протяженность водного пространства в глубину композиции и стремился передать художник. Однако из-за установленного золотым или орнаментальным фоном диктата плоскости, которую невозможно прорвать вглубь, и отсутствия других ландшафтных ориентиров, пространство воды воспринимается как проекция с верхней точки зрения на плоскость, и выглядит соответственно как своеобразная «горка» воды. Эрвин Панофский в своей статье «Перспектива как символическая форма» мимоходом касается этой темы. Он использует термин «водяная горка», когда говорит на примере изображения реки Иордан, о том, что, в отличие от византийского, западноевропейское средневековое искусство преобразует «пространственный эффект сходимости в плоскостную орнаментальную форму» [Панофский, 2004, с. 58].

Кроме того, эта романская «горка» воды, как правило, расположена по центру композиции, что отвечает тенденциям романского искусства, которое стремится к статичности, и такой полукруг наиболее полно отвечает этому требованию.

ISSN 2227-6165

Эпоха Готики приносит новую трактовку изображения водного пространства, новую точку зрения. Художник будто бы погружается под воду, чтобы нарисовать ее сбоку. Толща воды изображается словно в разрезе, так как единовременно показано и то, что находится над водой, и то, что под ней. Изменение точки зрения скорее всего связано с тем, что именно таким методом мастера готической эпохи стремились разрешить проблему в передаче одного из основных свойств и особенностей воды: ее прозрачности, – и посчитали его более целесообразным, чем используемые ранее.

Также в бестиариях XIII-XV веков вода уже не собирается по центру, а простирается от края до края миниатюры или группируется в одном из углов, создавая диагональную направленность, а соответственно и динамику, в которой нуждается новое искусство.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что художники не всегда отвечают требованиям времени. Это связано с принадлежностью рукописи к одной из семей или групп, на которые они разделены согласно их текстовой составляющей и порядка расположения животных. Большая часть всех бестиариев принадлежит или к первой, или второй семье. К первой группе относятся бестиарии в основном созданные в XII веке. Именно поэтому в Бестиарии герцога Нортумберлендского, относящегося к первой семье, несмотря на то, что он создан в середине XIII века, трактовка изображения воды такая же, как и в романских манускриптах, так как очевидно, что он выполнен по более раннему образцу.

Также нужно отметить, что некоторые манускрипты, принадлежащие одной семье, составляют пары как по идентичному тексту, так и по схожим иллюстрациям: Ворксоп и Петербургский, Абердинский и Эшмол, Бестиарий с теологическими текстами и Бестиарий герцога Нортумберлендского, Харли 4751 и Бодли 764 [Hassig, 2004, p. 4]. Эти пары могли выполняться в одном скриптории параллельно, с одного образца, или же один был копией другого. Это сходство по парам бестиариев подводит нас к сложению определенных иконографических типов, характерных для той или иной семьи.

Как уже было сказано выше, есть сцены с присутствием воды, которые практически без изменений переходят из бестиария в бестиарий. Это миниатюры с изображением антилопы, орлов, летучей рыбы, лебедей, китов и некоторых других существ.

Наиболее интересны иллюстрации к тексту об орлах, так как они складываются в три иконографические схемы. В тексте бестиария сказано: орлы парят над морем и на огромной высоте видят рыб в воде. Когда птица стареет, она отправляется на поиски живоносного источника, облетев вокруг солнца, она находит его и трижды в него ныряет. Орел символизирует праведного человека, который стремится к солнцу и ищет вод крещения. Окунувшись в них, он возрождается к новой жизни.

Первая схема этого сюжета появляется в бестиариях первой семьи: Петербургском и Ворксопе (f47, f48). В данных примерах водный источник изображен в виде колодца, то есть животворящий источник есть, но мы не видим воды в нем. Орел, находящийся в центре, ныряет в него, два других сидят по краям, обращенные вверх к солнцу, и один из них держит в лапе рыбу.

Вторая и третья схемы характерны для бестиариев второй семьи. Во втором иконографическом типе миниатюра разделена на две части, соответственно, изображены два водоема. В одном из них орел ловит рыбу, и рядом с ним находится птица, которая стремится к солнцу. В другой части композиции орел ныряет в животворящий источник. Он также представлен в виде колодца, но уже развернутого так, чтобы зритель мог видеть заполняющую его воду. Этот тип характерен для бестиариев начала XIII века: Абердинского и Бестиария Эшмол (f61v, f74). Также к нему можно отнести миниатюру из Бестиария с теологическими текстами (f38). В своеобразно, с точки зрения пространственного построения, решенной композиции художник представляет два отдельных водоема, совмещенных в одном пространстве.

Миниатюры, относящиеся к третьей схеме, характеризуются тем, что все, описанные в тексте действия, совершаются в них в одном водоеме. В Готических бестиариях Бодли 764 и Харли 4751 (f57v, f35v) один из орлов ныряет в ту же воду, в которой вторая птица ловит рыбу.

ISSN 2227-6165

Также нужно сказать, что сообразно стилистической эволюции в изображении водных пространств в романской и готической традиции, вода в миниатюрах второй иконографической схемы представлена в виде «горки», тогда как третья схема отмечена изображением воды «в разрезе».

Но кроме повторяющихся сюжетов в иллюстративном ряде Бестиариев можно выделить описания существ, к которым миниатюры с изображением воды представлены в единственном экземпляре. Основываясь непосредственно на тексте, художник Рочестерского бестиария создал много индивидуальных композиций, в том числе и с изображением воды, как например, миниатюра к тексту о грифе-стервятнике (f50). А больше всего миниатюр с изображением воды присутствует в бестиарии Бодли 764: утки (f86v), кизарки (f58v), журавль (f62). Впрочем, говоря о последнем, можно отметить, что здесь скорее всего художник допустил ошибку, и вода не должна была быть нарисована, так как о ней не сказано в тексте, и нет других миниатюр с изображением воды в данном сюжете. Возможно, когда художник прорисовывал рисунок черной тушью, то случайно провел волнистые линии, характерные для водных пространств, а не те, которые передавали бы поверхность почвы. Поэтому ему пришлось сверху покрыть этот фрагмент слоем зеленой краски.

Таким образом, несмотря на то, что, существовали строгие ограничения, каноны и схемы, в средневековом искусстве художественный образ творится достаточно свободно. Поэтому удается выявить лишь немногие закономерности, присущие изображению, в данном случае, воды в английских бестиариях, а именно, проследить эволюцию передачи водного пространства от «горки воды» в миниатюрах манускриптов Романского периода до воды, изображенной «в разрезе» в период Готики. А также отметить их соответствия согласно принадлежности к одной из семей, когда иллюстрации в поздних рукописях создаются не под влиянием стилистических особенностей времени, а согласно более раннему примеру из этой группы.

Кроме того, можно с уверенностью сказать: несмотря на то, что водные пространства в иллюстрациях бестиария помещены в трансцендентный мир, лишенный в целом физических характеристик, присущих миру земному, художники все равно старались передавать образ воды, приближаясь к ее реальному виду, учитывая ее прозрачность и структуру. А за время, прошедшее между XII и XV веком, произошел огромный прорыв в способности художника передавать особенности воды, как самостоятельного элемента, стихии, части природного ландшафта.

ИСТОЧНИКИ

The Aberdeen Bestiary Project. – URL: http://www.abdn.ac.uk/bestiary/

SOURCES

The Aberdeen Bestiary Project. – URL: http://www.abdn.ac.uk/bestiary/

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бицилли П.М.* Элементы средневековой культуры / *П.М. Бицилли.* – Санкт-Петербург: Мифрил, 1995.
2. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры / *А.Я. Гуревич.* – Москва: Искусство, 1984.
3. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / *Ж. Ле Гофф.* – Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
4. *Мельникова Е.А.* Образ мира: Географические представления в Западной и Северной Европе. V-XIV века / *Е.А. Мельникова.* – Москва: Янус-К, 1998.
5. *Панофский Э.* Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика / *Э. Панофский.* – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.
6. *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья / *М. Пастуро.* – Санкт-Петербург: Александрия, 2012.
7. *Ротенберг Е.И.* Искусство готической эпохи. Система художественных видов / *Е.И. Ротенберг.* – Москва: Искусство, 2001.
8. *Ротенберг Е.И.* Искусство романской эпохи. Система художественных видов / *Е.И. Ротенберг.* – Москва: Индрик, 2007.

ISSN 2227-6165

9. Средневековый бестиарий / коммент. *К.М. Муратовой*. – Москва: Искусство, 1984.
10. *Уайт Т.Х.* Средневековый бестиарий. Что думали наши предки об окружающем их мире / *Т.Х. Уайт*. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2013.
11. *Boase T.S.R.* English Art: 1100-1216 // Oxford History of English Art; v.3. – Oxford: Clarendon Press,1953.
12. *Clark W.B.* A medieval book of beasts: the second-family bestiary: commentary, art, text and translation. – Woodbridge: Boydell press, 2006.
13. *Evans J.* English Art: 1307–1461. // The Oxford History of English Art; v.2. – Oxford: Clarendon Press, 1949.
14. *Hassig D.* Medieval bestiaries: text, image, ideology. – Cambridge: Cambridge university press, 1995.

REFERENCES

1. Boase T.S.R. English Art: 1100-1216. In *Oxford History of English Art, v.3*. Oxford, Clarendon Press, 1953.
2. Byzhilli P. *Elementy srednevekovoj kultury* [The elements of medieval culture]. Saint Petersburg, Mithril,1995.
3. Clark W.B. *A medieval book of beasts: the second-family bestiary: commentary, art, text and translation*. Woodbridge, Boydell press, 2006.
4. Evans J. English Art: 1307–1461. In *The Oxford History of English Art; v.2*. Oxford, Clarendon Press, 1949.
5. Gurevich A. *Kategorii srednevekovoj kultury* [The categories of medieval culture]. Moscow, Iskusstvo, 1984.
6. Hassig D. *Medieval bestiaries: text, image, ideology*. Cambridge, Cambridge university press, 1995.
7. Le Goff J. *Sivilizatsija srednevekovogo zapada* [Civilization of the medieval West]. Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2005.
8. Melnikova E. *Obraz mira: Geographicheskie predstavlenija v zapadnoj i Severnoj Evrope. V-XIV veka* [Image of the world: Geographical representation in Western and Northern Europe. V-XIV century]. Moscow, Janus-K, 1998.
9. Panofsky E. *Perspectiva kak simvolicheskaja phorma. Goticheskaja arkitektura y skolastika* [Perspective as a symbolic form. Gothic architecture and scholasticism]. Saint Petersburg, Azbuka-Classica, 2004.
10. Pasturo M. *Symvolicheskaja istoria evropejskogo srednevekovia* [Symbolic history of the European Middle Ages]. Saint Petersburg, Alexandria, 2012.
11. Rotenberg E. *Iskusstvo goticheskoj epohy. Sistema khudoghestvennuh vidov* [Era of Gothic art. The system of artistic types]. Moscow, Iskusstvo, 2001.
12. Rotenberg E. *Iskusstvo romanskoj epohy. Sistema khudoghestvennuh vidov* [Era of Romanesque art. The system of artistic types]. Moscow, Iskusstvo, 2007.
13. *Srednevekovyj Bestiarij* [Medieval Bestiary], comments. K. Muratova. Moscow, Iskusstvo 1984.
14. White T.H. *Srednevekovyj bestiarij. Chto nashy predky dumali ob okruzhaushchem ik mere* [The medieval bestiary. What our ancestors thought about their world]. Moscow, ZAO Tsentrpoligraf, 2013.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Д.Д. Колпашникова
аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
kolpashdd@mail.ru

ТРАКТОВКА СЮЖЕТА «ЧУДО БОГОМАТЕРИ СНЕЖНОЙ» ТОСКАНСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА: САССЕТТА И МАЗОЛИНО ДА ПАНИКАЛЕ

Во второй трети XV столетия два художника, представители разных региональных школ, создали молитвенные образы, включив в них редкий сюжет, связанный с основанием базилики Санта Мария Маджоре и прошедшим в связи с этим в августе 358 года снегопадом. Панель алтаря Колонна «Основание церкви Санта-Мария Маджоре» (1423-1428) работы Томмазо ди Кристофоро Фини (Мазолино да Паникале) и пределла алтаря «Снежная Мадонна» (1430-1432) кисти Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, весьма примечательны. Они наглядно демонстрируют различия между флорентийской и сиенской художественной традицией. Также эти разноформатные работы интересны в качестве своеобразных интерпретаций чуда – сюжета из прошлого, который художники перенесли в актуальную для них современность.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс, искусство Возрождения, Сассетта, Мазолино

Two Renaissance painters who represented different regional artistic schools created in the second third of the 15th century two religious images on the same rare subject. Their artworks were dedicated to the Foundation of the Basilica of Santa Maria Maggiore and to the miraculous snowfall that happened in the August of the 358 A.D. Panel of the Colonna altarpiece named “Founding of the Santa Maria Maggiore” (1423-1428) created by Masolino da Panicale, nickname of Tommaso di Christoforo Fini, and predella of the “Our Lady of the Snows” altarpiece (1430-1432) painted by Stefano di Giovanni, also known as Sassetta, clearly demonstrate the differences between Florentine and Sienese artistic tradition. These devotional paintings gave new intepretations to the miraculous story by transferring its narrative into circumstances that were more familiar to contemporaries of the artists.

Keywords: Italian Renaissance, painting, Sassetta, Masolino

В религиозной живописи Ренессанса существовали традиционные, повсеместно распространенные сюжеты, и, в то же время, открывались редкие сюжеты, нередко вспоминались давние события священной истории и создавались новые иконографии.

Чудо Богоматери Снежной с самого момента его происшествия, с 352 года после Рождества Христова, было отмечено особым почитанием. Римский патриций Джованни Патрицио и его супруга были бездетными и молили Богоматерь помочь им оставить память о себе и вложить их средства в благое дело. Джованни приснился сон, в котором Дева Мария пообещала указать ему место для строительства церкви снегопадом в разгар лета. Такой же сон привиделся Папе Римскому Либерию. Утром 5 августа, действительно, пошел снег строго на определенном участке Эсквилинского холма – явление, отнюдь не характерное для жаркого итальянского лета. На этом месте и была возведена базилика Санта Мария Маджоре – один из первых христианских храмов в Риме.

Необычный сюжет, настоящее чудо, произошедшее в Риме и связанное с одной из наиболее значимых и древних церквей этого города, не раз получал свое отражение в искусстве. Особенно часто его можно встретить в самом Риме и в работах тосканских мастеров, которых привлекал сказочный характер этой истории и возможность сопоставить ее персонажей с заказчиками конкретного произведения искусства.

Мы остановимся на двух произведениях выдающихся, востребованных и влиятельных мастеров

© Колпашникова Д.Д., 2016

ISSN 2227-6165

из Тосканы, созданных ими в первой трети XV века для важных церквей своих городов: Сиенского кафедрального собора и римской базилики Санта Мария Маджоре. Художники по-своему трактовали историю дивного события, произошедшего более тысячи лет назад, перенося его в актуальную для них современность. Их разноформатные работы также интересны как примеры различий и сходств между флорентийской и сиенской живописными традициями.

Папа Мартин V Колонна заказал для капеллы своей семьи в римской базилике Санта Мария Маджоре двусторонний алтарь в 20-ых годах XV века. Программа декорации алтаря, как, вероятно, и выбор ее исполнителей, были определены кардиналом Антонио ди Джованни Казини, доверенным лицом папы, также происходившим из рода Колонна. К работе приступили Мазолино да Паникале и его гениальный коллега и земляк Мазаччо, внезапно умерший в ходе выполнения заказа – и большую часть живописи выполнил именно Мазолино в 1427-28 годах. Двусторонний алтарь состоял из трех частей: на боковых попарно изображены святые, центральная посвящена Вознесению Богоматери (с лицевой стороны) и основанию церкви Санта Мария Маджоре (на обороте). Центральная часть полиптиха сейчас хранится в Национальном музее Неаполя.

Светотеневые моделировки, перспективное построение композиции демонстрируют знакомство Мазолино с течением нового, более смелого и жизнеподобного искусства, носителем которого был Мазаччо. Тем не менее, очевидно, что гораздо более притягательным для Мазолино оставалось готическое направление, языком которого он владел в совершенстве: тонкие цветовые решения и изящество линий являются отличительными чертами его работы.

Весь оборот центральной панели алтаря Колонна носит характер аккуратно выполненных театральных декораций: это ощущение усугубляет построение ровных рядов зрителей, наблюдающих за тем, как папа Либерий мотыгой обводит план храма в соответствии с очертаниями слоя выпавшего августовского снега. Мазолино лишает изображенные им фигуры пластического объема, им будто не требуется много места для существования в пространстве. Дробный мелодичный ритм складок нарядных одежд тяготеет к монотонности; архитектура, которую Лазарев называл «картонной», абстрактные декоративные арочные строения, – также наводят на мысль о кулисах [Лазарев, 1979, с. 424]. Следующим ярусом стал гористый пейзаж с поднимающимися над ним опрятными рядами небольших облаков.

На переднем плане этой, условно говоря, замершей театрализованной постановки, так похожей на сценки, которые по церковным праздникам разыгрывались на центральных площадях итальянских городов, можно выделить ее главных персонажей: Папу Римского и наблюдающих за ним из мандорлы Христа и Богоматерь.

Стоящие полукругом зрители обладают мягкими миловидными чертами лица. Спокойное, сдержанное и почтительное внимание большинства из них приковано к действиям Либерия, отмечающего периметр одноапсидного храма с трансептом, но в толпе изображены и те, кто не может оторвать взгляд от мерно падающих с неба снежинок.

Милард Мисс и Мартин Дэвис предполагали, что Мазолино наделил папу Либерия чертами Мартина V, заказчика алтаря [Braham, 1980, p.108] – это вполне логично, и, как можно заметить, черты лица погруженного в физический труд папы действительно проработаны более прочих свидетелей снежного чуда. Во время понтификата Мартина V проходило активное восстановление Рима (1417-1431 гг.), и на заднем плане видны римские памятники, к сохранению которых папа приложил руку – пирамида Цестия и фрагмент городской стены с воротами Святого Павла. Существует предположение, что в образе седого пожилого мужчины с бородой Мазолино изобразил императора Сигизмунда, при чьем дворе в Венгрии он побывал в середине 1420-х годов, и который впоследствии имел возможность увидеть сам алтарь [Braham, 1980, p.106].

Связанное как с готической традицией, так и с новыми веяниями, творчество Мазолино ярко характеризует живопись своего времени и оказало обширное влияние на становление итальянского Возрождения.

Алтарь работы Сассетты был заказан для оформления капеллы в Сиенском Дуомо в 1430-1432

ISSN 2227-6165

годах. Культ Богоматери Снежной был широко распространен среди сиенцев, посвятивших свой родной город Деве Марии и традиционно особо почитавших ее, в частности, возводя церкви, оратории и капеллы в честь чуда, произошедшего в Риме в 352 году. Тем не менее, заказчик алтаря, выполненного Стефано ди Джованни, руководствовался личными основаниями для выбора конкретного сюжета для молитвенного образа. Сама личность патрона нехарактерна для эпохи и представляет отдельный интерес. После смерти Турино ди Маттео, состоятельного сиенца, обладавшего почетной должностью надзирателя за строительством кафедрального собора и полагающимся ей титулом рыцаря, бездетной вдовой осталась Людовика Бертини, еще молодая аристократка. В соответствии с завещанием мужа, ей переходили практически все его богатства и права. Прежде всего, она выполнила последнюю просьбу супруга – оформила капеллу в Дуомо и заказала известному в Сиене художнику Стефано ди Джованни роспись алтаря. Прибегая к услугам наемных подрядчиков, Людовика обладала редкой для женщины в Италии XV века властью – независимая, образованная, она, посовещавшись со своим духовником, сама определила посвящение алтаря чуду Богоматери Снежной, рассказывающем о том, как Дева Мария помогла римским патрициям направить свои средства во благо.

Сейчас алтарь хранится во Флоренции, перед этим побывав главным молитвенным образом в нескольких провинциальных тосканских храмах, что, к сожалению, оставило на нем следы разрушения живописного слоя из-за сырости. На основной панели, оформленной готическими переплетениями арок, изображены Богоматерь с Младенцем на троне в окружении святых и – вот очаровательная подробность, характерная для этой иконографии – рядом с троном стоят ангелы с подносами, на которых они, подобно драгоценности, держат небольшие горки снега. Один из них сосредоточенно скатывает обеими руками снежок. Тем самым, легко и, в то же время, совершенно ясно обуславливается посвящение алтаря Чуду Богоматери Снежной. Принято считать, что сам мотив формирования снежка в контексте конкретного религиозного сюжета был впервые создан Сассеттой [Christiansen etc., 1988, p. 207] и потом получил распространение в работах на аналогичную тему (например, в образе Богоматери Снежной кисти сиенца Маттео ди Джованни, 1477 года).

Пределла, состоящая из семи ячеек (хотя изначально Сассетта взялся уместить сюжет в пять эпизодов [Nicola, 1913, p. 282]), подробно повествовала об отдельных моментах истории, произошедшей в Риме в IV веке. Лишь три из них полностью сохранились, тогда как остальные позволяют только приблизительно восстановить изображенные на них сюжеты.

Дробление сюжета на отдельные эпизоды, каждому из которых уделено отдельное небольшое клеймо в пределле алтаря, позволяет заключить о сохранившемся средневековом подходе к алтарному образу. Первый фрагмент пределлы Сассетты посвящен явлению Богоматери патрицию во сне. Художник усложняет пространство проработкой сложной архитектуры дворца – многочисленные арки, профилированные колонны, пестрые плитки пола становятся нарядным обрамлением для сна Джованни Патрицио.

Об эпизоде «Чудесный снегопад на Эсквилинском холме» можно судить только по уцелевшей верхней половине изображения. На ней видно, как ангелы с золотистыми крыльями, резвясь и катаясь на облаках, посыпают мелкой снежной крупой поляну, выжженную августовским солнцем. Сцена «Видение папы Либерия», ввиду сохранности ячейки, позволяет лишь отметить, что покои Папы Римского в трактовке Сассетты украшены антикизирующими архитектурными деталями и мраморной скульптурой. Вероятно, художник обращался к своим представлениям об интерьерах античных дворцов, опираясь на собственный визуальный опыт – немногочисленные сиенские ренессансные палаццо и готический кафедральный собор. Тема архитектурных декораций поднимается и в следующей ячейке пределлы, «Патриций рассказывает Папе о своем сне», также пострадавшей от времени, но все же позволяющей разглядеть роскошные залы папского дворца в интерпретации Сассетты. Наряды присутствующих при беседе соответствуют прихотям моды 1420-1430-х годов, что прослеживается в очертаниях плащей и высоких шапок.

ISSN 2227-6165

«Папа Либерий очерчивает план церкви» – эта ячейка небезукоризненной сохранности представляет особый интерес. Тесный круг зрителей окружает периметр будущей базилики, появившийся на земле благодаря августовскому снегопаду. Сассетта, чтобы сделать снег более впечатляющим и искристым, накладывал тонкий слой белой краски поверх серебряной фольги, которая потемнела за века. Два ритма складок – мелких частых и вертикальных, будто гофрированных, и более плавных, тягучих складок верхней одежды – передают атмосферу взволнованности, неспокойное движение толпы зрителей. Большинство из них, несмотря на важность момента, погружены в свои дела – споры, обсуждения, отвлекающие их от события, даже драки – и только двое в правом углу неотрывно следят за происходящим: разделенные священником супруги-патриции, будущие патроны Санта Мария Маджоре. Женщина в серых одеждах – персонализация донны Людовики, заказчицы алтаря, что подтверждает и скромность ее костюма, ведь как известно, Людовика Бертини поддерживала орден францисканцев [Israëls, 2003, p. 33]. Логично предположить, что рядом с ней, изумленно раскинувшей руки, стоит ее духовник, выступавший в качестве доверенного лица и советника вдовы. По его правую руку, также во францисканском одеянии, Сассетта, как предполагает М. Израэлс, изобразил Турино да Маттео, тем самым материализовав идею заказчицы о том, что алтарь Богоматери Снежной – ее совместный с мужем вклад в имущество церкви.

Фрагмент, посвященный возведению церкви, привлекает внимание сложными ритмами – динамичные движения тел рабочих перекликаются с клубящимися лоскутами облаков. Задумчивый патриций надзирает за строительными работами. В его образе следует искать смелое и удачное отображение личности супруга Людовики, служившего операйо, то есть главным прорабом Сиенского Дуомо. Небо с легкими, пушистыми облаками и хорошо просматриваемый пейзаж с холмами и лесами (тот же, что и на предыдущей ячейке, но более отчетливый и заметный) – природный второй план делает эту необычную жанровую, даже грубоватую, сцену более поэтичной. Крайняя правая ячейка пределлы, на которой изображено освящение церкви, сохранилась лишь на две трети. Небо здесь становится торжественно безоблачным. Интересны ракурсы, которые использует Сассетта при изображении процессии, следующей в храм. На очень небольшом формате он выстраивает условную, но тяготеющую к натуроподобию перспективу, вносит динамическое разнообразие благодаря резкому повороту франта-заказчика церкви.

Сассетта объединял разобщенные ячейки пределлы не только общей линией горизонта, а некоторые – и одним и тем же пейзажем, показанным в разных погодных условиях, но и при помощи колорита. Особенно это заметно в перекликающихся оттенках костюмов среди как духовных, так и светских лиц. Оттенки красного, которые использовались художником как связующая нить между ячейками и сюжетами, сизо-голубой цвет, присутствующий в каждом из фрагментов пределлы, помогают воспринимать ее более целостно.

Ключевой эпизод истории (разметка плана будущей церкви папой Либерием), отображенный Сассеттой на пятой ячейке пределлы, а Мазолино – на центральной панели алтаря Колонна, заслуживает отдельного внимания. Очевидны различия между работами – масштаб заказа, формат (33х29 см. у Сассетты и 144х76 см. у Мазолино), статус художников. Куда более интересной темой представляются сходства между этими частями двух алтарей. Исследователи нередко сравнивают стиль Сассетты с искусством реформатора-Мазаччо, что несколько смело. Гораздо более обоснованным может быть сопоставление художественных приемов Стефано ди Джованни с принципами Мазолино да Паникале.

Оба художника тяготели в своем творчестве к наследию позднего треченто. Оба имели представление как о готической художественной культуре, так и о новых приемах в построении композиций. Джон Поуп-Хеннесси отмечал, что именно в алтаре Богоматери Снежной у Сассетты у фигур «руки свободны от тела» [Pope-Hennessy, 1956, p. 369], то есть позы трактованы более реалистично – вполне в соответствии с флорентийской традицией. В творчестве художника данный алтарь является наиболее проработанным с точки зрения перспективы и наиболее флорентийским

ISSN 2227-6165

по своему характеру, пронизанным духом нового времени. В то же время, совершенно очевидно влияние готицизирующего круга художников, которое испытал Сассетта. Он был знаком с работами Лоренцо ди Монако и посетившего Сиену в 1425 году Джентиле да Фабриано. Сассетту, носителя сиенской живописной традиции, тяготеющей к ретроспективности, за его «наиболее радикальный эксперимент в области реалистической живописи» [Christiansen ect., 1988, p. 63] называют «первым сиенцем, почувствовавшим новый воздух Флоренции» [Pope-Hennessy, 1939, p. 158].

Как отмечал Кеннет Кларк, стиль Мазолино, когда он не впадал в зависимость от художественного языка Мазаччо, можно назвать близким традиции, связанной с интернациональной готикой [Clark, 1951, p. 343]. Несмотря на его несомненное владение новыми художественными принципами и свободное совмещение прогрессивных и традиционных приемов в его произведениях, Мазолино да Паникале все же тяготел к готической утончённости линий.

Примечательно, что в трактовке Мазолино сюжет обрел простую, несколько простодушную трактовку театральной сцены, замершего чуда с сахарно поблескивающими снежинками, тогда как у Сассетты чудо показано более бытовым событием. Линия горизонта проходит примерно по середине доски, и четко виден контраст между безбрежным живописно проработанным небом и землей, на которой бурлит жизнь, а люди ведут себя так, как им и свойственно при виде поразительного: шепчутся, озадаченно обсуждают произошедшее и следят за тем, как папа с усилием прорывает границы фасада церкви. Мазолино, в свою очередь, трактует движения папы Либерия как более легкие, почти куртуазно непринужденные. В деловитой, жанровой сцене Сассетты терялось бы ощущение чуда, если бы не одна деталь: крест, поднимающийся над толпой в небо, напоминающий о подлинном значении события.

В работах обоих художников присутствует характерное для искусства Ренессанса «осовременивание» исторического сюжета – перенесение его в реалии их времени, облачение персонажей в наряды, модные в 1420-1430-е годы, и включение портретных обликов своих современников. При этом стоит отметить, что Мазолино предложил более сглаженный и идеализированный вариант «актуализации» событий благодаря абстрактной архитектурной декорации, тогда как Сассетта более увлеченно занимался бытописанием, для него детали его времени становились не просто способом украсить работу, но внести дополнительное повествование (например, в сцене строительства собора он изобразил в образе прораба почившего супруга заказчицы алтаря Людовики – и на нем не традиционный для его должности берет с беличьим мехом, а модная шляпа маззоккьо, так как он в свое время, действительно, категорически отказался носить предписанный ему головной убор). Художники демонстрируют разницу между готической сказкой и былью.

Мазолино свободно пользовался широкой палитрой оттенков – нежных, как в драгоценной книге с миниатюрами. Облака у него плывут по золотым небесам, напоминающим золотофонные иконы периода треченто. Сассетта сдержанно пользовался цветом, посвящая пределлу контрасту суетливой, охристо-карминной земли и небес, в изобретательности изображения которых он будто бы соревновался сам с собой.

Живописная традиция, заложенная художниками начала XV века и связанная с интерпретацией чудесного сюжета, впоследствии имела отражения в изобразительном искусстве и народной культуре Италии, проявляющиеся и в наши дни. Каждое 5 августа на богослужениях в храмах, имеющих посвящение Богоматери Снежной, принято осыпать верующих лепестками белых цветов – подобно снегу в IV веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве / *В.Н. Лазарев*. – Москва, Искусство, 1979.

2. *Braham A.* The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece // The Burlington Magazine, Vol. 122, No. 923 (Feb., 1980). – Pp. 106-112.

3. *Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B.* Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 c.
4. *Clark K.* An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore, Rome // The Burlington Magazine, Vol.93, No. 584 (Nov., 1951). – Pp. 340-345.
5. *Israëls M.* Sassetta's Madonna della Neve. An image of patronage. Primavera Pers – Leiden, 2003.
6. *Nicola de, G.* Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432 // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 23, No. 125 (Aug., 1913). – Pp. 276-279, 282-283.
7. *Pope-Hennessy J.* Sassetta. – London, Phaidon, 1939.
8. *Pope-Hennessy J.* Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine, Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings (Oct., 1956). – Pp. 365-380.
9. *Roberts P.L.* St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece // The Burlington Magazine, Vol. 127, No. 986 (May, 1985). – Pp. 292-297.

REFERENCES

1. Braham, A. The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece in *The Burlington Magazine*, Vol. 122, No. 923 (Feb., 1980), pp. 106-112.
2. Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. *Painting in Renaissance Siena. 1420-1500*. New York, 1988.
3. Clark, K. An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore, Rome in *The Burlington Magazine*, Vol.93, No. 584 (Nov., 1951), pp. 340-345.
4. Israëls, M. *Sassetta's Madonna della Neve. An image of patronage*. Primavera Pers – Leiden. 2003.
5. Lazarev V. *Nachalo rannego Vozrozhdenija v ital'janskom iskusstve* [The beginning of the Early Renaissance in the Italian Art]. Moscow, 1979.
6. Nicola de, G. Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432 in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 23, No. 125 (Aug., 1913), pp. 276-279, 282-283.
7. Pope-Hennessy, J. *Sassetta*. London, 1939.
8. Pope-Hennessy, J. Rethinking Sassetta in *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings (Oct., 1956), pp. 365-380.
9.Roberts P.L. St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altar-Piec. in *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 986 (May, 1985), pp. 292-297.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

Т.А. Кривулько
магистр 1 года обучения кафедры «Реставрации и живописи»
СПГХПА им. А.Л. Штиглица
samkuvalda@ya.ru
А.Н. Виноградов
студент 4 курса специалитета кафедры «Реставрации и живописи»
СПГХПА им. А.Л. Штиглица
avinogradov.art@mail.ru

РОСПИСИ СЕЛЬСКИХ ХРАМОВ ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ. ПРАКТИКА КОНСЕРВАЦИИ ФРЕСОК НА ПРИМЕРЕ ТРОИЦКОГО ХРАМА СЕЛА ВОЩАЖНИКОВО (1790-е гг.)

На территории вотчины Шереметьевых (часть Ярославской области) было выстроено 12 церквей и 6 храмов. На данный момент многие храмы заброшены и постепенно начинают разрушаться. Силами студентов и преподавателей кафедры реставрации ведется изучение памятников XVIII века, и консервация фресковой живописи Троицкого храма села Вощажниково. Нами были исследованы особенности памятника и проведён анализ методик применяемых в реставрационной практике, на основе которых авторы сформулировали для себя следующую задачу: раскрыть методы ведения консервационных работ в полевых условиях и привлечь интерес исследователей к ряду уникальных памятников архитектуры.

Ключевые слова: Вощажниково, Троицкий храм села Вощажниково, вотчина Шереметьева, фресковая живопись, консервация, Ярославская область, 18 век

There were 12 churches and 6 cathedrals built on the Sheremetyev's domain territory. At the moment many of them are abandoned and keep falling down day by day. Students and professors of restoration department are examining architecture monuments of XVIII century and are conservating mural paintings of St.Trinity cathedral in Voshyazhnikovo. Monument's specificities research and analysis of restoration techniques allowed authors to formulate their objective – to outline the possibility of applying painting conservation techniques in the field environment and draw researchers attention to a number of unique architecture monuments.

Keywords: Voshyazhnikovo, St.Trinity church in Voshyazhnikovo, Sheremetyev's domain territory, fresco, conservation, Yaroslavl oblast, 18 century

Во время летних практик, начиная с июня 2009 года студентам СПБГХПА Им. Штиглица под руководством преподавателя Платовой И.А, были разработаны методы консервации настенной живописи верхней церкви храма Святой Троицы села Вощажниково Борисоглебского района Ярославской области (*рис. 1*)[1].

26 августа 1706 года Петр I за особые заслуги подарил село Вощажниково, а также соседнюю Юхотскую волость, своему сподвижнику графу Борису Петровичу Шереметьеву. Эти территории получили среди местного населения название «графщина», и оставались во владении рода Шереметевых до 1917 года. Именно Вощажниково Шереметевы сделали центром владений, построив здесь усадьбу.

Внук Б. П. Шереметева Николай Петрович занимался обширным храмовым строительством в Вощажниково и окрестных селах (Семеновское, Вески, Уславцево) в 1790-х и 1800-х годах. Предположительно, на «графщине» работала большая артель крепостных зодчих и живописцев, выполнявшая заказы Н.П. Шереметева в его Борисоглебских владениях.

© Кривулько Т.А., Виноградов А.Н., 2016

[1] Здесь и далее (кроме рис. 10) снимки являются собственностью рабочей группы кафедры «Реставрации и живописи» СПГХПА им. А.Л. Штиглица и авторов статьи.

ISSN 2227-6165

Рис. 1
Внешний вид Троицкой церкви

О позволении строить новую церковь в Вощажникове говорится в указе Петра Борисовича Шереметева от 19 апреля 1782 г. Освещена церковь Живоначальной Троицы была уже при сыне – Николае Петровиче. Петром Борисовичем Шереметевым не только вносились деньги на строительство, но и утверждался проект будущего храма. Эта церковь одна из немногих в Ростовском уезде двухъярусных церквей. Зимняя теплая церковь с двумя престолами – на нижнем этаже, а на верхнем, куда ведет старинная деревянная лестница с резными перилами, – летний храм с высоким куполом, украшенный фресковой настенной живописью. В указе П.Б. Шереметева также упоминается архитектор Карл Иванович Бланк, работавший в 1760-1780-е гг. в подмосковном имении Шереметевых Кусково: «... и спроса у архитектора Карла Ивановича Бланка знающаго человека для осмотру и показания в отделке той церкви послать в село Вощажниково, о чем господин Бланк и был прошен, и человека послать с надлежащим наставлением обещал, которой вскоре к вам и отправится и для того тебе до присылки онаго строить церкви не начинать...» [Алитова, 2002].

Исходя из стилевых и технологических особенностей, а так же иконографии, мы можем утверждать об их характерности для ярославской монументально-декоративной традиции. Предположительно, в создании росписей принимал участие И. Аргунов. Фрески верхней церкви представляют не только исключительным примером храмовой живописи неимоверно разнообразной в своём исполнении, обладающей гармоничностью цветовых соотношений и композиционных решений, но и уникальным примером, демонстрирующим активное взаимодействие, синтез с общим монументальным решением интерьера. Помимо всего прочего, хотелось бы отметить, что в декоративном убранстве храма почти полностью отсутствуют поздние поновления. Троицкий храм являет собой значительный и редкий памятник эпохи барокко. Его росписи сочетают в себе самобытность ярославской живописи и новые западные веяния в изобразительном искусстве конца XVIII века (*рис. 2*).

Всё пространство стен храма разбито на клейма небольшого размера с сюжетами (*рис. 3*), что так же характерно для ярославской традиции. Такое членение мы встречаем и в церкви Николая Чудотворца в Вёске (*рис. 4*), в церкви села Сёмёновское (*рис. 5*) и других Ярославских храмах, многие из которых сейчас находятся в удручающем состоянии. Росписям этих храмов свойственна жизнерадостность, яркость, парадность, скрупулезное отношение к деталям [Р.Ф. Алитова, Т.Л. Никитина, 2008]. Но в свою очередь барочные течения в искусстве уже овладевали умами художников того времени, особенным образом это проявляется в церкви Святой Троицы села Вощажниково. Мы наблюдаем мощное спиралевидное движение ввысь, которое тонкой нитью проходит сквозь все сюжеты, создавая иллюзию внеземного пространства. Всё это делает живопись церкви Святой Троицы достоянием российского искусства, которое в наше время несправедливо обходится стороной.

Рис. 2
Свод четверика Троицкой церкви

Рис. 3
Западная стена четверика Троицкой церкви

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

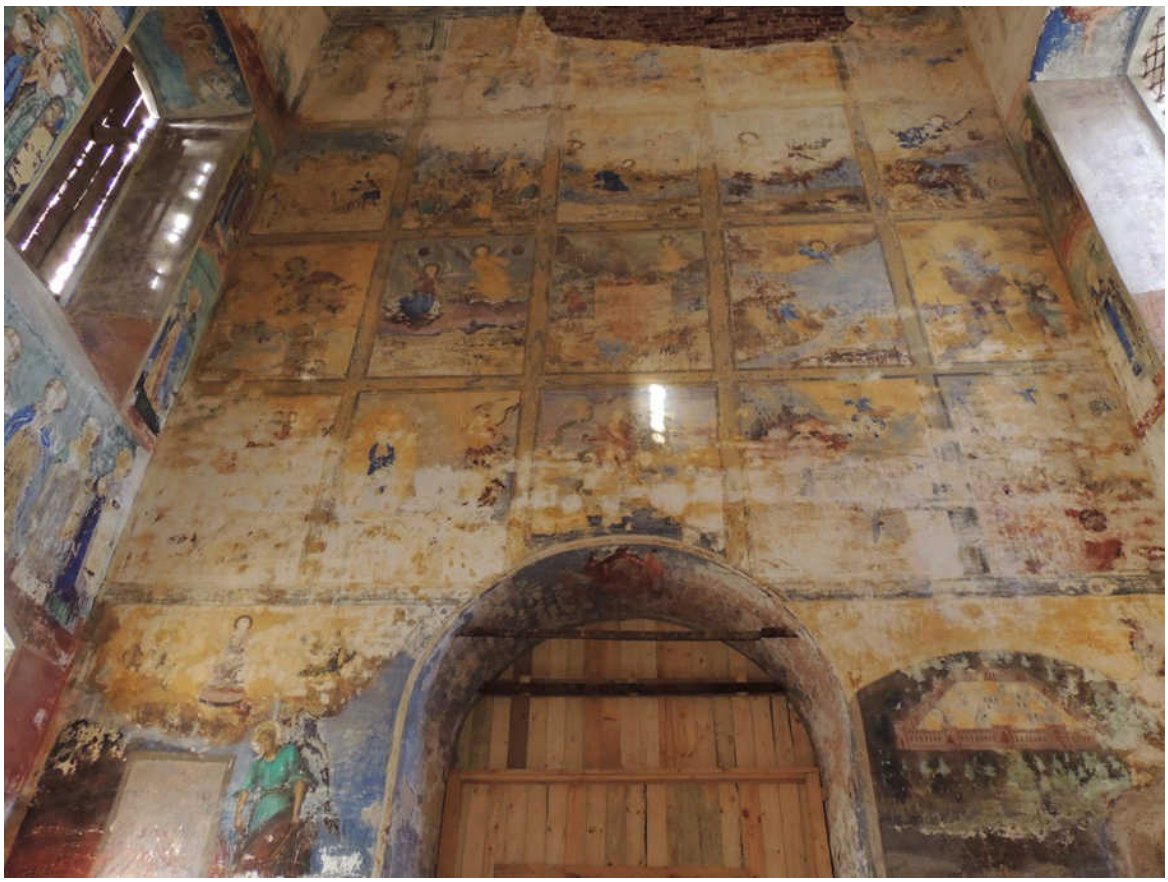


Рис. 4
Западная стена четверика церкви Николая Чудотворца

Рис. 5
Восьмерик церкви Положения Пояса Божией Матери в Халкопратии

Живопись верхней церкви исполнена в технике фреска по сухой штукатурке: на кирпичную кладку нанесен слой штукатурки, после высыхания – слой известкового левкаса, содержащий волокна растительного происхождения, эти волокна удерживают влагу, и достаточно долго сохраняют левкас сырым, что в свою очередь даёт художнику дополнительное время для нанесения рисунка и его исправления при необходимости. По влажному левкасу выполнялась графья (на некоторых участках просматривается предварительный рисунок охристой краской с легкой моделировкой формы), затем по высохшему левкасу наносились живописные слои красками на известковом связующем с добавлением связующего животного происхождения. Такая техника (фреска secco) характерна для русской монументальной живописи того времени.

Самым трагическим периодом времени в истории храма стал послереволюционный период. В 1922 году было повсеместно проведено изъятие церковной утвари из золота и серебра. В августе 1929 г. последовало закрытие Троицкой церкви, а в 1930 г. перестала действовать церковь Рождества и Преображения.

С этого момента начинается разрушение храмового комплекса в Вощажниково. После закрытия храмов их убранство за исключением настенной живописи было практически полностью уничтожено. В церкви Рождества Пресвятой Богородицы была утроена моторно-тракторная станция, в стене трапезной была разрушена часть северной стены (ворота для техники), на месте алтаря находилась мастерская для двигателей, внутреннее убранство разграблено или разрушено, церковное кладбище было разорено и использовалось как стоянка (*рис. 6*). К Троицкой церкви судьба была благосклонна – в ней было расположено зернохранилище, что, вероятно, и позволило сохраниться росписям да наших дней; в церкви сохранился четырехъярусный алтарь, однако была утрачена значительная часть декоративных элементов, уничтожены фигуры ангелов, содраны распятие и иконы.

Рис. 6
Внешний вид церкви в процессе ремонтных работ

С начала 90-ых и до 2000-ого года храмовый комплекс был заброшен, в этот период разрушение храмового комплекса происходило особенно быстро. Кровля быстро ветшала, в церкви начались обширные протечки, постоянные сквозняки и промерзания усугубляли процессы осыпания красочного слоя. Повышенная влажность и сезонные колебания температуры привели к гидрации солей и развитию плесени (*рис. 7*).

В 2000 году храмовый комплекс был передан РПЦ и в нем начались восстановительные работы. Первым делом восстанавливалась кровля и фасад, что, несомненно, замедлило разрушительные процессы, но не могло остановить их полностью. К 2009 году, когда группа студентов под руководством преподавателя академии И. А. Платовой прибыла для исследования убранства

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 7
Разрушения западной стены алтарной части Троицкой церкви

Троицкой церкви, состояние живописи оценивалось как аварийное. Работы преимущественно проводились в верхней церкви, так как в ней наблюдались наиболее значительные разрушения, требующие немедленного вмешательства специалистов.

Состояния интерьера храма было столь критичным, что можно было наблюдать обрушивающееся штукатурное основание. Обнаженная кирпичная кладка была деструктирована, покрыта коркой солей и плесенью. Штукатурное основание потеряло прочность, местами деструкция достигла такой степени, что нижние слои рассыпались в песок, и верхние слои висели в воздухе, оставаясь на стене лишь благодаря небольшим участкам крепления. В толще штукатурки образовались полости, продолжающие деформироваться и разрушаться. Накрывка была покрыта сетью сквозных трещин, часть фрагментов повисла на пеньковых волокнах, входящих в состав слоя.

Длительное воздействие влаги привело к солеобразованию как на поверхности живописи, так и в структуре. Живописный слой был покрыт осыпями и шелушениями, а на многих участках смыт до грунта.

Из всех помещений наиболее пострадавшими были алтарная часть и трапезная (*рис. 8*). Вероятно, это связанно с конструкционными особенностями – крыша на них более пологая, при утрате её целостности сильнее протекает. Близость кровли к своду увеличивает амплитуду температурных перепадов кладки. В этих помещениях самый высокий процент осыпи штукатурки и утрат красочного слоя. Подобные разрушения были также и на паперти храма, где на первом этаже паперти фрагментарно сохранилась живописная разделка под камень.

В четверике также присутствуют все вышеописанные разрушения, тем не менее, это помещение с самой высокой степенью сохранностью живописи (рис. 9). Осыпи штукатурки имеются в арках, ведущих на паперть, на нижнем сюжетном ряде западной стены и низах композиций, а также в люкарнах свода. Штукатурное основание деформировалось и имеет обширные участки отставания

Рис. 8
Разрушения трапезной Троицкой церкви

Рис. 9
Состояние четверика Троицкой церкви

ISSN 2227-6165

от кладки. Также на западной стене заметна характерная утрата красочного слоя, представляющая собой дугу, проходящую через всю плоскость стены – вероятно, вызвано это было протечкой свода паперти, примыкающего в этом месте.

Барочный иконостас, датируемый XVIII веком (*рис. 10*), находится в аварийном состоянии (*рис. 11*). По всей площади памятника обширные утраты грунта с золочением, потертости, механические повреждения. Утрачена значительная часть резных элементов – кронштейны, цветочные гирлянды, столбы, увитые виноградом, и рамы, а также фигуры ангелов и спасителя, створки дьяконских врат, и в значительной степени повреждены царские врата.

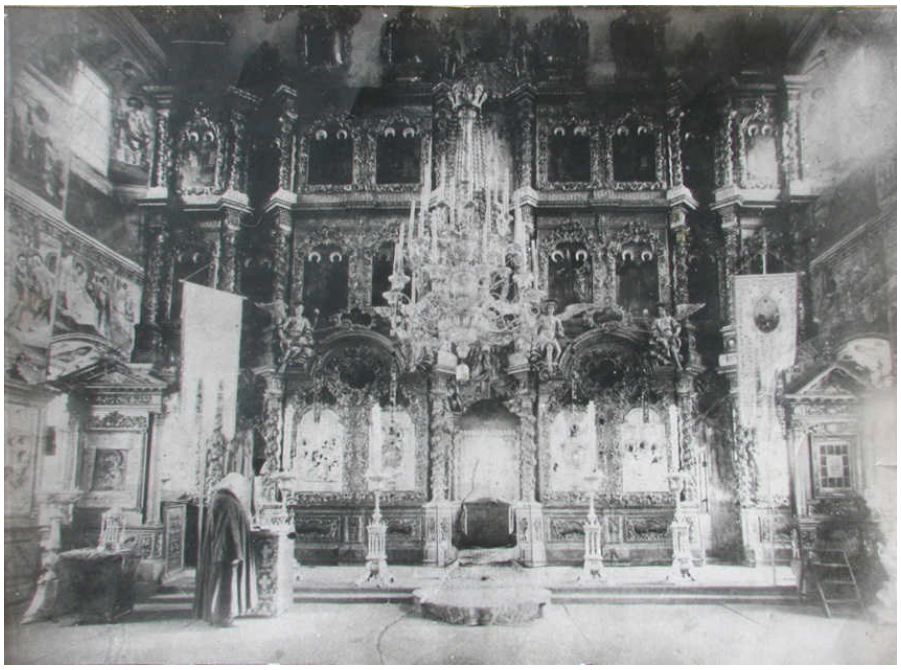


Рис. 10
Историческое фото иконостаса. Фотография из архива о. Бориса (Украинцева) настоятеля Троицкой церкви в селе Вощажниково

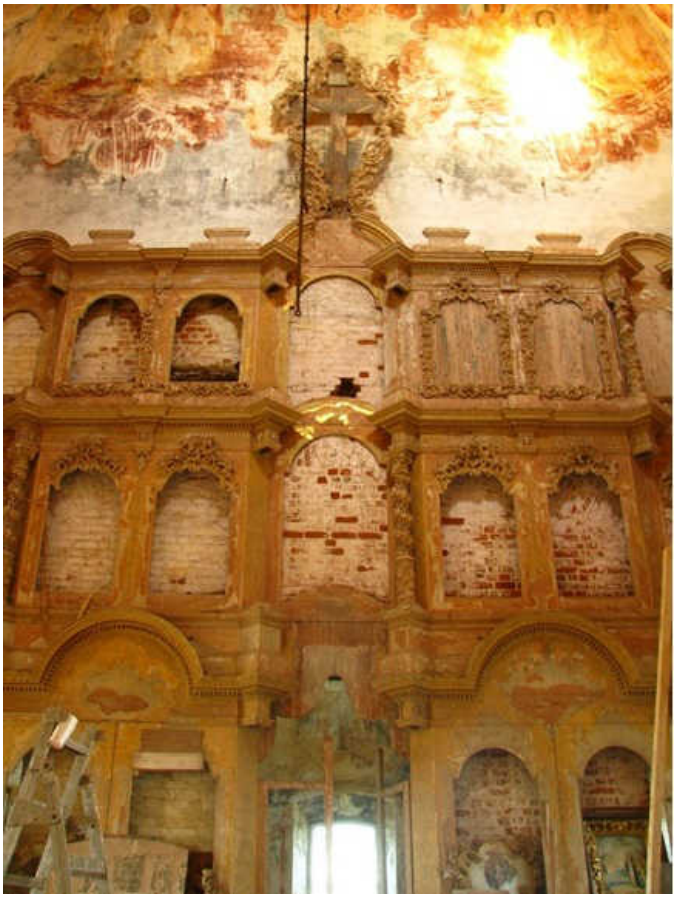


Рис. 11
Современное состояние иконостаса

ISSN 2227-6165

Церковь Рождества Пресвятой Богородицы до момента передачи РПЦ пришла фактически в состояние руин. Полуразрушенная кровля была над трапезной и четвериком, разрушенные стены и створы окон, утрачены главки и перекрытия колокольни. Из всего убранства сохранились лишь росписи на первом этаже колокольни.

Необходимо отметить, что Троицкая церковь имеет лучшую сохранность, по сравнению с другими храмами графщины, такими как: Церковь Преображения Господня в Вощажниково; Церковь Николая Чудотворца в Вёске (*рис. 12*); Церковь Положения Пояса Божией Матери в Халкопратии, в Семеновском (*рис. 13*); Церковь Собора Михаила Архангела в Семеновском (*рис. 14*).

Рис. 12
Церковь Николая Чудотворца в Вёске
в процессе ремонтных работ

Рис. 13
Церковь Положения Пояса
Божией Матери в Халкопратии,
в Семеновском

Рис. 14
Церковь Собора Михаила Архангела
в Семеновском

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Как уже было сказано, одной из основных проблем является полости между штукатурным слоем и кирпичной кладкой, а так же между левкасом и штукатурным слоем, приводящие к обрушению живописи до основания.

Рассмотрим консервационные мероприятия на основе оконного откоса в алтарной части храма (*рис. 15*).

Рис. 15
Фрагмент 1 оконного откоса с изображением Архангела Варахиила до реставрации

При помощи метода простукивания была найдена область отставания штукатурки, межслойные отставания (между левкасом и основой), а также вычислена площадь утраты. Составлена подробная картограмма, с изображением всех видов повреждения живописи.

В процессе консервации было необходимо устранить все эти полости. Для этого в них закачивался раствор, состоящий из специальной мелкодисперсной извести, разработанной в Германии, специально для применения в реставрационных работах.

Основной ход работ выглядит примерно так. На отстающие пласты штукатурного слоя и левкаса наносилась армирующая профилактическая заклейка из микалентной бумаги (тонкой бумаги, применяемой в реставрационной практике) в 2 слоя, которая способствовала предохранению живописного слоя от обрушения.

В местах вздутий штукатурки и левкаса выбирались участки, на которых отсутствует красочный слой. На этих участках были проделаны реставрационные отверстия, через которые в последующем будет подводиться известковый раствор.

Открытые полости между кладкой и штукатурным слоем были прочищены от технических загрязнений (песка, частиц штукатурки и кирпича).

Все щели и трещины необходимо было загерметизировать при помощи ваты. Это нужно для того, чтобы в процессе подведения известкового раствора он сохранялся в полости и не вытекал оттуда.

Следующим шагом является смачивание полости, путем иньектирования, водно-спиртовым раствором. Этот раствор размягчает штукатурку, предохраняя её от растрескивания, а так же раскрывает все каналы в структуре штукатурки, что в последующем улучшает проникновение известкового раствора в штукатурку.

Самым ответственным шагом является подведение известкового раствора в полости при помощи шприца. Он состоит из уже описанной выше извести, пяти частей воды и спирта в соотношении 1/5/5. В процессе иньектирования необходимо внимательно следить за степенью наполнения полостей известковым раствором, и ни в коем случае не допускать их переполнения, во избежание разрыва штукатурного слоя, но при этом следует в достаточной мере насыщать полости, иначе не удастся скрепить слой штукатурки с кладкой и левкасом. Проведя эту процедуру, деформированные участки штукатурки и левкаса при помощи ровного деревянного бруска подтягивались и выравнивались. После высыхания раствора, при помощи тёплой воды удаляется профилактическая заклейка (*рис. 16*).

Рис. 16
Фрагмент 1 оконного откоса с изображением Архангела Варахиила после реставрации

Ранее укрепление штукатурного слоя проводилось при помощи установки поджимного устройства: это были деревянные рейки, которые прикреплялись при помощи шурупов к стене (между этой рейкой и стеной должны были находиться слои уплотнителя и фильтровальной бумаги – специальной, мягкой, но плотной бумаги, применяемой в реставрационной практике). Шурупы ставятся в местах утрат красочного слоя, по лекалу. Данный способ был использован нами на ранних этапах работы, когда в храме отсутствовал пол и, следовательно, не было возможности поставить леса. После установки поджима необходимо выполнить все шаги, описанные выше. При подведении известкового раствора в полости между штукатуркой и кладкой, шурупы равномерно подкручивались, обеспечивая выравнивание стены.

Некоторые участки отставания живописи, которые невозможно было прочистить от мусора, по возможности были демонтированы с целью последующего монтажа на своё место. Как правило, это небольшие участки, имеющие одну точку соприкосновения с участками живописи, сохраняющими свою межслойную целостность, и в этой точке должна быть трещина (*рис. 17*). Перед демонтажем их также заклеивали микалентной бумагой. После чего аккуратно снимали со стены, в пределах трещины. Вся пыль, песок и частицы кирпича убирались, а демонтированный участок подгонялся к штукатурке, оставшейся на стене. Следующий этап – установка демонтированного участка на стену при помощи известково-штукатурного раствора. Его наносили тонким слоем на сам фрагмент и на участок стены, после чего осуществлялся монтаж.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Рис. 17
Фрагмент 2 оконного откоса с изображением Архангела Варахиила до реставрации

После проведения этих процедур, выполняется бортовая обмазка. По краям утрат штукатурного слоя, тонкой полосой наносится новая штукатурка. Это предохраняет штукатурку от дальнейшего разрушения (*рис. 18*).

Нами также велись консервационные работы по укреплению красочного слоя. Работы проводились на аварийных участках. За прошедшее время нами было опробовано три методики по

Рис. 18
Фрагмент 2 оконного откоса с изображением Архангела Варахиила до реставрации

ISSN 2227-6165

укреплению живописи. Каждая из них была ранее уже успешно использована на различных памятниках.

Работа по укреплению красочного слоя осложнялась наличием прочной кристаллизовавшейся «корки» солей в структуре слоя. Процесс солеобразования зашел так далеко, что «солевая корка» перестала быть полностью растворимой в воде, образуя своего рода «каменный» слой, который включал в себя частицы живописи. Связующее красок было заменено кристаллической решеткой.

Перед нами встала сложная задача – придать этому хрупкому слою эластичность, убрать соли и восстановить структуру красочного слоя.

Превентивно перед укреплением нами велась проф. заклейка живописи и вытяжка солей водными компрессами с поверхности живописи. Для устранения солей из структуры красочного слоя требовалась консервация живописи.

Основное отличие этих способов, применение различных рабочих (клеевых составов), а именно:

- спиртовой раствор поливинилбутираля (ПВБ), с предварительной обработкой участка этиловым спиртом;
- водный раствор рыбьего клея (t=45°,C);
- водно-спиртовой раствор гидроксипропилцеллюлозы «KlucelG».

В целом все три способа дали положительный результат – красочный слой был выровнен, приобрел прочное сцепление с грунтом (*рис. 19*). Позже от первых двух способов пришлось отказаться – при укреплении ПВБ образуется пленка, нерастворимая в воде, что осложняло работы по удалению солей в будущем. Укрепление при помощи раствора рыбьего клея дало лучший результат (пленка которого остается водорастворимой), но мы испытывали сложности с укреплением фрагментов с большой площадью отставания и солевой коркой – соли быстро разрушались от теплого клея, что порой вызывало разрушение укрепляемого фрагмента. Также рыбий клей более требователен к условиям применения – им нельзя вести работу при температуре ниже 15° С. Третий способ дал наилучший результат – глюцель обладает высокой вязкостью, работа им ведется при более широком диапазоне температур, что способствовало постепенному расщеплению солей и укреплению фрагмента (*рис. 20*).

Рис. 19
Фрагмент композиции положение во гроб

ISSN 2227-6165

Рис. 20
Фрагмент композиции Хождение при семи светильниках

Укрепление велось методом инъектирования под заклейку, после чего красочный слой выравнивался. После консервации проф. заклейка удалялась.

Как упоминалось ранее, в структуре штукатурного и красочного слоя кристаллизовались соли, малорастворимые в воде, что существенно осложняло работу по консервации. Для расщепления солей нами был апробирован водный раствор трилона Б (натриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты), служащий для увеличения растворимости солей. Его применение позволило растворить некоторые ранее устойчивые к воздействию солеобразования.

Исследовательские и противоаварийные работы в Троицком храме в Вощажниково сейчас ведутся силами студентов и преподавателей монументального отделения кафедры реставрации нашей академии. Изучение памятника осложняется тем, что архивные сведения о нем разбросаны по разным ведомствам и отличаются большой нерегулярностью. Безусловно, до нас проводились исследования храмов этого района – стоит вспомнить ростовских старинари Титова Андрея Александровича и Артынова Александра Яковлевича (краеведы XIX век), которые освещали в своих трудах, в том числе и данный храмовый комплекс. В ростовском музее работают такие историки искусствоведы как: Алитова Р.Ф., Мельник А.Г., однако, их труды носят исключительно искусствоведческий и краеведческий характер. Мы же исследуем храм с точки зрения практической реставрации.

Реставрационные работы ведутся в полевых условиях и осложнены рядом внешних факторов. Местными силами уже проведены большие ремонтные работы, но в данном случае необходима реставрация как живописи, так и архитектуры (*рис. 21*). Троицкая церковь, также как и весь комплекс архитектурных памятников района, нуждаются в подробном исследовании и сохранении.

Рис. 21
Современный вид трапезной

ISSN 2227-6165

Рис. 22
Фрагмент интерьера церкви
Собора Михаила Архангела в Семеновском

По данным ростовского музея во владениях Шереметьевых было выстроено 12 церквей и шесть храмов, нами была посещена лишь малая часть. Большинство храмов заброшено, а между тем это прекрасные образцы архитектуры и живописи. Уходит в небытие ряд уникальных памятников XVIII века (*рис. 22*).

ИСТОЧНИКИ

Реестр Храмов России [Электронный ресурс] Режим доступа: http://temples.ru

SOURCES

Russia's churches and cathedrals register [electronic source] : http://temples.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алитова Р.Ф.* К истории и типологии церквей конца XVIII – начала XIX вв. в ярославских вотчинах Шереметевых / *Р.Ф. Алитова* // Сообщения Ростовского Музея. Ростов, 2002. Вып. XII. С.156-169.
2. *Алитова Р.Ф., Никитина Т.Л.* Церковные стенные росписи Ростова Великого и Ростовоского уезда XVIII – начала XX века / *Р.Ф. Алитова, Т.Л. Никитина*. – Москва, Северный паломник, 2008.

REFERENCES

1. Alitova R.F. To the history and typology of churches of XVIII – beginning of XIX century within the Sheremetyev's domain territory in *Yaroslavl in Reports from museum of Rostov*. Rostov, 2002. Pub. XII. pages.156-169.
2. Alitova R.F., Nikitina T.L. *Churches mural paintings in Rostov Veliky and the county of Rostov in XVIII – beginning XX century*. Moskow, Severnyi palomnic, 2008.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

О.В. Корзинова
искусствовед, историк,
член Ассоциации искусствоведов
korzinovaolga@gmail.com

ЯН ТООРОП В КРУГУ ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛИСТОВ

В статье представлен путь развития символического языка голландского художника Яна Тооропа (1858-1928), современника Ван Гога и Густава Климта, сыгравшего большую роль в формировании и становление символизма на европейской арене конца XIX-начала XX века. Анализируя личность художника, его творческий путь и ключевые произведения, статья открывает стилистику произведений мастера и его значение для развития отдельных направлений.

Ключевые слова: символизм, модерн, линия, орнамент, эзотеризм, Голландия, Франция

The article presents a development way of the symbolic language of the Dutch painter Jan Toorop (1858-1928), a contemporary of Van Gogh and Gustav Klimt, who played a big role in the formation and establishment of the symbolism in the European countries at the end of XIX-beginning of the XX century. Analyzing the personality of the artist, his creative path, and the main works, the article reveals the style of the works and its importance for the development of certain art areas.

Keywords: symbolism, art nouveau, line, ornament, esotericism, Holland, France

Произведения голландского художника яванского происхождения Яна Тооропа представлены в коллекциях различных городов Бельгии и Голландии, они хранятся в частных коллекциях по всему миру. Однако Ян Тооропредстает, как сейчас, так и для 1890-1900-ых годов, деятелем и куратором значительных для истории выставок и в меньшей степени художником, ставшим главной фигурой «северного» варианта символизма. Впитав индонезийскую среду и европейские традиции французского символизма, английской школы, Ян Тооропровозгласил новый мистицизм.

Несмотря на возросший интерес к этой фигуре в художественной среде за последние десять лет, персональные выставки художника во Франции и Голландии, сегодня не совсем озвучены и определены его шаги не только к формированию национального варианта символизма и его признания на европейской арене, но и выход к абстрактным формам живописи, отказу от естественных форм через линеарный язык. Поэтому в этой статье мы постараемся определить главные шаги мастера к символизму и поиски внутри него орнаментального поля мышления.

Поиск культурной самоидентификации мастера сложился под влиянием разных стилей того времени, которые тесным образом связаны и с самой личность мастера, и с событиями этого времени. Художник работал в русле реалистической, импрессионистической и пуантилистической манеры. Однако период с 1890-1892 гг. характеризуется выходом к голландскому варианту символизма. С 1893-1897 гг. Ян Тооропрасширяет свое творчество за рамки основных форм символизма и являет пластический язык модерна. С 1905 г. он начинает создавать работы, которые исследователи относят к периоду «католический символизм», основанные на доктринальных особенностях вероисповедания. Несмотря на вполне многообразную стилистическую карту поисков, его произведения символического периода исполнены в орнаментальном поле художественной мысли.

Географически истоки художественного языка художника намного шире. Детство мастера началось в Южной Азии на о.Ява. Он родился 20 декабря 1858 года в Пурвореджо в административном округе Багелен. Детство мастера на Востоке не могло ни отразиться на

© Корзинова О.В., 2016

ISSN 2227-6165

переплетение восточной и европейской традиции. Во многом этому повлиял брак с англичанкой Энни Холл, семья которой, кстати, непримиримо относилась к восточному происхождению Яна. Это было связано с обострившимися антипатиями англичан к Востоку в этот период. Поэтому Тооропстремится синтезировать восточные и европейские мотивы, сочетать обе традиции в своих графических и живописных полотнах. В своих письмах к Энни Холл он настаивает на скандинавских истоках фамилии и гордится восточным происхождением: «Мой отец происходит из Норвегии, мою маму звали Кук, ее бабушка и дедушка родились в Ост-Индии, где почти каждая семья была китайская…Мое искусство, настроение, как мне кажется, и располагается между Востоком и Скандинавией…» [Polak, 1955, p. 17]. В этом художник видит опыт вечной преемственности творческого духа, понимания традиции, как условия и возможности размышления.

Благодаря этой двойственности в 1970-ые г. в Гааге начинается период знакомства уже с европейской традицией живописи и графики. В мастерской Йоханнеса ван дер Вилля Тооропвпервые открывает мир гаагской импрессионистической школы, а затем проводит несколько месяцев в Делфте, изучая традиции графиков XVIII-XIX вв. В 1880 г. он в возрасте 22 лет, что довольно поздно, поступает в Национальную академию искусств в Амстердаме, где проявляет интерес к крестьянским сценкам Бастьена Лепажа, восхищается техникой Эдуарда Мане и эксцентричными, выразительными образами Джеймса Энсора [Liesbeth, 2010, p. 11]. В академии он посещает скульптурную мастерскую и попадает в художественный класс вместе с художником Деркиндереном. После окончания академии Ян Тооропи Деркиндерен едут в Брюссель. Оба символиста занимаются в классах брюссельской Академии изящных искусств, а несколько художников, в том числе Тооропо, покидают группу и создают известное брюссельское «Общество двадцати». Участие и тесное общение с талантливыми художниками, поэтами, музыкантами того времени, а также лекции и ежегодные выставки впервые формируют художественные пристрастия художника.

В 1885 г. он едет в Лондон и открывает для себя технику Джеймса Уистлера, восхищается декоративностью прерафаэлитов и знакомится с английским теоретиком Уильямом Моррисом.

Многие исследователи поворотную точку в стиле связывают с личными событиями в жизни мастера. Сложно говорить, но возможно, что недуг, который постиг художника в начале 1887 г. открыл новые модусы в его художественном мышлении. Тооропначинает терять зрение и едет лечить глаза в больницу при церкви Св. Петра в Брюсселе. Зачитываясь Н.В. Гоголем [Polak, 1955, p. 25], возможно, он приходит к гоголевской идеи об исправлении человеческих пороков, духу гоголевской гуманности и новому религиозному сознанию.

Впервые таким серьезным шагом в 1889 году на выставке «Общества двадцати» в Амстердаме является экспонируемая работа «Морская невеста» (*рис. 1*) по произведению Генрика Ибсена. Прообразом этой работы стало произведение Ибсена «Женщина с моря», написанное в 1888 г., которое повествует о том, как женская красота может привести к смертельному исходу. Символизм Ибсена в этом произведении совсем особенный. Символы даются в самой обыденной, реалистической обстановке. Все, что говорят герои Ибсена, имеет двоякий смысл, реалистический, обыденный и символизирующий события и судьбы мира духовного. Так и в произведении Тооропа, который трактует проблему духа: картина уже не может быть реалистической. Реализм обыденной жизни превращается в символику иного плана бытия, духовных свершений. Полотно «Морская невеста» Тооропа – символ притяжения бесконечности. Женщина вдохновляет к творчеству. В женщине здесь впервые художник раскрывает демонизм и святость. По сути, то начало, которое будет затем раскрыто в его самой известной работе «Три невесты».

Произведение «Морская невеста», с одной стороны, удовлетворяет наше желание видеть воплощенную реальность, а с другой стремится подняться над ней. Важно понимать, что, несмотря на обращение к форме символизма, Тооропдемонстрирует нам еще пока абсолютно ибсеновский вариант, не поиск запредельного и потустороннего, который строился как идеализация материи, преображении реального. Художник в этой работе придает конкретному образу символическое звучание.

ISSN 2227-6165

Рис. 1
Я. Тооропв. Морская невеста. 1889.
Холст, масло. 76 х 66 см.
Частное собрание, Голландия.

Выходом к формам символизма становится период с 1890 г., проведенный в тихой рыбацкой деревушке в Катвейке. Он состоит в переписке с одиноким интеллигентом-индивидуалистом поэтом Альбертом Вервеем, живущим также, как и Тооропв, «среди дюн и моря». Вервей, отходя от революционных идей и с закрытием литературного кружка, проповедует Тооропу линию эстетизма и необходимость художника в самом широком смысле одухотворять реальность.

Но Вервей не был единственным в судьбе Тооропа, кто вдохновил на новые формы в искусстве. В 1892 году Жозеф Пеладан приглашает его в Париж, как главного деятеля голландской школы и известного члена группы «Общество двадцати». В Париже в галерее Тооропв выставляет работу «Новое поколение» (*рис. 2*) – еще один шаг к символизму. Среди мрачного пейзажа, выполненного в извилистых и параллельных линиях, в самом центре мы видим маленькую девочку. Тооропв портретирует свою дочь – Чарли. Она – сияющий луч в этом мире темного царства, она – новое поколение, новая жизнь, новое искусство. Здесь прошлое и будущее сливаются воедино. Эта работа стала предвестником будущего для голландского искусства, так как Тооропв находит надежду нового мистицизма.

Рис. 2
Тооропв. Новое поколение. 1892.
Холст, масло. 96,5 х 110 см.
Музей Бойманса-ван Бёнингена,
Роттердам, Голландия.

ISSN 2227-6165

В этом году Тооропо, по возвращению в Бельгию, создает еще одно исключительно выдающееся произведение «Аврора» (*рис. 3*). Здесь постепенно появляется орнаментальный язык линии, все яснее видны уже свойственные мастеру атрибуты: розы, шипы, череп, элементы, во многом заимствованные затем голландским художником Приккером. Мы видим рыцаря с прекрасной дамой, где над парой восходящее солнце, а ног ужасное чудовище. Причем Альберт Пласхарт в 1902 году говорил о том, что рыцарь здесь воплощает художника, который борется за новое искусство. И в руках он поддерживает женщину – символ чистоты и истинности этого искусства, а у ног чудовище – символ уходящего консервативного искусства. Сила этого рисунка оказала судьбоносное значение для Густава Климта, для развития его линеарного языка в бетховенском цикле.

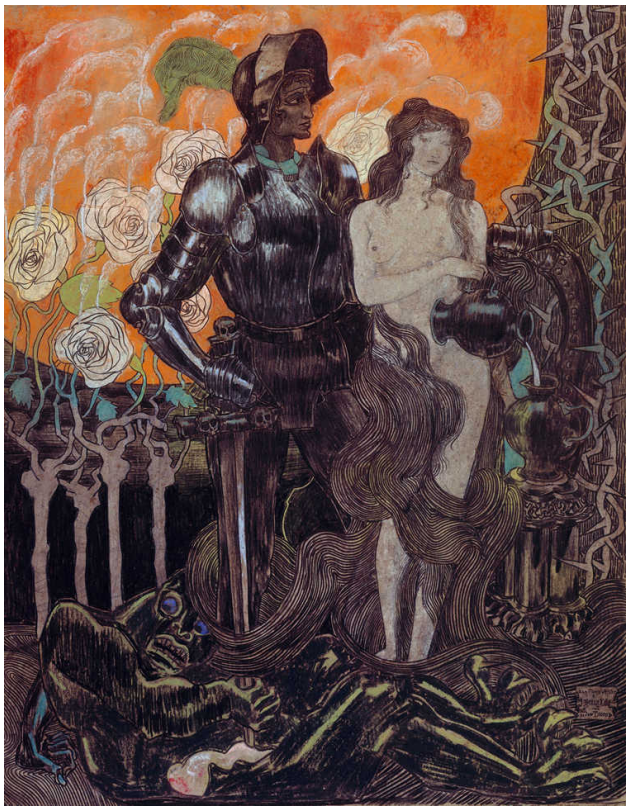


Рис. 3
Я. Тооропо. Аврора. 1892.
Холст, масло. 66 x 55,2 см.
Музей Бойманса-ван Бёнингена,
Роттердам, Голландия.

Квинтэссенцией поисков художника на протяжении 2-х лет становится поистине неоднозначная, вариативно насыщенная работа «Три невесты» (*рис. 4*), которую он впервые выставляет в рисовальном клубе в Амстердаме, где она имеет ошеломительный успех. Таким образом, через неоимпрессионистическую технику, постепенно формируется категория линии, которая полного логического и стилистического завершения приобретает в работе «Три невесты», где происходит волшебство символического спектакля – материализация абстрактных понятий – звук, будто шум линии, запах, словно обонятельные линии и обострение понятий добра и зла, восходящие и нисходящие линии. Фигуры, деформированные в длину, и иные элементы превращают и создают отличную форму от «Гаагского художественного кружка» и «Художественного общества». В произведении Тооропо формирует собственную грамматику: форма – стилизованные линии, которые охватывают содержание – символы.

Мы видим фигуры невест: справа – «материальная» невеста в облике Клеопатры – невеста ада, «невинная» дева в центре – невеста небесная и «мистическая» монахиня слева – земная дева. Из трех фигур невеста ада кажется наиболее интригующей. Кроме ее явной роли Клеопатры, Тооропо раскрывает и другую сущность ее женской судьбы: он отсылает нас к Афродите, богине любви. Блюдо с кровью и злобные змеи возрождают античный образ медузы-горгоны. Это составной, синтезированный облик «роковой» невесты и злой соблазнительницы представляет разные эпохи – Египет, Грецию, библейский период и современность.

ISSN 2227-6165

Рис. 4
Я. Тооропв. Три невесты. 1893.
Бумага, карандаш, мелки.
78 x 98 см.
Музей Креллер-Мюллер,
Оттерло, Голландия.

Обратим внимание, что Тооропв подчеркивает земной образ Клеопатры, портретируя ее, как египетскую невесту с урей и порабощенными фигурами слева от нее, которые держат фиалу с кровью. Художник раскрывает нам ее сущность, надевая на нее ожерелье из черепов, подчеркивающих ее соблазнительный и в то же время смертоносный характер. С сердитым непривлекательным лицом, она игнорирует ее порабощенных поданных, наливающих в блюдо кровь из большой урны. Шипение урей выражают свое недовольство, от прекрасных звуков колокола исходят бесконечные длинные линии.

Расширенные узоры линий, выходящие из колоколов, создают множество абстрактных композиций, ритмического движения и динамичной энергии, которая передает нематериальные силы трех невест. Ян Тооропв демонстрирует вечные темы духовной культуры человечества – понятия жизни и смерти, надежды и страха, добра и зла. Исходящие и нисходящие линии, по теории Гумберта де Супервиля [Lambla, 1998, p. 44], определяют светлые – добрые силы и упадок – смерть. Линии выполняют роль декорации или орнаментального заполнения, контуры фигур невест, их последователей и огромных колоколов, располагающихся в верхних углах картины, создают своеобразный абстрактный узор. Рабы невесты, трактованные в повторяющихся профилях, излучают пронзительные, сладострастные крики и смех, выраженные в поднимающихся вверх линиях. Они контрастируют с мистическими звуками, восходящими из колоколов, один из которых привязан к распятой руке Христа.

В этом произведении Тооропв в своем необычном линейном стиле заменяет объемную массу и иллюзионистическое пространство эфирной областью звука, который пронизывает всю работу. Появляется важная особенность орнамента художника – звучание. Основная сетка обеспечивает осевую структуру для звуковых моделей, а живописное поле полотен символизирует то духовные, то физические силы, пронизанные звуковыми волнами. Звук – как явление нематериальное, а значит непосредственно духовное, попадая в живописное полотно, делает его вполне «призрачным» и «прозрачным». Изгибающиеся и волнообразные линии хора «мистической» невесты то поднимаются, то снова падают, исчерпанные и обессиленные их гимном борьбы против зла. А между этим вечно женственная невеста стоит посреди двух звуковых токов линий, невинная и эфемерная, как бабочки вокруг нее. Главной темой в этом произведении становится – очищение души и облегчение страданий. По сути, центральная тема восточного и западного эзотеризма – господство духа над формой, материей и освобождение души.

Форма линии выстраивает сюжетно-повествовательную среду, наделяет ее композицией, героями, идеями, и уходит, разрастается, строит орнаментально-плоскостное поле картины. Тооропв

ISSN 2227-6165

создает художественный эффект «переходящей» игры, острой и хитрой, которая видится то, как реальная сцена, то как узор и система знаков. Также неискушенный зритель видит потерю традиционных признаков картины, тягу к абстрагированию природной формы. В первую очередь, это касается пространственности, которая приобретает плоскостный вид, по сути, лишенный привычных нам координат. Таким образом, появляется сложность смыслового прочтения. По сути, орнамент приобретает синтетический, сдвоенный характер с сознательно усложненной орнаментально-повествовательной структурой. Задача линии в этой работе – определить материальные объекты полотна. С одной стороны, вполне ясно, что линия строит рисунок, создает некую единую структуру, являясь главенствующей над композицией и, безусловно, цветом. Но с другой стороны, проявляется весьма новая тенденция – линия стремится освободиться от фигуры, которую она создает и от самой себя, будто стараясь выйти из своей материальной сущности и превратиться в звуки потустороннего мира. Эта переходная роль линии ясно отражает состояние общего мироощущения полотна.

Затем, линия определяет духовную динамику этой работы, она словно ток своими круговыми движениями создает напряжение в общей структуре. Прямые, волнообразные, ломаные линии – это еще не только музыкальный ритм, музыка, но и иероглифический текст символов и знаков. По сути, мы видим полный выход к орнаментальному методу мышления.

Благодаря деятельности Яна Тооропа, как куратора и члена творческих объединений, формируется художественное общество в Голландии. Как упоминалось, в 1884 г. Тооропа становится единственным голландским членом влиятельного «Общества двадцати» и одним из его трех иностранных членов, другими двумя были Роден и Синьяк. Его участие способствует расширению объективной картины символисткого движения в живописи. В 1892 г. при содействии Тооропа состоятся выставки двух крупнейших художественных объединений Амстердама и Гааги – «Гаагский художественный кружок» и «Палчери» студии. О них начинает писать зарубежная критика, в том числе французская. Параллельно этим событиям Тооропа отбирает 45 картин и 44 рисунка Ван Гога для выставки. По сути, 1892 год становится не просто переломным периодом для варианта голландского символизма, но и для расширения художественных связей голландских мастеров.

Начиная с 1898 года, работы Тооропа выставляются в Мюнхене, Дрездене, Копенгагене, а в 1900 году художник экспонирует несколько работ на Венском сецессионе. Двумя годами позже в 1902 году Тооропа становится одним из немногих художников, которому удается дважды экспонироваться в Вене. Причем, в 1902 году он выставляет в отдельной комнате произведения «Три невесты», «Сфинкс» и «Аврора», а также рисунки «Сад беды», «Фатализм», поразившие Густава Климта линеарностью языка. В 1903 году его приглашают расписать фондовое здание биржи в Амстердаме вместе с членами «Художественного общества». С 1905 года и до его смерти в Гааге Тооропа исповедует католицизм и работает в монументальном искусстве, расписывая монастырь в Оостерберке.

Ян Тооропа повлиял на стиль ряда европейских художников. С одной стороны, стоит отметить целое символистское направление чешских художников Яна Конупка (1883-1950), Яна Пейлера (1872-1918), Войтеха Прайссига (1873-1944) [Pražanová, 2012, p. 33], которые познакомились с работами голландского мастера на выставке в Мюнхене в 1898 г. и восприняли линеарность и силуэтность его языка. С другой стороны, композиционная двоичность, вертикальные и горизонтальные линии сделали Яна Тооропа предвестником достижений Барта ван дер Лека и Пита Мондриана в начале XX веке.

Автор выражает благодарность Хенни Берендсен (h.berendsen@jantoorop.com), основателю исследовательского проекта, посвященного Яну Тооропу, которая предоставила иллюстрации произведений художника, а также некоторую литературу.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bax M.* Theosophy and art in the Netherlands from Lauweriks to Mondrian, Amsterdam, 2006.
2. Dutch Culture in a European Perspective: 1900, the age of bourgeois culture/Uitgeverij Van Gorcum, 2004.
3. *Heiser-Schmid C.* Kunst-Religion-Gesellschaft. Das Werk von Johan Thorn Prikker zwischen 1890 und 1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund. Groningen, 2008.
4. *Krul W.E.* Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving. Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden, 1991.
5. *Lambla K.* Abstraction and Theosophy: Sochial housing in Rotterdam, The Netherlands, University of North Carolina at Charlotte, 1998.
6. *Liesbeth M.G.* Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
7. *Polak B.* Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900. Den Haag 1955.
8. *Pražanová K.* Jan Toorop a české umění Jan Toorop and Czech Art. Praha, 2012.
9. *Riegl A.* Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Richard Carl Schmidt and Co, 1893.
10. *Roustayi M.S.M.* Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian. Columbia University, 1998.
11. *Siebelhoff R.* The Early Development of Jan Toorop, 1879-1892. Toronto, 1973.
12. Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
13. *Tibbe L.* «Objective» Symbolism in the Netherlands: Community Art and the programme of decoration og Berlage`s Beurs (Stock Exchange) in Amsterdam. Catholic University. Nijmegen, 2009.

REFERENCES

1. Bax. M. *Theosophy and art in the Netherlands from Lauweriks to Mondrian*, Amsterdam, 2006.
2. D*utch Culture in a European Perspective: 1900, the age of bourgeois culture.* Uitgeverij Van Gorcum, 2004.
3. Heiser-Schmid C. *Kunst-Religion-Gesellschaft. Das Werk von Johan Thorn Prikker zwischen 1890 und 1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund.* Groningen, 2008.
4. Krul W.E. *Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving. Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, 1991.
5. Lambla K. *Abstraction and Theosophy: Sochial housing in Rotterdam, The Netherlands*. University of North Carolina at Charlotte, 1998.
6. Liesbeth M.G. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
7. Polak B. *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900*. Den Haag, 1955.
8. Pražanová K. *Jan Toorop a české umění Jan Toorop and Czech Art*. Praha, 2012.
9. Riegl A. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, Richard Carl Schmidt and Co, 1893.
10. Roustayi M.S.M. *Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian*. Columbia University, 1998.
11. Siebelhoff R. *The Early Development of Jan Toorop, 1879-1892*. Toronto, 1973.
12. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
13. Tibbe L. *«Objective» Symbolism in the Netherlands: Community Art and the programme of decoration og Berlage`s Beurs (Stock Exchange) in Amsterdam*. Catholic University. Nijmegen, 2009.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

А.Р. Худякова
студент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ
alkhudyakova18@mail.ru

ЗЕРКАЛО В ДАТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910-х ГОДОВ

Статья посвящена разбору некоторых датских фильмов 1910-х годов, в ходе которого были определены основные особенности мизансцены датского фильма. В центре внимания – зеркало, как один из основных элементов мизансцены. Его значение и место в пространстве датского фильма позволяет говорить вообще о наметившейся к середине 1910-х годов тенденции к высвобождению вещей из-под власти человека.

The article covers the analysis of some Danish films of 1910's. It was identified the main features of the "miseen scene" of a Danish film. The main element of the staging is a mirror, that's why it is the focus of this article. Its meaning and place in the space of a Danish film allows us to speak about the emerging by the mid of 1910's tendency to release things from the rule of man.

Ключевые слова: зеркало, зеркальность, отражение, мизансцена, пространство, вещь, кино Дании

Keywords: mirror, specularity, reflection, "miseen scene", space, thing, cinema of Denmark

Зеркало – предмет, отличающийся повышенной семиотичностью и множественностью функциональных ролей. «Амбивалентность восприятия феномена отражения формирует многозначность мифологических, художественных, эстетических и бытовых образов зеркала. Его семантика варьируется между двумя оппозиционными концептами: ««отражение как копия материальной реальности" и "отражение как образ ирреального мира"» [Рон, 2004].Одно из первых функциональных включений этого предмета в культуру было связано с магическими представлениями о природе отражения.Зеркало удваивает мир, и этим объясняется то, почему оно столь мифологизировано в культуре. «Именно отражение (тень) было тем первым средством, с помощью которого человек и увидел собственное тело, и "объективировал" собственную душу, причем произошедший в результате разделения человеческого "я" двойник и защищал от смерти, и напоминал о ней, демонстрируя "призрака смерти", никогда его не покидающего» [Бразговская, б.г., электрон. дан.].Восприятие зеркала (и других заменяющих его отражающих поверхностей) как границы междумирья (земного и потустороннего) стало одним из основополагающих мотивов не только в творчестве многих поэтов и писателей (Э. Т. А. Гофман, Э. А. По, Ф. М. Достоевский), но и в ряде культурологических и философских исследований при рассмотрении проблем самосознания и самоидентификации (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Ж. Лакан).

Ю.И.Левин в статье «Зеркало как потенциальный семиотический объект», формулируя основные физические свойства зеркала, дает такое определение: «Зеркало – объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) и его движения, если этот оригинал находится *в определенных пространственных отношениях с зеркалом* (грубо говоря, "перед" зеркалом) *и с глазом наблюдателя*; копия и ее движения синхронны оригиналу и его движениям; она доступна только зрению; она пространственно отделена от оригинала; она воспроизводит оригинал с точностью до отношения правое/левое; видимая часть копии определенным – диктуемым законами геометрической оптики – образом зависит от положения оригинала и глаза наблюдателя относительно зеркала (а также от размеров последнего)» [Левин, 1988, с. 6-11]. Позволив себе курсив, автор данной работы, в некотором роде, определил границы исследования. На последующих страницах будет предпринята

© Худякова А.Р., 2016

ISSN 2227-6165

попытка проанализировать особенности существования зеркала внутри мизансцены датского фильма, а также тех отношений, в которые отражение вступает с «оригиналом». Необходимо также отметить, что отражение здесь всегда однозначно, в том смысле, что имеет отношение к материальной реальности, воссоздаваемой режиссером на экране. Поэтому, вопросы, касающиеся магической природы зеркала (в том числе и идея «зазеркалья»), на страницах данной работы рассмотрены не будут.

Переходя непосредственно к датскому кино 1910-х годов, необходимо разграничить два понятия, принципиально важных для дальнейшего исследования: зеркало как вещь (как вписанный в интерьер предмет материального мира) и зеркало как оптический объект, обладающий способностью отражать.

Мизансцена в датском кино часто строилась по принципу «живой картины» («tableau»). Снимали фильмы преимущественно длинными (от 16 до 42 секунд) кусками, стремясь, при этом, максимально заполнить кадр, который рассматривался датскими кинематографистами, как «богатая совокупность деталей» («theshotasarichtotality») [Bordwell, 2010, e-data]. Урбан Гад в своей книге по режиссуре, написанной в 1919 году, рекомендует «снимать эпизод полностью», то есть длинным планом, в то время как резать сцены на мелкие куски не следует. Возможно, стремлением датских режиссеров «продлить кадр как можно дольше» объясняется их любовь к глубинным мизансценам. Необходимость «резать эпизод на мелкие куски» («cut a sceneintosmallbits») исчезает, так как события, происходящие в одно и то же время и в одном и том же месте, могут быть совмещены в одном кадре. Зеркало «работает» подобным образом. Внутри мизансцены оно выступает как «элемент салонной мебели» («itemofparlorfurniture»), но одновременно с тем, обладая способностью «отражать», может создавать иллюзию еще одного физического пространства [Bordwell, 2010, e-data].

Как правило, изначально зеркало вводится в мизансцену как один из предметов обстановки, и соответственно, прежде чем начнет работать как элемент художественный, воспринимается зрителем исключительно прозаически. Ни на что не направленное и, часто, наклоненное вниз, своим присутствием в кадре оно призвано увеличивать силу изобразительного воздействия. В таких случаях, как правило, его существование внутри мизансцены значимым для развития сюжета не будет. Зеркало как бы случайно оказывается среди висящих на стене картин, при этом – само уподобляется картине (*рис. 1*).

В то же время оно обладает исключительным правом помимо воли героя делать явным скрытое. Так персонажи датских фильмов зачастую узнают об изменах именно при помощи, или благодаря, зеркалу («Балерина» (1911), «Клоун» (1917)). Оно вдруг оказывается «в праве» вмешаться – выдать тайну, «проговориться».

Рис. 1
Кадр из фильма
«Укротитель медведей» (1912)

ISSN 2227-6165

Рис. 2
Кадр из фильма
«Балерина» (1911)

Вообще в датском кино 1910-х годов действовала тенденция занять, загромоздить пространство кадра, сделать его замкнутым. Вазы, цветы, торшеры и люстры со свисающими рюшами – непременные элементы практически каждой мизансцены. Бесчисленные рамы и арки (окна, картины, дверные проемы, спинки стульев и кресел, непременно богато обитые или украшенные причудливым орнаментом) делят пространства кадра на зоны, усложняя его, делая многоуровневым (*рис. 2*).

Каждая деталь здесь стремится завладеть вниманием зрителя. Вещь и человек в таком пространстве оказываются буквально равноправными: орнамент на мебели и стенах сливается с кружевными узорами на платье героини. Поэтому, вполне закономерным кажется то, что зеркало становится практически неотъемлемым элементом мизансцены датского фильма. В автореферате к диссертации «Зеркало как общекультурный феномен» Ольга Дегтярёва пишет: «Зеркала являют собой особый текст, помещенный в рамки текста произведения» [Дегтярёва, 2010]. Изображение, представленное внутри зеркальной плоскости, избрано вниманием автора и наделено особым смыслом, который подчас оказывается для зрителя трудно интерпретируемым. Это связано, в первую очередь, с феноменом зеркала как предмета, обладающего повышенной семиотичностью. Его присутствие будет непременно усложнять пространство кадра.

«Свет накладывает на вещи особую значимость», поэтому в мизансцене датского фильма, он, зачастую, рассеянный, исходящий не из одной, а сразу из нескольких точек [Бодрийяр, 1995, с. 12]. Например, в «Клоуне» А.В.Сандберга в гримёрке Джо помимо свисающей с потолка люстры и расположенного в глубине торшера функцию «ещё одного» источника света выполняет зеркало (на его месте также могло бы находиться окно) (*рис. 3*).

Вещи словно наполняются внутренним сиянием, приобретая особую значимость. «Как и источник света, зеркало представляет собой особо отмеченное место в комнате: всякий раз оно играет идеологическую роль избытка, излишества, отсвета», – пишет Ж. Бодрийяр. Датские кинематографисты изобрели бесчисленное множество вариантов того, как зеркало могло бы существовать внутри мизансцены, и, тем не менее, каждый раз главная его функция заключалась в том, чтобы «выражать чрезмерность» [Бодрийяр, 1995, с. 13]. Создавая иллюзию нового физического пространства, оно как бы «продлевает» действие в кадре, но одновременно с тем – замыкает его на себе самом.

«Действительно, зеркало придает пространству завершенность: позади него предполагается стена, а само оно отсылает вперед, к центру помещения» [Бодрийяр, 1995, с. 13]. Когда зеркало располагается на параллельной экрану стене (как, например, в фильме Августа Блома «У ворот

ISSN 2227-6165

Рис. 3
Кадр из фильма «Клоун» (1917)

тюрьмы»), оно становится «точкой схода» зрительских взглядов. В статье «О воображаемом пространстве фильма» М.Б. Ямпольский замечает: «Одним из основных свойств зеркала в репрезентации пространства является его способность включать в поле зрения ту область пространства, которая находится "за спиной" наблюдателя, иными словами обеспечивать целостный обзор "места действия"» [Ямпольский, 1988, с. 127-142]. Однако, смотря в зеркало через экран, мы видим в нём не своё отражение, но отражение героя, а вместо открывающейся «за спиной» глубины – замкнутое пространство кадра

Зритель непременно стремится соотнести отражение с «оригиналом» – объектом, который дублируется в зеркале. В тех случаях, когда герой (героиня) находится за пределами охваченного камерой пространства (как на кадре ниже), отражение и «оригинал» соотнесены быть не могут. Мать Оге в ужасе смотрит на то, как её сын грабит дом. Саму героиню, наблюдающую за происходящим со стороны, зритель не видит, но её присутствие за рамкой кадра предполагает. Его точка зрения буквально совпадает с точкой зрения того, чье отражение предоставляет ему зеркало (*рис. 4*).

Зеркало фиксирует героя В.Псиландера даже в момент, когда тот выходит за рамку кадра. Оно как бы продлевает его присутствие здесь, при этом позволяя режиссеру отказаться от монтажной склейки и дождаться возвращения героя обратно – в кадр. Зеркало, таким образом, позволяет нашему воображению «интегрировать внекадровые пространства в диегезис фильма» [Ямпольский, 1988,

Рис. 4
Кадры из фильма
«У ворот тюрьмы» (1911)

ISSN 2227-6165

Рис. 5
Кадры из фильма «У ворот тюрьмы» (1911)

с. 127-142]. Но в то же время, у зрителя возникает ощущение несоответствия, в некотором роде – «сдвига». Перед тем, как выйти за рамку кадра, герой находится на переднем плане. Зеркало же располагается в глубине и,«выхватывая» его, словно перемещает в пространстве. В пределах одного кадра оно буквально осуществляет монтаж, а эффект «сдвига» возникает из-за резкого несоответствия масштабов фигуры героя Псиландера (*рис. 5*).

Герметичное, переполненное деталями пространство датского фильма само по себе противится монтажу. В момент перехода образовывается разрыв, который в данном случае считывался бы как выход из этого пространства, как преодоление его удушающей плотности. Для датских режиссеров это ощущение «закупоренности» принципиально важно, поэтому зеркало, способное «вбирать пространство внутрь себя», играет ведущую роль в организации кадра [Бодрийяр, 1995].

В картине «У ворот тюрьмы», когда герой В.Псиландера звонит Стелле, зритель через двойную экспозицию видит то, что происходит на другом конце телефонного провода. В данном случае двойная экспозиция берет на себя функцию зеркала, позволяя совместить в кадре события, происходящие в одно и то же время в разных местах. Фронтальная композиция кадра, чрезмерно перегруженного деталями (картина на стене, узоры на занавесках, орнаменты на двери и обивке мебели), лишает пространство глубины. Оно само по себе, уже без помощи зеркала, оказывается способным производить «отражения» (*рис. 6*).

Одна из основных предметных характеристик зеркала – «интроективность» [Бодрийяр, 1995, с. 14]. Отражение является его «естественной реакцией» на нечто, происходящее извне, и

Рис. 6
Кадры из фильма
«У ворот тюрьмы» (1911)

ISSN 2227-6165

одновременно – тем, что происходит из него самого. «Зеркало – зияющая пустота, идеологический вакуум, готовый принять на себя любую нагрузку. При единственном условии: его содержание, его визуальная сущность, его значащее наполнение придут к нему извне, иначе говоря, будут существовать, прежде всего – в том смысле, что от него независимо» [Вулис, 1991, с. 126]. В фильме А.В.Сандберга «Клоун» герой через зеркало видит жену, целующуюся с другим мужчиной. Отражение обретает свободу – оно как бы случайно «выдает» правду. При этом мизансцена выстроена так, что действие, на самом деле, кажется происходящим «из (внутри) зеркала» (*рис. 7*). Сцена смонтирована таким образом, что у зрителя складывается чёткое ощущение, будто первым исчезает отражение целующихся героев, и только после – Граф и Дэйзи освобождаются из объятий друг друга. Разбивая зеркало, Джо как бы прерывает запечатленное в нем действие.

Рис. 7
Кадр из фильма «Клоун» (1917)

Когда герой, чье отражение мы наблюдаем в кадре, находится за пределами охваченного камерой пространства, его движения и жесты, преломленные в зеркале, перестают расцениваться как принадлежащие непосредственно ему. Целующиеся Граф и Дэйзи словно оказываются «замурованы» в раму зеркала. Само пространство присваивает себе их движения и жесты, а отражение буквально становится картиной: перспектива устремлена не к центру кадра, а в глубину. Таким образом, можно сказать, что в датских фильмах 1910-х годов глубинная мизансцена, равно как и зеркало или двойная экспозиция, дают лишь иллюзию продолженного пространства. На самом деле, они противостоят монтажу и, наоборот, либо уплощают кадр, либо делают его замкнутым.

Пространство, стремящееся «замкнуться в самолюбовании», оказывается идеальной декорацией для популярных в Дании 1910-х годов фантастических (или полуфантастических) сюжетов [Бодрийяр, 1995, с. 14]. Жорж Садуль пишет: «В датских фильмах преобладали любовные темы с разными перипетиями, часто невероятными, в стиле Рокамболя. Этот фантастический мир, населенный миллионерами и актерами, аристократами и слугами, летчиками и журналистами, был перенят Голливудом, создававшим сюжеты своих фильмов под влиянием датского кино»[Садуль, 1958, т. 2, с. 226-244]. Режиссеры черпали вдохновение из романов и салонных драм, модных в то время в Европе и Скандинавии. Типичные представители датской буржуазии, попадая в невероятные для себя обстоятельства, сами становятся героями далеко не обычными. Страстные поцелуи, слишком откровенные для того времени движения Асты Нильсен казались публике экстравагантными. На деле, эклектизм и перегруженность пространства деталями оказывались созвучными предельности чувств самих героев.

Цирковые сюжеты – одни из излюбленных у датчан. И это опять же не случайно. Как известно, цирковое искусство напрямую связано с эксцентризмом, можно сказать, что эксцентризм – есть

ISSN 2227-6165

главный его художественный метод. Неожиданность, «сдвиг» определяют своеобразие циркового искусства. Эквилибристы, ходящие по канатам, или дрессировщики змей и медведей – не они ли, каждый раз оказываясь лицом к лицу со смертью, наиболее остро ощущают жизнь в ее напряжении?

Размеренный ритм монтажа, практически полное отсутствие крупных планов, тем не менее, вовсе не лишают датские фильмы энергии и внутреннего динамизма. В 1916 году режиссер Август Блом снимает фильм, в котором изображает мир, оказавшийся на грани катастрофы – перед лицом гибели («Конец света»). В своей наивысшей точке чувственное напряжение достигает фазы опустошения и находит отражение в сюжете о конце света. Тем не менее, даже любовные сцены в салонных мелодрамах 1910-х годов проникнуты тревожным предощущением «конца»: после долгого и страстного поцелуя обессиленная героиня откидывается, тяжело дыша, и повисает на руках у любимого.«Лишь в силу гнета конечности в жизнь приходит напряжение», – пишет О. Ф. Больнов в монографии «Философия экзистенциализма». Отсюда рождается ощущение времени как «развертывающегося одномоментного континуума» [Больнов, 1999, электрон. дан.]. За пределами кадра жизни как будто не существует: вся она сконцентрирована «здесь» (*рис. 8*). В фильме Блома за несколько минут до катастрофы часы начинают беспорядочно двигаться. Напряжение, заставляющее стрелку ходить – единственное, чем время может быть измерено.

Рис. 8
Кадр из фильма
«Конец света» (1916)

В «Конце света» функция зеркала сводится к тому, чтобы искажать пространство, и одновременно с тем выражать не «чрезмерность», но, наоборот, пустоту. Здесь эти два понятия оказываются практически синонимами друг друга. Зеркало неизменно наклонено к низу, что становится причиной некоторой противоречивости: оно искажает пространство, но эта деформация – чисто формальная. Её семантика не требует быть разгаданной. Окно, перегородки которого ярко и контрастно выделены на белом фоне, могло бы стать знаком, таящем в себе множество смыслов, но здесь – все они нивелируются (*рис. 9*). В пространстве датского фильма вещь обращается в «пустой знак» и буквально встает «вровень» с его героями.

Размышления о конце времён всегда тесно связаны с улавливанием тревожных сигналов современности. Как пишет Жорж Садуль, фантастический мир датских фильмов «при всей своей неправдоподобности имел нечто общее с высшим обществом Вены и Берлина». Богатая аристократия разлагалась: «принцесс крови похищали дирижеры оркестра, а разбогатевшие промышленники разорялись ради актрис» [Садуль, 1958, т. 2, с. 236]. Настроения, порожденные социальной действительностью Центральной Европы и Скандинавии 1900-х годов, еще более омрачившиеся с началом Мировой войны, в числе прочих отразились на развитии датской кинематографии.

ISSN 2227-6165

Рис. 9
Кадр из фильма
«Конец света» (1916)

Очевидно, что своеобразное решение мизансцены, стремление максимально заполнить кадр деталями придают полуфантастическим сюжетам дополнительное смысловое измерение. Под натиском вещей, «сковывающих друг друга», зритель словно «отрекается» от той истории, которую предлагает ему фабула. Возможно, только интуитивно, но датские режиссеры уже на самом раннем этапе развития кинематографии нащупывают тему, которая в дальнейшем будет развита философами и культурологами XX века – тему вещей, обретающих власть. У датчан мы не видим того «надлома», который накануне рождения киноэкспрессионизма уже ощущался в картинах немецких режиссеров, однако мир, в котором человеку затеряться среди бутафорских цветов и сигаретного дыма – проще простого, вряд ли можно считать гармоничным или стабильным. «В истории культуры природа вещи всегда носила амбивалентный характер: будучи зависимой от человека, она в то же время являлась его продолжением, и, периодически, обретала власть над своим хозяином» [Чукуров, 2014, электрон. дан.]. У вещей как бы отсутствует собственный голос; на уровне истории – они всего лишь обрамляют быт героев. Однако именно здесь и кроется «несоответствие», вызывающее у нас, казалось бы, необоснованную тревогу. Вещи начинают бороться за внимание зрителя, но уже не с героями фильмов, а между собой.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1.Балерина / Balletdanserinden (1911, реж. А. Блом, Дания), игр.
2. Клоун / Klovnen (1917, реж. А. В. Сандберг, Дания), игр.
3. Конец света / Verdensundergang (1916, реж. А. Блом, Дания), игр.
4. У ворот тюрьмы / Ved Fængslets Port (1911, реж. А. Блом, Дания), игр.
5. Укротитель медведей / Bjørnetæmmeren (1912, реж. А. Линд, Дания), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / пер. с фр. *С. Зенкина*. – Москва: Рудомино, 1995.
2. *Больнов О.Ф.* Философия экзистенциализма / пер. с нем. и предисловие *С.Э. Никулина* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/book.php?book=1022100
3. *Бразговская Е.Е.* Семиотика отражений: о зеркалах, не способных производить знаки / *Е.Е. Бразговская* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_431
4. *Вулис А.З.* Литературные зеркала / *А.З. Вулис*. – Москва: Советский писатель, 1991.
5. *Дегтярёва О.А.* Зеркало как общекультурный феномен. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурolог. н. Спец. 24.00.01 / *О.А. Дегтярёва* / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: 2002.

6. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект / *Ю.И. Левин* // Зеркало: Семиотика зеркальности. Ученые зап.Тарт. гос. ун-та. Вып. 831. Т.22. – Тарту, 1988.
7. *Рон М.В.* Метаморфозы образа зеркала в истории культуры. Автореф. дис. на соис. учен. степ. канд. культурolог. н. Спец. 24.00.01 / *М.В. Рон* / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: 2004.
8. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. Т.II: Кино становится искусством. 1909-1914 / пер. с. фр. *Е.М. Шишмаревой* под. общей редакцией *С.И. Юткевича*. – Москва: Искусство, 1958.
9. *Чукуров А.Ю.* Эволюция вещи в культурном пространстве стран Северной Европы / *А.Ю. Чукуров* [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://www.terrahumana.ru/arhiv/14_01/14_01_24.pdf
10. *Ямпольский М.Б.* О воображаемом пространстве фильма / *М.Б. Ямпольский* // Зеркало: Семиотика зеркальности. Ученые зап.Тарт. гос. ун-та. Вып. 831. Т.22. – Тарту, 1988.
11. *Bordwell D.* Nordiskand Tableau Aesthetic / *D. Bordwell* [Electronic resource]. – 2010. -URL: http://www.davidbordwell.net/essays/nordisk.php

REFERENCES

1.Baudrillard J. *Sistema veshchej* [The system of things]. Moscow, Rudomino, 1995.
2.Bolnov O. *Filosofiya ehkzistencializma* [The philosophy of existentialism]. E-source: http://www.e-reading.club/book.php?book=1022100
3. Bordwell D. *Nordisk and Tableau Aesthetic.* E-source:http://www.davidbordwell.net/essays/nordisk.php
4.Brazgovskaya E. *Semiotika otrazhenij: o zerkalah, ne sposobnyh proizvodit znaki* [The semiotics of reflections: about mirrors not capable to produce signs]. E-source:http://www.philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_20_431
5.Chukurov A. *Evolyuciya veshchi v kulturnom prostranstve stran Severnoj Evropy* [The evolution of the thing in the cultural space of North Europe]. E-source:http://www.terrahumana.ru/arhiv/14_01/14_01_24.pdf
6.Degtyaryova O. *Zerkalo kak obshchekulturnyj fenomen* [Mirror as a cultural phenomenon]. Avtoref. dis. na soisk. uchen. step. kand. kul'turolog. n. Spec. 24.00.01. Saint-Petersburg, Herzen University, 2002.
7. Levin Y. *Zerkalo kak potencialnyj semioticheskij obekt* [Mirror as a potential object of semiotics] in Zerkalo: Semiotika zerkal'nosti. Uchenye zap.Tart. gos. un-ta. Vyp. 831. T.22. Tartu, TSU, 1988.
8. Ron M. *Metamorfozy obraza zerkala v istorii kultury* [The metamorphosis of the image of the mirror in the history of culture]. Avtoref. dis. na sois. uchen. step. kand. kul'turolog. n. Spec. 24.00.01. Saint-Petersburg, Herzen University, 2004.
9. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino. T.II: Kino stanovitsya iskusstvom. 1909-1914* [The general history of cinema. T.II: The cinema becomes an art. 1909-1914]. Moscow, Iskusstvo, 1958.
10. Vulis A. *Literaturnye zerkala* [The literary mirrors]. Moscow, Sovetskij pisatel, 1991.
11. Yampolskij M. O voobrazhaemom prostranstve filma [About the imaginary space of the film] in *Zerkalo: Semiotika zerkal'nosti. Uchenye zap.Tart. gos. un-ta. Vyp. 831. T.22.* Tartu, TSU, 1988.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Е. Великодная
аспирант Гуманитарного факультета
университета Помпеу Фабры (Барселона)
olena.velykodna01@estudiant.upf.edu

РЕЦЕПЦИЯ «ЗЕРКАЛА» ТАРКОВСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЕ КОНЦА 1970-х ГГ.

В основе статьи - аналитический обзор полного пресс-досье по премьере «Зеркала» Тарковского во Франции. Помимо вопроса о рецепции творчества известного режиссера, затрагиваются темы особенностей эстетического анализа газетных рецензий и политизации кинокритики времен холодной войны. Многочисленные цитаты дают представление о восприятии и репрезентации советского кино и русской культуры во Франции конца 70-х годов.

Ключевые слова: Тарковкий, Зеркало, рецепция, кинокритика, газетная полемика, холодная война, эстетический анализ, информативность, политизация эстетики, история кино

The article is based on the analytical survey of the entire press review for the first release of Tarkovsky's *Mirror* in France. Apart from the reception of the famous filmmaker's film, it deals with the peculiarities of a newspaper aesthetic analysis and its high political engagement during the cold war period. Abundant quotations give an idea of the perception and representation of Soviet cinema and Russian culture in the French society by the end of the 1970's.

Keywords: Tarkovsky, Mirror, reception, film criticism, newspaper polemic, cold war, aesthetic analysis, informativeness, aesthetics and politics, history of film

«Франция любит миф, любит мораль, ребус; или, точнее, будучи страной рационализма, она любит упражнения для ума».
Ш. Бодлер

Феномен рецепции творчества Тарковского и связанные с ним факторы интересуют современных исследователей [Хикс, 2008; Johnson, Petrie, 1994; Menzel, 2008][1]. Данная статья[2] отражает результаты исследования полного пресс-досье по премьере «Зеркала» во Франции. Первая статья пресс-досье появилась в 1975 г., последняя – в 1987 г., все остальные вышли в свет в январе-апреле 1978 г. Анализ поможет окунуться в атмосферу 1978 г. и понять, как был воспринят фильм в свое время в другой стране, как воспринималось творчество Тарковского, и каковы сопутствующие факторы этого восприятия с учетом особенностей газетного эссе.

«Зеркало» находится в середине творческой биографии режиссера, когда его имя уже было широко известно, но слава еще не достигла кульминационной точки. Показателем интереса французской публики к фильмам можно считать следующую небольшую статистику. «Зеркало» получило 40 отзывов во французской прессе, оставив далеко позади «Солярис», который оказался

© Великодная Е., 2016

[1] С отдельными отзывами иностранной прессы по фильму «Солярис» можно ознакомиться в сборнике материалов и документов по данному фильму под редакцией Д. Салынского [Фильм Андрея Тарковского «Солярис», 2012], С. 350-356. Ранее тема рецепции фильмов Тарковского интересовала отечественных киноведов в рамках анализа зарубежной интерпретации советского кино с точки зрения советского марксизма или сводилась в частичной перепечатке отзывов: *Баскаков А.* В спорах о главном // Киноискусство нового мира. - Москва: Искусство, 1981. – С. 54; *Мельвиль Л.* Советские фильмы на Западе. – Москва: Киноцентр, 1990.- С. 60; «Сталкер» [Перепечатка отзыва на фильм из «Монд», Франция] // Советский фильм. – 1980. – №12. – С. 28; «Сталкер» [Перепечатка отзыва на фильм из «Каррере делла сера» и «Джорнале д-Италиа», Италия] // Советский фильм. – 1981. – №11. – С. 18.

[2] Статья основана на докладе автора «"Зеркало" в зеркале французской прессы» на Международных Чтениях «Андрей Тарковский. Контекст 2013» в апреле 2013 г. в Библиотеке киноискусства им. С.М. Эйзенштейна.

ISSN 2227-6165

самым непопулярным на тот момент фильмом Тарковского среди французских критиков и собрал всего 8 рецензий. Многочисленные цитаты далее в тексте позволят оценить качество этих статей.

40 статей в прессе – много это или мало? По сравнению с тем, что вышло по «Зеркалу» в Испании и СССР, это очень много. Однако во Франции о фильмах других советских режиссеров также писалось достаточно: «Возвращение Василия Бортникова», по данным Французской синематеки, собрало 11 статей, «Судьба человека» – 30, «Первый учитель» – 15. Такой объем связан с высоким уровнем культуры кино, широким спросом французской публики на кинопродукцию, разнообразной и глубокой критической традицией, а также политической полемикой французских изданий между собой (включая критику кино).

В то же время авторы статей анализируемого пресс-досье отмечают, что «имя Тарковского стало почти мифом среди западных критиков» (11)[3] и что «Тарковский пользуется приязненной предвзятостью французской критики» (3). Такая известность была отчасти связана с резонансом, ранее вызванным фильмом «Андрей Рублев». В большинстве рецензий авторы пишут о Тарковском как об авторе «Рублева» и оценивают «Зеркало» сквозь призму этого фильма: «Зеркало» менее зрелищно, чем «Рублев» (29); «как и в «Рублеве», автор пытается ответить на вечный вопрос о том, каково место художника в мире» (33).

В целом в этой обширной критике можно констатировать, с одной стороны, достаточно теплый прием фильма, а с другой – совершенно отличные толкования эстетического и общего характера. Поскольку речь идет о массовой периодической печати, эти рецензии не являются собственно эстетическим анализом и включают только некоторые его элементы. Например, авторы обращают внимание на необычную смену тонально-цветового решения эпизодов, иногда не совсем верно замечая, что «цвет используется для реального настоящего, сепия – для реального прошлого, а черно-белое изображение для новостей или снов» (3). Внимание привлекает также пристальное фиксирование камерой поверхностей предметов и веществ (24, 38, 30). Сложная форма фильма, отсутствие хронологии, необычное сочетание коллективных сцен с историей «маленького» индивида – это наиболее обсуждаемая эстетическая черта фильма. Многие авторы пользуются эпитетами, чтобы подчеркнуть особое разнообразие частей и их порядок: «калейдоскоп образов» (16, 36), «лирический беспорядок» (6), «мозаика» (23) «наплыв образов» (35), «завораживающая сложность» (24). Удачным кажется сравнение, в котором связывается название фильма и его сложная структура: «зеркало, разбитое на тысячу осколков» (22, 35). Встречается и такое определение как «фотороман с сочетанием автобиографического и космического» (36).

Авторы задумываются о смысле этой сложной структуры, указывая, что «порядок фильма никак не хронологический, а эмоциональный, порядок излияний навязчивых сожалений и воспоминаний» (2). Некоторые критики считают, что в фильме композиционные структурные особенности связаны с темой, форма несет в себе смысл: «жизнь, пережитая в беспорядке» (26), «Тарковский заставляет заикаться историю» (28). Таким образом, «Зеркало» достаточно оригинально, чтобы провоцировать вопросы, и в то же время достаточно глубоко, чтобы содержать возможные ответы на эти вопросы. Однако не все авторы одобряют необычную композицию, называя его «слишком сложным для обычных смертных» (3) и «невозможной головоломкой памяти с оттенком абсурда» (27).

Сказав несколько слов об общем впечатлении от фильма, как правило, связанном со структурой, авторы переходят к описанию сюжета, то есть от общих эстетических тем – непосредственно к содержанию фильма. Критики совпадают в определении основных тем произведения – личная биография, история, детство, женщина, но эти темы получают различные интерпретации.

В наше время творчество режиссера часто характеризуется как «духовное». Термин «духовный» почти не встречается в статьях 1978 г. и употреблен несколько раз в статье 1987 г. Возможно, он вошел в обиход после выхода в свет переводов высказываний и текстов режиссера, в которых это слово

[3] Здесь и далее в скобках указаны порядковые номера цитируемых статей, перечисленные в источниках.

ISSN 2227-6165

употребляется очень часто. Следует отметить, что в русском слово «духовный» очень специфично; хотя и происходит от слова «дух», оно, во всяком случае во время жизни Тарковского, могло обозначать свойства невещественного характера – нравственности или высокой культуры, не обязательно подразумевая религиозную практику. Во французском и испанском это слово имеет в первую очередь религиозное значение. Возможно, поэтому Р.Шазаль, характеризуя фильм как «духовный», противопоставляет его диалектическому материализму (9). Некоторые авторы пресс-досье указывают на «религиозный пыл» режиссера (15), либо перечисляют конкретные аргументы в пользу религиозной трактовки: «горящий куст и птица, севшая на голову мальчика, – мистические символы христианства» (24).

Религиозная и психоаналитическая трактовки являются оригинальными по сравнению с советскими рецензиями того же периода. Некоторые издания напоминают, что психоаналитический подход не согласовывается с советской традицией, отмечая следующее: «в Советском союзе Фрейд и психоанализ – это продукты буржуазного упадка» (32); «...будучи психоаналитической драмой, этот фильм, тем не менее, открыт для широкой публики в СССР» (2). Психоаналитическое толкование оказывается достаточно распространенным в объяснении нарушения хронологической связи между частями фильма. Отсутствие внешнего порядка расценивается как логика подсознательного: «никакой логики, кроме логики памяти и подсознания автора» (23); «властная логика глубинного я, спрятанная в ночи разума, возникает при свете дня по случаю болезни, кризиса, размывая русла, управляющие жизнью сознания» (35). Природа в подобных толкованиях вовсе не природа, а «фрейдовский лес подсознательного», земля – «замещающий символ матери». Психоаналитический подход достаточно универсален и применим также к теме истории: «семейные события смешиваются с курсом истории в такой форме и в такой перспективе, которую может прояснить только анализ бессознательного» (32). В нескольких статьях (24, 27, 29, 32, 33, 35) массовые сцены «Зеркала» понимаются как форма отображения коллективного бессознательного.

Тем не менее, некоторые авторы сумели найти другой логический принцип объединения игровых и неигровых эпизодов. По их мнению, тема непонимания или некоммуникабельности связывает разнообразные части в одно целое:

«Главной темой здесь вновь является трудность общения между людьми, призвание которых состоит в любви друг к другу. Пролог ясен: молодой заика излечивается гипнозом. Однако сообщила ли ему психолог также и способность глубокого общения с близкими? Продолжение фильма тем не менее показывает, что общество состоит из индивидов, которые сталкиваются друг с другом без взаимопонимания» (38).

Трактовка китайской хроники достаточно однозначна: «татары времен Рублева замещены китайцами... Россия предстает как часовой Европы против азиатского варварства...» (15); «события на Даманском, кажется, поясняют известный текст Пушкина о роли России как многовековой преграды между Востоком и христианским Западом» (11). Документальные кадры прохода через озеро Сиваш трактуются авторами «Политического еженедельника» как комментарий режиссера о второй мировой войне: «Колонны Красной армии шлепают по топкой грязи победы, которая висит гибельным грузом на башмаках солдат» (27).

Кроме интерпретации фильма, почти все статьи несут суждение о фигуре самого автора фильма. Обязательными почти для всех рецензий являются произвольные сравнения Тарковского с другими художниками, в основном европейскими. Упоминается сходство с “8½” Феллини (29, 36). Первая статья 1975 г. этого пресс-досье называется «Советский «Амаркорд» (22), это же сравнение повторяется еще в двух статьях 1978 г. (23, 26). Это сравнение несколько натянуто, поскольку жанровая трактовка, которая определяет отношение к теме, в этих двух фильмах почти противоположна; к тому же, сценарий «Зеркала» был написан задолго до «Амаркорда». «Парижский ежедневник» и «Вечерняя Франция» сравнивают Тарковского с французским режиссером Жаном Кокто (9, 29), газета «Аврора» – с «поэтами кино» Жаном Виго и Робертом Флаэрти (2). В некоторых

ISSN 2227-6165

статьях сходство с европейским кино понимается как отсутствие оригинальности: «Тарковский стучит в давно открытые в западном кино двери психологизма» (25); «…приемы Тарковского не новы. Читатели Пруста, зрители Рене, Годара, Феллини не будут удивлены новаторством, в котором западные режиссеры продвинулись гораздо дальше» (6). Кроме Пруста, Тарковский в «Зеркале» сравнивается с писателями: Борхесом (32) и – из-за сцены в типографии – с Кафкой (24). Что касается художников, то авторы статей увидели влияния Брейгеля и Вермеера (26, 33), а также Латура (6). Кроме того, многие предметы в кадре (стол, тюль на окне, кувшин с молоком) один из авторов называет «потоком цитат» (27).

Сравнения Тарковского с режиссерами-соотечественниками нечасты. Стереотипом советского кино, с которым сравнивается «Зеркало», оказывается героико-революционный жанр Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина. Из современников преобладает имя Параджанова; одна из газет называет Параджанова, Кончаловского и Иоселиани наиболее талантливыми (26). Редко упоминаются режиссеры «второго или третьего поколения советских режиссеров» Шепитько, Панфилов, Герман, Шенгелая (11). В одной из рецензий «Подранки» называются «другим значительным произведением», а сиротская концепция детства – «константой советского кино» (30). Тот же автор замечает: «из 250 фильмов, которые за год выпускаются в России, мы здесь в провинции видим не более одного каждые 2-3 года». В связи с этим, автор статьи задается вопросом о советских кинорежиссерах: неужели они творят только для своей страны? Это заставляет задуматься о восприятии киноискусства, о спросе на него, о зависимости художника от социальной среды. Кроме того, очевидно, целым рядом факторов разного характера определялся и отбор при импорте-экспорте фильмов[4].

«Зеркало» также сравнивается с классиками русской литературы. В нескольких рецензиях упоминаются для сравнения имена Достоевского и Пушкина (23, 28, 33, 40). В воскресном приложении «Юманите» проводится параллель с «Хождением по мукам» А.Толстого как произведением о художнике в своей стране в трудное время (13). Как цитирование русской литературы воспринимаются и пейзажи «Зеркала»: «…в кадрах высоких деревьев, промокшей листвы и бескрайних заснеженных полей ощущается дыхание и лиризм великих русских романов» (7).

Природа, которая занимает так много места в фильмах Тарковского, воспринимается некоторыми критиками не как объект созерцания и эстетического наслаждения, а «окольным путем, через метафоры» (36) и символы: «символический лес «на половине земной жизни» (7). Пейзажи также понимаются как демонстрация исторической русской идентичности, отображение «древней мудрости славянской земли» (6). Смена поколений, природа являются для авторов признаком неизменного, тем, что связывает Тарковского с прошлым России (8). Критики говорят о «запахе русской земли» (23) и «сумрачном, колдовском лесе», «земле предков» (33). Советская Россия ассоциируется с городом, а досоветская – с деревней:

«Россия Тарковского – это не Россия Маяковского, а возврат в бескрайние просторы, во влажную духоту тайги. Это Россия полей вокруг России городов, это Россия XIX века против ленинской России» (27).

«Святая Русь… Потоки дождя, порывы ветра, островки солнечного света, в которых щебечут птицы, – все это доказательства того, что там есть Россия» (36).

Дореволюционная русская историческая идентичность влечет за собой «Святую Русь», «славянофильский мессианизм» (27, 15). Автор статьи «Фигаро» утверждает, что «последний фильм Тарковского – это своеобразный панславянский манифест» (8). Природа и религиозность объединяются в романтическое определение «русской» или «славянской души»: «…русская душа, с её чувством природы (повторяющиеся кадры леса) и ее религиозностью, которых не смогли

[4] Во Французской фильмотеке отсутствуют фильмы многих известных советских режиссеров. В фильмотеке Саламанки, небольшого университетского города в Испании, история советского кино представлена достаточно скудно: кроме практически полных собраний Эйзенштейна и Тарковского, она включает «Комиссара» Аскольдова, «Тему» Панфилова и еще весьма незначительное количество фильмов.

ISSN 2227-6165

поколебать 60 лет принудительного атеизма» (3). Это определение употребляется авторами еще семи рецензий (23, 24, 30, 33, 35, 36, 38). Тем не менее, выражение «русская душа» оказывается спорным. В других четырех статьях оно берется в кавычки; замечается, что романтическая русская душа – это не более, чем клише (13, 25, 28, 37). В «Литературных новостях» воодушевление сменяется иронизированием: «русская душа» называется «стереотипом писак, далеких от Чехова» (25). Вообще, идентичность Тарковского оказывается спорным вопросом:

«Тарковский, несомненно, советский гражданин, но, прежде всего, по самому факту своего происхождения, а значит своей памяти, своего прошлого, своей земли, – русский человек. Он находится в поиске своих корней» (24).

Некоторые авторы занимают нейтральную позицию, усматривая в фильме «отказ от идентификации, недоверие ей» (28), либо описывая Тарковского как художника, который идет по собственному пути, поскольку «этот фильм не похож как на советскую кинопродукцию, так и на европейское развлекательное кино» (9). Авторы статей реплицируют друг другу. Например, заголовок «Русский задумывается над своим прошлым» (24) через несколько дней в другом издании парируется следующим высказываем: «любой человек любит задуматься о своем детстве…» (23). Единичны случаи, когда культура режиссера не разделяется на русскую, советскую или европейскую:

«Тарковский принадлежит общей культуре. …да Винчи, Бах, Кафка, Пушкин, Достоевский, Брейгель… Прекрасный, великий фильм. Оставляю вас, чтобы пойти еще раз его посмотреть» (40).

В контексте определения художника и его статуса в обществе, также полемично протестное содержание фильма и вытекающая из него характеристика режиссера. Герой пролога трактуется как «символ советского художника» и отождествляется с Тарковским (29). Упоминаемое некоторыми определение «диссидент» (15) получает жесткую критику в других статьях: «как только мы перестанем фабриковать мучеников, мы сможем судить о «Зеркале» спокойно» (25). Однако чаще употребляется более корректное слово “contestataire”, которое обозначает человека, выступающего против существующих порядков и институтов (5, 18). В целом, прямое или косвенное определение Тарковского как борца с системой встречается примерно в трети рецензий.

Что же рассказывает во французской прессе о своем фильме сам режиссер? Три издания напечатали собственное интервью с А.Тарковским: «Телерама» (34) – в силу своей специализации по кино, «Монд» (23) – потому что это крупное общенациональное издание с международной тематикой, «Юманите» (12) – поскольку было органом компартии Франции и печатало много информации по СССР. Газете «Либерасьон», как сообщает автор напечатанной в ней рецензии, в интервью было отказано. Сравнение интервью дает интересные результаты. Очень важна тематика вопросов, так как с их помощью критик ориентирует направленность ответа. Вопросы в сумме образуют определенный концептуальный фон.

В газете «Монд» вопросы касаются тем женщины, природы, крестьянской культуры, национальных черт характера, детства и памяти, а также аскетического стиля Брессона. Связывание тем женщины и природы при сопутствующей теме детства, как мы уже видели выше, придает этому интервью черты психоаналитического и «славянского» интерпретационного подхода. Интервью в «Телераме» ведет Т.Гуэрра; его вопросы о жизни и смерти носят экзистенциальный характер, вопросы о снах и воспоминаниях провоцируют ответы поэтического характера. В «Юманите» тематика обсуждения совсем другая. С.Лашиз задает вопросы о смысле искусства, о взаимоотношении искусства и денег, уточняет информацию о прокате фильмов режиссера в СССР и развивает обсуждение вокруг взаимосвязи искусства и массовой культуры, об интеллектуальной доступности искусства для широкой публики. Тарковский здесь выступает как критик советской политики массовой культуры, но не как диссидент или борец с системой. Такое толкование также являет собой реплику определению «Зеркала» как «акта творческой свободы», данной «Зеркалу» в других изданиях. В этом интервью фильм выступает как образец не «свободного», а сложного,

ISSN 2227-6165

серьезного искусства. Само искусство понимается как способ отражения мира: «искусство способно отразить целый мир в одной капле воды… Это абсолютное отражается в конкретном».

Интервью, таким образом, оказывалось способом истолкования фильма с учетом концепции, поддерживаемой в данной газете относительно искусства, художника и его места в обществе. Цитаты свидетельствуют о сложившейся полемике между изданиями по поводу определенных вопросов. При этом утверждение определенной концепции по отношению к фильму также превращается в непрямой способ полемизирования.

При этом рецензии достаточно бедны информацией. Ни одна рецензия не содержит деталей истории создания фильма, не упоминаются художественные соавторы фильма: сценарист, оператор, художник, композитор. В ряде статей упоминается «восхитительная» М.Терехова; указывается, что она символически исполняет две роли (1) и помогает сохранить цельность сложной структуры фильма (38). История трехгодичного ожидания премьеры «Зеркала» во Франции газетой «Либерасьон» представлена анекдотически:

«говорят, что "Гомону" пришлось пригрозить: "Дайте нам "Зеркало", иначе больше не получите Луи де Фюнеса". Перед этим аргументом русские сдались после многомесячных проволочек» (15).

Между авторами разных изданий можно наблюдать повторения слово в слово некоторых фраз. Например, Н.Занд в статье 1975 г., кроме подробного описания фильма, детально воспроизводит дискуссию в журнале «Искусство кино» за 1975 г. (№3) и цитирует критику «Зеркала» С.Герасимовым, Г.Капраловым, В.Наумовым, Г.Чухраем, Ф.Сизовым. Фраза Н.Занд «ребус, запятнанный субъективизмом», которая образно описывает эту критику, повторяется затем в «Телераме» за 1978 г. (35). Когда касаются темы критики, авторы статей высказывают общие предположения: «Зеркало» не понравилось советским властям, которые заметили в нем неясные политические доводы и наверняка увидели возврат к декадентской западной эстетике» (5). Кроме «цензуры», контроль за производством также называется «Москва», «власти», «бюрократия», а также «ангелы-хранители советского кино» (35).

В рецензиях заметен ряд неточностей, вызванных в том числе с языковым барьером и высокой смысловой концентрацией диалогов и стихотворений Арсения Тарковского, которую сложно отобразить в субтитрах. Некоторые важные моменты ускользают от внимания зарубежных зрителей, что влияет на понимание основных тем фильма. Например, один из критиков пишет: «…главный герой разделяет одиночество матери, потому что отец ушел на войну» (26), аннулируя таким образом тему личной драмы в фильме. Тем не менее, только два автора упоминают свое незнание русского языка и связанное с этим недостаточное понимание фильма. Неточности также связаны с путаницей географических и исторических фактов: упоминается «блокада» и «сироты» Сталинграда вместо Ленинграда (5, 18). Происходит также произвольная смена контекста цитат, которые смешиваются с другими так, что их первоначальный смысл искажается. Например, стихотворная строчка «когда судьба по следу шла за нами, как сумасшедший с бритвою в руке» извлекается из лирического контекста стихотворения А.А. Тарковского «Первые свидания» и цитируется в качестве комментария к русской истории (27).

В рецензиях встречаются русские экзотизмы, например, «дача» и «изба» (26, 28, 35). Эти слова позволяют автору статьи подчеркнуть особенности происхождения режиссера и обеспечить себе репутацию человека, ориентирующегося в русской культуре. Однако они часто оказываются излишними, как «изба детства» вместо «дома детства» (7, 23) или ошибочными, как слово «тайга» в описании подмосковного леса.

Из всех перечисленных фактов можно сделать следующие выводы. Широта отклика во французской прессе по «Зеркалу» – достаточно сложное явление, вызванное совпадением ряда различных факторов. Во-первых, это сложная композиция фильма, которая провоцирует разнообразие трактовок. Во-вторых, это высокий уровень активности французской прессы по отношению к киноискусству, который подкрепляется интересом эрудированной французской

ISSN 2227-6165

публики. В-третьих, это известность и социальная значимость фигуры Тарковского к моменту премьеры «Зеркала». В-четвертых, это внутренняя политическая полемика газетных изданий между собой, в свете которой «Зеркало» явилось предметом спора. Проявлениями политизации кинокритики – которые в том числе были связаны с ограниченным прокатом советских фильмов во Франции – можно считать дискурс диссидентства в отношении такого аполитичного фильма как «Зеркало» и отрицание советской культурной идентичности режиссера примерно в трети статей пресс-досье.

Характерная черта рецензий состоит в том, что они, не будучи исследованиями, содержат лишь элементы эстетического анализа и написаны в форме выразительных эссе высокого художественного уровня, в которых суждения преобладают над информативностью. Острый характер обсуждения некоторых вопросов не соответствует тому представлению об однозначно одобрительных зарубежных статьях, которое было у режиссера, судя по написанным о нем воспоминаниям и его дневнику [Тарковский, 2008]. С другой стороны, полемичность пресс-досье характеризует творчество Тарковского как эстетическое явление, выдающееся по своей способности вызывать разнообразные и зачастую противоположные трактовки.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 8½ / Otto e mezzo (1963, реж. Ф.Феллини, Италия/Франция), игр.
2. Амаркорд / Amarcord (1973, реж. Ф.Феллини, Италия/Франция), игр.
3. Андрей Рублев (1966, реж. А.Тарковский, СССР), игр.
4. Возвращение Василия Бортникова (1953, реж. В.Пудовкин, СССР), игр.
5. Зеркало (1974, реж. А.Тарковский, СССР), игр.
6. Комиссар (1967, реж. А.Аскольдов, СССР), игр.
7. Первый учитель (1965, реж. А.Кончаловский, СССР), игр.
8. Подранки (1976, реж. Н.Губенко, СССР), игр.
9. Солярис (1972, реж. А.Тарковский, СССР), игр.
10. Судьба человека (1959, реж. С.Бондарчук, СССР), игр.
11. Тема (1979/1987, реж. Г.Панфилов, СССР), игр.

ИСТОЧНИКИ / SOURCES[5]

1. “Le Miroir”. Toute une vie [«Зеркало». Целая жизнь] // L’Aurore (Paris 1943), 18.01.78
2. “Le Miroir” [«Зеркало»] // L’Aurore (Paris 1943), 03.02.78
3. “Le Miroir” [«Зеркало»] // La Croix, 19.01.78
4. Les films qu’on peux voir à la rigueur. “Le Miroir” [Фильмы, которые можно смотреть в крайнем случае. «Зеркало»] // Canard enchaîné, 25.01.78
5. Le Miroir. Aux yeux du souvenir [«Зеркало». Глазами памяти] // Dépêche du midi, 15.02.78
6. Chaumeton, E. Portrait de Andrei Tarkovski [Шометон Э. Портрет Андрея Тарковского] // Dépêche du midi, 19.02.78
7. Coppermann, A. “Le Miroir” [Копперман, А. «Зеркало»] // Les Echos, 20.01.78
8. Martin, M. Un miroir embrasé [Мартен, М. Опаленное зеркало] // Le Figaro, 19.01.78
9. Chazal, R. “Le Miroir”: la face cachée [Шазаль, Р. Скрытая сторона «Зеркала»] // France-soir, 24.01.78
10. Le credo de Tarkovsky [Кредо Тарковского] // L’Humanité, 14.01.78
11. Qu’est-ce que l’âme russe? [Что такое «русская душа»?] // L’Humanité, 18.01.78
12. Lachize, S. La goutte d’eau et le tonneau. Andrei Tarkovski et le cinéma comme art poétique [Капля воды и бочка. Андрей Тарковский и кино как поэтическое искусство] // L’Humanité, 27.01.78
13. “Seulement être heureux…” “Le Miroir” d’Andrei Tarkovsky [«Просто быть счастливым…». «Зеркало» Андрея Тарковского] // L’Humanité-dimanche, 18.01.78

[5] Источники представлены в алфавитном порядке оригинальных названий газет. Статьи одной и той же газеты даны в хронологическом порядке. Авторы статей в ряде источников не указаны.

14. Les larmes s'Andrei [Слезы Андрея] // Journal du dimanche, 04.01.87
15. Karlinski, B. André Tarkovski l'hérétique. Un cinéaste en liberté surveillée [Карлински, Б. Еретик Андре Тарковски. Режиссер в условиях ограниченной свободы] // Libération, 21.01.78
16. Dascal, G. "Le Miroir" d'Andrei Tarkovski [Даскаль Ж. «Зеркало» Андрея Тарковского] // Lutte ouvrière, 28.01.78
17. Un aristocrate de l'esprit [Аристократ духа] // Le Matin, 10.01.1978.
18. En avant première pour les lecteurs du Matin. "Le Miroir" d'Andrei Tarkovski [Пред-премьера для читателей «Матэн». «Зеркало» Андрея Тарковского] //Le Matin, 12.01.78
19. Perez, M. Film soviétique, avec Margarita Terekhova [Перес, М. Советский фильм с Маргаритой Тереховой] // Le Matin, 17.01.78
20. "Le Miroir": la méditation d'un poète soviétique de l'image ["Зеркало": размышление советского поэта образа] // Midi libre, 02.02.78
21. "Le Miroir" ["Зеркало"] // Minute, 25.01.78
22. Un "Amarcord" soviétique [Советский «Амаркорд»] // Le Monde, 30.04.75
23. L'artiste vit en parasite sur son enfance. Un entretien avec Andrei Tarkovski [Художник паразитирует на своем детстве. Интервью с Андреем Тарковским] // Le Monde, 20.01.78
24. Bory, J.-L. Un russe se penche sur son passé [Бори, Ж.-Л. Русский задумывается над своим прошлым] // Nouvel observateur, 16.01.78
25. Braucourt G. "Le Miroir" d'Andrei Tarkovski [Брокур, Г. «Зеркало» Андрея Тарковского] // Nouvelles littéraires, 25.01.78
26. Benayoun R. Tarkovsky: le feu sous la neige [Бенаюн, Р. Тарковский: огонь под снегом] // Le Point, 26.01.78
27. Duflot, J. "Le Miroir" de Tarkovski [Дюфло, Ж. «Зеркало» Тарковского] // Politique hebdo, 25.01.78
28. Un sentiment sans finalité [Бесцельное чувство] // Quinzaine littéraire, 01.03.78
29. Chapier, H. L'étonnante confession d'un cinéaste soviétique de génie [Чапиер, А. Удивительная исповедь гениального советского режиссера] // Le quotidien de Paris, 17.01.78
30. "Le Miroir" a Metz. Un reflet de cinéma soviétique ["Зеркало" в Меце. Отблеск советского кино] // Républicain lorrain, 07.04.78
31. Tarkovski: un franc-tireur [Тарковский: боец-одиночка] // Rouge, 21.01.78
32. Paranagua, P. A. Oubli et mémoire. "Le Miroir", un film d'Andrei Tarkovski [Паранагуа, П. А. Забвение и память. О новом фильме Андрея Тарковского «Зеркало» // Rouge (Montreuil), 21.01.78
33. Demangeat, J-L. Le Miroir : de l'autre coté des souvenirs [Деманжеа, Ж.-Л. «Зеркало»: по ту сторону воспоминаний] // Sud-Ouest, 07.03.78
34. Guerra, T. Entretien avec Andreï Tarkovski. "C'est un crime d'ignorer les couchers de soleil, la première neige, les oiseaux et las rêves" [Интервью с Андреем Тарковским: «Игнорировать закаты солнца, первый снег, птиц и сны – это преступление»] // Télérama, 18.01.78
35. Remond, A. "Le Miroir". Qu'y a-t-il de plus que l'enfance ? [Ремон, А. «Зеркало». Что в нем есть еще кроме детства?] // Télérama, 18.01.78
36. Mourlet, M. "Le Miroir. Film d'Andrei Tarkovski [Мурле, М. «Зеркало». Фильм Андрея Тарковского] // Valeurs actuelles, 30.01.78
37. "Le Miroir" d'Andrei Tarkovsky ["Зеркало" Андрея Тарковского] // La vie ouvrière, 30.01.78
38. "Le Miroir" d'Andrei Takrovsky ["Зеркало" Андрея Тарковского] // La voix du Nord, 25.01.78
39. Derrière (ou à travers). Le Miroir: Andreï Tarkovsky [По ту сторону (или сквозь) «Зеркало»: Андрей Тарковский] // La voix du Nord, 26.01.78
40. Mauriac, C. "Le Miroir" [Мориак, К. «Зеркало»] // VSD, 27.01.78.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Истомина Т., Пясецкая Т.* Андрей Тарковский. Аннотированный библиографический указатель // Кинограф. Москва: НИИ киноискусства, 1996.
2. *Тарковский А.А.* Мартиролог. Дневники 1970-1986 / *А.А. Тарковский* / ред. *В. Забродин.* – Б.м.: Междунар. Ин-т им. Андрея Тарковского, 2008.
3. Фильм Андрея Тарковского «Солярис» : Материалы и документы / Госфильмофонд РФ; сост. и авт. вступ. статьи *Д.А. Салынский*; науч. ред. *В.Ю. Дмитриев.* – Москва: Астрея, 2012.
4. *Хикс Д.* Восприятие фильма «Иваново детство» на Западе / *Д. Хикс* // Феномен Андрея Тарковского в интеллектуальной и художественной культуре : сб. ст.: по материалам науч.-теорет. конф. / Рос. акад. кинематогр. искусств «НИКА»; ред.-сост. *Е. Цымбал, В. Океанский.* – Москва; Иваново: Талка, 2008.

ISSN 2227-6165

5. *Johnson V., Petrie G.* The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue. Bloomington: Indiana University press, 1994.
6. *Menzel B.* Tarkovsky in Berlin // *Dunne, N.* (Ed). Andrei Tarkovsky. London: Black Dog Publishing, 2008. P. 385.

REFERENCES

1. Istomina T., Pyasetskaya T. Andrey Tarkovskiy. Annotirovannyiy bibliograficheskiy ukazatel [Andrey Tarkovskiy. An annotated bibliography] in *Kinograf*. Moskva: NII kinoiskusstva, 1996.
2. *Fil'm Andreja Tarkovskogo «Soljaris» : Materialy i dokumenty* [Solaris by A. Tarkovsky: Materials and Documents] ed D.A. Salynskij, V.Ju. Dmitriev. Moscow, Astreja, 2012.
3. Hiks D. Vosprijatie fil'ma «Ivanovo detstvo» na Zapade [Reception of the Ivan's Childhood in the West] in *Fenomen Andreja Tarkovskogo v intellektual'noj i hudozhestvennoj kul'ture* [Phenomenon of Andrey Tarkovsky in intellectual and artistic culture]: ed. E. Cymbal, V. Okeanskij. Moscow, Ivanovo: Talka, 2008.
4. Johnson V., Petrie G. *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue.* Bloomington: Indiana University press, 1994.
5. Menzel B. Tarkovsky in Berlin. Dunne, N. (Ed). In *Andrei Tarkovsky.* London: Black Dog Publishing, 2008. P. 385.
6. Tarkovskij A.A. *Martirolog. Dnevniki 1970-1986* [Diaries 1970-1986] ed. V. Zabrodin. S.l. Mezhdunarodny Institut im. Andreja Tarkovskogo, 2008.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

О.О. Карслидис
редактор издательства «Традиция» (Краснодар)
kr5olik@yandex.ru

МОДИФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТРАНСГЕНОМ» КИНО

Основная задача настоящей статьи – анализ содержательной и формально-структурной составляющих современной литературы, в последние десятилетия подвергшейся глубинным изменениям под влиянием кинематографа. Исследование, материалом для которого послужили произведения художественной литературы и игровые фильмы образца второй половины XX – начала XXI века, показало, что очевидная транспозиция кино в литературу привела к существенной модификации последней, требующей внимательного изучения специалистами.

Ключевые слова: экранизация, современная литература в кино, кинозаимствования в литературе, В.Б. Шкловский, Л.Н. Толстой, С.М. Эйзенштейн, С. Кинг, Р. Макки, У. Эко, Ч. Паланик, «киногеничность» литературы, бестселлеризация литературы, новеллизация, литературный мейнстрим, модификация современной литературы, «трансген» кино

The major concern of the present article is the analysis of conceptual, formal and structural constituents of contemporary literature subjected to profound changes in recent decades under the influence of cinematography. The study, for which works of fiction and story films of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century were used, has found that the apparent transposition of cinema to literature results in the essential modification of the latter, which requires careful expert investigation.

Keywords: screening, contemporary literature in cinema, cinematic borrowings from literature, V.B. Shklovsky, L.N. Tolstoy, S.M. Eizenshtein, S. King, R. McKee, U. Eco, Ch. Palanik, “cinematicity” of literature, bestsellerization of literature, novelization, literary mainstream, modification of contemporary literature, cinema “transgene”

Литература и кино – два культурных феномена, не только мирно сосуществующих, но и взаимодополняющих друг друга на протяжении уже более ста лет. В наши дни, когда отвыкший от рефлексии массовый потребитель творческого продукта задаётся праздным вопросом: «А разве есть фильмы, снятые не по книгам?» (непридуманная реплика из одной светской беседы) – этот симбиоз особенно очевиден.

Кинематографисты, столкнувшиеся в начале XXI века с острым дефицитом оригинальных сценариев, всё чаще обращаются к литературным произведениям для того, чтобы воплотить их на экране. В свою очередь писатели, осознавая, что адаптация их рассказов, повестей, романов средствами кино сулит определённую коммерческую и имиджевую выгоду, легко на это соглашаются. Отсутствие экранной версии того или иного популярного романа считается просто моветоном. «Книга, выпущенная в 2005 году, экранизируется лишь спустя девять лет», – искренне недоумевает обозреватель портала «Новости литературы», рассказывая о фильме, снятом по мотивам «Долгого падения» британца Ника Хорнби – одной из многочисленных экранизаций 2013 года. И добавляет: «К слову, Джонни Депп приобрёл права на экранизацию сразу же после выхода романа...» [Самые ожидаемые экранизации книг ... , 2014].

Если в своё время знаменитому американскому художнику-мультипликатору, кинорежиссёру, актёру, сценаристу и продюсеру Уолту Диснею потребовалось почти 20 лет, чтобы уговорить Памелу Треверс дать разрешение воплотить на экране её «Мэри Поппинс», то сегодня авторы зачастую продают киностудиям права на экранизацию своих книг ещё до их выхода в свет. Так было, например, с новеллой «Жена путешественника во времени» (2003) американской писательницы Одри

© Карслидис О.О., 2016

ISSN 2227-6165

Ниффенеггер, признававшейся прессе, что она думала о том, какой может быть экранизация книги, уже когда работала над ней: «У меня был мой маленький фильм, который я могла прокрутить в своей голове» [Cowan, 2003]. В унисон ей самый экранизируемый автор современности Стивен Кинг в интервью отечественному специализированному журналу «Что читать» заявлял: «… мои книги очень киногеничны. Мой первый редактор как-то пошутил, что у Кинга в голове кинопроектор» [Дюжина вопросов для Стивена Кинга, 2009, с. 80].

В начале XX века русский литературовед, критик, теоретик литературы и кино В. Б. Шкловский был очень обеспокоен тем фактом, что «кино при всей ограниченности своих средств может конкурировать с литературой» [Шкловский, 2009]. Сегодня, по прошествии десятилетий, у нас есть серьёзный повод задуматься: а может ли литература конкурировать с кино? И чем стремительнее кинематограф (наряду с Интернетом и телевидением) вытесняет из повседневной жизни человека практику чтения книги, тем злободневнее звучит этот вопрос.

«Мой отец в юности был большим любителем книг, – с лёгкой ноткой ностальгической грусти говорил философ, учёный-медиевист и один из самых интересных авторов нашего времени Умберто Эко. – Но у его родителей было 13 детей, семья едва сводила концы с концами, и покупку книг мой отец позволить себе не мог. Тогда он стал читать в уличных киосках. Подходил, брал с прилавка книгу и начинал читать до тех пор, пока хозяин не гнал его прочь. Тогда он переходил к следующему киоску, открывал книгу на той странице, где остановился, и продолжал читать. Я очень дорожу этим воспоминанием…» [Правила жизни Умберто Эко, б.г.]. Многие из нас, младших современников Эко, воспринимают данную ситуацию как экстраординарную. Нашим потомкам она, вероятнее всего, будет казаться просто фантастической.

В наши дни далеко не каждый «человек предпочтёт экранной версии книги саму книгу: экранизация как визуализированный текст легче воспринимается обществом визуального потребления, нежели текст, рассчитанный на проницательного и вдумчивого читателя», считают культурологи [Симбирцева, 2013].

Однако другим стал не только читатель – коренным образом изменилась сама литература. И перемены эти в значительной степени связаны с модификацией её как интеллектуального продукта «трансгеном» кино.

Любопытна рецензия на одну из книжных новинок 2014 года, опубликованная московским городским интернет-изданием The Village: «“Правда о деле Гарри Квеберта” выходит на русском языке сразу в статусе литературной сенсации: прошло немногим больше года с тех пор, как роман никому не известного швейцарца Жоэля Диккера был опубликован в Европе, а книга уже получила море премий, переведена на многие языки, а её тиражи исчисляются миллионами экземпляров.

<…>

Правила написания “настоящего романа” как будто должны найтись в самой книге: каждая глава предваряется советами маститого писателя юному коллеге, и немалая часть рассуждений внутри посвящена сути писательства. Только сама-то книга этим правилам не следует – и это тоже часть игры. Рекомендации Гарри из книги сводятся к условному “писать сердцем”. Метод же самого Жоэля Диккера заключается в том, чтобы, сложив действие из знакомых каждому кирпичиков, создать читателю уют. Метод этот как будто позаимствован из рецепта успеха для эстетского телесериала с американского кабельного канала: тут есть американская глубинка с описанием жизни маленького городка и обязательными посиделками в местном дайнере, жестокое убийство, школьная королева красоты в роли жертвы, постоянные флешбэки. Даже периодические комические интермедии мамы Гольдмана – типичной… мамы из анекдота, которая переживает, хорошо ли сын кушает и не занимается ли гомосексуализмом, – кажутся тут уместными. Всё что угодно, только бы мы это уже где-то видели – и 700 страниц пролетают незаметно, как сон» [Биргер, 2014].

Практикой «кино- и телезаимствований» не пренебрегают многие современные авторы. Поэтому переработка их произведений в сценарный материал не вызывает особых сложностей.

ISSN 2227-6165

Самый очевидный пример – серия книг английской писательницы Джоан К. Роулинг о приключениях юного волшебника Гарри Поттера (1997–2007). Этот семичастный роман воспитания в фэнтезийных декорациях стал безусловным бестселлером рубежа XX–XXI веков. Менее чем за 20 лет, прошедших с момента выхода первой книги, он побил все рекорды тиражности, был переведён на 67 языков мира и полностью экранизирован. Джоан Роулинг очень тепло встретила все восемь фильмов кинопоттерианы. Более того, она принимала непосредственное участие в их создании, была сопродюсером обеих частей финального фильма серии «Гарри Поттер и Дары Смерти» и даже удостоилась в 2011 году на церемонии вручения премии BAFTA особой награды за вклад в развитие британского кинематографа.

Раньше авторам книг и их киноинтерпретаторам редко удавалось добиться такого единодушия. Так, экранизация романа американского писателя Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки» вызвала настоящий скандал. Несмотря на то что одноимённая картина выдающегося чешского режиссёра Милоша Формана, после разгрома «Пражской весны» эмигрировавшего в США, получила очень высокие оценки критиков во всём мире и была в 1976 году удостоена высшей кинематографической награды – премии «Оскар» – сразу в пяти номинациях (включая «Лучший фильм» и «Лучший адаптированный сценарий»), писатель был ею крайне неудовлетворён. Он не стал смотреть картину (бойкотируя её до конца жизни), поскольку счёл сценарий, с которым ознакомился ещё до начала съёмок, искажающим главную идею произведения. Такой же негативной была реакция Умберто Эко на экранизацию его первого романа – «Имя розы». Киноверсия книги показалась маэстро настолько не соответствующей авторскому замыслу, что он наложил бессрочное табу на экранизацию всех своих художественных сочинений.

Большинство повестей и романов Эрнеста Хемингуэя также было перенесено на экран ёще при жизни автора, но ни одна лента, за исключением «Старика и моря» в постановке Джона Стёрджеса (1958) со Спенсером Трэси в главной роли, не удостоилась его одобрения [Литература и кинематограф, 2003, с. 299].

И это неудивительно, потому что кино, как точно подметил ещё в 1930-х годах В. Ц. Гоффеншефер, – «самый капризный читатель и самый коварный интерпретатор художественной литературы» [Гоффеншефер, 1934, с. 159].

Данную мысль подтверждает в своём мастер-классе для сценаристов и писателей «История на миллион долларов» американский теоретик и практик в области сценарного искусства Роберт Макки: «Эстетика кинематографа часто требует, чтобы история создавалась заново, даже если в оригинале она прекрасно рассказана и соответствует по своей продолжительности размерам художественного фильма.

Когда Питер Шэффер переделывал свою пьесу "Амадей"... для экрана, Милош Форман сказал ему: "Тебе придётся произвести на свет своего ребёнка во второй раз". В результате мир получил два великолепных варианта одной и той же истории, и каждый подчиняется правилам определённого вида искусства» [Макки, 2008, с. 368].

Но в большинстве своём современные авторы предпочитают не «рассказывать» одну историю дважды – для читателя и отдельно для зрителя, – а уже в процессе создания произведения «подгонять» его под экранный формат. Таким образом создаёт свои романы упоминавшаяся «мама» «Гарри Поттера» Джоан Роулинг. Или американский писатель Джордж Мартин, в настоящий момент работающий над шестым романом популярной саги «Песнь льда и пламени», изначально задумывавшейся как трилогия, но в связи с рассмотренным в ней издателем большим экранным потенциалом получившей продолжение. Запущенный в 2011 году американским телеканалом HBO сериал «Игра престолов», основанный на «Песни льда и пламени», действительно имел феноменальный успех. Сегодня огромная армия его почитателей с нетерпением ждёт выхода новых серий, которые будут сняты, как только Д. Мартин – в буквальном смысле «по многочисленным просьбам телезрителей» – напишет три заключительные книги цикла.

ISSN 2227-6165

Мы являемся свидетелями уникальной культурной ситуации, при которой зрительский спрос напрямую формирует издательское либо авторское предложение. Естественно, о том, что переложенный на язык кино, визуализированный, художественный текст становится более доступным для массовой аудитории, узнали не вчера. Ещё в 1910 году Л. Н. Толстой в одной из частных бесед делился своими мыслями по этому поводу: «Я всё думаю сочинить в кинематограф. Ведь китаец, кореец поймёт… Пьесу сочинить. Вот Андреев мне рассказывал, что он видел в Амстердаме, как представляли обманывание мужа женой. Вместо этих пьес можно бы пьесы поучительные, мало ли что можно…» [Аннинский, 1980, с. 48].

«Но то, что человек написал двадцать романов, ещё не может служить ручательством, что он способен написать хороший сценарий. Как раз наоборот: очень быстро обнаружилось, что успех в беллетристике – верная гарантия провала на экране», – предостерегал примерно в то же самое время своих соратников по цеху Джек Лондон [Лондон, 1961, с. 153–154].

Спустя век Р. Макки попытался теоретически обосновать эту парадоксальную закономерность: «Некоторые тешат себя надеждой, что кинематографическая адаптация позволит избежать тяжёлой работы по созданию истории: можно выбрать какое-либо литературное произведение и просто переделать его в сценарий. Так не бывает практически никогда. Чтобы понять проблемы, связанные с адаптацией, давайте ещё раз поговорим о сложности истории.

В XX веке у нас появилось три формы рассказывания историй: проза (роман, новелла, рассказ), театр (традиционный, музыкальная опера, пантомима, балет) и экран (кинематограф и телевидение). Все они представляют собой сложное повествование, где персонажи помещаются в условия конфликта, происходящего одновременно на всех трёх уровнях жизни; однако особой силой и присущей только ей красотой каждая форма обладает на одном из этих уровней.

Уникальная сила и очарование романа заключаются в изображении внутреннего конфликта. Это то, что в прозе удаётся сделать гораздо лучше, чем в пьесе или фильме.

<…>

Непревзойдённая сила и великолепие кинематографа определяются его способностью представлять внеличностные конфликты, а также огромные и яркие образы людей, противостоящих жизненным обстоятельствам в социальной и естественной среде. Это то, с чем фильм справляется лучше пьесы или романа.

<…>

Внутренняя жизнь человека может найти впечатляющее выражение в фильме, но никогда не обретёт той напряжённости или сложности, которые присущи роману» [Макки, 2008, с. 367–368].

Макки точно описал общие отличия кино и литературы, но забыл упомянуть об особой категории последней, которую российский писатель Владимир Сорокин очень точно определил как «неснимаемое». В 2010 году, выступая с критикой очередной экранизации набоковской «Лолиты», Владимир Георгиевич писал: «Не всякая литература способна воплотиться в кино. Не всякий великий роман помещается на экране. Есть романы, целиком держащиеся не на каркасе сюжета, а на стихии стиля, на интонационном потоке… Собственно, поэтому и не получается с кино-Лолитой, ибо невозможно передать языком кинематографа тончайший, дрожащий и переливающийся полупрозрачными радугами, распадающийся и собирающийся снова калейдоскоп набоковского письма, соответствующий этой безумной, невозможной, ускользающей и обречённой любви.

<…>

Создан и непрерывно совершенствуется мощнейший инструментарий по воплощению любых иллюзий. Кажется, что снять можно всё, даже “Улисса”. И тем не менее есть книги, которые не по зубам сегодняшнему кинематографическому монстру» [Сорокин, 2010].

Поэтому «ужасным во всех смыслах» представляется критикам и журналистам обретший новую экранную жизнь в январе 2014 года «Вий», «в сценарии которого от классического произведения Гоголя осталось лишь название», а экранизация романа австралийского писателя Маркуса Зузака

ISSN 2227-6165

«Книжный вор» (2006) выглядит «более чем достойной» [Самые ожидаемые экранизации книг … , 2014].

Без выпрямления в узкий сюжетный коридор сложного лабиринта смыслов, без укрощения «стихии стиля» действительно невозможно перенести на экран «Мастера и Маргариту» Булгакова, «Замок» Кафки, «Шум и ярость» Фолкнера, любое из произведений Борхеса или маленький, 25-страничный «Рассказ о самом главном» Евгения Замятина.

«Мир: куст сирени – вечный, огромный, необъятный. В этом мире я: жёлто-розовый червь Rhopalocera с рогом на хвосте. Сегодня мне умереть в куколку, тело изорвано болью, выгнуто мостом – тугим, вздрагивающим. И если бы я умел кричать – если бы я умел! – все услыхали бы. Я – нем.

Ещё мир: зеркало реки, прозрачный – из железа и синего неба – мост, туго выгнувший спину; выстрелы, облака. По ту сторону моста – орловские, советские мужики в глиняных рубахах; по эту сторону – неприятель: пёстрые келбуйские мужики. И это я – орловский и келбуйский, я – стреляю в себя, задыхаясь, мчусь через мост, с моста падаю вниз – руки крыльями – кричу…» [Замятин, 1990, с. 189–190].

«Экранная недостаточность» этого и многих других шедевров обусловлена их литературной избыточностью, или, по выражению Роберта Макки, безупречностью. «Первое правило адаптации, – пишет он, – следующее: чем безупречнее с литературной точки зрения роман или пьеса, тем хуже фильм. <…> В мировом кинематографе нередко появляются амбициозные создатели фильмов, которые хотят, чтобы их считали новыми Феллини или Бергманами. Предложить оригинальную работу они не способны, поэтому отправляются в не менее амбициозные учреждения, занимающиеся финансированием, имея на руках экземпляр романа Пруста или Вульф и обещая принести искусство в массы. Чиновники выделяют деньги, политики хвалятся перед избирателями, что несут искусство в народ, режиссёр получает чек, а фильм ждёт забвение уже после первой недели показа.

Если всё-таки приходится заниматься адаптацией, обратитесь к литературе, которая находится на одну или две ступени ниже "безупречной"» [Макки, 2008, с. 369–370]. Сценаристу, рассуждает Макки далее, не быть поэтом. «Он не может использовать метафоры и сравнения, созвучие и аллитерацию, размер и рифму, синекдоху и метонимию, гиперболу и мейозис, возвышенные тропы. Его работа должна включать в себя все средства, которыми пользуется писатель, но при этом не быть литературной. Произведение литературы является законченным и самодостаточным. А сценарий ждёт своего воплощения на экране» [Там же. С. 397].

Но сегодня, когда мода на экранизации внесла коррективы в коммуникативный маршрут «автор – читатель», сделав обязательной остановку на «станции Киноадаптация», литература постепенно утрачивает свою самодостаточность. И в противовес «неснимаемым» появляются сугубо «экранные» тексты, ориентированные скорее на зрителя, нежели на читателя. Логика авторов этих произведений вполне понятна: даже если фильм, снятый по книге, получится не самым достойным, он всё равно будет служить для неё бесплатной рекламой и своеобразным стимулятором читательского интереса. Экранизации всегда способствовали актуализации классического наследия и бестселлеризации литературы, которую принято называть современной. Более того, именно они зачастую обусловливали сам факт издания (переиздания) книги или перевода её на другой язык. Так, «замечательный фильм Сэма Мендеса, а в ещё большей степени – имена и лица Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет на рекламном плакате, помогли россиянам наконец-то прочесть по-русски прозу одного из самых выдающихся американских прозаиков 1960-х» Ричарда Йейтса, – резюмирует обозреватель журнала «Что читать». «Его дебютный роман "Дорога перемен" – безжалостная деконструкция "американской мечты" в целом и семейной идеи в частности; проза, которую до недавнего времени считали неэкранизируемой. Мендес опроверг этот тезис, а все супружеские пары, посмотревшие фильм и прочитавшие книгу, начали задавать себе и друг другу вопросы, о которых раньше и подумать боялись» [Пять книг … , 2009, с. 42]. Другой пример – книга Кормака Маккарти

ISSN 2227-6165

«Старикам тут не место». «Главный шок, который испытает читатель самого известного романа… живого классика американской литературы и недавнего лауреата Пулитцеровской премии, – это внезапное осознание того, что фильм, принёсший всеобщим любимцам братьям Коэнам набор давно заслуженных “Оскаров”, они придумали не сами. Блистательные драматурги передали роман Маккарти практически слово в слово» [Там же. С. 43].

Культ кино в литературе вызывает к жизни её новые формы – выходящие отдельными изданиями киносценарии уже воспринимаются едва ли не как самостоятельный литературный жанр, значительный культурный резонанс имеют «не только произведения из кинематографического “быта” – вроде романа Дж. Фаулза “Дэниэл Мартин”… но и “новеллизации” – переложенные на язык повествовательной прозы фабулы популярных фильмов (характерный пример такого явления – кинодрама Бернардо Бертолуччи “Последнее танго в Париже”… уже после премьеры и сопутствующего скандала в нескольких странах Европы вышедшая в США как кинороман Роберта Элли)» [Литература и кинематограф, 2003, с. 303]. Издательства всё чаще используют в оформлении книг, по мотивам которых были сняты фильмы, кадры из этих картин, а в авторские договоры закладывают процент от потенциальной цены продажи права на экранизацию романа, повести, мемуаров, репортажа.

Но главный акцент хотелось бы сделать всё-таки не на этом, а на том, что в эпоху, когда экранизации становятся абсолютной нормой бытования литературы, писатели с безжалостностью варваров пытаются уложить свои детища в Прокрустово ложе кинематографа. Ведь для того, чтобы то или иное произведение с лёгкостью перенести на экран, надо, как уже говорилось выше, изначально подчинить его законам киносценария, которые Роберт Макки формулирует следующим образом. «Эстетика фильма воспринимается на 80 процентов глазами и на 20 процентов ушами…» Поэтому задача сценариста состоит в том, чтобы «показывать, а не рассказывать». Кроме того, он должен помнить, что в кино, как и в реальной жизни, «не бывает монологов. Жизнь – это диалог, сочетание действия и реакции. <…> Экранный диалог требует коротких, простых предложений – как правило, они состоят из подлежащего, сказуемого и дополнения, причём именно в таком порядке». Все описания должны быть такими, чтобы «человек, читающий сценарий, смог увидеть весь фильм, от начала до конца, в своём воображении. Для этого из текста сценария должны быть удалены все метафоры и сравнения, которые не могут пройти простой тест: “Что я вижу на экране (или слышу)?”». «Если вам показалось, – заключает Макки, – что вы написали особенно хороший и в высшей степени литературный текст – в ту же секунду удалите его» [Макки, 2008, с. 393]. Вот пример идеально описанной сцены:

«ИНТ. Столовая – день

Джек входит и оглядывает пустую комнату. Подняв свой портфель над головой, он с грохотом опускает его на хрупкий антикварный стул, стоящий рядом с дверью. Прислушивается. Тишина.

Довольный собой, неторопливо идёт к кухне, но внезапно останавливается.

Записка, на которой указано его имя, прислонена к вазе с розами на обеденном столе.

Он нервно крутит на пальце обручальное кольцо.

Сделав вдох, подходит к столу, берёт записку, открывает и читает» [Там же. С. 402].

Обратимся к роману одного из самых титулованных и читаемых авторов современности Харуки Мураками. Его трёхтомник «1Q84» (2000–2010), позиционируемый маркетологами как «магнум-опус прославленного мастера» и «обязательное чтение для любого, кто хочет разобраться в японской культуре наших дней», затрагивает очень серьёзные темы: веры и религии, взаимоотношений полов и воспитания детей, семейного насилия и политического экстремизма, утраты духовных ориентиров и нравственного выбора. Несмотря на то что роман основан на национальном материале, налицо его неприкрытая ориентация на современную западную литературную традицию со свойственным ей уклоном в кинематографичность. Бестселлер, занимающий в Японии первое место по количеству напечатанных экземпляров, пока не экранизирован, но это всего лишь вопрос времени. Уже сегодня, читая его, можно без особых трудностей «увидеть весь фильм, от начала до конца, в своём

ISSN 2227-6165

воображении». И не просто фильм, а имеющий несколько сюжетных линий сложный жанровый микс, впитавший в себя элементы остросюжетного детектива, мистического триллера, хоррора, психологической, бытовой, любовной драмы и даже боевика.

«Радио в такси играло "Симфониетту" Яначека… таксист средних лет пристально следил за растянувшейся впереди цепочкой автомобилей. Вжавшись поглубже в заднее сиденье, Аомамэ с закрытыми глазами слушала музыку.

<…>

Перекинув через плечо ремень кожаной сумки, Аомамэ вышла из машины.

<…>

Подняв голову, распрямив спину и уверенно глядя вперёд, Аомамэ вышагивала по асфальту под взглядами зевак, скучающих за баранками. Каблучки от Шарля Жордана выбивали звонкую дробь, полы коротенького плаща трепетали на бёдрах, точно крылья. Несмотря на ранний апрель, ветер – ледяной и жестокий. На девушке юбка с жакетом из тонкой зелёной шерсти от Дзюнко Симады, бежевый плащ и чёрная кожаная сумка через плечо. Волосы до плеч, аккуратная стильная стрижка. Никакой бижутерии. Рост чуть выше среднего, фигура – ничего лишнего. Каждая мышца этого тела превосходно закалена и подтянута.

<…>

Дошагав до аварийной стоянки, она остановилась и поискала глазами пожарную лестницу. Та обнаружилась сразу… выход был огорожен металлическим забором чуть выше пояса – с воротами, запертыми на замок… Недолго думая, Аомамэ стянула с ног шпильки, затолкала в сумку. <…> Люди в машинах молча таращились на то, как она разувается, как расстёгивает пуговица за пуговицей короткий бежевый плащ. Из открытого окна «тойоты-селики», застрявшей тут же, Майкл Джексон нервным фальцетом распекал свою Билли Джин» [Мураками, 2011, кн. 1, с. 7, 18].

Этот фрагмент романа (как и произведение в целом) очень напоминает сценарный набросок с раскадровкой и пожеланиями относительно звукового оформления.

Главная героиня Аомамэ часто сравнивает себя с американской актрисой Фэй Данауэй в той или иной её роли. Вслед за ней читатель неожиданно для себя обнаруживает, что практически за каждым персонажем книги стоит какой-либо кинопрототип.

Лекала кинематографа часто используют не только представители литературного мейнстрима, но и авторы, творящие в альтернативной парадигме. Наиболее показательно в этой связи творчество Чака Паланика. Настоящее признание как писатель этот американский журналист с украинскими корнями получил после выхода на экраны в 1999 году фильма «Бойцовский клуб», снятого режиссёром Дэвидом Финчером по мотивам его первого романа. Любопытно, что до этого момента ни издательства, ни критики, ни читатели не проявляли особого интереса к одноимённой книге, вышедшей тремя годами раньше. В итоге картина «Бойцовский клуб» была признана одним из главных фильмов XX века и его последним культурным вызовом, а имя Чака Паланика узнал весь мир. В настоящий момент приобретены права на экранизацию сразу нескольких его романов (один из них – «Удушье» – уже имеет собственную киноверсию). Минималистский стиль (характеризующийся ограниченным лексическим набором и использованием коротких простых предложений), невероятная динамичность повествования (достигаемая за счёт привычки автора писать «глаголами») и царящая во всех книгах атмосфера тревожного ожидания (в кинематографе называемая саспенсом) заставляют продюсеров и режиссёров всё чаще обращать внимание на книги Паланика.

Транспозиция кино в литературу началась очень давно. Ещё в самом начале XX века Джеймс Джойс, Джон Дос Пассос, Луи Арагон и некоторые другие авторы, вдохновлённые бессмертным творением советского режиссёра Сергея Эйзенштейна – фильмом «Броненосец "Потёмкин"», пытались воплотить принципы его монтажа в ткани собственных произведений [Литература и кинематограф, 2003, с. 294].

О другой тенденции, характерной для 1930-х годов, писал В. Б. Шкловский: «Кино-поэтика –

ISSN 2227-6165

это поэтика чистого сюжета. К этому она приведена самим характером съёмки, но к тому же приходит и мировая литература. Даже самая психологическая из мировых литератур – русская, становится всё более сюжетной с каждым днём.

Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским – как уголовным романом» [Шкловский, 2009].

Однако сегодня этот процесс носит уже необратимый характер. Великий Габриэль Гарсиа Маркес, в эпоху которого нам посчастливилось жить, в одном интервью признавался: «Мне кино и помогало, и мешало. Оно научило меня мыслить образами. С другой стороны, я вижу переизбыток рвения к визуализации персонажей и сцен и даже одержимость ракурсом и кадром во всех своих книгах, написанных до “Ста лет одиночества”» [Дюжина вопросов для Габриэля Гарсиа Маркеса, 2009, с. 80].

Каково будущее «генетически модифицированной литературы» и чем чревато для нас, читателей, её потребление, сказать сложно. Как использование в сельском хозяйстве трансгенных растений заметно повышает урожайность, так и преобразование художественных текстов средствами кино в большинстве случаев способствует росту их тиражей. Но способна ли достигнутая подобной модификацией витальность литературы компенсировать утрату ею первоначального набора признаков, делающих её самодостаточной и «безупречной»? Ответ на данный вопрос пока не найден. Очевидно одно: «оплодотворённая» кинематографом литература уже никогда не будет прежней, и этот факт требует нашего пристального внимания и серьёзного изучения.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Амадей / Amadeus (1984, реж. Милош Форман, США/Франция), игр.
2. Бойцовский клуб / Fight Club (1999, реж. Д. Финчер, США/Германия), игр.
3. Броненосец «Потёмкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
4. Вий (2014, реж. О. Степченко, Россия/Украина/Германия/Великобритания/Чехия), игр.
5. Воровка книг / The Book Thief (2013, реж. Б. Персивал, США/Германия), игр.
6. Гарри Поттер и дары смерти: часть I / Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1 (2010, реж. Д. Йейтс, Великобритания/США), игр.
7. Гарри Поттер и дары смерти: часть II / Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2 (2011, реж. Д. Йейтс, Великобритания/США), игр.
8. Долгое падение / A Long Way Down (2013, реж. П. Шомель, Великобритания/Германия), игр.
9. Дорога перемен / Revolutionary Road (2008, реж. С. Мендес, США/Великобритания), игр.
10. Жена путешественника во времени / The Time Traveler's Wife (2008, реж., Р. Швентке, США), игр.
11. Игра престолов / Game of Thrones (2011–..., реж. А. Тейлор и др., США/Великобритания), игр., сер.
12. Имя розы / Der Name der Rose (1986, реж. Ж.-Ж. Анно, Италия/Германия (ФРГ)/Франция), игр.
13. Лолита / Lolita (1997, реж. Э. Лайн, США/Франция), игр.
14. Мэри Поппинс / Mary Poppins (1964, реж. Р. Стивенсон, США), игр.
15. Последнее танго в Париже / Ultimo tango a Parigi (1972, реж. Б. Бертолуччи, Франция/Италия), игр.
16. Пролетая над гнездом кукушки / One Flew Over the Cuckoo's Nest (1975, реж. Милош Форман, США), игр.
17. Старикам тут не место / No Country for Old Men (2007, реж. И. Коэн, Д. Коэн, США), игр.
18. Старик и море / The Old Man and the Sea (1958, реж. Д. Стёрджес, Г. Кинг, Ф. Циннеман, США), игр.
19. Удушье / Choke (2008, реж. К. Грегг, США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аннинский Л.А.* Лев Толстой и кинематограф / *Л.А. Аннинский.* – Москва, 1980.
2. *Биргер Е.* Книга недели: Жоэль Диккер «Правда о деле Гарри Квеберта» / *Е. Биргер* // The Village (электронный ресурс). http://www.the-village.ru/village/weekend/books/139235-kniga-nedeli-zhoel-dikker-pravda-o-dele-garri-kveberta. Дата публикации 19.02.2014. Дата посещения 11.09.2016

3. *Гоффеншефер В.Ц.* Реставраторство или творчество / *В.Ц. Гоффеншефер* // Литературный критик. – Москва, 1934. № 4.
4. Дюжина вопросов для Габриэля Гарсиа Маркеса // Что читать. – Москва, 2009. № 9.
5. Дюжина вопросов для Стивена Кинга // Что читать. – Москва, 2009. № 7–8.
6. *Замятин Е.И.* Рассказ о самом главном / *Е.И. Замятин* // Замятин Е.И. Избранные произведения. – Москва: Сов. Россия, 1990. 544. с.
7. Литература и кинематограф // История зарубежной литературы XX века: Учеб. / Под ред. *Л.Г. Михайловой* и *Я.Н. Засурского*. – Москва: ТК Велби, 2003. – 544 с.
8. *Лондон Дж.* Собр. соч.: В 14 т. – Москва, 1961. Т. 14.
9. *Макки Р.* История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / *Роберт Макки* ; Пер. с англ. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2008. – 456 с.
10. *Мураками Х.* 1Q84. Тысяча Невестьсот Восемьдесят Четыре: роман: в 2 кн.. Кн. Первая: Апрель – июнь / *Харуки Мураками*; [пер. с яп. Д. Коваленина]. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Домино, 2011. 496 с.
11. Правила жизни Умберто Эко // Esquire (электронный ресурс). http://esquire.ru/wil/umberto-eco. Дата посещения 03.11.2016
12. Пять книг, появившихся в продаже после выхода экранизации в кинопрокат: выбор Антона Долина // Что читать. – Москва, 2009. № 4.
13. Самые ожидаемые экранизации книг – 2014 // Новости литературы (электронный ресурс). http://novostiliteratury.ru/2014/02/chto-chitat/samye-ozhidaemye-ekranizacii-knig-2014/. Дата публикации 20.02.2014. Дата посещения 22.08.2016
14. *Симбирцева Н.А.* Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы / *Н.А. Симбирцева* // KM.RU (электронный ресурс). http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy#. Дата публикации 30.11.2013. Дата посещения 25.10.2016
15. *Сорокин В.Г.* Неснимаемое / *В.Г. Сорокин* // Сноб (электронный ресурс). http://www.snob.ru/selected/entry/26808#comment_232305. Дата публикации 09.11.10. Дата посещения 05.08.2016
16. *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф / *В.Б. Шкловский* // КиноРу (электронный ресурс). http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405. Дата публикации 01.05.2009. Дата посещения 11.09.2016
17. *Cowan J.* Niffenegger's first book, and it's about time, National Post. December 3, 2003.

REFERENCES

1. Anninsky L.A. *Lev Tolstoy i kinematograf* [Leo Tolstoy and Cinematography]. Moscow, 1980.
2. Birger E. Kniga nedeli: Zhoel Dikker "Pravda o dele Garry Kveberta" [Weekend Book: Joel Dicker "The Truth about the Harry Quebert Affair"] // *The Village* (electronic resource). http://www.the-village.ru/village/weekend/books/139235-kniga-nedeli-zhoel-dikker-pravda-o-dele-garri-kveberta. Date of publication 19.02.2014. Date of visit 11.09.2016
3. Cowan J. Niffenegger's first book, and it's about time, *National Post*. December, 3rd, 2003.
4. Goffenshefer V.Ts. *Restavratorstvo ili tvorchestvo* [Restoration or Creation] in *Literaturny kritik* [Literary Critic]. Moscow, 1934. No. 4.
5. *Dyuzhina voprosov dlya Gabrielya Garsia Markesa* [A Dozen Questions for Gabriel Garcia Marquez] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 9.
6. *Dyuzhina voprosov dlya Stivena Kinga* [A Dozen Questions for Stephen King] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 7–8
7. Zamyatin E.I. Rasskaz o samom glavnom [A Story about the Most Important Thing] in *Zamyatin E. I. Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Sovetskaya Rossiya [Soviet Russia], 1990. Page 544.
8. Literatura i kinematograf [Literature and Cinematography] in *Istoriya zarubezhnoy literatury XX veka* [History of Foreign Literature of the 20th Century]: Uchebnik [Textbook] / Pod redaktsiey [Under the editorship of] L. G. Mikhailova and Ya. N. Zasurskiy. – Moscow: TK Welby, 2003. Page 544.
9. London J. *Sobranie sochineniy* [Collected Edition]: V 14 tomakh [In 14 volumes]. Moscow, 1961. Vol. 14.
10. McKee R. *Istoriya na million dollarov* [Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting]: Master-klass dlya stsenaristov, pisateley i ne tolko [Ultimate Seminar for Screenwriters, Novelists and Many Others] / Robert McKee; Perevod s angliyskogo [Translated from English] – Moscow: Alpina Non-Fiction, 2008. Page 456.
11. Murakami H. *1Q84. Tysyacha Nevestsot Vosemdesyat Chetyre* [One Q Eighty-Four]: Roman v 2 knigakh [Novel in 2 volumes]. Kniga Pervaya [First Volume]: Aprel – iyun [April – June] / Haruki Murakami; [perevod s yaponskogo D. Kovalenina [translated from Japanese D. Kovalenin]]. Moscow: Eksmo; Saint Petersburg: Domino, 2011. Page 496.

ISSN 2227-6165

12. *Pravila zhizni Umberto Eco* [Umberto Eco's Guide to Life] in *Esquire* (electronic resource). http://esquire.ru/wil/umberto-eco. Date of visit 03.11.2016
13. *Pyat knig, poyavivshikhsya v prodazhe posle vykhoda ekranizatsii v kinoprokat: vybor Antona Dolina* [Five Books, Which Hit the Stores after the Release of Screen Version: Anton Dolin's Choice] in *Chto chitat* [What to Read]. Moscow, 2009. No. 4.
14. *Samye ozhidaemye ekranizatsii knig – 2014* [The Most Anticipated Screenings of Books – 2014] in *Novosti literatury* [News of Literature] (electronic resource). http://novostiliteratury.ru/2014/02/chto-chitat/samye-ozhidaemye-ekranizacii-knig-2014/. Date of publication 20.02.2014. Date of visit 22.08.2016
15. Simbirtseva N.A. *Ekranizatsiya kak vizualizirovanny tekst: k postanovke problemy* [Screening as a Visualized Text: Towards Setting of a Problem] in *KM.RU* (electronic resource). http://www.km.ru/referats/334698-ekranizatsiya-kak-vizualizirovannyi-tekst-k-postanovke-problemy#. Date of publication 30.11.2013. Date of visit 25.10.2016
16. Sorokin V. Nesnimaemoe [Unfilmable] in *Snob* (electronic resource). http://www.snob.ru/selected/entry/26808#comment_232305. Date of publication 09.11.10. Date of visit 05.08.2016
17. Shklovsky V.B. *Literatura i kinematograf* [Literature and Cinematography] in *KinoRu* (electronic resource). http://kinoru.ucoz.ru/publ/3-1-0-405. Date of publication 01.05.2009. Date of visit 11.09.2016

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
ISSN 2227-6165

И.И. Воронцова
кандидат филологических наук,
доцент кафедры иностранных языков РГГУ
iravorontsova1@gmail.com
Я.А. Тагай
выпускница ИФИ,
направление Перевод и переводоведение, РГГУ
sienna257@gmail.com

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА МАССОВУЮ АУДИТОРИЮ ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ НА ДРУГОЙ ЯЗЫК

Социолингвистические факторы являются определяющими при переводе иноязычных рекламных текстов для включения их в культурную среду языка перевода и адекватного восприятия их реципиентом. В статье рассматриваются общие вопросы и конкретные способы локализации и «пересоздания» рекламных текстов, их адаптации, обеспечивающей возможность обращения к целевому сегменту с учетом особенностей его языковой картины мира. Представлена концепция динамической (функциональной) эквивалентности, позволяющая оценивать эффективность и адекватность перевода рекламного сообщения. Подробно анализируется арсенал языковых средств и переводческих приемов для образно-языкового воздействия на массовую аудиторию. Описываются факторы, вызывающие когнитивные трудности интерпретации и восприятия текста представителями иноязычной культуры. Авторы приводят примеры переводных текстов с грамотным использованием лингвостилистических средств языка, что, в конечном счете, обеспечивает эффективность рекламного сообщения, и примеры переводческих неудач. Основным методом исследования, использованным в статье, является сравнительный анализ параллельных рекламных текстов, который наглядно раскрывает тему и позволяет подкрепить выдвинутые авторами положения многочисленными примерами.

Ключевые слова: перевод, язык рекламы, психология рекламы, «пересоздание» рекламных текстов, лингвостилистические средства языка

Sociolinguistic factors get crucial in translating foreign advertizing texts to be implanted in the target language culture medium and perceived adequately by the recipient. The article dwells on general questions and specific methods of localization and “recreation” of advertizing texts, their adapting to appeal to the target segment taking into account all the features of their linguistic world image. The concept of the dynamic (functional) equivalence allowing to estimate the efficiency and adequacy of the advertizing message translation is provided. The arsenal of language means and translation techniques for figurative and language impact on mass audience is reviewed in detail. The factors causing cognitive complexity of interpreting and perceiving texts by representatives of the foreign culture are described. The authors give examples of the texts translated with competent use of the lingvostylistic means of the language, which eventually fosters the efficiency of the advertizing message, together with examples of translation failures. The key survey technique of the study is the comparative analysis of parallel advertising texts which vividly reveals the theme and allows to provide the propositions erected with numerous examples.

Keywords: translation, language of advertising, psychology of advertising, “recreation” of advertizing texts, lingvostylistic means of the language

“The word “text” (as applied to advertising) is used in its widest sense including visual artifacts as well as verbal language”
Angela Goddard. The Language of Advertising

При общем многообразии рекламы англоязычные медиатексты играют важную роль в мировом информационном пространстве, в том числе и в России. Появление новых средств массовой

© Воронцова И.И., Тагай Я.А., 2016

ISSN 2227-6165

информации и изменения, происходящие в социокультурной сфере, заставляют по-новому взглянуть на перевод рекламных текстов с точки зрения их психологического влияния на массовую аудиторию. Ведь возникнув в начале XX века как простой метод убеждения, реклама претерпела значительные изменения в своем развитии. В середине XX века с расцветом общества потребления достигло своего пика и значение рекламы, которая стала формировать стандарты нового образа жизни. С конца 80-х годов американские рекламные агентства вышли на международный уровень, а глобализация и стремительное развитие компьютерных технологий стерли границы передачи информации, и сегодня реклама является эффективнейшим средством маркетинговой коммуникации, исполняя роль языка общения производителя и потребителей.

В статье рассматривается вопрос о том, насколько гармоничное сочетание ряда лингвистических и экстралингвистических компонентов определяет адекватное восприятие рекламного текста.

Специфика российского рынка рекламы заключается в том, что подавляющее большинство рекламодателей в России – это крупные зарубежные корпорации (лишь 6 российских компаний вошли в список 30 ведущих рекламодателей в 2015 году)[1], которые адаптируют или, как принято это называть на языке рекламного дела, локализуют международные рекламные кампании. Таким образом, изготавливается единый видеоряд, который отличается отдельными нюансами и переводом в каждой конкретной стране.

Следует отметить, что перевод рекламы в последнее время выделяется в отдельное направление переводоведения [Алексеева, 2001], требующее от переводчиков знания не только тонкостей, стилистических и культурных особенностей иностранного и родного языков, но и психологии потребителя различных культурных общностей. Точный, но при этом локализированный перевод рекламы требует от переводчика особого искусства.

Современный рекламный текст почти никогда не переводится дословно, поскольку в другой культуре он может звучать совершенно иначе (более неформально или, наоборот, более официально). Поэтому при работе над рекламным текстом переводчик пишет его на языке страны потребителя, учитывая национальную и культурную специфику конкретной страны, этнические и социальные особенности и стереотипы поведения, решая как чисто языковые проблемы соотношения двух языков, так и вопросы социолингвистической адаптации текста. Этот процесс в специальной литературе получил название «пересоздание» (“transcreation”). «Если, как утверждают некоторые, локализация – это просто правильно выполненный перевод, то пересоздание – это локализация в новой обертке» [Белл, 2011, с. 31-35]. Сам термин в переводоведении использовался и ранее, однако, именно Белл применил его к адаптации текста в контексте рекламы.

Поскольку рекламные сообщения адаптируются с учетом особенностей языковой картины мира той аудитории, которой адресована реклама, именно социолингвистические факторы вызывают трудности как в процессе самой адаптации, так и при интерпретации и восприятии переведенного текста реципиентом. Поэтому, как отмечает Е.В. Бреус, «при переводе имеет место не только контакт двух языков, но и соприкосновение двух культур» [Бреус, 2002, с. 4].

Преимуществом адаптации является возможность обращения к целевому сегменту аудитории с учетом всех его культурных и языковых особенностей [Тарасов, 1974, с. 80-96]. Чтобы рекламный текст выполнял свою коммуникативную функцию, его не просто переводят, но и включают в культурную среду языка перевода. То есть текст адаптируется таким образом, чтобы он не противоречил изображению на экране и не казался нелепым и смешным, если так изначально не задумано. Скажем, английский текст рекламной кампании виски Johnnie Walker – taste life (теряющий в дословном переводе «попробуй жизнь на вкус» свою смысловую нагрузку) на русский язык переведен как «Живи, чтобы было, что вспомнить», что более близко к русской житейской мудрости, оправдывающей некоторую бесшабашность – «Будет о чем вспомнить в старости».

Многие современные рекламные тексты несут отпечаток индивидуальности рекламируемого

[1] http://www.advertology.ru/article136169.htm

ISSN 2227-6165

предмета, эстетическую информацию о нем, что предполагает знание переводчиком темы рекламного сообщения, предмета, о котором идет речь в оригинале. Так, GP Batteries International Limited – подразделение холдинга компаний Gold Peak Industries (Holdings) Limited – заявило в России бренд GP масштабной телевизионной рекламой, призванной научить российского покупателя читать английские буквы GP как «Джи-Пи». Слоган, использованный в ролике – «Батарейки Джи-Пи, Увидел – Купи!» стал хрестоматийным примером в российских учебниках по переводу и маркетингу [Алексеева, 2004, с. 299].

Обращение к литературным, культурным и историческим традициям, общественным потребностям и интересам является мощным оружием создателей рекламы. На практике именно социолингвистические факторы становятся определяющими при переводе англоязычных текстов рекламы на русский язык. Ведь эффективный перевод рекламы связан с прогнозированием коммуникативного эффекта рекламного сообщения на языке перевода. Например, слоган автоконцерна Chevrolet в оригинале – “An American Revolution” в России стал звучать, как «Chevrolet. Больше плюсов», таким образом, отчасти подчеркивая преимущества новой машины, но, в то же время, избегая прямой ассоциации с американской революцией. При этом переводчик также передает приемы языкового воздействия, примененные рекламистом, поскольку именно они служат инструментом манипулятивного влияния.

Если эти условия не соблюдаются, плата за неудачную адаптацию, не учитывающую культурные или языковые особенности реципиентов, может быть достаточно серьезной. И, несмотря на многомиллионные бюджеты, которые вкладываются в рекламу, промахи порой случаются. Одним из ярких примеров здесь может служить неудачная адаптация названия дочерней компании Газпрома в Нигерии – Нигаз (Nigaz), что созвучно с жаргонным именованием чернокожих. Этот пример уже давно стал предметом насмешек в англоязычной публицистике. В частности, британская газета The Guardian присвоила названию российско-нигерийской компании статус «одной из классических катастроф в брендинге всех времен» (“classical branding disasters of all time”)[2].

При качественном переводе рекламных текстов переводческие средства оказывают на носителей языка перевода то же воздействие, что и авторские средства на носителей языка оригинала. В идеале информационное сообщение переводится так, чтобы реципиент не догадался о том, что это изначально иноязычный, но переведенный текст и слоган, поскольку маркетинговые сообщения на родном языке, как правило, воспринимаются как более эмоциональные и ассоциируются у потребителей с явлениями знакомого им социума, профессиональной среды и с их личным опытом [Бреус, 2002, с. 106].

Именно поэтому для локализации рекламных текстов переводчики используют весь арсенал языковых средств и переводческих приемов. Одной из удачных находок является интеграция иностранных слов в русские слоганы или создание новых слов и выражений с включением в них иноязычных лексических единиц, а именно, графические выделения (слова-матрешки), создающие возможность двойного прочтения фразы или текста. Этот прием представляет собой контаминации с визуально оформленным сегментом, в результате которых происходит структурно-семантическое объединение слов. Графические выделения привычно используются в слоганах для того, чтобы обыграть название товара или фирмы. При этом зачастую часть одного из слов выделяется графически и становится самостоятельным словом с собственным значением, как, например, в рекламе пива Tuborg: «Tuborg Green. Двигай на вечеGREENку». Причем, в первую очередь, внимание реципиента обращается к графически выделенному иностранному слову, инкорпорированному в более длинное русское. Графическому выделению, как правило, подлежит зарубежное название товара или производителя, а русское слово подчеркивает специфику рекламируемого объекта.

Так, наружная реклама питьевой воды Vittel в крупных городах России в 2016 году – «ОжиVittelho!» построена на созвучии названия бренда русского глагола оживлять, с одной стороны,

[2] http://www.theguardian.com/world/2009/jun/30/russia-nigeria-gas-name-blunder

ISSN 2227-6165

и подчеркивании преимущества продукта (оживляющая вода), с другой. Ещё один, ставший нарицательным пример, слоган батончика Сникерс «Не тормози. Сникерсни»[3] служит образцом создания нового слова, что особенно актуально для молодежной целевой аудитории.

Измененный при адаптации слоган может стать очень удачной находкой. Например, слоган пива Carlsberg: “Carlsberg – probably the best lager in the world” по-русски звучит как «Carlsberg – пожалуй, лучшее пиво в мире». Мало знакомое массовому потребителю в России слово lager (английское обозначение светлого пива) заменено на «пиво». Еще один успешный пример – слоган компании Toyota “Moving forward”, на российском рынке звучал как «Управляй мечтой!», получив как положительные отзывы маркетологов, так и одобрение со стороны владельцев этих японских автомобилей.

Внедрение беспереводных иноязычных слоганов для привлечения внимания также вполне оправдано и успешно применяется на российском рынке: “Nike – Just do it”, “Sony – It's a Sony”, “Absolut – Absolut Moscow, Absolut autumn, Absolut spring”. Иноязычный текст вклинивается в привычное аудио-визуальное восприятие текста на родном языке, нарушая логическую цепочку высказывания и подчеркивая иностранное происхождение рекламируемого продукта, и таким образом привлекает внимание потенциального потребителя на подсознательном уровне.

Такой прием вполне оправданно используется лишь при переводе максимально лаконичных слоганов, со значением, которое будет понятно большей части целевой аудитории.

Как в оригинальных, так и в переводных рекламных конструкциях широко распространено использование цитат, аллюзий, точных или искаженных идиом, а также иноязычных вкраплений, что, однако, предполагает наличие общих фоновых знаний у создателя текста и его получателя. Можно утверждать, что идиоматика переводных рекламных материалов во многом обеспечивает успех рекламной кампании. Использование идиом является одним из способов создания яркого эмоционального образа. Поскольку буквальный перевод идиоматических выражений недопустим, а возможен лишь подбор близких к оригиналу эквивалентов в языке перевода, переводчик рекламы находит как можно более точный эквивалент фразеологизма, стараясь при этом предвидеть лингвоэтническую реакцию реципиента рекламного текста. Например, одним из девизов рекламной кампании Pepsi несколько лет подряд был слоган “Come alive with Pepsi”, – довольно емкая семантическая фраза, которая отражает и живость, и бодрость, и призыв к активности, – в русском варианте звучал как «Пепси. Бери от жизни всё!». В целом, русскоязычный рекламный слоган также обладает довольно яркой эмоциональной окраской и призывом к действию, однако идиоматическую стилистику сохранить не удалось.

Еще одной отличительной особенностью рекламных текстов является обилие в них всевозможных стилистических тропов – метафор, гипербол, эпитетов, сравнительных оборотов и др. В целом, большинство рекламных текстов представляют собой метафоры, для передачи которых переводчик привлекает весь свой творческий потенциал, хорошее воображение и образность языка: “Plopplop, fizzfizz, oh what a relief it is!” (реклама Alka-Seltzer: «Веселье без похмелья!»). Тропы, безусловно, придают рекламному сообщению образность, эффективно влияют на его запоминаемость. Но при этом, также могут вызвать большие трудности при адаптации, ведь зачастую использование тропов напрямую связано с видеорядом в ролике. Поэтому при переводе может быть сохранена лишь часть метафоры или эпитета. Например, в рекламе шоколадного батончика Bounty изображен прекрасный пляж на берегу океана, англоязычный слоган гласит: “Bounty. The taste of paradise”. В России ролик остался прежним, а вот призыв попробовать «рай на вкус» в слогане изменил «вкус» на довольно употребительное в отечественной рекламе слово «наслаждение» – «Баунти. Райское наслаждение».

Рифмование как манипулятивный прием направлено на непроизвольное запоминание названия рекламируемого товара. Прием рифмования используется в оригинальных рекламных слоганах достаточно активно, и переводчики обыгрывают эту особенность, рифмуя в русском тексте

[3] https://www.youtube.com/watch?v=wDWEkau2r1A

ISSN 2227-6165

иностранное слово (названия товара или услуги) с русским словом, имеющим сходное звучание. Одним из наиболее удачных примеров может служить локализация слогана в рекламе бритвы для мужчин Gillete – “Gillete. The best a man can get” – «Gillete – лучше для мужчины нет!». Как слоган, так и музыкальное сопровождение, безусловно, помнятся большинству российских потребителей.

Можно привести и другие примеры такого экзекьюционального, то есть удачно формулирующего рекламную идею, перевода в стихотворной форме: “Fly the friendly skies. United Airlines»”– «United Airlines –Ваш друг: комфорт и небеса вокруг», “Buy it. Sell it. Love it. Ebay” – «Купи-продай с Ebay», “If it’s gotta be clean, it’s gotta be Tide” – «Чистота – чисто Тайд!».

Иногда переводчик в целях лучшей запоминаемости слогана использует рифму при переводе нерифмованного рекламного слогана на русский язык: “Mr. Clean will clean your whole house and everything that's in it” («Mr. Proper все отмыл и квартиру освежил» или «С Mr. Proper веселей, дома чисто в два раза быстрей!»).

Различия в синтаксических системах английского и русского языков и национальные установки обусловливают часто встречающийся антонимический перевод слоганов. В частности, оригинал рекламного слогана Sprite “Obey your thirst” в буквальном переводе на русском языке звучал бы довольно неестественно для русского слуховосприятия («Повинуйся своей жажде»), поэтому нам знаком вариант: «Не дай себе засохнуть». Слоган “The Citi never sleeps. Citibank” также переведен на русский язык при помощи антонимии – «Мы работаем, когда вы отдыхаете», равно как и схожая конструкция “Never hide” – «Покажи себя».

В основу слогана “Nature is open all year round” – «У природы нет плохой погоды» также положен антонимический перевод. При этом переводчик вполне целесообразно прибегает и к литературно-кинематографической аллюзии, продемонстрировав столь необходимое в профессии обладание общей эрудицией. Знание источника аллюзии помогает адекватно передать смысл высказывания в следующих примерах: “When it pours, it reigns”– «Когда льет, она царствует» (компания Michelin, производящая шины) или “iThink, therefore i Mac. Apple” – «Я мыслю, значит, я пользуюсь компьютером Mac. Apple» (Я мыслю, значит, я существую, по Декарту).

С помощью так называемых «игр с многозначностью» выделяются названия торговых марок, логотипы и слоганы. Поэтому часто в рекламных текстах, как оригинальных, так и переводных, копирайтеры пытаются «играть» с графическим написанием слов. Скажем, используют удвоение (или повторение) букв, преднамеренно пропускают буквы или слоги, как в слогане дезодоранта OldSpice: “Super pppppppppower”, или используют различные варианты написания букв в пределах одной фразы или даже слова (курсивы, заглавные буквы, различные шрифты). Как правило, копирайтеры пытаются сохранить этот интересный и довольно эффективный прием графической игры, но при адаптации слогана часто прибегают к компенсации (то есть адекватной замене в другой части слова или выражения): «OldSpice Супер-супер-супер сила!». То есть повторяются не звуки в одном слове, а слово в словосочетании.

Игра слов является неисчерпаемым источником вдохновения для копирайтеров и рекламистов и, в то же время, одним из самых сложных случаев перевода стилистических средств выразительности. При этом с помощью вербальных и языковых средств, в зависимости от контекста, усиливается вероятность прочтения слова по-разному. Показательным примером может служить постер предвыборной кампании Консервативной партии Британии “Labour isn’t working”. Для английского языка многозначность более характерна, что и отражается в рекламных текстах.

Как показывает практика, найти адекватную адаптацию слогана в полном объеме удается далеко не всегда. Поскольку буквальный перевод недопустим, переводчику остается лишь подбирать более или менее близкие к оригиналу эквиваленты в языке перевода. Слоган пива PilsnerUquell построен на каламбуре – сочетании слов, раскрывающих сразу несколько значений: “For some the essence is to see, for others to see the essence” («Для одних главное – увидеть, для других – увидеть главное»).

ISSN 2227-6165

При переводе предложений, содержащих инверсию, учитывается тот факт, что, если в английском языке с его фиксированным порядком слов это очень сильное стилистическое средство, то для передачи экспрессии, содержащейся в оригинале, и достижения стилистического соответствия в русском языке переводчик прибегает к дополнительным лексико-фразеологическим средствам, например, приемам параллелизма, рифмования и др. Прием параллелизма и объединения предложений в рекламном слогане Playstation “Live in your world. Play in ours” («Живи в своем мире. Играй в нашем») позволяет сохранить лаконичность и провести линию сравнения двух миров – реального и виртуального. Повтор однородных членов предложения служит для характеристики товара и одновременно для нагнетания эмоционального напряжения и эффекта неожиданности. При этом переводчики стремятся не нарушать структуру параллельных предложений и использованную в оригинале анафору, способствующую эмоциональному нарастанию, поэтому эта особенность передается эквивалентными соответствиями: “Have a break. Have a KitKat” (слоган рекламы шоколадных батончиков KitKat)» – «Есть перерыв. Есть КитКат».

Оценка эффективности и адекватности выполненного перевода рекламного сообщения происходит с помощью концепции динамической (или функциональной) эквивалентности. Понятие динамической эквивалентности введено в лингвистику американским ученым Ю. Найдой [Найда, 1987, с. 114-137], который предложил устанавливать полноценность перевода путем не сравнения исходного текста с текстом перевода, а сопоставления реакции получателя переводного текста и получателя текста на исходном языке. Согласно этой концепции переводчик делает перевод с учетом лингвоэтнической реакции реципиента рекламного текста, то есть способности рекламы вызывать у потенциального потребителя ту же реакцию, что и у получателей оригинального варианта рекламы.

На понятность текст тестируют с помощью метода Роберта Ганнинга, создавшего так называемый «индекс туманности» (Fog Index). Чем более ясным будет рекламный текст, тем большее количество людей он привлечет и тем больший отклик вызовет. Перевод рекламных текстов, таким образом, осуществляется так, чтобы, во-первых, избежать какой-либо двусмысленности (если только изначально не предусмотрена игра слов, что и отображается в слогане), а во-вторых, уйти от размытости речевых образов, чтобы усилить запоминаемость слогана и коммуникативное воздействие рекламного сообщения.

Как впоследствии писал один из последователей Ганнинга Дж.Шугерман: «Ясность – один из самых важных факторов в копирайтинге, и «индекс туманности» дает четкое представление о том, насколько важно употреблять короткие предложения и простые слова. Однако не стоит превращать стремление к достижению низкого уровня «индекса туманности» в ущерб здравому смыслу. Нужно…всегда помнить, что все аудитории разные» [Шугерман, 2013, с. 211].

В ходе сопоставления аналогичных рекламных текстов в английской и русской практике было также выявлено, что, как и любой другой язык, язык рекламы чрезвычайно многообразен и отличается рядом специфических особенностей, придающих рекламе особую энергетику и эмоциональность и усиливающих образно-языковое воздействие на массовую аудиторию.

Поэтому только грамотное использование лингвостилистических средств языка гарантирует достижение поставленных задач и, в конечном счете, обеспечивает эффективность рекламного сообщения. В связи с этим, немаловажной и актуальной является и корректность перевода рекламных текстов. В процессе перевода копирайтеру, переводчику или маркетологу приходится решать, с одной стороны, языковые, лингвистические задачи, обусловленные различиями в семантической структуре и особенностями языков оригинала и перевода; с другой, – преодолевать проблемы, связанные с социолингвистической адаптацией текста, его гармоничным сочетанием с визуальным рядом, и, безусловно, соответствием маркетинговой стратегии, в целом.

Как показал сравнительный анализ рекламных текстов, наиболее эффективным методом адаптации современного рекламного сообщения является процесс его пересоздания, то есть

ISSN 2227-6165

написания текста с нуля на языке страны потребителя. Таким образом возможно подойти к решению не только чисто языковых проблем, но и вопросов социолингвистической адаптации текста, что обеспечивает его включение в культурную среду языка перевода и адекватное восприятие реципиентом, поскольку именно социолингвистические факторы являются смыслообразующими при переводе иностранных рекламных текстов. Важно также впоследствии оценить эффективность выполненной адаптации с помощью концепции динамической эквивалентности, упомянутой в статье. Примеры перевода рекламных слоганов наглядно демонстрируют, что действенность их восприятия обусловливается грамотным использованием всего арсенала переводческих приемов и, что немаловажно, лингвостилистических средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений / *И.С. Алексеева*. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2004.
2. *Алексеева И.С.* Профессиональный тренинг переводчика: учебное пособие по устному и письменному переводу для переводчиков и преподавателей / *И.С. Алексеева*. – Санкт-Петербург: Союз, 2001. 288 с.
3. *Белл Терена*. Профессиональный перевод и управление информацией, комментарии специалистов, Луисвилль, Кентукки, 2011. URL: http://www.logrus.ru/UserFiles/Image/ articles/Slogan_translation.pdf (дата обращения: 18.03.2016).
4. *Бреус Е.В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: 3-е изд. / *Е.В. Бреус*. – Москва: Издательство УРАО, 2002.
5. *Найда Ю.А.* К науке переводить. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / *Ю.А. Найда* / Под общей редакцией В.Н. Комиссарова. – Москва: Высшая школа, 1978.
6. *Тарасов Е.Ф.* Психолингвистические особенности языка рекламы / *Е.Ф. Тарасов*. – Москва: Наука, 1974.
7. *Чаган Н.Г.* Реклама в социокультурном пространстве: традиция и современность / *Н.Г. Чаган* // Маркетинг в России и за рубежом. – 2000. – № 2. – С. 32-39.
8. *Шугерман Дж.* Искусство создания рекламных посланий. Справочник выдающегося американского копирайтера / *Дж. Шугерман*. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2013.
9. *Angela Goddard*. The language of advertising: Written texts. 2nd edn. London: Routledge, 2002.

REFERENCES

1. Alekseeva I.S. *Professionalny training perevodchika: uchebnoe posobie po ustnomu i pismennomu perevodu dlia perevodchikov i prepodavateley* [Professional training of translator, how to do oral and written translations for translators and tutors]. Saint Petersburg, Soyuz, 2001.
2. Alekseeva I.S. *Vvedenie v perevodovedenie: Uchebnoe posobie* [Introduction to translation studies, a textbook] Saint Petersburg, Filologocheskiy fakultet SPbGU: Moscow, Izdfatelskiy Tsentr “Akademiya”, 2004.
3. Angela Goddard. *The language of advertising: Written texts*. 2nd edn. London: Routledge, 2002.
4. Bell T. *Perevodim slogany* [Translating slogans] in *Professionalny perevod i upravlenie informatsiey* [Professional translation and information management]. Luisvelle Louisville, Kentucky's, 2011. URL: http://www.logrus.ru/UserFiles/Image/ articles/Slogan_translation.pdf (date: 18.03.2016).
5. Breus E.V. *Osnovy teorii i praktiki perevoda s russkogo yazyka na angliyskiy* [Basics of the theory and practice of translation from Russian into English]: 3 edition, Moscow: URAO, 2002.
6. Chagan N.G. *Reklama v sociokulturnom prostranstve: traditsii i sovremennost* [Advertising in sociocultural space: traditions and current time] in *Marketing v Rossii I zarubezhom* [Marketing in Russia and Abroad]. 2000. № 2. P. 32-39.
7. Sugarman J. *Iskusstvo sozdaniya reklamnykh poslaniy. Spravochnik vydayuschegosya amerikanskogo copyraitera* [The art of making advertising messages, a textbook of American copyrighter]. Moscow: Mann, Ivanov I Ferber, 2013.
8. Nida E.A. *K nauke perevodit. Voprosy teorii v zarubezhnoy lingvistike* [Art how to translate: questions of theory in lingustics abroad] ed. V.N. Komissariv. Moscow, Vysshaya shkola, 1978.
9. Tarasov E.F. *Psykholingvistichekie osobennosty yazyka reklamy* [Psychological traits of the adverising language]. Moscow, Nauka, 1974.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Л.Г. Кришталёва
кандидат философских наук,
младший научный сотрудник Института философии РАН
krishtaleva@me.com

СТРАДАНИЕ КАК ДУХОВНАЯ ПРАКТИКА В ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

Религиозность как комплекс мыслительных привычек и внутренних дискурсов, как автоматизмы, как мало-осознаваемая практика помогает раскрывать существенные структуры устройства человека, целенаправленно искать пути к пониманию его целостности, а также осознавать свою повседневную внутреннюю деятельность, духовную практику, незаметно унаследованную в процессе культурной самоидентификации. В этой статье привлекаются тексты древних подвижников, включенные в антологию «Добротолюбие», и их наследников, сделавших данную аскетическую программу частью русской культуры. Образцовый опыт подвижников изучается с целью понимания внутренней жизни обычных людей, для тематизации и выявления исходных структур христианства и православной религиозности. Исследование ведется как феноменологическое наблюдение. В качестве его основных инструментов используются понятия амехания и автомат, введенные в язык русской философии В.В. Бибихиным.

Ключевые слова: христианская культура, православная религиозность, антропология, психология аскетизма, повседневность, внутренний дискурс, амехания, автоматизм

Religiosity as a set of mental habits and internal discourses as automatism of low-perceived practice helps to disclose significant human functioning structures, specifically to seek ways of understanding its integrity, as well recognition their everyday internal activities, as spiritual practice quietly inherited in the processes of cultural identity. This article investigates the texts of the classical Christian ascetics, included in the anthology “Philokalia”, and the texts of their heirs, who have made this ascetic program part of Russian culture. Exemplary experience of devotees is studied in order to understand the inner lives of ordinary people, to mark and identify original structures of Christian Orthodox personal religion. The study is conducted as phenomenological observation. As main tools of research are the concepts automaton and amechania introduced into the Russian Philosophy by Vladimir Bibikhin.

Keywords: Christian culture, Christian Orthodox religion, anthropology, psychology of asceticism, daily, inner discourse, amechania, automaton.

Православная аскетика обладает глубокими системными знаниями о человеке, его устройстве и преобразовании. Они формировались на основе реального опыта, духовных и телесных практик, поэтому имеют очень важную особенность: метод и предмет, «что» и «как» в аскетике совпадают[1]. Иными словами, познание и трансформация человека происходят внутри единого процесса. Другое название этой специфике – эзотерика. И тем не менее, любой человек, даже далекий от веры, монашества, имеет непосредственную причастность к этому глубокому опыту и знаниям в обыденной жизни. Феноменологическое исследование повседневности помогает прикоснуться к предельному иноческому подвигу и, наоборот, заново понять смысл и действие религиозных догм и предписаний, традиционных для нашей культуры[2].

© Кришталёва Л.Г., 2016

[1] Именно эту особенность исихазма имеет в виду С.С. Хоружий, когда говорит: «… В Православии, наряду с обычным “теоретическим” или “академическим” богословием <...>, от века существовал иной тип богословской мысли, стоящий на неразрывном союзе с духовной практикой...» [Хоружий, 1995, с. 44]

[2] Правомерность использования именно феноменологического метода в исследовании православной аскетики обосновывает С.С. Хоружий: «… Хотя исихастское сознание и феноменологическое сознание работают в разных опытных горизонтах, однако за счет общих принципов примата опыта и строгой проработки опыта, за счет общего внимания к технике контроля и технике фиксации содержаний сознания, они приобретают и ряд общих трансцендентальных структур» [Хоружий, 1998, с. 5].

ISSN 2227-6165

Введение: обыденный опыт и его автоматизмы

Каждый верующий хотя бы раз говорил эти слова: «мой путь к Богу» или «как я пришел/пришла к Богу». «Приход» обычно является выходом из ситуации жизненного кризиса, когда человек обнаруживает, что не может справиться с жизненными проблемами теми средствами и способами, какими привык пользоваться раньше. Либо же выход к Богу совершается из тупика, если человек понимает, что он сам, его мысленные привычки, реакции, наработанные модели поведения привели к такому закономерному результату. И если понимает, что, продолжая делать и думать, как привык, он лишь усугубит свое положение. В обоих случаях, какими бы разными они ни казались на первый взгляд, есть то, что их объединяет. И в сложных внешних обстоятельствах, и во внутреннем недовольстве собой есть нечто общее: нехватка ресурса для решения проблем и осознание этой нехватки. Определим ресурс как все то, что производится человеком в целом – в психике и в теле: не только мысли, эмоции и поступки, но и физические движения, физиологические процессы. Отсутствие ресурса может выражаться как в болезнях, упадке сил, истощении, так и в неспособности сделать то, что кажется необходимым, в эмоциональной подавленности, движении мыслей по кругу.

К этому состоянию человек нередко приводит себя сам. Психика и тело подают сигналы в виде ощущения напряжения и усталости, нежелания и недомогания, но человек не слышит их, иными словами, не слышит себя. Не замечая знаков, он движется по траектории, заданной его целями, обязательствами, понятиями, картиной мира. И даже если слышит – часто не знает, что делать с этими знаками: болями, недовольством, усталостью или отсутствием результатов, смысла... В ответ он может даже усиливать активность, настойчивость, последовательность, чтобы еще больше приблизиться к своей цели, еще крепче удерживать свою картину мира, еще точнее соответствовать своим понятиям. Или же наоборот, бросает все на самотек, разочарованно расслабляется и остывает – фактически перебрасывает себя на другой вид деятельности, главная задача которой – компенсировать травму от скопившегося напряжения. И все-таки часто человеку приходится, точнее говоря, удается услышать эти сигналы – недовольство, усталость, бессмысленность. Удивительным образом это происходит именно тогда, когда он оказывается в ситуации кризиса, тупика[3].

Обратим внимание на парадоксальную ситуацию: когда есть силы, когда деятелен, человек не слышит себя; услышит только тогда, когда уже ничего не сможет поделать, потому что не будет сил, смысла что-либо делать. Это сопоставление помогает нам проявить особенность человеческого восприятия и нашей внутренней жизни в целом: для получения сигналов, идущих от собственной психики и тела, необходима остановка деятельности, не-делание, амехания.

Кризис, тупик, осознание бессмысленности, бессилие, усталость, болезнь – не единственные способы обнаружить себя в амехании. Автоматически в такое состояние вводит то, что происходит с нами повседневно, обычно, часто: восхищение, страдание, отчаяние, опьянение, смех. Иными словами, амехания внедрена в нашу природу. Мы так устроены – и поэтому не замечаем, что постоянно время от времени впадаем в амеханию. «Замереть от восхищения» – выражение, улавливающее именно то состояние остановки деятельности, которое является одним из предметов исследования.

[3] Прислушаемся к подсказкам, которые делает наш язык: мы говорим «оказаться в кризисной ситуации». В этом словосочетании заложена противоречивость и парадоксальность: мы движемся к каким-то целям, но, когда обнаруживаем себя в кризисе, удивляемся неожиданному пункту прибытия. Действительно, никто не ставит перед собой такой задачи – «достичь кризиса». Он сам нас настигает. Если вспомнить, что на древне-греческом это слово значит «суд», то становится понятнее смысл и кризиса, и суда. Собственная психика и тело показывают человеку неправильность его действий, целей, установок. По сути, кризис – это суд над самим собой. Конечно, история слова «кризис» – предмет особого исследования. Однако, характерно, что в греческой античности человека настигала судьба, а не кризис. Даже предупрежденный оракулом Эдип не мог ее избежать. При этом действия героя античной трагедии на пути к развязке не оцениваются как плохие или хорошие, правильные или неправильные. В христианстве же человек осведомлен, что его ждет суд. Это знание способствует правильной (с точки зрения религиозного вероучения) жизни тем, что предостерегает наказанием за грехи.

ISSN 2227-6165

Удивительно, что в одном ряду оказываются такие разные переживания: восхищение, страдание, отчаяние, опьянение, смех. Мы удивляемся, потому что страдание занимает особое, значимое место в нашем внутреннем пространстве. А если в этот момент еще удержимся от оценки, распределяя перечисленные состояния по шкале «важное-неважное», «хорошее-плохое», то как раз и заметим, что незаметно для себя выделяем страдание среди прочих. Без самопроизвольного удивления и без осознанного удержания себя от оценки, мы бы ничего не заметили, мысленные процессы произошли мгновенно, ум быстро выдал готовый результат, на автомате – и мы бы не узнали о себе ничего нового. Кстати, удивление, которое движет здесь нашей мыслью, – еще один вид амехании, плодотворного не-делания.

Душевные или даже духовные страдания, которые стоят нам столько сил, за которые мы себя уважаем и хотим, чтобы другие нас тоже уважали (мы бываем глубоко задеты, если другие не ценят этот наработанный, как мы считаем, золотой запас), страдания, которые нас возвышают, очищают, делают лучше (так учит наша культура)... И – бытовое опьянение или неудержимый хохот, который не требует внутренней работы, который нам ничего не стоит, но приносит облегчение, фактически тоже очищает... И там и там мы нашли общее, схожее – амеханию; в какой-то момент и в страдании, и в хохоте она возникает, проглядывает.

Не надо много думать, чтобы объяснить себе особую значимость страдания. Первое, что каждому придет на ум, – подвиг Христа ради спасения людей. Крестные муки – отправная точка, вокруг которой формируется пространство всей христианской культуры: смыслы, законы, исторические события, жизнь конкретных людей. Внимание всей культуры стянуто к страданиям Бога, через эти страдания, как сквозь линзу, культура видит мир. Когда мы концентрируемся на страдании, видим в свете страдания, мы перестаем замечать особенность этой оптики. При отсутствии страдания (с той или с другой стороны линзы) мы можем вообще ничего не увидеть – ничего важного, ничего интересного, задевающего, запоминающегося. Таким сосредоточенным, натренированным на страдании может быть взгляд. Достаточно понаблюдать за собой в самых обычных ситуациях. Например, что мы замечаем, стоя в очереди в магазине, на что откликается наш ум. Вполне может оказаться, что в тривиальном повседневном событии мы обнаружим прежде всего страдание: «Кто строил это унылое здание магазина, персоналу здесь явно мало платят, и эта немолодая кассирша плохо выглядит – нет даже тени улыбки ни в глазах, ни в душе, а продукты – ГМО с нитратами – купить нечего, цены опять повысились...» Внимание к собственному видению, феноменология своего восприятия выявит: страдание вошло в автоматизм нашего ума, зашито в речь, а значит и в ход мыслей. Иначе, прежде чем сказать расхожую фразу «страдания очищают», мы задали бы себе вопросы: какие страдания, кого очищают, от чего, когда, при каких условиях. Автоматическую понятность этой культурной аксиомы, общепринятость жизненного правила легко пошатнуть – достаточно представить ситуацию, когда взрослый говорит плачущему ребенку: «Малыш, страдание очищает». Абсурдность такой ситуации помогает двигаться дальше – искать, что именно очищается страданием. У нас есть подсказка – этого нет у ребенка.

Страдание очищает от грехов, скажем мы себе, каждый из нас это знает, даже те, кто ни разу не читал Библию. Ну вот, кажется, мы быстро нашли ответ: у детей нет грехов, дети безгрешны – об этом тоже все знают – именно поэтому абсурдно им очищаться страданием. Двигаясь внутри библейских смыслов, поставим вопрос иначе: потому ли ребенок безгрешен, что выполняет заповеди? Ребенок может украсть, например, то есть взять вещь – чью-то, чужую. Станем ли мы за это называть его грешником? Скорее всего нет – ведь до определенного возраста ребенка даже не исповедуют. А взрослый грешен всегда – по своей природе. Мы в этом убеждены, не раз читали в религиозных книгах, слышали от других и в церковной проповеди, если заходили в храм. Это еще один автоматизм ума, готовое убеждение, которое легко покачнуть вопросом. Человек грешен по своей природе. Ребенок – человек? Если он безгрешен. «Дети – ангелы», – выдаст кто-нибудь готовый штамп. И услышит в ответ: «Дети бывают очень жестоки».

Итак, нарушение заповедей взрослым человеком – грех. Но все-таки грех не равен нарушению

ISSN 2227-6165

заповедей, если учесть, например, воровство, совершенное ребенком. Тогда сразу приходит на ум библейское: Адам совершил грехопадение, отведав от древа познания добра и зла. Дети, явно, не очень хорошо понимают: что добро, что зло. Мы их учим отличать хорошее от плохого, воспроизводя заповеди и добавляя что-то от себя. Если продолжить эту мысль, получается: мы сами их учим греху. Сохраняем инерцию греха первого человека – передаем его собственным детям. Вместо того, чтобы не мешать им оставаться безгрешными? Парадокс, противоречие, которые вводят в ступор! Мы останавливаемся. Вот этот опыт амехании – он всегда рядом и может явиться в самый неожиданный момент!

Прошло совсем немного времени и мысль снова заработала. Но прежде обратим внимание на то, из чего возникают парадоксы, каков характер сталкивающихся половинок противоречия, которыми завершаются два предыдущих абзаца. В обоих случаях это спор неких усвоенных идей и жизненного опыта, религиозных убеждений и реальных наблюдений. Парадокс прекращает работу ума, внутренний дискурс, спор противоположных аргументов. Однако остановка мысли противоречием как знак достижения границы, предела рассуждения, дает место созерцанию и оказывается очень плодотворной.

Продолжим. Адамов грех цепкий, непрерывно распространяющийся из века в век, – он повсюду. И мы понимаем: ребенок быстро повзрослеет и все равно узнает, что есть добро и зло, наверняка, болезненно столкнется с этим, потому что мы, взрослые, не подготовили его к этой встрече, не объяснили, как жить среди грешных людей, как соблюдать правила (законы, заповеди и т.п.). Впрочем, мы станем готовить, учить, объяснять, и все равно встреча будет болезненной. Да он сам уже не раз столкнулся и уже что-то узнал.

Оглядываясь на начало разговора, добавим: взрослые учат ребенка тому, что в какой-то момент ему, повзрослевшему, возможно, придется ломать, возможно, в страдании или болезни, счищать с себя – въевшиеся мысленные привычки и автоматизмы, а также искусственные понятия, иллюзии. Эти плоды ума и есть адамов грех, познание добра и зла? Оставим вопрос пока открытым, а вот со страданиями продолжим разбираться. Они бывают физические и душевные/духовные. С первыми все понятно – это болезни тела, раны. Не-физические бывают двух видов. Первый – когда уязвлены мы сами, второй – когда сострадаем от чужой боли. Последнее особо выделено в христианстве, оно является смыслом центрального религиозного события: Христос взошел на крест из сострадания к людям, и его физические мучения – это удвоение, подчеркивание значимости страдания.

Но для чего это символическое удвоение мук – страдание сострадающего Бога? Действительно, насколько иначе звучало христианство, если бы сострадание Христа в той ситуации выразилось в спасении двух распинаемых рядом разбойников.

Еще одна остановка: безмыслие, амехания, созерцание.

Часть 1. Страдание как осознанный выбор

Из этой тишины рождаются новые вопросы. Интересно, многим ли такое приходило в голову? Это внезапное наблюдение – поражающее почти как откровение или парадоксальный взгляд на знакомое вероучение. Но тут же хочется спросить: что здесь парадоксального, если все на поверхности, перед глазами – на иконах посреди Христос, а по бокам два других человека. Удивляет собственное внимание, а вернее, невнимательность.

Два разбойника – заглядываем в Библию и перечитываем те места, где говорится о них. Одного называют Безумным, другого – Благоразумным. Первый просил спасти, второй признал справедливость наказания и обратился к Богу. Христос ответил Благоразумному, что тот будет с Ним в раю (Лк. 23:32-43). Иными словами, обратившийся разбойник спасен. Но почему не в этой жизни? Ведь в списке чудес Христа больше всего приходится на помощь конкретным людям – исцеления от болезней, воскресение из мертвых. Ответа на этот вопрос нет. Мы знаем в молении о чаше, что Христос предвидел грядущие страдания и принял их. На Голгофе Он испивает эту чашу – так же, как и разбойники. Благоразумный не просит спасти – принимает справедливое наказание.

ISSN 2227-6165

Мир, жизнь, другие люди и мы себя сами подвергаем мукам. Символическое удвоение (страдание сострадающего) и означает, что (со)страдание является главной духовной практикой христианина, причем практикой повседневности, потому что Христос = крест. В любую мысль о Боге уже включено памятование о распятии, сострадание Спасителю.

Страдание – пассивный процесс принятия, претерпевания, проживания боли. Каждый из нас имел этот опыт и знает, что в момент боли мы не думаем – чувствуем. Боль отключает работу мысли. Автоматически. Остановка деятельности ума, амехания происходит независимо от нас. Затем обычно действие этого автомата останавливается – активизируется ум. И это тоже происходит автоматически[4]. Мы начинаем искать способы себе помочь – устранить причину боли, избежать, излечиться и т.д.

Существенная особенность крестных мук в осознанном принятии чаши страданий, в осознанной пассивности. Соответственно, важный момент в духовной жизни верующего, для которого Христос – образец и пример для подражания, – удерживать себя в пассивном состоянии, принимать боль без размышлений, без оценки, не пытаться уйти от страдания, не оказывать сопротивления. Это и есть особый опыт осознанного внутреннего действия, собирающего внимание, который характерен для всех религий, – удержание определенного состояния, искусственное продление естественного автоматизма.

Пассивное проживание боли не дает включаться уму – по сути, та же амехания, остановка деятельности, с которой мы начали наше исследование. И когда говорят «страдание очищает» – речь идет именно о таком опыте, останавливающем рациональную работу ума, концентрирующем ум как чистое внимание внутри, внутри тела. Именно такая внутренняя деятельность является целесообразной духовной практикой. А какова цель? Она нам всем, причастным христианской культуре, хорошо известна – движение к Богу, соединение с Ним: «…Самое совершенное и великое дело, которого только может желать и достигнуть человек, есть сближение с Богом и пребывание в единении с Ним» [Никодим Святогорец, 2015, с. 24].

И здесь удается заметить еще один важный и тонкий момент: когда пассивное страдание лишено цели, например, в секуляризованном обществе (в частности, советском), то очевидно, насколько вредным оно становится для человека. То, что было духовной практикой, внезапно и незаметно превращается в опасный автоматизм ума, бессмысленное забвение себя и саморазрушение. Поэтому нам, наследникам христианской традиции и воинствовавшей секуляризации, первым делом нужно пронаблюдать: как мы страдаем и для чего это делаем.

Сейчас мы говорили о страдании *как практике очищения* от ума. Однако страдание *как средство очищения* самого ума, пожалуй, даже ближе верующему в его повседневной обыденности. Речь идет о том первом виде не-физических страданий, когда уязвлены оказываемся мы сами. Чаще всего это происходит по причине неоправданных ожиданий, несоответствии других людей или событий нашим представлениям и желаниям. Что бывает в нас болезненно задето в подобных случаях? Чувство справедливости и собственного достоинства, самолюбие. Иными словами, источник страданий заключен в нас самих – мы раним себя сами, глядя на мир через призму собственного Я: своих оценок, сравнений, желаний, представлений, сформированных умом. В христианской традиции такой комплекс внутренней деятельности тематизирован как гордыня.

Гордыня считается в аскетической системе самым страшным из грехов, потому что собственное Я мешает человеку двигаться к Богу и, более того, соперничает с Ним. Гордыня диктует даже в страдании наращивать ресурсы по поддержанию Я, усиливать и защищать самодостаточность. Обратим внимание, что мы здесь автоматически приравняли Я, гордыню и самодостаточность. Они являются синонимами именно в христианской мысли: «Чтобы избегать тебе <…> сердечного самомнения и действовать без всякой надежды на себя, а с одним упованием на Бога, всякий раз

[4] Философское осмысление человеческой природы как встроенного автомата введено в русскую мысль В.В. Бибихиным [Бибихин, 2011, с. 29-30].

ISSN 2227-6165

настраивайся так, чтобы сознание и чувство своей немощи предшествовало у тебя созерцанию всемогущества Божия, а то и другое предшествовало каждому деянию твоему» [Никодим Святогорец, 2015, с. 42].

Вместо пассивного, смиренного претерпевания скорбей рабом Божьим гордый (в христианском понимании – самодостаточный человек), активизируя ум, поставит цель прекратить мучения, избежать их в будущем, станет защищаться, искать причины, выражать недовольство и т.п. Вот на эту внутреннюю деятельность христианина налагается запрет. Впрочем, мы уже обращали внимание на то, что активизация ума в ситуации страдания является автоматизмом – таким же естественным как и остановка работы ума при возникновении боли. Иными словами, один автоматизм используется и продлевается искусственным образом, а другой наоборот отсекается – соответственно, тоже искусственным образом. Это и есть смысл культа, и культуры как таковой.

Избавление от Я является задачей различных верований и учений, важным пунктом понимания специфики которых служит состояние, достигаемое в результате освобождения. В христианстве гордыне противополагается смирение раба Божия, его не-самодостаточность, принятие всего происходящего с человеком как того, что от Бога: «Спасающий тебя никому не попускает даром, если не устрояет чего-либо к пользе твоей» [Исаак Сирин, 2012, с. 590].

В дзен-буддизме же, например, освобождение от Я равнозначно просветлению. И там, и там происходит трансформация волеизъявления и работы ума: в христианстве – отказ от воли, в дзен-буддизме – отстраненное наблюдение. В христианстве человек вверяет свою волю Богу (монах – старцу, верующий – духовному отцу) и смиренно принимает все как благодать: «Все должен ты предать в жертву Богу и творить одну волю Его. Но ты в себе самом встретишь столько волений, сколько у тебя сил и потребностей, которые все требуют удовлетворения, не взирая на то, согласно ли то с волею Божиею. Потому для достижения возжеланной тобою цели тебе необходимо сначала подавлять свои собственные воления, а наконец и совсем их погасить и умертвить...» [Никодим Святогорец, 2015, с. 20]

В дзен-буддизме после осознания иллюзорности волеизъявления человек, находясь в позиции наблюдателя, спонтанно проявляет собственную природу. Различие в нюансах: в дзен-буддизме – принятие человеческой природы, которая постепенно проходит трансформацию; в христианстве – признание ее греховной и трансформация через соединение с Божественной. И там, и там человек вводится в состояние наблюдения. В христианстве это равнозначно смирению как отказу от анализа причин происходящего, от сравнения себя с другими людьми, наблюдение как бдительное принятие Божественной воли. В дзен-буддизме – это разотождествление с собственным телом и умом через понятие пустоты и слияние с миром. И там, и там Я расценивается как ничто. В одном случае – как ничтожество и прах («Почему, человек, ты много думаешь о себе? Спустись с тщетной твоей высоты, рассмотри ничтожность своей природы, ты – земля и пепел, прах и пыль, дым и тень, трава и цвет травный» [Иоанн Златоуст, 1898а, с. 287].

Часть 2. Страдание как напряженное усилие

Какие задачи выполняют культивируемые христианской традицией страдания? Выше мы говорили о страдании как средстве очищения. Очищение, в свою очередь, происходит через познание себя: «Всякая скорбь [В религиозных текстах «скорбь» используется как синоним словам «страдания», «болезнь» – Л.К.] обнаруживает сокровенные страсти в сердце, приводя их в движение. До скорби человек представляется сам себе спокойным и мирным, но, когда придет скорбь, тогда восстают и открываются невиданные им страсти, особливо гнев, печаль, уныние, гордость, неверие. Существенно нужно и полезно для подвижника обличение греха, гнездящегося в нем втайне» [Игнатий Брянчанинов 1991, с. 131]. Святитель говорит здесь о монахе, но подобные внутренние волнения переживает в ситуации страдания любой человек – даже нерелигиозный. Иными словами, человек не знает себя. Эта истина не нова: Сократ выявлял незнание афинских граждан с помощью

ISSN 2227-6165

специального исследования, задавая своим собеседникам вопросы. В христианстве с помощью страданий человек познает себя в некоем особом смысле – узнает себя, впервые знакомится, потому что ранее, до страдания, он таким не был, поэтому и не знал.

Здесь возникает закономерный вопрос: зачем провоцировать. Ведь можно наоборот призывать не к претерпеванию страданий, а к созданию комфортных условий, благоприятных ситуаций, в которых человек естественным образом проявляет радость, благодарность, довольство, приятие, доверие – свои лучшие свойства и качества. Такой опыт познания себя у человечества тоже есть: описывался в утопиях, коммунистических теориях, практиковался в государственном строительстве (среди которых социалистическое – не самый удачный вариант), в отдельных небольших общинах. Впрочем, концептуальный подход не обязателен. Подобный опыт еще ближе нам и не так уж редок – он есть в самой обычной повседневности, например, в жизни благополучных семей, дружеском общении, в любовании смеющимся ребенком или горным пейзажем, наслаждении ароматным чаем и т.д.

И в страдании, и в радости человек познает, узнает себя, свою природу: «Если Бог, желая привести их к познанию себя самих и направить на истинный путь к совершенству, пошлет им скорби и болезни или попустит подвергнуться гонениям, которыми обычно Он испытывает, кто истинные и настоящие рабы Его, тогда обнаруживается, что сокрывалось в сердце их и как глубоко растленны они гордостью» [Никодим Святогорец]. И там, и там, и в горе, и в радости человеческие проявления естественные. Но одни из них отсекаются или игнорируются, а другие культивируются. Почему отдано предпочтение одному, а не другому? Мы знаем, что любование горой или цветком, так же как и внимание к телесным процессам, например, дыханию, ходьбе или поеданию пищи в дзен-буддизме является сугубой духовной практикой, различными формами медитации. Почему христианство делает выбор в пользу страдания, полагая именно его как духовную деятельность, а в радостях, довольстве, напротив, видит усыпление, расслабление, рассеяние, забвение Бога: «Спасительная Божественная благодать для пробуждения грешника от усыпления, направляя свою силу на разорение той опоры, на которой кто утверждается и почивает своею самостию, – вот что делает: Кто связан плотоугодием, того ввергает в болезни и, ослабляя плоть, дает духу свободу и силу прийти в себя и отрезвиться. Кто прельщен своею красотою и силою, того лишает красоты и держит в постоянном изнеможении. Кто упокоевается на своей власти и силе, того подвергает рабству и унижению. Кто много полагается на богатство, у того отнимается оно. Кто высокоумничает, тот посрамляется как малосведущий. Кто опирается на прочность связей, у того они разрываются. Кто положился на вечность установившегося вокруг него порядка, у того он разоряется смертию лиц или потерею вещей нужных» [Феофан Затворник, 2002, с. 72].

Здесь мы наблюдаем биполярную оппозицию радость–страдание, которая неизменно аккумулирует в себе напряжение смыслов. Энергия, рождающаяся в противопоставлении и противостоянии, сама выдает нам ответы на поставленный вопрос. Итак, что мы слышим? Страдание естественным образом концентрирует внимание (на боли), собирает его, обычно рассеянное на множестве различных предметов, направляя внутрь, поскольку именно там происходит общение с Богом. В восточной медитации концентрация происходит с помощью технического приема, без привлечения эмоций (любви). Один из распространенных способов отвлечь ум от беспорядочных мыслей – направить внимание на какой-нибудь физиологический процесс: дыхание или ходьбу.

О принципиальной важности описанного выше однонаправленного, одностороннего движения внутрь свидетельствует образцовый монашеский опыт. Исаак Сирин описывает в качестве примера молчальника, который для того, чтобы не нарушать своего уединения ради общения с Богом, так и не вышел из своей кельи к умирающему собрату несмотря на его просьбы [Исаак Сирин, 2006, с. 97-99]. Иными словами, сострадание (к другим людям) как важнейшая христианская добродетель уступает непосредственному – происходящему внутри – общению с Богом. Страдание, так же как

ISSN 2227-6165

уединение и молчание, практикуемые преимущественно монахами, – это лишь средства собирания внимания внутрь, с одной и той же целью – приближение к Богу.

Продолжаем исследовать нашу оппозицию страдание – радость. Страдание (опять-таки естественным образом) вызывает напряжение – оно антипод *расслаблению*. В связи с этим, обратим внимание, что концентрация и напряжение в христианской традиции тождественные понятия, синонимы. Тогда как, например, в буддизме они разнесены на противоположные концы.

Теперь мы осознаем причину такого отождествления: и напряжение, и концентрация присущи страданию как духовной практике христианина. Боль естественным образом вызывает напряжение и сосредоточение. Кстати, нейтральное слово «практика», последовательно используемое в этом тексте, должно резать слух верующему, потому что традиция, конечно, поставила бы в это словосочетание «труд». Действительно, в отличие от радостей мира (мирских радостей), любования или нейтрального наблюдения страдание – это трудно. Не случайно скорби, болезни, пост, бдения, молитвенные коленопреклонения и другие труды, совершаемые даже не пустынниками – обычными верующими, называются подвигами.

Помимо трудности, в чем еще выражается напряженность христианской веры? Приведем один из феноменов монашеской практики – слезный дар, который расценивается среди аскетов как особая благодать [Исаак Сирин, 2006, с. 92-93]. Попросту говоря – взрослый мужчина постоянно плачет. Конечно, у человека, истощенного ограничениями в еде, сне, концентрирующего внимание внутри себя с помощью постоянного повторения молитв, молчания и одиночества, состояние сознания отличается от того, в каком пребывает, условно говоря, обычный человек. И все-таки в слезах и того, и другого есть общее, поэтому мы можем привлечь и свой собственный опыт. Посредством слез тело выплескивает боль или напряжение, скопившиеся внутри. Плач – это высшая точка напряжения, после прохождения которой наступает облегчение, расслабление. Различия заключаются опять-таки в продолжительности, повторяемости, как мы уже говорили выше – искусственном продлении естественного состояния. Иными словами, слезный дар у монашествующего – это пролонгированное пиковое напряжение с запретом расслабления, хотя последнее является естественным и должно наступать автоматически после плача.

Повторим, недовольство, ропот, печаль, недоверие, о которых говорит Игнатий, – спонтанные негативные реакции в ответ на боль; столь же естественные, что и радость, принятие, благодарность в ответ на то, что приятно и доставляет удовольствие. Снова и снова мы наблюдаем, что религиозная традиция целенаправленно работает с определенными автоматизмами: используя одни, отсекая другие. Эти действия характерны для культуры как таковой. Отдавая себе в этом отчет, мы начинаем яснее понимать особенности собственного внутреннего устроения и можем совершать уже осознанный выбор. Например, в дзен-буддизме культивирование человеческой природы происходит иными способами и средствами. Ничто не отсекается: ни страдания, ни напряжение, ни расслабление, ни радость. Но все переживания, телесные и психические процессы подвергаются наблюдению без оценки и анализа, в процессе чего и страдание, и напряжение, и радость ослабевают, человек постепенно разотождествляется с ними, размыкает связь и естественным образом освобождается от их воздействия, и в конечном счете – от Я. В этом выражается принятие и доверие к человеческой природе. Суть внутренней деятельности христианина – напряженная внутренняя связь с Богом, удержание связи, усиление напряжения путем осознания своей несамодостаточности (смертности, немощи, греховности, ничтожности). Буддизм культивирует непривязанность, невовлеченность, незаинтересованность ума; христианство же, наоборот, – связь, а именно – любовь. Действительно, напряжению страдания в христианской традиции противополагается не покой, а стремление к Богу, любовь как напряженное усилие.

Нет покоя и по линии человек–мир. Подвижники говорят, что в мире человек захвачен страстями – источниками страдания. Однако боль, которую человек переживает ради любви к Богу, как посланную Богом, и боль, которая случается в житейской неразберихе, – совершенно разные

ISSN 2227-6165

вещи для верующего человека. В христианстве страдание-благодать существенно отличается от страдания-страсти. И тем не менее, и там и там есть напряжение, тяга, все натянуто как струна: и страдание, и стремление, и страсть. Все разнесено, растянуто между двумя краями – как и тело самого Христа на распятии. Напряжением заряжена вся культура: искусство, экономика, политика, повседневные отношения людей… В стороне, пожалуй, только наука с ее методом наблюдения, хотя и она зиждется на интересе. Христианство не приемлет нейтральности: «О, если бы ты был холоден или горяч!» Вступить в отношения с Богом, ощутить его присутствие можно только в горячем покаянии или выражении любви. Человека, который ни холоден, ни горяч, нельзя спасти так же, как замкнутую в себе гордыню, потому что они вне отношений любви, вне стремления.

Как все эти рассуждения соотносятся с жизнью, условно говоря, обычного современного человека? Самым непосредственным образом. Достаточно задать себе вопрос: что я испытываю, когда замечаю нейтральное отношение. Если ответ будет: мне не нравится, я не люблю нейтральное отношение – то это может стать началом узнавания себя, понимания своей ситуации. А вот фраза «мне нравится нейтральное отношение» даже не звучит в нашей речи. По-русски мы так не говорим. В этом предложении слышится парадокс. Интересно, что отрицательное высказывание не режет уха: действительно, можно не любить то, что идет в разрез. А вот любить то, в чем нет любви не в модусе отсутствия, а иначе, любить то, что останавливает любовь, отстраняет ее, остраняет тем, что смотрит на нее из пустоты, гася ее энергию, гася ее саму, – возможно ли? Любовь как стремление, как напряжение такое не любит.

Возможно, кто-то захочет уточнить поставленный вопрос: «К чему конкретно я отношусь нейтрально?». От-ношение – это ведь всегда к чему-то, это всегда связь кого-то с кем-то или чем-то. Задав этот вопрос, скорее всего человек начнет вспоминать то, к чему он равнодушен. Равнодушие, безразличие – в нашей культуре расценивается как отсутствие любви, как нехватка чего-то очень важного, как гибель души. Однако нейтральное незаинтересованное отношение вовсе не тождественно равнодушию или безразличию. И разве можно это понять: если нет подобного опыта – а есть другой опыт. Вновь парадокс останавливает нас – амехания.

Часть 3. Страдание как упражнение и познание себя

Вернемся к исследованию страдания. Мы говорили, что страдание, скорбь, иначе, искушение, испытание, принимаемое верующим как благодать, ведет к познанию себя и последующему очищению от грехов – проявленных в страдании, но скрытых в обычной жизни. Это познание происходит неким особым образом: боль обнаруживает и – очень важно обратить на это внимание – умножает количество грехов, пробуждает, вызывает их к жизни. Об этом пишут подвижники: «…Искушения эти бывают и внешние – скорби, унижения; и внутренние – страстные помышления, которые нарочно спускаются, как звери с цепей. Сколько поэтому нужно внимать себе, и строго разбирать бывающие с нами и в нас, чтобы видеть, почему оно так есть и к чему нас обязывает» [Феофан Затворник, 2013, с. 138]. Опыт христианской веры особый – рискованный: здесь не только человек рискует (оказаться в аду, утратить любовь Бога), но и человеком рискуют: как он пройдет через испытание – победит ли страсти, примет ли болезнь со смирением, не возгордится ли от своих побед. Вспомним Иова – что осталось бы от человека, который, потеряв все нажитое, в отчаянии остался бы еще и без Бога?

У разных христианских авторов – древних и более близких нашему времени – и в самой Библии находим одну и ту же мысль: «Господь кого любит, кого приемлет, того бьет и наказывает, а потом избавляет от скорби. Без искушения приблизиться к Богу невозможно. Неискушенная добродетель <…> не добродетель!» [Игнатий Брянчанинов, 2013, с. 312]. Страдание – искушение, посылаемое человеку Богом, упражнение (это слово тоже часто встречается в религиозных текстах). Иными словами, Игнатий полагает, что не выработанная, не тренированная добродетель – это вообще не добродетель. И главный способ тренировки – скорби, болезни, страдания.

Здесь и сейчас мы пытаемся осознать это решение – принимать только добытую трудами

ISSN 2227-6165

добродетель и любовь, выработанную именно и только страданием. Мы пытаемся принять во внимание, осознать внутреннее устроение человека, тренирующего свою добродетель и любовь с помощью страданий. О том, что страдание – упражнение, рассуждает Иоанн Златоуст: «Через это [труды, скорби] Он упражняет душу в добродетели. Когда душа избирает добродетель, несмотря на трудности и еще не получая награды, то оказывает расположение и великое усердие к ней. <…> Скорбь особенно располагает нас к мудрости и делает крепкими…» Что мы здесь слышим: страдания закаляют верующего, делают его твердым в выборе добродетели независимо от обстоятельств, независимо от того, хорошо ему или плохо. Тренированный страданием человек узнал и преодолел с помощью упражнений свои грехи [Иоанн Златоуст 1898b, с. 16].

Можно ли тренироваться иначе? Мы знаем, что можно. Поэтому с вниманием всмотримся в особенность нашей, православной, традиции. Вот что мы читаем в письме старца, обращенном к мирянке: «…Будучи ты уверена, что Бог тебя любит и от любви попускает тебе истаявать болезнию плоти твоей, то и ты любовию к Нему укрепляйся в терпении с благодарением и не малодушествуй! Ты знаешь из отеческих писаний, что терпение невольных болезней *превышает* делание подвижническое…» [Макарий Оптинский, 2009, с. 29]. Здесь мы наблюдаем чрезвычайно важный момент, характеризующий православную духовную практику. Делание подвижническое – это все то, что предписывается исполнять верующему человеку, чтобы приблизиться к Богу и спасению: молитва, покаяние, исповедь, пост и т.д. Однако болезни, страдания, по словам Макария, и есть самая важная, самая эффективная, самая спасительная духовная практика, самое лучшее упражнение: «…Господь посещает болезнию ваших матерей и сестр, которую и приимет *вместо* подвигов духовных, по недостатку оных или ради немощи или ради нерадения нашего» [там же]. В этом высказывании Игнатий, признавая слабость и лень человека, полагает, что страдания – наилучшая практика для существа греховного по природе своей. Ведь страдания от других видов делания отличаются тем, что сами включают внутреннюю работу в человеке. Автоматически. Действительно, есть вероятность (и она очень велика), что верующий пропустит ежедневную молитву или регулярную исповедь, нарушит пост и найдет всему этому отговорки: «Ничто так не отгоняет беспечность и рассеянность, как скорбь и печаль; они сосредоточивают душу и обращают ее к самой себе» [Иоанн Златоуст, 1898c, с. 117]. Боль же – внутренняя практика, которая всегда с человеком; ее грешник делает не зависимо от того, есть ли у него время, желание, силы сегодня, сейчас, здесь сделать то, что решил делать.

Святые учителя говорят, что верующий без тренировки скорбями ненадежен, нетверд, непригоден: «Как свежеизваянный сосуд, еще не обожженный на огне, не готов для употребления, или как бессловесный младенец неспособен к мирским делам, <…> будучи неразумен, – так и неиспытанные души, не проверенные в различных скорбях от духов злобы, еще младенчествуют, не имеют достаточного *упражнения* и, так сказать, пока бесполезны для Царства <…>. Вот как полезны человеку *скорби* и испытания и *искушения*, делающие душу *пригодной* и *надежной*» [Макарий Египетский, 1991, с. 140]. Нетренированный хочет одно – а делает другое, его сердцу мило то, чему противится разум. В человеке нет цельности, а есть разделение: на тело, душу и дух или ум, сердце и тело или мысли, желание и волю. Христианские аскетические авторы усматривают разные части, но главное – то, что в грешном человеке нет единства. Впрочем, цельность есть – в монахе. В переводе с древнегреческого это слово означает «единый». Получается, что без упражнений-страданий, с одной стороны, разделенный человек не знает себя и его добродетели ненадежны; а с другой стороны, те знания о себе, которые имеет, – ошибочны и он не сознает своего ничтожества. Задача научения – понять собственное ничтожество и счистить с себя все неправильные мнения о себе, грехи и гордыню. Быть сокрушенным, чтобы стать единым.

Человек – ничтожное существо, говорит нам традиция: «*Скорбью*, как бы в каком священном месте, душа *научается ничтожеству* человеческой природы, кратковременности настоящей жизни, тленности и непостоянству житейского» [Иоанн Златоуст, 1898d, с. 7]. Ничтожество, ничто, пустота, незнание – точка сборки для многих учений и верований. Какие-то из них ведут к ней путем

ISSN 2227-6165

философских парадоксов, иные – путем медитации и отсутствия мыслей, а христианство – путем страданий. Мы можем сравнивать эти системы и формирующие структуры, но, пожалуй, не можем оценивать. Тем не менее, когда мы понимаем взаимосвязи понятий внутри систем, создающих определенное представление о человеке и мире, понимаем смысл практик, которыми конкретный представитель культуры формируется и формирует себя в соответствии с образцом, предлагаемым системой, наше освоение или отказ от таких практик, понятий, образцов становится более эффективным и безопасным. В данном исследовании мы пытаемся проследить специфику той традиции, которую наследуем по рождению.

Продолжим. Страдания, скорби, болезни – это упражнения. Духовные учителя указывают, что их нужно правильно выполнять и разъясняют, как именно – чтобы от этого была польза, а не вред для верующего. Самое главное в претерпевании скорбей – благодарное и радостное их принятие. Из жизненного опыта все мы знаем, человек принимает боль без ропота и недовольства, когда за ней стоит смысл. Читаем: «И ни одна из них [малых птиц] не упадет на землю без воли Отца вашего; у вас же и волосы на голове все сочтены (Мф. 10: 29-30). Иными словами, все страдания, которые выпадают на долю верующего, – от Бога. Господь посылает их либо для воспитания (познания себя, упрочения добродетелей), либо в качестве наказания за ранее содеянные грехи («Когда бьёт Господь, не праведно ли подумать, что верно есть за что» [Феофан Говоров, 1901, с. 73]), либо для испытания веры и любви, для Своей славы (подвиг Иова – победа Бога в споре с Сатаной).

А вот еще одно тонкое толкование, почему Бог может попускать страдания на человека: для предотвращения испытаний, с которыми бы не справился верующий, но вот болезнь их предотвратила: «Бог премилосердый посылает тебе болезнь телесную, более промышляя о спасении твоем душевном; и, может быть, ты могла подпасть тяжким и сильным искушениям, тяжелее и самой болезни. Бог, предвидя немощь твою душевную, сохранил тебя чрез болезнь от многих бед, искушений и скорбей» [Макарий Оптинский, 2009, с. 29]. Вновь страдание являются неким регулятором, средством установления правильных отношений между человеком с его слабостью и ленью, и Богом. В первом случае описывалось страдание как естественный тренажер. А в данном – как тренажер с ограничителем нагрузки, чтобы главная деятельность – смиренная любовь человека к Богу сохранялась, поскольку именно в этом цель всей духовной практики христианина.

Еще одно правило: человеку нельзя избегать страданий – ведь они посланы Богом. Но и самому навлекать их на себя нельзя по той же причине: скорби посылает Бог, поэтому самодеятельность верующего в этом вопросе приравнивается гордыне. Ободряя страдающего, учитель говорит, что Бог всегда посылает бремя, которое по силам. С другой стороны, чем больше человек шаг за шагом приближается к Богу, тем больше страданий ему выпадает. Очень емко все эти основные моменты собраны в одном поучении: «У святого Исаака Сирианина подробно изображается, с какою постепенностью Господь вводит очищаемого все более и более в *скорби* чистительные и как разогревает в нем дух *сокрушения*. С нашей стороны требуется только вера в благое промышление и готовое, радостное, благодарное *приятие* от Него всего посылаемого. Недостаток сего *отнимает чистительную силу* у скорбных случаев, не пропускает ее до сердца и глубин наших. Это – в отношении к скорбям. В отношении же к сокрушению – внимательное познавание своих грехов, своего расстройства, чрез наблюдение за собою и за тем, что бывает в нас, и потом частое исповедание, с искренним раскаянием и болезнованием. Без внешних скорбей трудно устоять человеку против гордости и самомнения, а без слез сокрушения как избавиться от внутреннего эгоизма фарисейской самоправедности...» [Феофан Затворник, 2002, с. 188].

Часть 4. Работа боли

Как протекает процесс страдания? Воздействие боли и связанные с этим ощущения зависят от очень многих вещей. Всматриваясь в этот опыт, мы удивимся, как сложно устроена наша боль, как

ISSN 2227-6165

все гибко взаимосвязано. Итак, сила боли зависит от степени воздействия и нашего состояния. Например, при большом напряжении или эмоциональной вовлеченности мы можем вообще не почувствовать, что какая-то часть тела повреждена. Сигналы тела не доходят до сознания, не входят в поле внимания. Страх за свое здоровье может усугубить болезнь или замедлить выздоровление. Известны факты, что расслабленное тело и психика удивительным образом компенсируют удары и вредные воздействия. Время от времени мы читаем в прессе: пьяный или ребенок выпал из окна многоэтажки, встал и пошел как ни в чем не бывало. Но вот представим самую обычную, нейтральную, бытовую ситуацию: скажем, случайно порезанный палец во время приготовления обеда. Сначала мы чувствуем боль и ни о чем не думаем. В следующий момент прекращаем шинковать овощи, смотрим, что с пальцем, насколько глубок порез. Иными словами – переключаем внимание на поврежденную часть тела и отвлекаемся от того, что делали до возникновения болевого ощущения. Далее если ранение незначительное, мы вновь возвращаемся к своему делу – только кожа содрана, можно продолжать приготовление еды. Если повреждение глубокое, мы обеспокоенно принимаем меры в защиту и восстановление здоровья: останавливаем кровь салфеткой, ищем лекарство. А, забинтовав палец, скорее всего, продолжим делать то, что делали, – этого требуют насущная повседневность. Или позовем кого-то на помощь и сменим деятельность. И поскольку источник опасности уйдет из поля нашего внимания, то и мы станем меньше думать о ране и о ситуации. Но если продолжим работать, то станем внимательнее обращаться с инструментом, вдруг вспомним, что этот домашний предмет пришел к нам из дикой древности, где человека окружала смертельная опасность, и где он служил оружием. Или будем думать о причинах неприятности: нож слишком острый или неудобный, или просто случайно сорвался – ничего не поделаешь, бывает, или мы отвлеклись-задумались, а ведь это острый предмет, и его нельзя оставлять без внимания, даже когда шинкуешь овощи. Потом в течение нескольких дней следим за процессом заживления.

Что мы наблюдаем в этой ситуации: боль собирает, направляет внимание. Концентрация проявляется чрезвычайно разнообразно: это и обращение внимания внутрь тела и психики, забота и дальнейшая деятельность, связанная с ранением, размышления над причинами, проявление осторожности и т.д. Впрочем, мы видели, что в некоторых случаях боль не приводит к длительной концентрации – внимание быстро отвлекается и рассеивается. Иными словами, боль только в начале собирает внимание, в дальнейшем же распоряжаемся им мы. Во всех описанных случаях действуют автоматизмы: телесные, мыслительные.

Как работает боль, когда она оказывается религиозной практикой? В христианстве главное внутреннее действие верующего по отношению к страданию – это принятие. Ведь верующий знает: все – от Бога, а сам он – изначально грешен, виновен. Не знает за что именно наказан, но если посланы скорби – значит, так надо. Иными словами, принятие как отказ от познания, понимания причин останавливает работу ума. Остановка мыслительной деятельности ведет к концентрации на внутренних процессах. В восточных практиках эта концентрация-наблюдение была бы финальным процессом, тренирующим саму эту концентрацию, возможно, приводящим к угасанию боли или к важным осознаниям. В отдельных случаях такой процесс мог иметь спонтанное продолжение, тематизированное как просветление. В христианстве, страдание, как и другие труды и подвиги, не имеет ценности само по себе – всякий раз оно должно перенаправляться, трансформироваться в любовь к Богу: «…Самое совершенное и великое дело <…> есть сближение с Богом и пребывание в единении с Ним.

Но немало таких, которые говорят, что совершенство жизни христианской состоит в пощениях, бдениях, коленопреклонениях, спании на голой земле и в других подобных строгостях телесных. Иные говорят, что оно состоит в совершении многих молитвословий дома и в выстаивании долгих служб церковных. А есть и такие, которые полагают, что совершенство наше всецело состоит в умной молитве, в уединении, отшельничестве и молчании. Наибольшая же часть ограничивает сие совершенство точным исполнением всех уставом положенных подвижнических деланий <…>. Однако ж все эти добродетели одни не составляют искомого христианского совершенства, но суть лишь средства и способы к достижению его» [Никодим Святогорец, 2015, с. 21].

ISSN 2227-6165

Подтверждением тому, что страдание является особой духовной практикой, осуществляемой в виду определенной цели, специальным регулятором, инструментом, механизмом отношений с Богом, звучат слова учителей церкви: «О скорбях грешников, живущих на земле для земных наслаждений и для земного преуспеяния, пророк не сказал ни слова. *Скорби им не попускаются*. К чему им скорби? Они не понесут их с благодарением, а только ропотом, унынием, хулою на Бога, отчаянием умножат грехи свои» [Игнатий Брянчанинов, 1991, с. 130). В этом высказывании Игнатия Брянчанинова прочитываются сразу очень много смыслов.

Здесь говорится удивительная вещь: страдание – наказание (опыт, упражнение), которое не для всех. Тем грешникам, которые не обращены к Нему, Бог не посылает страданий. Они оставлены. Приведем суровый образ воспитания из Библии: «Ибо Господь, кого любит, того наказывает; бьет же всякого сына, которого принимает. Если же остаетесь без наказания, которое всем обще, то вы незаконные дети, а не сыны» (Евр. 12:6, 8). Иначе говоря, ребенка не наказывает отец, потому что у него нет отца. Из чего следует: если у ребенка есть отец, он обязательно будет наказываем. Человек, у которого нет страданий, находится вне отношений с Богом. Вернее, в особых отношениях: он покинут.

Еще один важный, мистический, смысл заключен в словах Игнатия: страдания посылаются только тем, кто их принимает. Кто не принимает – тот не получает, тому не дают. Такова важность и сила человеческого принятия (или непринятия). Оно влияет не только на то, какой смысл будет иметь событие для человека, как повлияет, куда приведет, но и на то, произойдет ли событие вообще.

Следующий момент, заслуживающий особого внимания в высказывании Игнатия: неприятием страданий грешный по своей природе человека отягчает свое состояние, потому что в этом случае страдание означает уныние, недовольство. Здесь впору вспомнить приведенный выше совет, как правильно претерпевать страдания: их нужно принимать с радостью – тогда будет польза для верующего. Радостное принятие или уныние непринятия – в данном случае именно эта разница в отношении к страданию делает человека сыном Бога или покинутым. Боль – это реакция, автоматизм, встроенный в наше тело, психику. Что действительно зависит от человека – так это отношение к отклику собственного тела и души. Впрочем, и здесь заложен автоматизм: первоначально, когда возникает боль, мы ее спонтанно принимаем = ощущаем. Следующее движение – хотим освободиться, избавиться, иными словами, не принимаем. Это естественное движение: отдернуть руку от пламени, отвернуться от разгневанного собеседника. Христианство учит нас противоположному, по сути, противоестественному действию – принимать боль, продлевать ее, чтобы через смирение, через отказ от себя прийти к Богу. То же можно сказать и о характере принятия: человеку приходится соглашаться – от безысходности, вынужденно смиряться или привыкать, например, к собственной болезни, которую не удается вылечить. Но учителя церкви призывают, наоборот, не уклоняться от посланных страданий и принимать невзгоды с радостью, подчеркнем еще раз – с противоестественной радостью.

Почему христианское вероучение вмешивается в одни автоматизмы, меняя действие на противоположное, а в другие – нет? Ведь существуют традиции, которые работают с автоматизмами самой боли, как телесной, так и психической, не меняя направленности. На этот вопрос мы отчасти уже ответили, сказав, что страдание является инструментом, механизмом отношений человека и Бога. Так, по словам Игнатия Брянчанинова даже добродетельный человек без искушений (то есть не искушенный страданиями, посланными Богом, не упражняющий душу в любви к Богу) недостаточно чист: «Если видите кого-нибудь, величаемого от людей православных добродетельным, а он живет без всяких искушений, преуспевает в мирском отношении, знайте: его добродетель, его Православие не приняты Богом. В них зрит Бог нечистоту, ненавистную Ему!» [Игнатий Брянчанинов, 2013, с. 313]. Впрочем, в использовании этого инструмента, механизма есть ограничения. Мы говорили о том, что страдания в рамках религиозности имеют смысл, нужны только в виду цели – любви к Богу, и рассматривали негативные ситуации, ограничивающие практику

ISSN 2227-6165

страдания, – покинутость, нечистота. Однако отсутствие страданий может свидетельствовать о действии иных психических и телесных процессов, об осуществлении совершенно другого опыта – единения с Богом в особых практиках. Пример такой целостной практики мы наблюдаем в исихастской традиции обожения. Этот опыт, вошедший в русскую духовную культуру через тексты «Добротолюбия», чрезвычайно важен для исследования человеческой природы и заслуживает отдельного исследования.

Заключение

В данной работе было проведено феноменологическое исследование одной из самых важных внутренних практик христианской религиозности – страдания – с точки зрения встроенных в нашу психику и тело естественных автоматических механизмов и целенаправленного нарушения их деятельности. Был рассмотрен бытовой опыт обычного человека и образцовый монашеский опыт, библейские тексты о страдании и их рецепция религиозными подвижниками. Очень плодотворным оказалось феноменологическое сравнение христианской внутренней практики страдания как остановки работы ума с дзен-буддистской медитацией – в точке их соприкосновения, а именно в созерцательном опыте амехании, остановки психической и телесной деятельности. О том, что эта точка есть, свидетельствует учитель церкви Григорий Палама: «Субботствуя духовно и в меру возможности унимая собственные действия тела, исихасты прекращают всю сопоставительную, перечислительную и разную другую познавательную работу душевных сил, всякое чувственное восприятие и вообще всякое произвольное телесное действование, а всякое не вполне произвольное, как например дыхание, они ограничивают в той мере, в какой это зависит от нас» [Григорий Палама, 1996, с. 38].

Описанная здесь православным святым амехания оказалась не просто инструментом и предметом данного исследования, но обнаружила себя как то важное, что объединяет представителей различных религий и духовных практик. Она есть нечто более глубокое, чем понятия, образы и концепции, поскольку включена в устройство нашего тела и психики и действует автоматически. Именно то, что амехания присуща таким разным вероучениям, как сравниваемые в этой статье христианство и дзен-буддизм, позволяет говорить о необычайной значимости этого опыта для человеческого существа – его целительной силе, эффективности воздействия.

ИСТОЧНИКИ

1. *Григорий Палама*. Триады в защиту священнобезмолствующих. – Москва, 1996.
2. *Игнатий Брянчанинов*. Собрание творений. Т. VII. Избранные письма. – Москва, 2013.
3. *Игнатий Брянчанинов*. Приношение современному монашеству [Репринт: Санкт-Петербург, 1905.]. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1991.
4. *Иоанн Златоуст*. Полное собрание сочинений в 12 тт. – Санкт-Петербург, 1898.
a. Т. XXII. Кн. 2. Слово о высокомерии и тщеславии.
b. Т. V. Кн. 1. Беседа на псалом 7.
c. Т. I. Ч. 2. Против аномеев. Электронная публикация: Слово пятое. О непостижимом.
d. Т. I. Ч. 1. Слово первое – к Дмитрию монаху.
5. *Исаак Сирин*. Азбука духовная. – Москва, 2006.
6. *Исаак Сирин*. Слова подвижнические. – Москва, 2012.
7. *Макарий Египетский*. Преподобного отца нашего Макария Египетского новые духовные беседы. – Москва, 1990.
8. *Макарий Оптинский*. Душеполезные поучения преподобного Макария. – Свято-Введенская Оптина пустынь, 2009.
9. *Никодим Святогорец*. Невидимая брань. – Москва: Директ-медиа, 2015.
10. *Феофан (Говоров)*. Собрание писем. Вып. 8. – Москва, 1901.
11. *Феофан Затворник*. Мысли на каждый день года по церковным чтениям из слова Божия. – Москва, 2013.
12. *Феофан Затворник*. Путь ко спасению. Краткий очерк аскетики [Репринт 1899]. – Москва, 2002.

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Gregory Palamas. *Triady v zaschitu sviaschennobezmolvstvuyuschikh* [The Triads in Defense of the Holy Hesychasts]. Moscow, 1996.
2. Ignatius Bryanchaninov. *Sobranie tvoreniy. T. VII. Izbrannye pis'ma* [Collected Works. Selected Letters]. Moscow, 2013.
3. Ignatius Bryanchaninov. *Prinoshenie sovremennomu monashestvu* [An offering to Contemporary Monastacism]. Sv.-Troitskaya Lavra, 1991.
4. Ioannes Hrisostomos. *Polnoe sobranie troreniy v 12 tt.* [The Complete works]. Cviato-Uspenskaya Pochaevskaya Lavra, 2009. Reprint: Petersbourg, 1898.
5. Isaac the Syrian. *Azbuka Dukhovnaya* [Spiritual Alphabet]. Moscow, 2006.
6. Isaac the Syrian. *Slova podvizhnicheskie* [Ascetical Homilies]. Moscow, 2012.
7. Macarius the Egyptian. *Prepodobnogo otsa nashego Makariya Egipetskogo novyya dukhovnyye besedy* [New Spiritual Homilies of St. Macarius the Egyptian]. Moscow, 1990.
8. Macarius of Optina. *Dushepolezye pouchenia prepodobnogo Makaria* [Spiritual Counsels of St. Macarius of Optina]. Optina Monastery, 2009.
9. Nicodemus of the Holy Mountain. *Nevidimaya bran'* [Unseen Warfare]. Moscow, 2015.
10. Theophan (Govorov). *Sovranie pisem. Vyp. 8.* [Collected letters]. Moscow, 2000.
11. Theophan the Recluse. *Mysli na kazhdyi den' goda po tserkovnym chteniam iz slova Bozhia* [Thoughts for Each Day of the Year According to the Daily Church Readings from the Word of God]. Moscow, 2013.
12. Theophan the Recluse. *Put' ko spaseniyu. Kratriy ocherk asketiki* [The Path to Salvation]. Moscow, 2002.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бибихин В.В.* Лес / *В.В. Бибихин.* – Санкт-Петербург, 2011.
2. *Хоружий С.С.* Аналитический словарь исихастской антропологии / *С.С. Хоружий* // Синергия. Проблемы аскетики и мистики Православия / ред. *С.С. Хоружий.* – Москва, 1995.
3. *Хоружий С.С.* Православная аскеза и философская феноменология / *С.С. Хоружий.* – Москва, 1998.

REFERENCES

1. Bibkhin V.V. *Les* [Woods]. Saint-Petersburg, 2011.
2. Horujiy Sergey S. *Analiticheskiy slovar' isikhastskoy antropologii* [Analytical vocabulary of Hesychast Anthropology]. In *Sinerghia. Problemy asketiki i mistiki pravoslavia* [Synergia. Problems of Orthodox Asceticism and Mysticism]. Moscow, 1995.
3. Horujiy Sergey S. *Pravoslavnaya askeza i filosofskaya fenomenologhia* [Orthodox Ascetic and philosophical Phenomenology], Moscow, 1998.

SUMMARY

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

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 (окончание, начало в №1 (21) и №2 (22)) исследуются роль медиа в построении современной идентичности, и связанные с этим противоречия. Культурный потенциал медиа рассматривается как сложный и провоцирующий противоречивые практики. Доказывается, что выход из кризиса коммуникации и правильная оценка достоверности сообщений возможна при обращении к важнейшим культурным концептам «игры» и «технологии». Вне правильной коммуникации массовость разрушает содержание культуры, тогда как правильная коммуникация требует переосмысления культуры как механизма адаптации, способного отвергать ложь на разных этапах развития.

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

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

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 Issues 1(21) and 2(22)) examines the role of media in contemporary identity building and additional contradictions. Cultural potential of media is concerned as complex and exercising contradictions in practices. To overcome communication crisis and to understand what messages are true is possible through the most important cultural notions as play and technology. Without due communication mass culture is destructive for cultural content, and original communication demands to rethink culture as adaptive tool, not compatible with any lies.

Keywords: communication, media, personality in the culture, individualization, mass culture, game

ПРОБЛЕМА ВЫРАЖЕНИЯ АНТИ-ЭСТЕТИКИ ДАДАИЗМА И ЕЁ КЛАССИФИКАЦИЯ

УДК 7.01

Автор: ***Бойе Анастасия Александровна***, бакалавр искусствоведения (РГГУ), независимый исследователь, e-mail: n661107@mail.ru

Аннотация: Понятие «анти-эстетика» изначально оперировалось постмодернистской критикой и характеризовало искусство постмодернизма. Однако анти-эстетика фактически реализовалась гораздо раньше – в радикальном авангарде. Исследователь и теоретик авангарда П. Бюргер охарактеризовал радикальный авангард процессом «снятия искусства» и введением «новой эстетики». Наиболее ярко и остро этот «проект» осуществился в искусстве дадаизма. В данной статье исследуется проблема выражения анти-эстетики в дадаизме и предпринимается попытка ее структурирования и классификации. Выделенные основные характерные аспекты феномена: случайное, абсурд, карикатура, отражают суть концепции антиискусства, вклинивавшуюся в идею анти-эстетики и усилившую ее.

Ключевые слова: анти-эстетика, дадаизм, анти-искусство, исторический авангард, радикальный авангард, классификация

QUESTION OF EXPRESSION OF AN ANTI-AESTHETICS OF DADAISM AND ITS CLASSIFICATION

UDC 7.01

Author: ***Boie Anastasia***, Bachelor of Art Criticism (RSUH, Moscow, Russia), independent researcher, e-mail: n661107@mail.ru

Summary: The concept of anti-aesthetics was initially used by post-modern criticism and characterized post-modern art. But although, anti-aesthetics was actualized much earlier – in radical avant-garde. Researcher and theorist of avant-garde P. Bürger

ISSN 2227-6165

has characterized the radical avant-garge as a process which he named “sublation of art” (Aufhebung der Kunst) and introduced “new aesthetics”. Most brightly and acutely this “project” was endured in dadaist art. In this article, the question of expression of dadaism anti-aesthetics is investigated and an attempt to structure and to classify was being made. The phenomenon is accentuated with basic characteristic aspects – Chance, Absurd and Caricature which do represent the core of anti-art conception encroaching into the idea of anti-aesthetics and strengthening it.

Keywords: anti-aesthetics, dadaism, anti-art, historical avant-garde, radical avant-garde, classification

АНТИЧНАЯ НУМИЗМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ: «ОБРУЧЕНИЕ МАРИИ»

УДК 7.034.5+737

Автор: ***Рогов Михаил Анатольевич***, кандидат экономических наук, доцент, член Ассоциации искусствоведов, (Москва, Россия), e-mail: rogovm@hotmail.com

Аннотация: В работе рассматривается роль античной нумизматики для истории искусства Возрождения и обзор истории создания и особенностей заказов «Обручения Марии» Перуджино и Рафаэля. Автором выдвигается гипотеза о влиянии античной нумизматики на раннее творчество Рафаэля на примере алтарного образа «Обручения Марии» и рисунка «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской». Гипотеза обосновывается композиционно-семантическими аллюзиями на изображения реверса римских монет Юлии Домны, посвященных восстановлению ею храма Весты в Риме после пожара 191 г., а также сходством мотива декора антефиксов храма Весты на монетах Нерона, посвященных восстановлению храма Весты после пожара 64 г., с рафаэлевским образом «идеального» храма. Автором обсуждается знакомство Рафаэля с гуманистической иконографической программой, использующей образы античной римской монеты, на примере фресок Перуджино и его учеников в Колледжио дель Камбио.

Ключевые слова: Рафаэль, Перуджино, римские монеты, античная нумизматика, Обручение Марии, храм Весты, Колледжио дель Камбио

ANTIQUE NUMISMATICS IN RAPHAEL'S CREATIVITY: MARRIAGE OF THE VIRGIN

UDC 7.034.5+737

Author: ***Rogov Mikhail***, PhD, Associate Professor, member of the Art Historians and Art Critics Association, (Moscow, Russia), e-mail: rogovm@hotmail.com

Summary: This paper considers the role of antique numismatics for the Renaissance art history and the history of comissions of Raphael's and Perugino's “Marriage of the Virgin”. The hypothesis that had been put forward by the author is that there is an influence of antique Roman coins on both these early altarpieces and Rafael's drawing “Meeting of Frederick III and Eleanor of Portugal”. The hypothesis is based on compositional and semantic allusions to the reverse image of Julia Domna's coins dedicated to her restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 191 AD, as well as the similarity of the temple antefixes decoration motif both in Rafael's image of the “ideal” temple and Nero's coins dedicated to the restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 64 AD. The author discusses the Raphael's familiarity with humanistic iconographic programme including antique Roman coin images in case of frescoes by Perugino and his pupils at Collegio del Cambio.

Keywords: Raphael, Perugino, roman coins, antique numismatics, Marriage of The Virgin, temple of Vesta, Collegio del Cambio

ВОДНАЯ СТИХИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОМ АНГЛИЙСКОМ БЕСТИАРИИ

УДК 7.033.4(410.1)+7.033.5(410.1)+75.056

Автор: ***Рожкова Светлана Алексеевна***, студентка магистратуры Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова при Российской Академии Художеств, e-mail: edelbertina@gmail.com

Аннотация: В данном исследовании в контексте общих стилистических изменений, произошедших в миниатюрах с XII по XV век, рассмотрены художественные особенности изображения водного пространства в средневековых манускриптах, от Бестиария Лод 247 до Бестиария Анны Уэльской. Особое внимание уделено проблеме ракурса и передачи таких свойств воды, как ее прозрачность и цвет. А также определены иконографические схемы некоторых сюжетов, которые характерны для рукописей Бестиария определенной семьи (группы).

Ключевые слова: средневековое искусство, манускрипты, бестиарий, миниатюры, Англия, вода

ISSN 2227-6165

WATER ELEMENT IN ENGLISH MEDIEVAL BESTIARY MINIATURES

UDC 7.033.4(410.1)+7.033.5(410.1)+75.056

Author: ***Rozhkova Svetlana***, master student, Moscow State Academic Art Institute Named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: edelbertina@gmail.com

Summary: In this study we examined the artistic features of the images of water in the medieval manuscripts from Bestiary Laud. 247 to Bestiary of Anne Walsh in the context of the general stylistic changes that occurred in the miniatures of the XII-XV century. Special attention was given to the problem of foreshortening and the imagery such properties of water as its transparency and color. We also identified the iconographic schemes of some scenes that are inherent to one of several families (groups) of Bestiaries.

Keywords: medieval art, manuscripts, bestiary, miniatures, England, water

ТРАКТОВКА СЮЖЕТА «ЧУДО БОГОМАТЕРИ СНЕЖНОЙ» ТОСКАНСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА: САССЕТТА И МАЗОЛИНО ДА ПАНИКАЛЕ

УДК 7.034(450)+7.046.3

Автор: ***Колпашникова Дарья Дмитриевна***, аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, e-mail: kolpashdd@mail.ru

Аннотация: Во второй трети XV столетия два художника, представители разных региональных школ, создали молитвенные образы, включив в них редкий сюжет, связанный с основанием базилики Санта-Мария Маджоре и прошедшим в связи с этим в августе 358 года снегопадом. Панель алтаря Колонна «Основание церкви Санта-Мария Маджоре» (1423-1428) работы Томмазо ди Кристофоро Фини (Мазолино да Паникале) и пределла алтаря «Снежная Мадонна» (1430-1432) кисти Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, весьма примечательны. Они наглядно демонстрируют различия между флорентийской и сиенской художественной традицией. Также эти разноформатные работы интересны в качестве своеобразных интерпретаций чуда – сюжета из прошлого, который художники перенесли в актуальную для них современность.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс, искусство Возрождения, Сассетта, Мазолино

INTERPRETATION OF THE OUR LADY OF THE SNOWS MIRACLE BY TWO TUSCAN PAINTERS OF THE FIRST HALF OF THE 15TH CENTURY: SASSETTA AND MASOLINO DA PANICALE

UDC 7.034(450)+7.046.3

Author: ***Kolpashnikova Daria***, Ph.D. Student, General History of Art Department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: kolpashdd@mail.ru

Summary: Two Renaissance painters who represented different regional artistic schools created in the second third of the 15th century two religious images on the same rare subject. Their artworks were dedicated to the Foundation of the Basilica of Santa Maria Maggiore and to the miraculous snowfall that happened in the August of the 358 A.D. Panel of the Colonna altarpiece named “Founding of the Santa Maria Maggiore” (1423-1428) created by Masolino da Panicale, nickname of Tommaso di Christoforo Fini, and predella of the “Our Lady of the Snows” altarpiece (1430-1432) painted by Stefano di Giovanni, also known as Sassetta, clearly demonstrate the differences between Florentine and Sienese artistic tradition. These devotional paintings gave new intepretations to the miraculous story by transferring its narrative into circumstances that were more familiar to contemporaries of the artists.

Keywords: Italian Renaissance, painting, Sassetta, Masolino

РОСПИСИ СЕЛЬСКИХ ХРАМОВ ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ. ПРАКТИКА КОНСЕРВАЦИИ ФРЕСОК НА ПРИМЕРЕ ТРОИЦКОГО ХРАМА СЕЛА ВОЩАЖНИКОВО (1790-е гг.)

УДК 75.021.333+75.025

Автор-1: ***Кривулько Тимур Александрович***, магистр 1 года обучения кафедры «Реставрации и живописи» СПГХПА им. А.Л. Штиглица, e-mail: samkuvalda@ya.ru

Автор-2: ***Виноградов Александр Николаевич***, студент 4 курса специалитета кафедры «Реставрации и живописи» СПГХПА им. А.Л. Штиглица, e-mail: avinogradov.art@mail.ru

Аннотация: На территории вотчины Шереметьевых (часть Ярославской области) было выстроено 12 церквей и 6 храмов. На данный момент многие храмы заброшены и постепенно начинают разрушаться. Силами студентов и преподавателей кафедры реставрации ведется изучение памятников XVIII века, и консервация фресковой живописи Троицкого храма села Вощажниково. Нами были исследованы особенности памятника и проведён анализ методик применяемых в

ISSN 2227-6165

реставрационной практике, на основе которых авторы сформулировали для себя следующую задачу: раскрыть методы ведения консервационных работ в полевых условиях и привлечь интерес исследователей к ряду уникальных памятников архитектуры.

Ключевые слова: Вощажниково, Троицкий храм села Вощажниково, вотчина Шереметьева, фресковая живопись, консервация, Ярославская область, 18 век

MURALS OF RURAL CHURCHES OF YAROSLAVLL OBLAST. FRESCOS CONSERVATION PRACTICE THROUGH THE EXAMPLE OF ST. TRINITY CATHEDRAL IN VOSHYAZHNIKOVO (1790's)

UDC 75.021.333+75.025

Author-1: ***Krivul'ko Timur***, first year of master studies at the "Painting and restoration department" of St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: samkuvalda@ya.ru

Author-1: ***Vinogradov Aleksander***, fourth year of specialist's degree at the "Painting and restoration department" of St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Design (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: avinogradov.art@mail.ru

Summary: There were 12 churches and 6 cathedrals built on the Sheremetyev's domain territory. At the moment many of them are abandoned and keep falling down day by day. Students and professors of restoration department are examining architecture monuments of XVIII century and are conservating mural paintings of St.Trinity cathedral in Voshyazhnikovo. Monument's specificities research and analysis of restoration techniques allowed authors to formulate their objective – to outline the possibility of applying painting conservation techniques in the field environment and draw researchers attention to a number of unique architecture monuments.

Keywords: Voshyazhnikovo, St.Trinity church in Voshyazhnikovo, Sheremetyev's domain territory, fresco, conservation, Yaroslavl oblast, 18 century

ЯН ТООРОП В КРУГУ ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛИСТОВ

УДК 7.036.45+7.071.1

Автор: ***Корзинова Ольга Викторовна***, искусствовед, историк, член Ассоциации искусствоведов, e-mail: korzinovaolga@gmail.com

Аннотация: В статье представлен путь развития символического языка голландского художника Яна Тооропа (1858-1928), современника Ван Гога и Густава Климта, сыгравшего большую роль в формировании и становление символизма на европейской арене конца XIX-начала XX века. Анализируя личность художника, его творческий путь и ключевые произведения, статья открывает стилистику произведений мастера и его значение для развития отдельных направлений.

Ключевые слова: символизм, модерн, линия, орнамент, эзотеризм, Голландия, Франция

JAN TOOROP IN THE CIRCLE OF EUROPEAN SYMBOLISTS

UDC 7.036.45+7.071.1

Author: ***Korzinova Olga***, art historian, historian, member of the Association of Art historians, e-mail: korzinovaolga@gmail.com

Summary: The article presents a development way of the symbolic language of the Dutch painter Jan Toorop (1858-1928), a contemporary of Van Gogh and Gustav Klimt, who played a big role in the formation and establishment of the symbolism in the European countries at the end of XIX-beginning of the XX century. Analyzing the personality of the artist, his creative path, and the main works, the article reveals the style of the works and its importance for the development of certain art areas.

Keywords: symbolism, art nouveau, line, ornament, esotericism, Holland, France

ЗЕРКАЛО В ДАТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1910-х ГОДОВ

УДК 791.43.04

Автор: Худякова Алина Романовна, студент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКиТ, e-mail: alkhudyakova18@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена разбору некоторых датских фильмов 1910-х годов, в ходе которого были определены основные особенности мизансцены датского фильма. В центре внимания – зеркало, как один из основных элементов мизансцены. Его значение и место в пространстве датского фильма позволяет говорить вообще о наметившейся к середине 1910-х годов тенденции к высвобождению вещей из-под власти человека.

Ключевые слова: зеркало, зеркальность, отражение, мизансцена, пространство, вещь, кино Дании

ISSN 2227-6165

MIRROR IN DANISH CINEMA OF 1910's

UDC 791.43.04

Author: ***Khudyakova Alina***, student in the Saint-Petersburg State University of Cinema and Television (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: alkhudyakova18@mail.ru

Summary: The article covers the analysis of some Danish films of 1910's. It was identified the main features of the "miseen scene" of a Danish film. The main element of the staging is a mirror, that's why it is the focus of this article. Its meaning and place in the space of a Danish film allows us to speak about the emerging by the mid of 1910's tendency to release things from the rule of man.

Keywords: mirror, specularity, reflection, "miseen scene", space, thing, cinema of Denmark

РЕЦЕПЦИЯ «ЗЕРКАЛА» ТАРКОВСКОГО ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЕ КОНЦА 1970-х ГГ.

УДК 791.43-2+791.44.071.1

Автор: ***Великодная Елена***, аспирант Гуманитарного факультета университета Помпеу Фабры (Барселона, Испания), e-mail: olena.velykodna01@estudiant.upf.edu

Аннотация: В основе статьи - аналитический обзор полного пресс-досье по премьере «Зеркала» Тарковского во Франции. Помимо вопроса о рецепции творчества известного режиссера, затрагиваются темы особенностей эстетического анализа газетных рецензий и политизации кинокритики времен холодной войны. Многочисленные цитаты дают представление о восприятии и репрезентации советского кино и русской культуры во Франции конца 70-х годов.

Ключевые слова: Тарковкий, Зеркало, рецепция, кинокритика, газетная полемика, холодная война, эстетический анализ, информативность, политизация эстетики, история кино

THE RECEPTION OF TARKOVSKY'S MIRROR BY THE FRENCH PRESS IN THE LATE 1970s.

UDC 791.43-2+791.44.071.1

Author: ***Velykodna Olena***, Ph.D. student at the Faculty of Humanities of Pompeu Fabra University (Barcelona, Spain), e-mail: olena.velykodna01@estudiant.upf.edu

Summary: The article is based on the analytical survey of the entire press review for the first release of Tarkovsky's Mirror in France. Apart from the reception of the famous filmmaker's film, it deals with the peculiarities of a newspaper aesthetic analysis and its high political engagement during the cold war period. Abundant quotations give an idea of the perception and representation of Soviet cinema and Russian culture in the French society by the end of the 1970's.

Keywords: Tarkovsky, Mirror, reception, film criticism, newspaper polemic, cold war, aesthetic analysis, informativeness, aesthetics and politics, history of film

МОДИФИКАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ «ТРАНСГЕНОМ» КИНО

УДК 82-293.7+82-3+791.43

Автор: ***Карслидис Ольга Олеговна***, редактор издательства «Традиция» (Краснодар), e-mail: kr5olik@yandex.ru

Аннотация: Основная задача настоящей статьи – анализ содержательной и формально-структурной составляющих современной литературы, в последние десятилетия подвергшейся глубинным изменениям под влиянием кинематографа. Исследование, материалом для которого послужили произведения художественной литературы и игровые фильмы образца второй половины XX – начала XXI века, показало, что очевидная транспозиция кино в литературу привела к существенной модификации последней, требующей внимательного изучения специалистами.

Ключевые слова: экранизация, современная литература в кино, кинозаимствования в литературе, В.Б. Шкловский, Л.Н. Толстой, С.М. Эйзенштейн, С. Кинг, Р. Макки, У. Эко, Ч. Паланик, «киногеничность» литературы, бестселлеризация литературы, новеллизация, литературный мейнстрим, модификация современной литературы, «трансген» кино

MODIFICATION OF CONTEMPORARY LITERATURE WITH "CINEMA TRANS-GENOME"

UDC 82-293.7+82-3+791.43

Author: ***Karslidis Olga***, editor in Traditsia (Tradition) Publishers (Krasnodar, Russia), e-mail: kr5olik@yandex.ru

Summary: The major concern of the present article is the analysis of conceptual, formal and structural constituents of contemporary literature subjected to profound changes in recent decades under the influence of cinematography. The study, for which works of fiction and story films of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century were used, has found that the apparent transposition of cinema to literature results in the essential modification of the latter, which requires careful expert investigation.

Keywords: screening, contemporary literature in cinema, cinematic borrowings from literature, V.B. Shklovsky, L.N. Tolstoy, S.M. Eizenshtein, S. King, R. McKee, U. Eco, Ch. Palanik, “cinematicity” of literature, bestsellerization of literature, novelization, literary mainstream, modification of contemporary literature, cinema “transgene”

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА МАССОВУЮ АУДИТОРИЮ ПРИ ПЕРЕВОДЕ РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТОВ НА ДРУГОЙ ЯЗЫК

УДК 159.99+659+81'25

Автор-1: ***Воронцова Ирина Игоревна***, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков РГГУ, e-mail: iravorontsova1@gmail.com

Автор-2: ***Тагай Янина Александровна***, выпускница ИФИ, направление Перевод и переводоведение, РГГУ, e-mail: sienna257@gmail.com

Аннотация: Социолингвистические факторы являются определяющими при переводе иноязычных рекламных текстов для включения их в культурную среду языка перевода и адекватного восприятия их реципиентом. В статье рассматриваются общие вопросы и конкретные способы локализации и «пересоздания» рекламных текстов, их адаптации, обеспечивающей возможность обращения к целевому сегменту с учетом особенностей его языковой картины мира. Представлена концепция динамической (функциональной) эквивалентности, позволяющая оценивать эффективность и адекватность перевода рекламного сообщения. Подробно анализируется арсенал языковых средств и переводческих приемов для образно-языкового воздействия на массовую аудиторию. Описываются факторы, вызывающие когнитивные трудности интерпретации и восприятия текста представителями иноязычной культуры. Авторы приводят примеры переводных текстов с грамотным использованием лингвостилистических средств языка, что, в конечном счете, обеспечивает эффективность рекламного сообщения, и примеры переводческих неудач. Основным методом исследования, использованным в статье, является сравнительный анализ параллельных рекламных текстов, который наглядно раскрывает тему и позволяет подкрепить выдвинутые авторами положения многочисленными примерами.

Ключевые слова: перевод, язык рекламы, психология рекламы, «пересоздание» рекламных текстов, лингвостилистические средства языка

PSYCHOLOGICAL IMPACT OF SOCIOLINGUISTIC FACTORS ON MASS AUDIENCE UNDER TRANSLATION OF ADVERTISING TEXTS IN FOREIGN LANGUAGE

UDC 159.99+659+81'25

Author-1: ***Vorontsova Irina***, PhD in Philology, associate professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: iravorontsova1@gmail.com

Author-2: ***Tagai Yanina***, graduate of the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: sienna257@gmail.com

Summary: Sociolinguistic factors get crucial in translating foreign advertizing texts to be implanted in the target language culture medium and perceived adequately by the recipient. The article dwells on general questions and specific methods of localization and “recreation” of advertizing texts, their adapting to appeal to the target segment taking into account all the features of their linguistic world image. The concept of the dynamic (functional) equivalence allowing to estimate the efficiency and adequacy of the advertizing message translation is provided. The arsenal of language means and translation techniques for figurative and language impact on mass audience is reviewed in detail. The factors causing cognitive complexity of interpreting and perceiving texts by representatives of the foreign culture are described. The authors give examples of the texts translated with competent use of the lingvostylistic means of the language, which eventually fosters the efficiency of the advertizing message, together with examples of translation failures. The key survey technique of the study is the comparative analysis of parallel advertising texts which vividly reveals the theme and allows to provide the propositions erected with numerous examples.

Keywords: translation, language of advertising, psychology of advertising, “recreation” of advertizing texts, lingvostylistic means of the language

СТРАДАНИЕ КАК ДУХОВНАЯ ПРАКТИКА В ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

УДК 17.022.1+27-4

Автор: ***Кришталева Людмила Григорьевна***, кандидат философских наук, младший научный сотрудник Института философии Российской академии наук, e-mail: krishtaleva@me.com

Аннотация: Религиозность как комплекс мыслительных привычек и внутренних дискурсов, как автоматизмы, как

мало-осознаваемая практика помогает раскрывать существенные структуры устройства человека, целенаправленно искать пути к пониманию его целостности, а также осознавать свою повседневную внутреннюю деятельность, духовную практику, незаметно унаследованную в процессе культурной самоидентификации. В этой статье привлекаются тексты древних подвижников, включенные в антологию «Добротолюбие», и их наследников, сделавших данную аскетическую программу частью русской культуры. Образцовый опыт подвижников изучается с целью понимания внутренней жизни обычных людей, для тематизации и выявления исходных структур христианства и православной религиозности. Исследование ведется как феноменологическое наблюдение. В качестве его основных инструментов используются понятия амехания и автомат, введенные в язык русской философии В.В. Бибихиным.

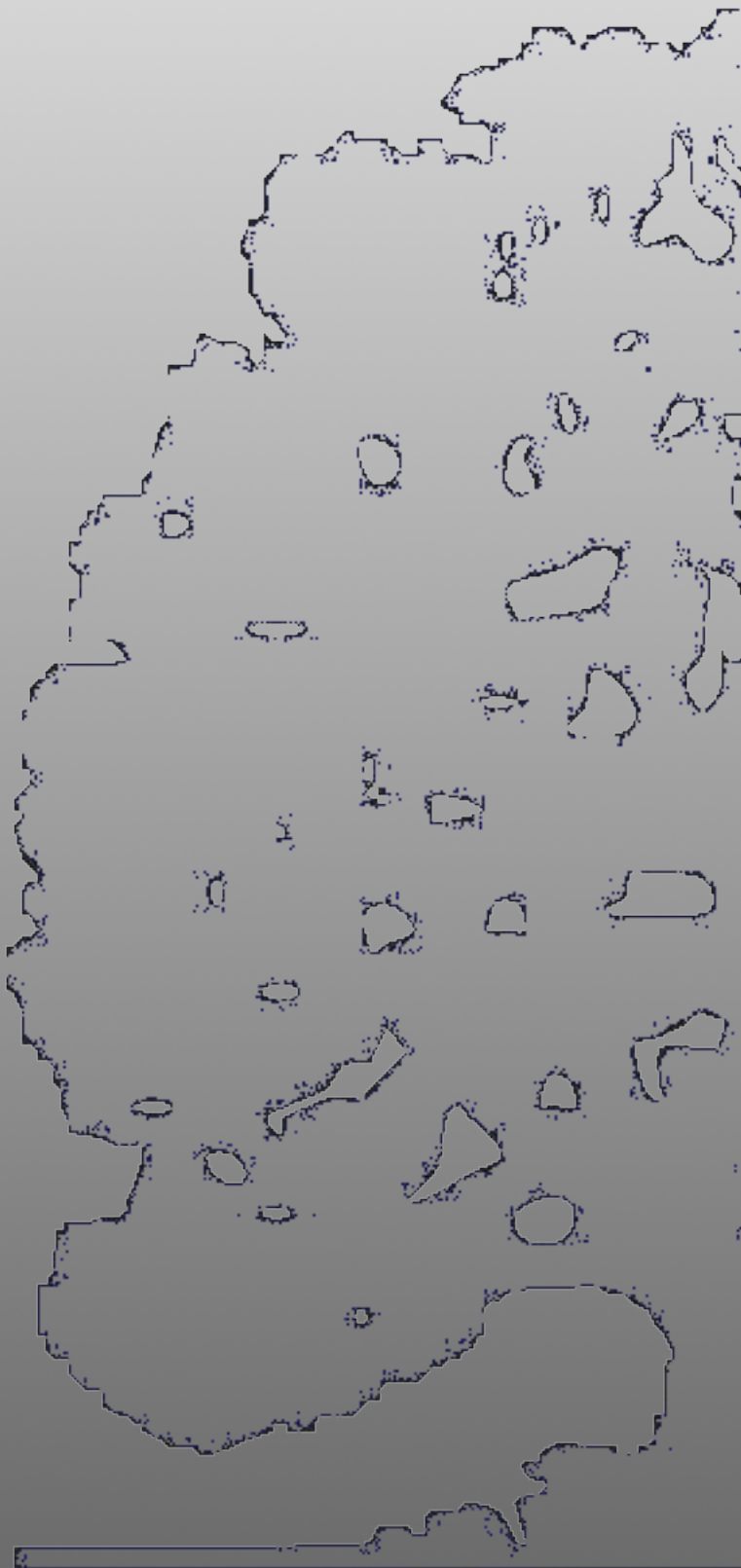
Ключевые слова: христианская культура, православная религиозность, антропология, психология аскетизма, повседневность, внутренний дискурс, амехания, автоматизм

SUFFERING AS SPIRITUAL PRACTICE IN THE ORTHODOX CHRISTIAN TRADITION

UDC 17.022.1+27-4

Author: ***Krishtaleva Lyudmila***, PhD, junior researcher at the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), e-mail: krishtaleva@me.com

Summary: Religiosity as a set of mental habits and internal discourses as automatism of low-perceived practice helps to disclose significant human functioning structures, specifically to seek ways of understanding its integrity, as well recognition their everyday internal activities, as spiritual practice quietly inherited in the processes of cultural identity. This article investigates the texts of the classical Christian ascetics, included in the anthology “Philokalia”, and the texts of their heirs, who have made this ascetic program part of Russian culture. Exemplary experience of devotees is studied in order to understand the inner lives of ordinary people, to mark and identify original structures of Christian Orthodox personal religion. The study is conducted as phenomenological observation. As main tools of research are the concepts automaton and amechania introduced into the Russian Philosophy by Vladimir Bibikhin.

Keywords: Christian culture, Christian Orthodox religion, anthropology, psychology of asceticism, daily, inner discourse, amechania, automaton

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова