

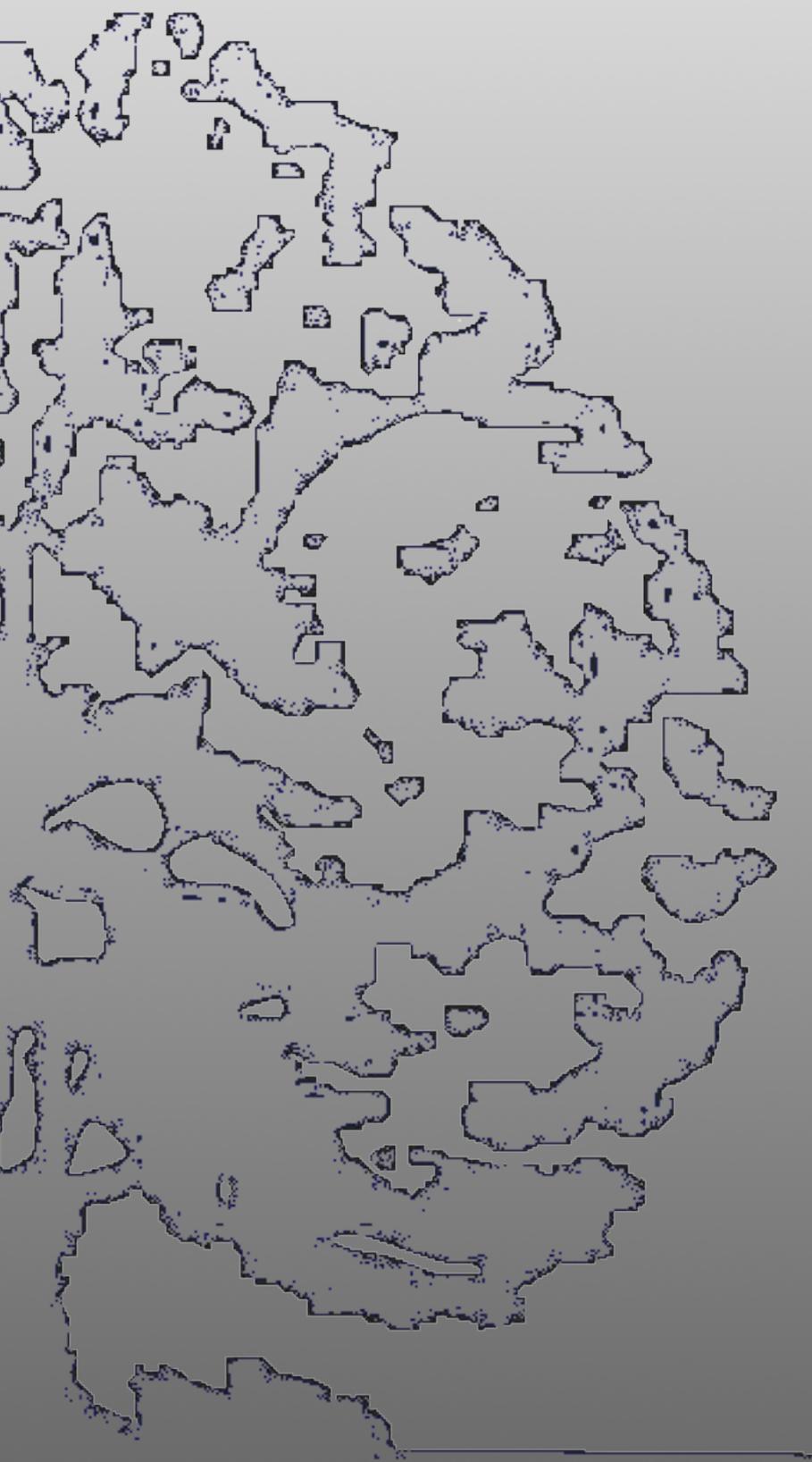
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Шестой год издания / 6th Year of publication



№24 (4-2016)
декабрь / December

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».

Мизина 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.

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

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

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

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2016

EDITORIAL COUNCIL

President

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

Members of the council

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 RANEPА.

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГУ
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.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2016

СОДЕРЖАНИЕ*ТЕОРИЯ ИСКУССТВА*

- 6 *В.А. Колотаев* Бабочка – Ка: К визуальной метафизике имени в поэзии О.Э. Мандельштама
19 *А.В. Марков, В.Ю. Файбышенко* Небо и событие «Тайная вечеря» Осипа Мандельштама

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 24 *Е.С. Ершова* Древнеегипетские военные награды эпохи XVIII династии:
морфология и символика образа
32 *Е.В. Орлова* Студенческий портрет в русской фотографии XIX века
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)
42 *И.В. Перельман* Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров
товарищества передвижных художественных выставок

КИНО

- 56 *С.Н. Скалдина* Визуализация иронии в кино: актуальные исследования

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 67 *М.Д. Самаркина* Фотография в цикле романов о Гарри Поттере

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 73 *Н.И. Ищенко* Аналитика Dasein Мартина Хайдеггера и проблема временности

- 79 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *V. Kolotaev* Butterfly as Ka: To the visual metaphysics of name in Mandelstam's poetry
19 *A. Markov, V. Faybyshenko* The sky and the event: Mandelstam's Last Supper

HISTORY OF ART

- 24 *E. Ershova* Military rewards in XVIII-th dynasty Egypt: morphological features and symbolic meaning
32 *E. Orlova* Student portrait in Russian photography of the 19 century
(From the collection of the Russian State Library of Art)
42 *I. Perelman* Gender interpretation of paintings of leading peredvizhniki artists

CINEMA

- 56 *S. Skaldina* Visual aspects of irony in film: overview

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 67 *M. Samarkina* Photography in the Harry Potter novels

METHODOLOGY

- 73 *N. Ishchenko* Heidegger's analytics of Dasein and the problem of temporality

- 79 SUMMARY

В.А. Колотаев

*доктор филологических наук,
 декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com*

БАБОЧКА – КА: К ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФИЗИКЕ ИМЕНИ В ПОЭЗИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

На основании анализа стихотворения Мандельштама реконструируется визуальная программа его психологии: душа как живой и светоносный медиум. В такой душе соединяются трепетное переживание жизни и миссия по превращению бездны в бытие. Доказывается продуктивность сопоставления позиции Мандельштама с платонизмом, гностицизмом и другими учениями о душе как части космоса для понимания эстетической программы Мандельштама. Специфическое истолкование субстанции света у Мандельштама позволяет провести параллели между его учением о языке и современной критикой языка. Также уточнено понимание культурной памяти у Мандельштама, в котором следует выделять не только сентиментальные, но и катастрофические моменты. Мандельштам понимает имя одновременно как душу реальности и как инструмент критики языка и визуализует представления о бессмертии имени в позднем творчестве.

Ключевые слова: Мандельштам, визуальное, философия имени, поэтика, психология искусства, философия в культуре

Based on analysis of Mandelstam's poem we reconstruct visual program of his psychology: the soul as a living and luminous medium. In such soul are connected anxious experience of life and mission of turning the abyss into being. We prove productivity of comparisons Mandelstam's position with Platonism, Gnosticism, and other teachings on the soul as part of the space to interpret correctly the Mandelstam's aesthetic. The specific interpretation of the substance of light in Mandelstam's poetry allows to draw parallels between his teaching about the language and the contemporary criticism of language. Also is clarified understanding of cultural memory by Mandelstam, which should provide not only sentimental but also catastrophic moments. Mandelstam understood the name of both as soul of the reality of and as instrument of criticism of language, visualizing representation of the immortality of the name in his later work.

Keywords: Mandelstam, visual, name philosophy, poetics, art psychology, philosophy of culture

Постановка проблемы. Стихотворение О.Э. Мандельштама «Как тельце маленькое крылышком» открыло передо мной аналитическую перспективу, когда, перечитывая труд Вяч. Вс. Иванова [Иванов, 1998], посвященный «Бабочке – буре» Б.Л. Пастернака, я случайно обратил внимание на ни к чему не обязывающее совпадение дат: 1923 год – время написания обоих текстов. И «Бабочка – буря», и «Как тельце маленькое крылышком» написаны приблизительно в одно время. Правда, это – слишком слабое основание для развития темы интертекстуального диалога поэтов. Тем более, что нет никаких данных о том, были ли вообще у Мандельштама (или Пастернака) намерения откликаться на одно произведение произведением другим. Зная отношение Пастернака к творчеству современников и к личности Мандельштама, можно, скорее, предположить отсутствие каких бы то ни было явных диалогических мотивов. Однако поразительным образом крылатое создание с прозрачным крылышком, похожим на стеклышко, начало порхать, не давая мне покоя, над стихотворением Мандельштама, предлагая поломать голову над его смыслом.

Известно, что стихи Мандельштама представляют собой тяжелый и неподатливый материал для исследователя. Это связано не только с чрезвычайной семантической насыщенностью образов поэтического языка стихотворений Мандельштама, но и с его творческой установкой на «письмо пробелами» [Кацис, 2002]. Сдвиг в логической или образной цепи стихотворения образует

тектонический разлом языковых пород – пробел. Но пустота на месте разведенных мостов (см. стихотворение Мандельштама «Ламарк») не означает отсутствие как таковое, чистое отрицание, в ней общая логика связи двух берегов, представляющих архитектурное целое. Сдвиги языковых уровней не приводят к окончательному разрушению связей между выразительной и содержательной структурой эстетического знака. В отличие от зауми футуристов, поэзия Мандельштама стремится к воссозданию не нового языка, а нового значения, модели некоей реальности. Попробуем ответить на вопрос, какого рода модель воспроизводит поэтический текст Мандельштама? Перечитаем стихотворение.

- (1) Как тельце маленькое крылышком
- (2) По солнцу всклянь перевернулось
- (3) И зажигательное стеклышко
- (4) На эмпирее загорелось.

- (5) Как комариная безделица
- (6) В зените ныла и звенела
- (7) И под сурдинку пенем жужелиц
- (8) В лазури мучилась заноза:

- (9) – Не забывай меня, казни меня,
- (10) Но дай мне имя, дай мне имя!
- (11) Мне будет легче с ним, пойми меня,
- (12) В беременной глубокой сини.

1923

Методология исследования. Известно, что поэтический текст представляет собой многоуровневую структуру. Как правило, в анализ включается широкий набор уровней от низшего, фонетического, до высшего, идеологического [Лотман, 1972]. По идее, каждый уровень вертикальной организации текста при известной самостоятельности должен быть включен в общую структуру, не противоречить, а дополнять модель эстетической реальности, по отношению к которой любой элемент стихотворного текста служит первичным композиционным материалом. Поэтому важен анализ всех уровней текста для проверки объективности предлагаемой семантической конструкции. Лотман пишет, что «анализ внутренней структуры поэтического текста в принципе требует полного описания всех уровней: от низших – метрико-ритмического и фонологического – до самых высоких – уровня сюжета и композиции. Но при отсутствии предварительных работ справочного типа (частотных словарей поэзии, ритмических справочников, словарей рифм и др.) полное описание неизбежно сделалось бы излишне громоздким. Для того чтобы избежать этого, мы привлекаем к анализу в каждом отдельном случае не весь материал внутритекстовых связей, а лишь доминантные уровни» [Лотман, 1972, с. 136]. Правда, при определении, какой уровень текста является доминантным, а какой нет, мы вынуждены все еще опираться на интуицию. Так как литературоведение, хотя и стремится быть точной наукой, все еще не выработало объективных методов анализа и проверки достигнутых результатов. Существует опасность некоего аналитического насилия над произведением: исследователь, применяя к тексту свой метод чтения, откроет в нем нечто такое, чего нет и не могло быть в природе произведения, но что относится целиком к проблематике самого исследователя. Попробуем для начала прочитать стихотворение и подумать о его парадоксальности.

Ритмико-синтаксический и семантический анализ. Две первые строфы подчинены единой ритмико-метрической логике, которая почти идеально выдерживается до начала третьей

В.А. Колотаев *Бабочка – Ка: К визуальной метафизике имени
в поэзии О.Э. Мандельштама*

строфы. Обращает на себя внимание то, что первые две строфы стихотворения образуют симметричную конструкцию, а последнее четверостишие ее разрушает. В целом стихотворение написано четырехстопным ямбом. Хотя, повторим, что последняя строфа разрушает ритмический рисунок, доминирующий в первых двух строфах.

С точки зрения синтаксиса структура первой и второй строф представляет собой одно предложение, в котором первый стих является сравнительным оборотом: «как тельце маленькое крылышком...» и «как комариная безделица...». По сути, оба эти предложения, образующие строфы, нарушают законы синтаксиса русского языка. Они, в особенности первое, скорее, подчинены законам авангардной эстетики. Если бы не было характерных для поэтики Мандельштама отсылок-указателей на эстетическую программу великих предшественников, то можно было бы читать это стихотворение через призму языковых экспериментов ОБЭРИУ, например, Даниила Хармса. Очевидно, что такие пространственные или, правильнее, космогонические образы, как «эмпирия», «лазурь», «глубокая беременная синь» указывают на влиятельный источник – мировоззренческую, идейно-философскую систему символистов. От нее отталкивается Мандельштам, с ней строит диалогические отношения и разрушает ее же «подлинность авангарда» [Краусс, 2003].

В первом стихе сравнивается некий объект, судя по всему, напоминающий маленькое тельце насекомого, имеющего крылышки. Хотя говорится только об одном крылышке, которым или с помощью которого это существо с маленьким тельцем перевернулось по солнцу. Причем перевернулось оно «всклянь». Самое очевидное из всей этой странной конструкции – слово «перевернулось». Даже не вызывающее логических противоречий сочетание «по солнцу» кажется не совсем ясным, так как оно не указывает точно на значение действия: то ли этот «переворот» был проделан на самом огненном солнечном шаре, то ли это характеристика направления: например, иду не против солнца, а по солнцу. Идти по солнечной стороне, или по солнцу не значит, что идущий буквально движется по планете Солнце, он идет по освещаемой солнечным светом стороне. Говорится, что атака начиналась против солнца, это значит, что атакуемым в глаза бьют солнечные лучи, ослепляют их и не дают возможности полноценно сражаться. В стихотворении маленькое тельце – объект, с которым сравнивается нечто, другой объект, о котором, очевидно, и идет речь, – перевернулось «по солнцу» крылышком. Возможно, с помощью крылышка и был проделан этот кульбит.

Тельце перевернулось «всклянь». Это слово имеет в словаре В. Даля определенное токование. Оно употреблялось в некоторых местностях Тамбовской губернии, когда говорили о жидкости в переполненной посудине. Даль пишет, что всклянь значит вровень, полно, с краями («Всклянь – о жидкости в посудине: полно, вровень, с краями...» [Даль, 1978, с. 266]). С одной стороны, можно предположить, что Мандельштам слышал это слово в диалектологическом контексте от специалистов, тех ученых, которых занимались изучением фольклора и народной культуры. С другой – слово «всклянь» в стихотворном контексте звучит как звукопись футуристов, как эмблематический указатель на словотворчество таких поэтов, как В. Хлебникова или А. Крученых. Так или иначе, но смысл предложения не проявится, если мы будем полностью убеждены в том, что «всклянь» – это та субстанция, которой нечто ее вмещающее, например, солнце, переполнено.

Возможно, так и есть: маленькое тельце перевернулось и вывалилось из вместилища, где множество таких же существ. Тогда вторая часть предложения, третий и четвертый стих первой строфы, ничего не проясняют, напротив, доводит высказывание до абсурда: откуда-то появилось зажигательное стеклышко, которое загорелось, очевидно, от солнечных лучей «на эмпирии».

Можно, опять-таки предположить, что прозрачные перепончатые крылышки насекомого становятся зажигательными стеклышками, которые загораются, в соответствии с представлением о крыльях бабочек как особо ярких, а насекомых – как особо прозрачных [Бетеа, 1991]. Но и здесь парадокс: стекло (линзы увеличительного стекла) не горит от попадания на него солнечных лучей,

оно само может зажигать предметы. Однако в переносном значении употребляется образная конструкция «горящее окно», «дом светился горящими окнами». У М.А. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» встречаем: «...в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату» [Булгаков, 1966, с. 376]. Можно было бы сказать, что перевернутое к солнцу окно дома загорелось ярким огнем. Ю.М. Лотман пишет, что в «Мастере и Маргарите» Булгакова «светящиеся окна... являются признаком антимира» [Лотман, 1992, с. 460].

Таким образом, можно предположить, что в первой строфе заключена не только языковая игра, парадоксальная образность с размытым смыслом, но и вполне определенное указание на предметную реальность, которая представлена сравнительным оборотом, глагольными конструкциями, состояниями и пространственными характеристиками. Очевидно, зажигательное стеклышко загорается вверху, раз это происходит на эмпирее. И, стало быть, все, что происходит с объектом, который претерпевает всякие изменения и который сравнивается с разными предметами, находится там же.

Известно, что в античной философской традиции эмпирией (от греч. огненный) есть не что иное, как «верхняя часть неба, наполненная огнем; у ряда средневековых христианских философов символ потустороннего мира как света, неба; в «Божественной комедии» Данте местопребывание душ блаженных» [СЭС, 1951, с. 1562]. Вообще же, образы горящего неба, зарницы частотно употребляются и старшими поэтами-символистами, и сверстниками Мандельштама, его соперниками по поэтическому ремеслу, например, Пастернаком. Вяч. Вс. Иванов, в своем анализе стихотворения Пастернака «Бабочка-буря», говорит о важности живописных образов зарниц. Гроза Пастернака в этом стихотворении живописна. Живописность грозы, пишет Вяч. Вс. Иванов, в зарницах, «в размещении ее цветковых пятен и отблесков. Как у Веласкеса красноватые пятна начинаются с бантов и идут выше, так и у Пастернака зарницы наверху телеграфного столба», на который садится Инфанта – Бабочка-буря [Иванов, 1998, с. 125].

Но здесь у Мандельштама зажигательное стеклышко, которое загорается на эмпирее, связано с, условно говоря, телодвижением, с тем, что происходит с маленьким тельцем. Изменения, происходящие с тельцем, отражаются в странном состоянии субстанции стекла: оно либо действительно загорается само, что маловероятно, либо горит как булгаковское окно на солнце, производя оптические эффекты без перемены температурного режима того предмета, который представлен горящим.

Нечто, сравниваемое с маленьким тельцем, изменило свое пространственное положение, скажем, перевернулось, и это изменение состояния, условно говоря, маленького тельца либо сопровождается выделением света, либо приводит к тому, что загорается стеклянная субстанция. Последнее, повторим, вряд ли возможно.

Кроме того, зажигательное стекло, если речь идет в стихотворении о нем, находится между источником энергии, солнцем, и предметом, на который направляется солнечный луч. Здесь же стеклышко загорается само, но не зажигает что-либо. Хотя оно в пространственном отношении скорее всего находится в положении внешней среды, сквозь которую проходит свет. На эмпирее загорается стеклышко, так как с маленьким тельцем происходят изменения: оно переворачивается, возможно, от того, что некое вместилище, наполненное до краев такими же как оно тельцами, разливается, либо переполняется настолько, что некоторые, находящиеся там же, «всклянь переворачиваются», вываливаются. Если в пространственном отношении положение тельца, крылышка, эмпиреи, солнца, стеклышка не ясно, то последствия этих отношений очевидны – они приводят к тому, что стекло загорается. То есть можно, наверное, это видеть тому, кто может вообще видеть свет загоревшейся субстанции, или свет, выделяемый переворачивающимся вокруг своей оси тельцем.

Визуальные и звуковые образы души. Если в первой строфе речь идет преимущественно о визуальных явлениях, то во второй состоянии, которые претерпевает нечто, похожее на маленькое

тельце, дается через звуковые характеристики. Правда, постоянной остается пространственное положение того, что представлено во второй строфе как комариная безделица и как заноза. Все, что с ней происходит и все, чем происходящее сопровождается, имеет четкое указание на пространственный верх: зенит и лазурь. В первой строфе такими пространственными указателями были солнце и эмпирея. Мы не можем определенно сказать, связаны ли звуковые характеристики, сопровождающие чувственные ощущения, мучения занозы, с тем движением, которое в первой строфе представлено глаголом «перевернулось». Но болезненные чувственные переживания, мучения, сопровождаются звуками, напоминающими звуки, которые издает насекомое: заноза ноет и звенит. Сама заноза не может испытывать страдания, она их доставляет телу, в которое вонзается и по отношению к которому она – инородное тело. Но в стихотворении неодушевленный предмет, инородное тело – заноза, напротив, имеет свойства живого существа, переживающего болевые ощущения. Тогда как, условно говоря, тело, в котором мучается заноза, скорее всего, не испытывает негативных переживаний. Лазурь не страдает. Очевидно, что заноза есть не что иное, как метафорический образ, подразумевающий другое явление или предмет. Если отталкиваться от логики, предлагающей нам образ эмпиреи в качестве метафизической реальности, где пребывают души, то заноза представляется нам метафорой души.

Нужно сказать, что в древних гностических учениях бессмертная душа часто рассматривается как светоносная частица, с которой происходят разнообразные метаморфозы. Важным составляющим дуалистического учения о душе является ее отношение к материальному миру, собственно, к телу и к миру, условно говоря, светоносного абсолюта. Для гностиков и их последователей в античной и средневековой философской традиции было очевидным, что страдает душа в мирской юдоли. Находясь в материальной реальности, в теле, она испытывает мучения. И наоборот, оставляя материальный мир, душа как бы освобождается из сурового тюремного заключения, рождается вновь и сливается со всеобъемлющим абсолютом. При том что семантическая структура первой строфы стихотворения не имеет определенной выраженности, она толкуется двойственно, можно, однако, сказать, что процесс изменения пространственного положения объекта, условно говоря, тельца приводит к визуальному эффекту, к возгоранию. Мы не знаем, что является источником света и какова природа света (либо горит стекло, либо плоскость зажигательного стеклышка отражает свет, испускаемый другим объектом), но очевидной остается связь с тем, что объект перевернулся и с тем, что после этого загорается стеклышко. Если верно наше предположение, что речь идет о душе, то обращение к представлениям гностиков поможет нам объяснить связь происходящих с тельцем пространственных изменений с возгоранием.

Л.Н. Гумилев предложил оригинальную трактовку метафизического учения гностиков о душе как о виртуальной частице. Оставляя в стороне этическую составляющую интерпретаций Л.Н. Гумилева, обратимся к тому, как ученый толкует понятие «бездна». Бездна, или ничто, или пустота, пространство без начала и без конца, мир особых свойств, не понятный и не изученный мир, поглощающий любой импульс, любую энергию, определяется Л.Н. Гумилевым вполне научным термином – вакуум. Если в общепринятом смысле слова бездна связана с пространственными ассоциациями, как чрезвычайно глубокий провал, пропасть, всегда находящаяся под ногами путника, внизу, то бездна гностиков в интерпретации Л.Н. Гумилева понятие всеобъемлющее, не имеющее четкой пространственной маркированности. Это не только светоносный абсолют, это еще и «не понятый нами физический мир, который не является частью нашего реального мира. Вакуум – это мир без истории. В каждом малом объеме пространства непрерывно рождаются пары “частица – античастица”, но тут же они взаимоуничтожаются, аннигилируются, испуская кванты света, которые, в свою очередь, “проваливаются в никуда”. В результате ничего нет, хотя в каждый момент в любом микрообъеме существует многообразие частиц и квантов излучения. Возникая, оно тут же уничтожается. Оно есть, и его нет. Это явление именуют нулевым колебанием вакуума, а частицы, которые существуют и одновременно не существуют, названы виртуальными» [Гумилев, 1990, с. 458].

В воззрениях древних, сторонников жизнеприемлющих религий, продолжает Л.Н. Гумилев, душа представлялась бессмертной частицей света. Превращаясь из реальной в виртуальную частицу, она испытывает мучения. А так как вакуум находится повсюду, даже внутри атомов, то контакт материального мира с пустотой, с антимиром происходит постоянно. То есть борьба добра и зла ведется на всех уровнях мироздания. Аннигиляция светоносных частиц, поглощение их бездной компенсируется прямо противоположным процессом: «...Если на “пустоту” воздействовать сильным электрическим полем, то виртуальные частицы могут превратиться в реальные, то есть спастись из ада. Однако основа двуединого мира именно “пустота”, а вещество, поля, излучения – только легкая рябь на ее поверхности. Но ведь без этой “ряби” вакуум не мог бы проявить себя, не мог бы получить те реальные частицы вещества и света, которые он превращает в виртуальные. Иными словами, он потерял бы даже то существование, благодаря которому его можно обнаружить, а вещество и энергия утратили бы возможность движения. Значит, разделение субстанции и пустоты – конец мира...» [Гумилев, 1990, с. 458].

Имеем ли мы основания проводить аналогии между представлениями древних о метаморфозах души как светоносной частицей и той образной системой, которую моделирует поэтический текст Мандельштама? Можем ли мы толковать происходящее «на эмпирее» световыделение как процесс перехода частицы, тельца, из виртуального состояния в реальное? Иными словами, правомочно ли предположение о том, что в стихотворении речь идет о материализации души? Но ведь в самом стихотворении нет четкого указания на то, что нечто, похожее на маленькое тельце, застрявшее занозой в «глубокой сини», есть метафорический образ души. Пока только ясно, что эта заноза испытывает страдания, мучается и что эти мучения сопровождаются зрительным и слуховым эффектом. Звуки, издаваемые неопределенным существом, напоминают жужжание жужелиц (это семейство жуков, в основном хищников, уничтожающих других насекомых). В свою очередь пенье жужелиц по тембру отличается от звуков, издаваемых занозой. Эти звуки напоминают сурдинку («приспособление в музыкальных инструментах (главным образом в струнных и духовых мундштучных) для приглушения и уменьшения силы звука и частичного изменения тембра» [СЭС, 1951, с. 1301]), то есть они глуше и ниже, чем нытье и звон комариной безделицы. Но в стихотворении опять-таки не указано, что, скажем, жужелицы причиняют страдание другому существу. Заноза мучается «под сурдинку пеньем жужелиц». Сочетание «мучиться пеньем» может означать, что кто-то или что-то поет и от этого страдает, либо слушает пение, доставляющее ему муки: кого-то мучают пением, например, преподавателя сольфеджио нерадивые ученики вокала.

С другой стороны, двоеточие после слова «заноза» дает возможность предположить, что комариная и жужеличная песнь, то есть звукопись второй строфы, имеет определенный смысл: это обращение с конкретной просьбой, даже с мольбой к кому-то дать имя. Звуки превращаются в слова в третьей строфе. Дается как бы перевод того, что означают звуки безъязыкого существа на язык, понятный прежде всего тому, кого заклинают дать имя, и, конечно же, понятный читателю стихотворения. В двух первых строфах логико-синтаксическая и семантическая связность стихотворного повествования обозначена весьма слабо, в третьей, напротив, смысл выражен через синтаксис предельно ясно.

Примечательно, что последний стих во всех трех строфах стихотворения содержит пространственные указатели происходящего, это «эмпирея», «лазурь», «синь». С одной стороны, очевидно, что события, которые происходят с тельцем-занозой, или, точнее, трансформации, которые оно претерпевает, разворачиваются вверху. С другой – прилагательное «глубокий» чаще всего указывает на пространственный низ, например, глубокая синь океана. В отличие от океанской глубины, которая все-таки имеет дно, глубина небесной сини, очевидно, без дна. Можно сопоставить бездну небесной сини с бездной, о которой пишет Л.Н. Гумилев.

Только в отличие от гностиков Мандельштам в этом стихотворении толкует пребывание в ней «занозы» (бессмертной души) как страдание. Глубокая синь сопоставима с беременным чревом,

В.А. Колотаев *Бабочка – Ка: К визуальной метафизике имени
в поэзии О.Э. Мандельштама*

вынашивающим плод-занозу, молящей об облегчении страдания. Тот, к кому обращается душа-заноза, не назван по имени, но очевидно, что он представляет божественное начало. Это – Бог, Демиург или Творец, обладающий абсолютной властью. Он может облегчить страдание тому, кто теперь, в третьей строфе, обозначен через местоимение «меня», «мне». Не называть по имени высшее существо, бога, в традиции древнейших религий, например, иудаизма. Такая форма обращения к богу типична для творчества Мандельштама. Так, в стихотворении «Дыхание» (1909) вопрос «За радость тихую дышать и жить / Кого, скажите, мне благодарить?» предполагает отсутствующего «Того», кто дал тело. Кем дано тело? Разумеется, высшим существом, богом.

Тот, к кому обращается «заноза», обладает следующими качествами: он может забыть о просящем или, напротив, не забыть, вспомнить о нем. Следовательно, он наделен разумом, или вообще он и есть вселенский разум, платоновский абсолют. Он способен казнить, и, наконец, дать имя, а значит, по логике просящего существа, облегчить его страдания. Двойственность ситуации проявляется в том, что имя вроде бы должно принести облегчение, но, с другой стороны, акт наименования, если он состоится, связан с казнью, которую согласен принять находящийся в состоянии некоей не материализованной потенции субъект. Очевидно, безымянное существо, находящееся в процессе рождения осознает эту связь и, кажется, проявляет готовность принять последствия дара имени, пойти на казнь, принять муки.

Литературные и философские контексты поэтической психологии Мандельштама. К моменту написания стихотворения Мандельштам как теоретик культуры и искусства вполне ясно обозначил свое отрицательное отношение к идеологии символизма. Однако в стихотворении столь же ясно представлены эстетические коды символистов. Это, конечно же, весь солярный комплекс, а также космическая образность – указатели небесной семантики, все те же *эмпирея*, *зенит*, *лазурь* и *глубокая синь*. Кроме того, от символистов и от более ранних предшественников в поэтический язык Мандельштама перешла и стеклянная тематика (образы стекла исследуются М.Б. Ямпольским [Ямпольский, 2000]). Правда, в этом стихотворении образ стекла (*зажигательное стеклышко*) не столь прямо указывает на источник – старших поэтов. Но самое главное, что связывает здесь Мандельштама с символистами, это образ беременного неба, *беременной глубокой сини*. Мандельштам строит отношения с предшественниками, поэтическими отцами, не столько в духе теории поэтического влияния Харольда Блума, сколько в духе классического Эдипа. По Блуму, «...поэтический отец присваивается в “оно”, а не в “сверх-я» [Блум, 1998, с. 69]. Здесь же мы имеем дело с присвоением, поглощением языка великих предшественников, а затем с последующей карой, наказанием дерзнувшего. Обладание языком, возможность творить самому у Мандельштама соседствует с ощущением неминуемых страданий, с чувством совершенного предательства, за которым последует наказание: «И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб, / Получишь укусную губку ты для изменнических губ».

Однако сейчас мы хотим показать, что Мандельштам использовал для построения своей эстетической системы язык предшественников, предварительно разрушая его, а затем, включая в свою поэтическую конструкцию. Эти ценные осколки и фрагменты брались как необходимый строительный материал. Таким элементом является образ *беременных душами небес*. Однако небеса, беременные душами, возвращают нас не столько к символизму как канону, против которого выступал Мандельштам, сколько к общему поэтическому источнику – Платону.

В стихотворении есть тот, кто обращается с мольбой не забывать его и дать ему имя, даже, очевидно, ценой наказания, казни, и тот, к кому направлена просьба. Наш анализ двух первых строф стихотворения показывает, что характеристики субъекта, этого *нечто*, не дают нам никакого представления о его форме. Кто это, в конце концов, человек, муха, комар, заноза или еще кто-нибудь? Что это за существо, обретшее в конце стихотворения голос? Даже в нашем предположении о том, что источником мольбы является душа, ничего не говорит ни о ее виде, ни о ее отношении к телу, к материальному миру вообще. Это *нечто* только сравнивается с чем-то конкретным, оно как что-то похожее на тельце.

Только во второй строфе появляется метафорический образ – *заноза*. Он обостряет проблематику инородного, иного, но чувствующего, а значит – органического явления, и той субстанции, где, собственно, заноза пребывает, испытывая мучения. С другой стороны, местоименная группа *меня* и *мне* определенно указывает, что это не просто живое существо, способное страдать, это *нечто* так или иначе являющееся ипостасью человека. Правда, это еще не человек. Предикаты человеческого существа в стихотворении есть. Кто-то же обратился со словами мольбы к кому-то. Ведь только человек владеет словом. Но, парадоксальным образом, наряду с этим красноречивым свидетельством присутствия человека, его, в сущности, пока нет. Кто же тогда страдает и кем беременна небесная синь? Мы уже высказали предположение, что это метафизическая субстанция может быть уподоблена душе.

В диалоге «Пир» есть указание на то, что статус творца определяется способностью кого-нибудь содействовать переходу чего-либо из небытия в бытие. Такой переход, когда *нечто* реализуется в *бытии*, есть самое творчество, творческий акт, который носит универсальный характер. Сократ соглашается с Диотимой, которая говорит, что «творчество – понятие широкое. Все, что вызывает переход из небытия в бытие, – творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их – творцами» [Платон, 1993, с. 115]. Стало быть, мольба адресована творцу, демиургу, который может воплотить в форму то, что таковой не имеет, что является пока в виде некоей потенциальной сущности или идеи. Причем это воплощение, акт перевода из небытия в бытие, связано с особым бесценным даром, ради которого одариваемый готов идти на муки, принять казнь. Этот дар – имя. Можно даже предположить, что получение имени определенно связано и с рождением, и с последующей казнью. Наказанием жизнью.

Из вышеприведенного утверждения Платона следует, что существует некая реальность, которую можно понимать как *небытие*, потенциально содержащая всякое *нечто*. Эта реальность небытия является как бы подкладкой и того, что уже есть, и того, что может появиться. «... Есть вечное, не имеющее возникновения бытие и что есть вечно возникающее, но никогда не сущее» [Платон, 1994, с. 432]. В «Тимее» Платон утверждает наличие трех трансцендентальных сущностей: первое – это изначальный образец творения, парадигма, или модель (А.Ф. Лосев), второе – демиург, творец, и третье – восприимница, пространство иррациональной материи, или кормилица.

В сущности, эта кормилица является формообразующей структурой любой вещи, переходящей из бесформенного состояния *ничто*. «Прежде достаточно было говорить о двух вещах: во-первых, об основополагающем первообразе, который обладает мыслимым и тождественным бытием. А во-вторых, о подражании этому первообразу, которое имеет рождение и зримо. ...Теперь... ход наших рассуждений принуждает нас попытаться пролить свет на тот вид, который темен и труден для понимания. ...Это – восприимница и как бы кормилица всякого рождения» [Платон, 1994, с. 453]. А.А. Тахо-Годи замечает, что «Восприимница или кормилица – это материя, так как через высшие идеи реализуются в мир чувственных феноменов и она же “вскармливает” все живое» [Тахо-Годи, 1994, с. 617].

Можно повторить вслед за исследователями Платона, что кормилица имеет природу иррациональной материи. Ее как бы нет в вещном мире, но она в то же время есть как то, что формирует этот мир вещей и явлений. Она как бы ожидает с определенной формой наготове, когда придет время, и идея (порождающая модель) перетечет из небытия в бытие и воплотится в образе, невидимом до той поры, пока творец не решит создать вещь по образцу – парадигме. «...Данные сущности ниоткуда не являются – ни из небытия физического, ни из небытия мыслимого. Они существуют извечно. Они даны (заданы) априори как некие бытийственные основания всякого реального творчества и на них не распространяется сфера бытия. То есть в определенном смысле, по Платону, сущностное трансцендентальное бытие превалирует над небытием как областью несуществования отдельных объектов и является причиной всякого перехода из этого небытия в бытие мысли и физического мира» [Яковлев, 2003, с. 145].

Природа восприимчива такова, что она «принимает любые оттиски, находясь в движении и меняя формы под действием того, что в нее входит, и потому кажется, будто бы она в разное время бывает разной; а входящие в нее и выходящие из нее вещи – это подражания вечному, отпечатки по его образцам, снятые удивительным и необъяснимым способом... Нам следует мысленно обособить три рода: то, что рождается, то, внутри чего совершается рождение, и то, по образцу чего возрастает рождающееся. [...] Помыслим при этом, что, если отпечаток должен явить взору пестрейшее разнообразие, тогда то, что его приемлет, окажется ... чуждо всех форм...» [Платон, 1994, с. 453]. Таким образом, восприимчива суть начало, чье предназначение «воспринимать отпечатки всех вечно сущих вещей, само должно быть по природе свой чуждо каким бы то ни было формам» [Платон, 1994, с. 554]. Это начало незримо и бесформенно, но оно дает возможность принять вид и форму порождаемому явлению.

Существенным дополнением к сказанному является указание А.Ф. Лосева на связь понятий «порождающая модель» и «идея». «Идея вещи, как ее модель, не есть ни просто смысл вещи, ни просто ее дух, или душа, и ни просто ее движущая сила. Она есть прежде всего отчетливая структура вещи, хранящая в себе ее живописные, скульптурные и архитектурные моменты. Но эта смысловая структура вещи не отделена от самой вещи непроходимой бездной. Она впервые осмысливает эту вещь и впервые делает ее познаваемой в качестве не чего другого, как именно в качестве ее же самой» [Лосев, 2000, с. 279-280]. Что же порождает порождающая модель или «парадейгма», или изначальный образец творения, или идея? Она порождает вещь. Разумеется, порождается она кем-то, то есть демиургом, который как бы выводит идею в мир той реальности чистого становления, который задан преемницей. Сам демиург, преемница, и порождающая модель суть явления изначальными данными, ни кем не порождаемые, однако мыслимые в категориях единого, или абсолюта, охватывающего эти сущности.

А.Ф. Лосев отмечает, что в диалоге «Парменид» Платон для рассмотрения диалектической связи идеи как порождающей модели и вещи вводит максимально обобщенную категорию абсолюта как одного, или единого. Собственно, «Парменид» посвящен структуре и логике развития этого одного (единого) как идеи и ее диалектической связи с иным как материей. Для анализа стихотворения Мандельштама важно, что платоновское одно, рассматриваемое как абсолют всех других абсолютов, представляет собой условие и источник творческого процесса. Если бы не было известно, что единое представляет собой некое сверхсущее непознаваемое начало, что оно трансцендентно по отношению к мыслимому бытию и небытию, то можно было бы сказать, что это – всеобъемлющее пространство, вмещающее в себя и парадигму, и творца, и восприимчиву, то есть абсолютно все происходящее. Одно, или единое следует мыслить в качестве основополагающего принципа самоорганизации материи.

Являясь источником всякого порождения, главной причиной творческого процесса как восхождения души, становления бытия вообще, одно рассматривается Платоном в диалектическом отношении к иному. Если одно как источник творческого саморазвития относится к идеальному, к идее в ее предельно обобщенном виде, то другое, или иное – к материальному началу.

Собственные достижения поэтической психологии Мандельштама. Можно ли, однако, платоновскую диалектику одного и иного переносить на то, что описывается в стихотворении Мандельштама? Можно ли предположить, что в поэтическом тексте отражается если ни сам процесс, то схема порождения субъекта? (Внетeorетическая схема теории, по Компаньону [Компаньон, 2001]). Являются ли главными действующими лицами в этом акте самоорганизации платоновские категории «одно» и «иное»? В таком случае не будет ли ошибкой представить творческую конвульсию иного, посылающего импульс трем другим абсолютам (парадигме, творцу и кормилице), пусть и упрощенной схемой, воспроизводящей диалектику отношений одного (единого) и другого (иного)? Позволительно ли вообще видеть в ином как порождении одного то, что в последующей философской традиции, прежде всего в гегелевской «Феноменологии духа», будет осмыслено в категории

«другого» как главного условия антропогенеза, и развития социокультурных отношений. Нужен ли вообще другой как иное, чтобы единое сотворило самое себя, свою собственную структуру? Чтобы произошло восхождение человеческой души?

Так или иначе, но в диалектике одного и иного просматриваются контуры универсальной порождающей модели творчества, в которой эманация единого, одного, реализуется через противостояние с другим. Правда, не следует понимать отношение одного с другим в духе дуалистического противопоставления идеи и материи. Ведь иное является порождением единого абсолюта. «... Единое как абсолют абсолютов выступает еще и как высший принцип изначального порождения, творчества. Исходя из этого принципа, единое творит свою собственную структуру и структуру всего иного, противостоящего ему по определению» [Яковлев, 2003, с. 145]. Но тогда запрос мандельштамовской занозы дать ей имя можно рассматривать совершенно в духе Лакана как запрос, адресованный к Другому с большой буквы.

Важно отметить, что Мандельштам определяет единое (беременную глубокую синь) как среду, небытие, в котором пребывает частица, душа-заноза, в сугубо позитивном значении. Это – бескрайнееместилище потенциалов, но никак не гностическая бездна, светоносный абсолют, имеющий по отношению к материальному миру только негативное значение. «С точки зрения Платона, самотворчество единого как абсолюта всех абсолютов определяет в конечном счете “неравномерность” бытия и ничто, создает “перевес” в пользу бытия. Небытие есть, но это не “воронка”, не “черная дыра”, готовая поглотить любое нечто и все бытие без остатка, а резервуар потенциалов и виртуальностей, из которого изначальная сила творчества перманентно “выдавливает” то или иное нечто. Обращение отдельных нечто в ничто не изменяет общего вектора действия этой силы, напротив, является необходимым элементом в вечной гармонии мироздания» [Яковлев, 2003, с. 152]. Можно было бы добавить, что этот процесс «выдавливания», то есть проявление образа из ничто, описывался П.А. Флоренским в «Иконостасе» [Флоренский, 1994]. И, кроме того, для Мандельштама, в отличие от Платона, позитивный смысл небытия не столь очевиден.

Выдавливание, проявление вещи из небытия в бытие не похоже у Мандельштама на мистическую эманацию единого. Скорее это семиотический акт называния, имеющий теологическое измерение. Ибо обращение к тому, кто может дать имя, указывает на высшее божественное начало. Возможно, это единое – вселенский разум, ум бога-перводвигателя. Есть тот самый кто-то, в чьей власти либо забыть о существовании занозы, о потенциальном, или, точнее, виртуальном состоянии вопрошающего, либо придать вектору становления бытия позитивный ход, наделив именем то (или того), что (или кто) так его жаждет. Правда, этот акт сопряжен с комплексом жертвы, точнее, самопожертвования.

Вхождение в ноуменальную реальность, по сути, рождение вопрошающего субъекта, способного сформулировать запрос божественному другому, содержит перспективу наказания, казни. Связано ли наказание непосредственно с получением имени? Либо казнь наступит потом, в качестве неминуемой, как бы функциональной, расплаты. Но за что? Вряд ли здесь применима логика экономии по типу той, что обязывает платить за то, что получено от другого. Он дает имя, а затем через некоторое время наступает казнь как расплата за божественный дар. Что если акт наименования и является казнью?

Взгляд на сочетание звуков в двух последних словах первого стиха третьей строфы («Не забывай меня, казни *меня*») указывает, что на фонетическом уровне текста устанавливается связь казни с именем. Третье слово «имя» как бы ассоциативно возникает на стыке двух явно присутствующих в стихе слов «казни» и «меня», образуя конструкцию «казни *меня* именем». Обусловлена ли перспектива жертвы и казни самой природой языка? Ее речевой деятельностью, вовлекающей не рожденного еще, пустого субъекта речи, условно говоря, пользователя языка в отношения палача и жертвы.

С одной стороны, данный мотив имеет явную отсылку к древним гностикам и к манихеям,

В.А. Колотаев *Бабочка – Ка: К визуальной метафизике имени
в поэзии О.Э. Мандельштама*

которые верили, что душа, оказавшаяся в материальном мире, претерпевает страшные муки [Виденгрэн, 2001]. С другой, связь наименования и страдания указывает на буддийскую традицию.

В литературе о Мандельштаме уже было упоминание об особой «поэтической антропологии» художника, связанной с древнейшими индоевропейскими представлениями о душе и материи [Топоров, 1995, с. 432]. Для буддистов конвенциональная природа языка, «фиксирующая связь обозначения и обозначаемого, слова и объекта» [Ермакова, Островская, 2001, с. 12] является одной из причин страдания. Почему? Словом мы называем объект и утверждаем его реальность. Хотя существование названного явления не всегда реально, точнее, всегда иллюзорно. Ведь, говоря о предмете, что он – ваза, мы подразумеваем набор определенных качеств, присущих не только конкретной вазе, но всем другим, прямо не находящимся перед нами или даже уже разбитым вазам. То есть речь идет о понятии, закрепленном в нашем сознании, интенциональном объекте.

Видовые объекты и их качества (вазовость вазы) «существуют в познании, но не как реальные сущности. Благодаря таким понятиям сознание и устанавливает связь между словами обыденного... языка и единичными объектами, соответствующими этим понятиям. Лексикон, возникший благодаря конвенции,.. выступает в роли фактора, формирующего познание, оформляющего его результаты словесно» [Ермакова, Островская, 2001, с. 14-15]. «Я», с точки зрения буддистов, представляет собой такое же, как и «ваза» конвенциональное обозначение, метафора. А не реальная сущность. Правда, в составе «Я» есть сознание, которое благодаря языку схватывает объект и осуществляет в процессе познания различие единичных объектов. Мы говорим «это – ваза», потому что у нас есть опыт речевой деятельности, мы умеем связывать обозначаемое с обозначаемым. Но, указывая на пепельницу, мы говорим, что «это – не ваза», так как в нашем сознании осталось понятие «ваза» со всеми родовыми качествами и признаками, отличающими вазу от других вещей. Так, например, люди договорились называть словами «Я», «мое», «меня» психическую субстанцию. Но что в реальности «представляет собой объект, обозначенный местоимением «Я»?

Абсолютная власть языка над говорящим рассматривалась не так давно, в частности, французскими структуралистами как тоталитарное условие существования языка. Лингвистика Соссюра и Якобсона переосмыслилась теоретиками литературы так, что система языка получала свойства репрессивной системы, подчиняющей себе говорящего и формирующей его мировидение. Благодаря радикальному толкованию природы соссюровского знака, его отношению с понятием, предметным миром и системой других знаков, появились сравнения языка с тюрьмой, с фашистской моделью законов функционирования языка.

Семиотические выводы поэтической психологии Мандельштама. Как язык, на котором он обращается к именуемому, отличается от языка того, кто дает имена, а, по сути, своей мыслью определяет процесс становления? Очевидно, в стихотворении присутствует указание на две языковые системы. Первая – дает возможность сформировать запрос и указать на нехватку, отсутствие. Вторая система находится во власти дающего имена. Запрос определяется желанием, чтобы предмет мысли, референт, получил языковое выражение.

Платон, по мнению Делёза, «иногда сомневался, не находится ли такое чистое становление в совершенно особом отношении с языком... Может быть такое отношение становится существенным для языка как раз в случае “потока” речи или неуправляемого дискурса, непрерывно скользящего по своему референту? И нет ли вообще двух языков или, скорее, двух типов “имен”: один обозначает паузы и остановки, испытывающие воздействия Идеи, другой выражает движение и мятежное становление? Или даже так: нет ли двух разных измерений, внутренних для языка как такового, – одно всегда заслонено другим и тем не менее постоянно приходит “на помощь” соседу или паразитирует на нем?

Парадокс чистого становления с его способностью ускользать от настоящего – это парадокс бесконечного тождества: бесконечного тождества обоих смыслов сразу – будущего и прошлого,

большого и меньшего, избытка и недостатка, активного и пассивного, причины и эффекта. Именно язык фиксирует эти пределы... Но также именно язык переступает эти пределы, разрушая их в бесконечной эквивалентности неограниченного становления...» [Делёз, 1998, с. 16-17].

Итак, получение имени, или рождение субъекта как исключительно языковой реальности, содержит перспективу казни. Запрос не связан с отказом, хотя забывчивость другого грозит частице вечным пребыванием в потенциальном состоянии. А это еще большее страдание. Имя дает возможность хотя бы насладиться жизнью, на какой-то миг почувствовать облегчение от страданий, родиться, в конце концов.

Но вход или, точнее, выход в ноуменальный мир, как представляется, материальный мир – это мир имен, обусловлен получением имени и сопряжен с перспективой казни, на которую сознательно идет вопрошающее создание. Важно еще понять, что имя, если его, конечно, дадут занозе, все-таки не решает окончательно проблему мук. Легче будет с именем, это неоспоримо. Но страдания не прекратятся. И, главное, беременная синь остается беременной, не разродившейся существом, взывающим к всевышнему. Что же нужно для выхода из этого всеохватывающего нечего?

То, что будет легче, но никак не легко после наименования, явно указывает на процессуальный характер становления бытия. Оно не завершается после акта наименования. Но важным, судьбоносным его этапом все-таки остается акт наделения именем. Кроме того, процесс становления, вернее, акт порождения через присвоение имени обусловлен интеллектуальной деятельностью именуемого: он может забыть, но может не забыть, помнить или вспомнить о вопрошающем. Такая отсылка к уму высшего существа не случайна еще и потому, что порождение того, что не было, связано с мышлением: не забывать, помнить может только ум кого-то. Самое единое, описанное Платоном в «Пармениде», сверхсущностное, трансцендентное начало, выступает не только в качестве абсолюта всех других абсолютов, но и как основополагающий принцип порождения всего сущего. Таким образом, к результатам эманации единого можно отнести и мироздание, и конкретный мыслительный акт, и творческий процесс, также связанный с появлением чего-то нового. Но в любом случае, невзирая на перспективу казни, телесного конца, сейчас природа творящего является причиной творимого – утверждает Сократ из диалога «Филеб» [Платон, 1994, с. 26]. Творимое и возникающее суть одно и то же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бетя Девид М. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского / М. Бетя Девид // Русская литература. 1991. № 3.
2. Булгаков М.А. Избранная проза / М.А. Булгаков. – Москва, 1966.
3. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Х. Блум. – Екатеринбург, 1998.
4. Виденгрэн Г. Мани и манихейство / Г. Виденгрэн. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Л.Н. Гумилев. – Ленинград, 1990.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В. 4 т. Т. 1 / В. Даль. – Москва, 1978.
7. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз. – Москва, 1998.
8. Ермакова Е.В., Островская Е.П. Классические буддийские практики / Е.В. Ермакова, Е.П. Островская. – Санкт-Петербург, 2001.
9. Иванов Вяч. Вс. Разыскания о поэтике Пастернака. От бури к бабочке / Вяч. Вс. Иванов // Избранные труды по семиотике культуры. Том. 1. – Москва, 1998.
10. Кацис Л. Осип Манделштам: мускус иудейства / Л. Кацис. – Москва, 2002.
11. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / А. Компаньон. – Москва, 2001.
12. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – Москва, 2003.
13. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика / А.Ф. Лосев. – Харьков, Москва, 2000.
14. Лотман Ю.М. Избр. статьи: В. 3 т. Т. 1 / Ю.М. Лотман. – Таллинн, 1992.

В.А. Колотаев *Бабочка – Ка: К визуальной метафизике имени
в поэзии О.Э. Мандельштама*

15. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М.Лотман. – Ленинград, 1972.
16. Платон. Пир // Платон Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Платон. – Москва, 1993.
17. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3 / Платон. – Москва, 1994.
18. Советский энциклопедический словарь. – Москва, 1951.
19. Тахо-Годи А.А. Примечания к собранию сочинений Платона / А.А. Тахо-Годи // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. – Москва, 1994.
20. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – Москва, 1995.
21. Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – Москва, 1994.
22. Яковлев В.А. Философия творчества в диалогах Платона / В.А. Яковлев // Вопросы философии. 2003. № 6.
23. Ямпольский М. Наблюдатель / М. Ямпольский. – Москва, 2000.

REFERENCES

1. Betea David M. *Izgnanie kak uhod v kokon: obraz babochki u Nabokova i Brodskogo* [Exile as departure and cocoon: topos of butterfly in Nabokov and Brodsky] in *Russkaja literatura* [Russian Literature, Saint-Petersburg]. 1991, № 3.
2. Bloom H. *Strah vlijanija. Karta perechityvanija* [Horror of Anxiety, Map of Misreading]. Ekaterinburg, 1998.
3. Bulgakov M.A. *Izbrannaja proza* [Selected Prose]. Moscow, 1966.
4. Companon A. *Demon teorii. Literatura i zdruvyj smysl* [Daemon of Theory]. Moscow, 2001.
5. Dal' V. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka: 4 vols* [Dahl's Russian Dictionary], vol. 1. Moscow, 1978.
6. Deleuze J. *Logika smysla* [Logic of sense]. Moscow, 1998.
7. Ermakova E.V., Ostrovskaia E.P. *Klassicheskie buddijskie praktiki* [Classical Buddhist Practices]. Saint-Petersburg, 2001.
8. Florenskij P.A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Moscow, 1994.
9. Gumilev L.N. *Jetnogenez i biosfera zemli* [Ethnogenesis and biosphere of the Earth]. Leningrad, 1990.
10. Iampolski M. *Nabljudatel'* [An observer]. Moscow, 2000.
11. Ivanov Vjach. Vs. *Razyskanija o pojetike Pasternaka. Ot buri k babochke* [Researching Pasternak's poetics: from tempest to butterfly] in Idem. *Izbrannye trudy po semiotike kul'tury* [Selected works in cultural semiotics]. Vol. 1. Moscow, 1998.
12. Jakovlev V.A. *Filosofija tvorcestva v dialogah Platona* [Philosophy of creation in Plato's Dialogues] in *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2003. № 6.
13. Kacis L. *Osip Mandel'shtam: muskus iudejstva* [Mandelstam: Judaic Muscat]. Moscow, 2002.
14. Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avant-Garde]. Moscow, 2003.
15. Losev A.F. *Istorija antichnoj jestetiki. Vysokaja klassika* [History of Ancient Aesthetics: High Classic Period]. Kharkiv, Moscow, 2000.
16. Lotman Ju.M. *Analiz pojeticheskogo teksta* [Analysis of poetic text]. Leningrad, 1972.
17. Lotman Ju.M. *Izbrannye stat'i: 3 Vols* [Selected Papers], Vol 1. Tallinn, 1992.
18. Plato. *Pir* [Symp.] in Plato. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: 4 Vols. Vol. 2. Moscow, 1993.
19. Plato. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: 4 Vols. Vol. 3. Moscow, 1994.
20. *Sovetskij jenciklopedicheskij slovar'* [Soviet Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 1951.
21. Taхо-Godi A.A. *Primechanija k sobraniju sochinenij Platona* [Commentaries] in Plato. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]: 4 Vols. Vol. 3. Moscow, 1994.
22. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe* [Myth, ritual, symbol, image: selected researches on mythopoetics]. Moscow, 1995.
23. Videngren G. *Mani i manihejstvo* [Mani and Manichaeism]. Saint-Petersburg, 2001.

А.В. Марков

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

В.Ю. Файбышенко

*кандидат философских наук,
старший научный сотрудник
Института наследия имени Д.С. Лихачева
vfaib@mail.ru*

НЕБО И СОБЫТИЕ: «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В статье предлагается прочтение стихотворения Осипа Мандельштама «Тайная вечеря» как текста о мученичестве человека и о мученичестве произведения искусства. Доказывается, что Мандельштам продолжал и развивал сложную концепцию мученичества, и что визуальная образность стихотворения имеет параллели в кинематографе Эйзенштейна. При этом показано, что понимание Мандельштамом мученичества трагичнее и традиционнее, чем у его современников-авангардистов.

The article proposes reading of poem The Last Supper by Osip Mandelstam's as a text of human martyrdom and artwork martyrdom. It is proved that Mandelstam continued and developed the complex concept of martyrdom, and that the visual imagery of the poem is to be compared with cinema of Eisenstein. This allow to show that the conception of martyrdom in Mandelstam is both more tragic and more traditional than of his avant-garde contemporaries.

Ключевые слова: Мандельштам, визуальное, мученичество, кино и поэзия, экфрасис, теория искусства

Keywords: Mandelstam, visual, martyrdom, cinema and poetry, ekphrasis, theory of art

Небо вечера в стену влюбилось –
Все изрублено светом рубцов –
Провалилось в нее, отразилось,
Превратилось в тринадцать голов.
Вот оно, мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою, –
Холодеет спина, очи ноют,
Стенобитную твердь я ловлю.
И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глаз, –
Той же вечера новые раны,
Неоконченной росписи мгла.

Общепринятое понимание этого стихотворения 1937 г. дано в кратчайшем описании Тарановского: «Третье стихотворение, «Тайная вечеря» (9 марта), тоже связано с живописью. В нем Мандельштам описывает свои переживания и впечатления от одной неоконченной фрески (вероятно, леонардовской)» [Тарановский, 2000, с. 184]. И другие комментаторы Мандельштама вспоминают прежде всего о знаменитой работе Леонардо (реже, как С. С. Аверинцев – о самом событии Вечери: «Другие стихи, пронизанные образностью Тайной Вечери («Небо Вечери в стену

А.В. Марков, В.Ю. Файбышенко *Небо и событие*
«Тайная вечеря» Осипа Манделштама

влюбилось...») и Распятия («Как светотени мученик Рембрандт...»), словно замыкают круг, начатый давным-давно юношеским стихотворением Манделштама о Голгофе» [Аверинцев, 1996, с. 268]).

Конечно, знаменитая фреска присутствует в стихотворении, но, кажется, его сюжет – не совсем или совсем не в личном вызове художника, бросаемом материалу.

Одно из возможных толкований, в связи с культурой экфрасиса, которой занимался один из соавторов статьи. Сюжет стихотворения может быть прочитан как столкновение образности, создаваемой искусством или литературой, с самими попытками применить эту образность к себе. Это сюжет, противоположный угадыванию своей судьбы по знамениям и переизобретению этих знамений в качестве «искусства»; в мире Манделштама любое такое угадывание окажется разрушительным и для искусства, и для самой жизни, в которой вроде бы искусство и должно было быть наиболее утешительным познанием. Тогда стихотворение может быть пересказано так: небо вечери предвещает будущее распятие, помрачение неба, и ясность леонардовского неба – ясность взглядывания в это страшное будущее.

«Светом рубцов» – иначе говоря, световыми рубцами (обычная метатеза для краткости, как «радуг паутина» у Анненского в значении «радужная паутина»), вспышками света, которые создают стробоскопический эффект, когда никто не знает судьбу персонажей. Такая судьба мученичества дана на основании как раз соответствия искусства и жизни: мученик – это тот, кто верен призванию, и здесь верность передачи света несомненна; мученик не чувствует мучений, потому что как бы проваливается в собственное призвание свидетельствовать, уже ни в чем не завися от себя, и здесь небо художника проваливается, мученик отвечает своей головой на казни, и здесь головы персонажей появляются, и его казнь – это «превращение», переход к новой жизни.

Тогда вторая строфа продолжает это столкновение: мученик под открытым небом оказывается мальчиком на холоде, как обычно у Манделштама («Я вздрагиваю от холода...»), он уже не может ничего сказать, он лишен речи, но он может вести себя как художник: холодок вдохновения, как трепета перед собственным будущим произведением, уставшие очи от длительной работы художника, восприятие предстоящего произведения как стенобитной тверди: нужно создать не просто что-то несомненное и вечное, но способное не быть только носителем знамений. «Стенобитный» может быть прочтено и как «глинобитный», то есть не только отсылающее к тарану следующей строки, но и твердь сделанная как стена, как ремесленное изделие, как что-то рукотворное, но тем более не обещающая никакой готовой судьбы, кроме мученической.

Наконец, в третьей строфе читаем, как оказывается невозможна изобразительность: не только звезды мы не видим, но и звезды ничего не видят – разрушена та система соответствий, в которой изобразительное и является критерием видимости. Также и вечеря уже понята не как провал в мученичество, а как новые раны: нет того зрения, которое позволяло мученику, обратившись к тверди, не замечать мучений. Его раны уже всегда с ним, потому что твердь искусственно сделана. Наконец, роспись, которая прежде была неоконченной как открытость будущему, оказывается неоконченной мглой, иначе говоря, искусство уже не просто не видит ясных «платонических» идей, но и не видит себя даже на ощупь. Тогда и мученичество уже – не просто единственная готовая судьба, но готовая судьба, избавляющая от немоты только при потере зрения; сказать, что происходит, можно только не видя, как это происходит.

Но почему невозможно это видеть? И здесь уже мы не можем ограничиться параллелями ремесла и мученичества, необходим другой комментарий, и предлагаемый вторым соавтором статьи.

Стихотворение написано в тридцать седьмом году, как и целый ряд стихов проанализированный М. Л. Гаспаровым в книге «О. Манделштам. Гражданская лирика тридцать седьмого года». Как и другие стихи этой группы, оно посвящено тому, как смысл «высокого искусства» поясняется и проясняется миром и сам проясняет мир. Гаспаров устанавливает шокирующую близость вершинных стихов Манделштама к его Сталинской «оде». Но, кажется, «Тайная вечеря» (не упомянутая Гаспаровым) особенно ясно указывает на парадоксальную двусмысленность этой

близости. Мандельштам не переходит на язык советской газеты; он пытается увидеть ее реальность как событие внутри большого будущего, которое не принадлежит этому языку.

Заметим, что в другой статье Гаспаров пронизательно определяет ту особенность стихотворения, которая не позволяет считать его просто вдохновенным экфрасисом: «Уже в стихах о картине, сопровождавших сталинскую оду (“Как светотени мученик Рембрандт...”), мелькнуло отождествление себя с распинаемым Христом – теперь оно, еще осторожнее, повторяется в стихах о терзаемой фреске (“Небо вечера в стену влюбилось...”). Поэт видит себя Дантом, восходящим через ад к раю (“Заблудился я в небе – что делать?..”); обращается к Богу (“Ты, который стоишь надо мной...”); хочет себе не земной награды за верность жизни, а небесного созвучия (“Лучше сердце мое разорвите / Вы на синего звона куски...”). Причем опять-таки это небо не перестает быть земным, с облаками и голубятнями – головокружением “рукопашной лазури шальной”» [Гаспаров, 1995, с. 366].

Итак, «терзаемая фреска». М.Л. Гаспаров предлагал не стесняться спрашивать: «О чем это стихотворение?». Кажется, на этот вопрос можно дать не только символический, но и «реальный» ответ. Следует только уточнить, что «реальный пласт» стихов Мандельштама образуется инверсией, переkreщиванием или слиянием разных семантических рядов. Сюжет заключен в преобразении сюжета.

Первые строки «Небо вечера в стену влюбилось» утверждают неразрывность изображения и стены. Но «небо вечера» «изрублено светом рубцов». Луч света, падающий на фреску, оказывается трещиной, провалом в изображении.

Можно предположить, что Мандельштам описывает разрушение церкви, совершаемое не медлящим временем, а стремительной человеческой волей. Всякий, живший в Советском Союзе тридцатых годов, мог наблюдать подобное событие, если не лично, то в кинохронике, и, во всяком случае, сталкивался с его недавними следами.

Свидетель видит, как лучи света сквозь трещины в стене рассекают фреску, как стена разрушается под ударами тарана, как «Вечера» открывается небо в самом прямом смысле.

Разрушающаяся стена в то же время сама разрушает стену человеческого сердца – характерный мандельштамовский оксюморон. Удары, наносимые по расписанной стене, оказываются ударами, которые сама роспись наносит зрению и всему составу созерцающего. Два пролома сливаются в один. Осыпавшиеся звезды фрески осыпаются прямо в небо. Небо, проступающее в просвете раны, в проломе стены, и есть «небо вечера». Удары по фреске наносит как будто само небо фрески: «Вот оно моё небо родное – Стенобитную твердь я ловлю».

Итак, свидетель свидетельствует: разрушение само становится частью фрески; то, что должно было её стереть, оборачивается моментом её композиции, и даже исполнением её пророческой формы: «той же вечера новые раны». Усилие уничтожения включено в замысел, который мы узнаем в восстании на него. Роспись не окончена («неоконченной росписи мгла»), потому что замысел продолжает писать себя языком зияний и ран, ему наносимых.

Парадоксальный смысл стихотворения Мандельштама может быть увиден особенно ярко на контрастном фоне сцены в церкви из уничтоженного фильма Эйзенштейна «Бежин луг» (1935-1937). Эйзенштейн вписывает колхозников, пришедших разорить церковь, в семантику и символику храма. Разрушители замещают героев священной истории, буквально «встают на их место» (Рис. 1, 2). Крестьянский младенец входит в сияние, исходящее от другого младенца, и присваивает его. Деятельность Эйзенштейна, начиная по крайней мере, с «Восставшей Мексики» и до «Ивана Грозного», почти аддиктивно привязана к языкам сакрального, которое, с одной стороны, подвергается политической эксплуатации, а с другой, заявляет себя как собственное содержание политического. Эйзенштейн – может быть, самый талантливый творец и интерпретатор политической теологии, выходящей за пределы ситуативной внутрисоветской повестки. Он одновременно аналитик мифа и его творец. Последовательная визуальная теория замещения и апроприации сакрального, возможно, и сделала «Бежин луг» политически неприемлемым и привела к гибели фильма.



Рис. 1
Кадр из фильма «Бежин луг»



Рис. 2
Кадр из фильма «Бежин луг»

Но именно контекстуальная близость Эйзенштейна и Мандельштама в данном случае указывает на принципиальное различие двух поэтик. Мандельштам сообщает совсем не о переприсвоении ветхого сакрального новым. Разрушаемая фреска становится живой и неразрушимой реальностью – реальностью неба. То, что когда-то было «культурой» – теперь сама природа вещей; небо, влюбившееся в стену, разъедает её насквозь, и оно узнано ошеломлённым свидетелем как своё собственное:

Вот оно, моё небо ночное,
пред которым как мальчик стою.

Разрушить фреску невозможно; её можно только пропустить к неслыханному осуществлению – уже через саму телесность свидетеля, через жест «вот оно», который указывая на небо, вдруг обнаруживает того, кто сам становится плотью раненого изображения: «вот я».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С.С. Аверинцев // Аверинцев С.С. Поэты. – Москва: Языки русской культуры, 1996.
2. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика тридцать седьмого года / М.Л. Гаспаров. – Москва: РГГУ, 1996.
3. Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – Москва: НЛО, 1995.
4. Тарановский К. О поэзии и поэтике / К. Тарановский / Сост. М.Л. Гаспаров. – Москва: Языки русской культуры, 2000.

A. Markov, V. Faybyshenko *The sky and the event:
Mandelstam's Last Supper*

REFERENCES

1. Averincev S.S. *Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama* [Destiny and Message of Mandelstam] in *Averincev S.S. Pojety* [Ten Poets]. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury, 1996.
2. Gasparov M.L. *O. Mandel'shtam: Grazhdanskaja lirika tridcat' sed'mogo goda* [Mandelstam: civic poetry of 1937]. Moscow, RGGU Press, 1996.
3. Gasparov M.L. *Pojet i kul'tura. Tri pojetiki Osipa Mandel'shtama* [Poet and Culture: three poetics of Mandelstam], in Gasparov M.L. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow, NLO, 1995.
4. Taranovsky K. *O poezii i pojetike* [On poetry and poetics] ed. M. L. Gasparov. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury, 2000.

Е.С. Ершова

преподаватель кафедры теории и истории искусства

факультета истории искусства РГГУ

lena.s.ershova@gmail.com

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ВОЕННЫЕ НАГРАДЫ ЭПОХИ XVIII ДИНАСТИИ: МОРФОЛОГИЯ И СИМВОЛИКА ОБРАЗА

Эпоха XVIII династии Нового царства в Египте связана с активной внешней политикой, выразившейся в многочисленных походах и крупных военных кампаниях. В качестве награды за личную доблесть и отвагу в бою участники получали особые знаки отличия. Статья посвящена исследованию различных видов наград, их классификации и интерпретации с позиции символического осмысления. Основное внимание уделяется наградам в форме мух, получившим наибольшее распространение с XVI в. до н.э. Искусствоведческий анализ сохранившихся памятников – археологических и изобразительных, – позволяет выявить семантику образа и эволюцию художественных приёмов исполнения наград.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, XVIII династия, военные награды, ожерелья, амулеты, ритуальное оружие, символизм

The XVIII-th dynasty of the New Kingdom Egypt is marked by considerable foreign policy actions, such as Nubian and Asiatic campaigns. Those participants who has shown a courage and bravery on the battlefield received military insignia. The article is devoted to different kinds of rewards, its typology and symbolic understanding. As the fly-typed rewards were most common in XVI century B.C. the author places emphasis on them. Art analysis of both archaeological and pictorial artifacts is revealing image semantics and artistic methods of reward execution in Ancient Egypt.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, Dynasty XVIII, military rewards, necklace, amulets, ceremonial weapons, symbolism

С начала XX века ученые с различных точек зрения рассматривали феномен награждения чиновников царем, одним из аспектов которого являются формы древнеегипетских наград и их символика. Среди первых этот вопрос стал разрабатывать немецкий египтолог Курт Зете [Sethe, 1910], который выделил три вида наград: ювелирные изделия (ожерелья, предплечные и запястные браслеты), парадное оружие (кинжалы и боевые топоры) и награды с «явно символическим значением» [Sethe, 1910, p. 144]. К. Зете сосредотачивает свое внимание на последнем типе наград с «явно символическим значением» – это необычные подвески в виде мух, львов и сердец. Наличие украшений с подвесками в виде мух и львов приводит исследователя к выводу, что в армии существовало понятие «орден», и он сравнивает эту форму награждения в древнем Египте с «современными награждениями орденом». По мнению К. Зете, подвеска в форме мухи символизировала неустанную способность к атакам и упорство в борьбе с врагами, а лев – мужество и отвагу [Sethe, 1910, p. 144].

Другое объяснение награждению ювелирными изделиями в форме мух, львов, а также золотыми ожерельями дает египетский исследователь Сами Габра [Gabra, 1929]. Для него это бесспорно военные награды. В своей работе С. Габра отмечает, что более частое использование наград из золота совпадает с египетской кампанией в Азии. Позднее награждение земельными наделами на территории нильской долины становится редким, так как из-за наследования должностей свободных участков практически не осталось. С. Габра предполагает, что царь мог даровать золото взамен надела, прилагающегося к добыче, взятой у врагов. Однако комментарий по поводу символического значения военных наград исследователь не дает [Gabra, 1929, p. 40].

© Ершова Е.С., 2016

Предположение С. Габра не совсем верно: упоминания о награждении чиновников золотом известны еще с эпохи Древнего царства, а первые сведения о наделении «золотом храбрости» относятся к эпохе Среднего царства. Так, указания на это приводятся в наскальной надписи Именемхата в Вади Хаммамат [Lepsius, 1972]. В тексте его автобиографии встречается упоминание о дарении золота царем: «дано ему золото в качестве хвалы за храбрость в сердце Его Величества».

Утверждение С. Габра о том, что дарование золота заменяет награждение землей, также не совсем корректно. Так, в автобиографиях чиновников XVIII династии говорится о даровании земли и рабов из числа захваченных военнопленных. Примером может служить автобиография Яхмоса, сына Ибаны, из гробницы в Эль-Кабе [Sethe, 1909, p. 1-11].

Последующие египтологические исследования были посвящены анализу гражданских наград, а вопрос типологии и символики военных наград более не поднимался. В более поздних работах, принадлежавших, например, С. Андриус [Andrews, 1990, 1994] и С. Олдред [Aldred, 1971], лишь повторяются выводы, сделанные прежде.

В современных египтологических работах среди золотых наград эпохи Нового царства принято выделять два основных типа: *nbw n ḥswt* – «золото восхваления» или «золото почести» и *nbw n ꜥnn* «золото храбрости».

Первым термином принято называть золотое ожерелье *šbyw*, которое получали в качестве награды административные лица. Однако такое объяснение не совсем верно: хотя в эпоху Нового царства ожерелье *šbyw* стало одной из наиболее распространенных форм награды, существовали и другие. Также следует отметить распространенность ожерелья *šbyw* в этот период: его носили фараоны, оно также присутствует на изображениях богов [Brand, 2006, p. 24]. Если рассматривать «золото восхваления» как некий единый феномен, то скорее следует говорить о совокупности предметов, используемых при награждении – ожерелье *šbyw*, браслеты *ꜥwꜥw*, *mstkw* и диадемы, или даже о ритуале награждения чиновников золотом и другими благами в качестве хвалы за службу.

К «золоту храбрости» принято относить военные награды в виде ожерелья с подвесками в форме мух или львов. Впрочем, выделение «золота храбрости» в обособленный тип наград не обосновано. Это лишь часть «золота восхваления» – анализ текстов эпохи Нового царства, в которых говорится о «золоте храбрости», показал, что во всех случаях формулировка фразы следующая: *rdy nbw m ḥswt n ꜥnt.i* – «дано золото в качестве хвалы за храбрость мою». Поэтому выделение двух типов золотых наград в эпоху Нового царства не совсем верно. Следует скорее говорить об особом виде наград, которые давались воинам за их храбрость вдобавок к комплексу наград, называемому «золотом восхваления». Благодаря письменным источникам, возможно, точно перечислить список наград, получаемых воинами за храбрость. Помимо комплекса украшений, называемого «золотом восхваления», состоящего из ожерелья *šbyw*, браслетов *ꜥwꜥw* и *mstkw*, можно выделить еще два типа дополнительных наград:

1. подвески в виде мух и львов;
2. золотые и серебряные кинжалы и топоры – то есть церемониальное оружие.

От эпохи Нового царства дошли сведения о 22 случаях дарения «золота за храбрость». Лишь пять воинов получили в качестве награды подвески в виде мух и львов, а три из них – золотое и серебряное оружие:

1. Яхмос Пеннехебет, согласно автобиографии из его гробницы в эль-Кабе, был награжден золотом за храбрость 4 раза: дважды за Нубийские походы и дважды за походы в Азию. И только один раз он получил в награду от Тутмоса I за один из Нубийских походов дополнительные награды к «золоту почести». Это были шесть подвесок в виде мух, три подвески в виде льва и два золотых топора.

2. Благодаря тексту на конусе из гробницы Диду в эль-Холхе известно, что Диду был награжден «золотом восхваления за храбрость его в многочисленных случаях». А на одной из сцен в его гробнице (ТТ 200 в некрополе эль-Холха, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) сохранилось

Е.С. Ершова *Древнеегипетские военные награды эпохи XVIII династии:
морфология и символика образа*

изображение хозяина в ожерелье-оплечье. К украшению прикреплены подвески с изображением мухи и двух идущих львов, расположенных по обе стороны от нее [Champollion, 1973, p. 534].

3. На росписи из гробницы Сумниута (ТТ 92 в некрополе эль-Гурны, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) сохранилось изображение хозяина в ожерелье-оплечье, состоящем из пяти рядов дисковидных бусин, с двумя подвесками в виде мух, прикрепленных поверх ожерелья, и двумя подвесками в виде идущих львов, подвешенных на цепочках ниже уровня ожерелья. За какие заслуги был награжден Сумниут, в текстах не говорится.

4. Свидетельством награждения чиновника подвесками в виде мух является статуя неизвестного из Каирского музея. На шее сидящего мужчины заметна цепочка с тремя подвесками-мухами. Эта находка полностью идентична подвескам, обнаруженным в погребении царицы Яххотеп.

5. Аменемхем, согласно тексту автобиографии из гробницы в эль-Гурне (ТТ85), был награжден за храбрость Тутмосом III 4 раза и дважды получил одинаковый набор наград. Среди них четыре браслета w^{w} , два ожерелья sbuw , две подвески в виде мухи, а также подвеска в виде льва за взятие Кадеша и за победу в городе Мериу в стране чужеземной Техси. Это единственное свидетельство награждения чиновника подвесками в виде мух и львов за азиатский поход Тутмоса III.

Единственным обнаруженным свидетельством подобных «дополнительных» наград служит комплект, найденный в погребении царицы Яххотеп в Дра Абу эль-Наге (рис. 1): золотая цепь [Aldred, 1971, p. 53], предплечные браслеты w^{w} , а также церемониальные кинжалы и топоры. К цепи прикреплены три большие подвески в виде мух. Фигуры мух проработаны в мельчайших деталях. Сложенные крылья выполнены из плоского листового золота и припаяны к выпуклому телу мухи.

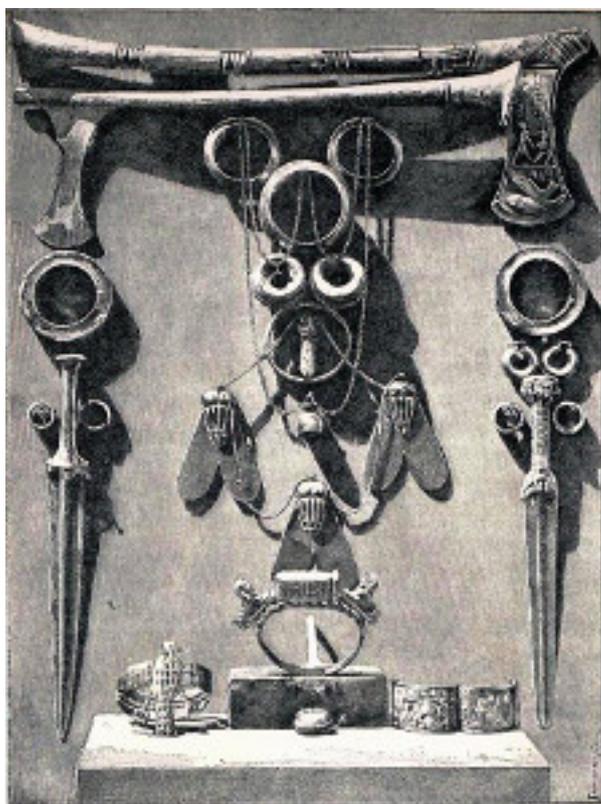


Рис. 1
Комплекс наград из гробницы Яххотеп
(источник изображения: Maspero, G, History of
Egypt, Chaldea, Syria, Babylonia, and Assyria.
Volume IV, Part A, London, 1901, p.137).

Принято считать, что ожерелье с подвесками в виде мух и другие награды были подарены царице в награду за то, что она собирала вооруженные отряды в Фивах для борьбы с гиксосами. Однако в тексте из Карнакского храма, повествующего о правлении Яхмоса и его матери Яххотеп, подтверждения данному предположению отсутствуют [Sethe, 1909, p. 21]. Можно предположить, что эти награды принадлежали не самой Яххотеп, а ее сыну – царю Яхмосу.

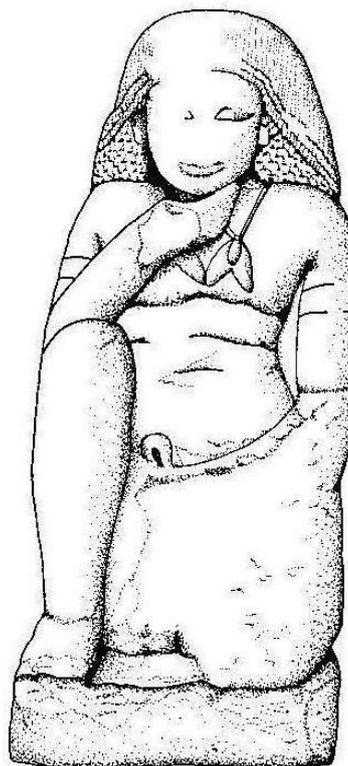


Рис. 2
Статуя неизвестного из Каирского музея
(источник изображения: Binder, S. *The Gold of honour in New
Kingdom Egypt*. Oxford, Aris & Phillips, 2008. Fig.4.17).

Известно три памятника, изображающих награждение чиновников ожерельями с подвесками в виде мух и львов. Первый – статуя неизвестного из Каирского музея (рис. 2) [Binder, 2008, Fig. 4.17]. На шее сидящего мужчины заметна цепочка с тремя подвесками-мухами, полностью идентичная найденным подвескам из погребения Яххотеп. Второй – изображение чиновников в ожерельях с подвесками в виде мух и львов в росписях частных гробниц Диду и Симниута. Так, на одной из сцен в гробнице Диду (ТТ 200 в некрополе эль-Холха, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) сохранилось изображение хозяина в ожерелье-оплечье, к которому прикреплены подвески с изображением мухи и двух шагающих львов, расположенных по обе стороны от нее [Binder, 2008, fig. 4.14].

Другой вариант подобного ожерелья изображен в росписи гробницы Сумниута (ТТ 92 в некрополе эль-Гурна, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) (рис. 3) [Champollion, 1973, p. 534]. Это ожерелье-оплечье, состоящее из пяти рядов дисковидных бусин, с двумя подвесками в виде мух, прикрепленных поверх ожерелья *šbuw*, и двумя подвесками в виде идущих львов, подвешенных на отдельных цепочках ниже уровня ожерелья.

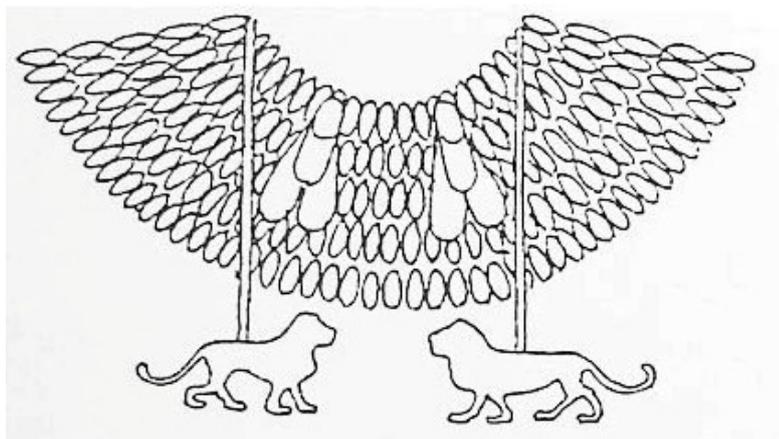


Рис. 3
Комплекс наград из гробницы Яххотеп Зарисовка украшения из Деди (ТТ 200)
(источник изображения: Champollion J. F. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. P. 534).

Е.С. Ершова *Древнеегипетские военные награды эпохи XVIII династии:
морфология и символика образа*

Символическое значение подвесок в виде мух, используемых в качестве наград, очевидно. Однако единственным предположением на этот счёт на данный момент является высказывание Зете, о котором уже говорилось выше.

Следует отметить, что близкие по форме амулеты появились еще в додинастический период. Первые подвески относятся к погребениям времени Нагада II [Andrews, 1994, p. 62]. Множество подобных амулетов-подвесок дошли до наших дней, как в виде единичных подвесок, так и в виде ожерелий. Так, известна подвеска в виде мухи, вырезанная из кости и датированная VIII-XII династией. Здесь явно прослеживается стилизация: голова и крылья не проработаны. От эпохи XVII-XVIII династии сохранилось большое количество ожерелий с подвесками в виде мух. Например, ожерелье, найденное в гробнице СС37 в некрополе Ас-сасиф, выполнено из разноцветного фаянса. На нем заметно не менее четырех подвесок в виде мух, пространство между которыми заполнено бусинами различной формы. Все подвески изготовлены стилизованными, без детализации. Также к XVII династии относится золотая цепочка с семью подвесками в виде мух из листового золота, также стилизованных.

Одним из наиболее известных подобных памятников считается ожерелье жены Тутмоса III (рис. 4) с 38 подвесками-мухами, между которыми нанизаны гранатовые бусины. При изготовлении таких подвесок использовались различные материалы: золото, серебро, различные полудрагоценные камни, фаянс. Их точное назначение неизвестно. Возможно, они должны были даровать плодородие или защиту от вредителей [Andrews, 1994, p. 63]. Подобные амулеты встречаются лишь на женских ожерельях.

Стоит отметить, что отличительной чертой награды было использование ожерелий с большими подвесками в виде мух (10-12 см), в то время как для амулетов использовали маленькие подвески (1-2 см). Такие подвески также отличались по форме и материалу. На женских ожерельях, помимо подвесок в виде мухи, могли присутствовать и другие – бабочки, крокодилы и пр.



Рис. 4

Ожерелье жены Тутмоса III

(источник изображения: Andrews, C. Ancient Egyptian jewellery. London, The British Museum, 1990. Fig.160).

Для анализа символического значения подвесок в виде мух нужно отметить один важный факт. Награждения военных за храбрость известны со Среднего царства и продолжаются на протяжении всего Нового царства. Вместе с тем, награждения подвесками-мухами ограничено началом XVIII династии, начиная с правления Яхмоса и до времени Тутмоса III. В этот период египетской истории, помимо активной военной политики на Ближнем Востоке, идет присоединение нубийских земель, которые стали независимыми во время Второго переходного периода. Азиатские походы продолжаются на протяжении всего Нового царства. Примером награждения воинов за азиатские походы служит стела времени правления Рамсеса II. Фараон там изображён бросающим ожерелья *šbuw* своим воинам в награду за удачную осаду крепости Кадеш [Schulman, 1988, fig. 23].

Нубия была окончательно присоединена в правление Тутмоса III, со второй половины XVIII династии о крупных завоевательных походах туда в египетских источниках не сообщается. Следует отметить, что одновременно с прекращением использования наград в виде мух, то есть в правление Тутмоса III, в частных гробницах появляются сцены, иллюстрирующие принесение даров нубийцами. Образ нубийцев, приносящих дань, содержит большое количество ярких красочных деталей. Так, в гробнице Рехмира (ТТ100, правление Тутмоса III – Аменхотепа II, эль-Гурна) сохранилось изображение нубийцев (рис. 5), у которых на шее висят цепочки с подвесками в виде мух [Davies, 1943, Pl. XVIII-XX]. Количество мух на одной цепочке варьируется от одной до трёх.

В гробнице царского наместника в Нубии Хуиа (ТТ 40, правление Тутанхамона, Курнет Мураи) также сохранилась сцена принесения даров нубийцами. Фигуры двух из них, несущие золото, украшены единичными подвесками в виде мухи [Gardiner, 1926, Pl. XXII]. На фрагменте росписи из гробницы Себек-хотепа (ТТ63, правление Тутмоса IV – Аменхотепа III, эль-Гурна), сохранился образ нубийца, на шее которого висит цепочка с подвеской в виде мухи [Andrews, 1990, Pl. 33].

Как показывает археологический материал [Reisner, 1923, p. 131-132], подобные амулеты действительно были распространены в Нубии и могли восприниматься египтянами как этнографический признак – часть нубийского национального костюма. И именно поэтому в росписях египетских гробниц передача этнических черт иноземцев осуществлялась, в том числе, посредством изображения традиционных украшений, включающих образ мухи.



Рис. 5

Принесение даров иноземцами

(источник изображения: http://www.osirisnet.net/popupImage.php?img=/tombes/nobles/rekhmire100/photo/rekhmire_tt100_bs_38443.jpg&sw=1920&sh=1080&wo=0&so=137 по состоянию на 21.11.2016).



Рис. 6

Подвеска в виде мухи. Классическая Керма. Нубия
(источник изображения:

<http://www.mfa.org/collections/object/fly-pendant-142894>
по состоянию на 21.11.2016).

У нубийцев подвески этого типа появились в конце раннего Кермского периода, что соответствует эпохе египетского Среднего царства. Такие подвески должны были приносить удачу и защищать от злых сил. Примером подобных подвесок являются четыре пары мух, найденные Дж. Рейснером [Reisner, 1923, p. 131-132]. Все украшения стилистически схожи между собой: тело мухи выпуклое, а крылья плоские. Размер подвесок варьируется от 8 до 14 см. Также различен материал: одна пара выполнена полностью из слоновой кости [Reisner, 1923, Pl. 53], во втором случае из слоновой кости сделаны только крылья, а тело мухи – из золота (рис. 6) [Reisner, 1923, Pl. 53]. Другая пара также имеет золотое тело, но серебряные крылья [Reisner, 1923, Pl. 53]. Последняя пара полностью отлита из бронзы [Reisner, 1923, Pl. 53]. Также из слоновой кости и золота выполнена муха, найденная при раскопках в Бухене [O'Connor, 1993, Pl. 7]. Подобное разнообразие материалов говорит о том, что в отличие от египетских золотых наград в виде мухи, нубийские подвески не могли являться некой военной наградой. Они представляли собой амулеты, материал для которых выбирал лично владелец, сообразно своему материальному положению. Такие подвески и египетские награды изготовлялись в приблизительно одинаковом размере и имели большое сходство в способах пластической моделировки: плоские крылья и рельефное выпуклое тело мухи.

Возможно, появление в качестве награды подвесок именно в форме мух не случайно и связано с Нубийскими походами, начатыми Яхмосом. Подобные награды в начале XVIII династии могли символизировать победу только над нубийцами. Среди них вполне могли оказаться трофейные подвески, выполненные из золота, как некий символ поверженных врагов; они могли быть символом силы и храбрости египетского воина, его успехов на поле брани. Позже, во время правления Тутмоса III, видимо, происходит расширение сферы применения этой награды. Отныне воины получают подвески-мухи не только за Нубийские походы, но и за успехи, проявленные в ходе азиатских военных кампаний. Также следует отметить, что и в нубийских и в азиатских походах принимали участие одни и те же воины, поэтому вполне логичным представляется унификация наград по случаю победы над разными в этническом плане противниками. Исчезновение подобных наград именно в правление Тутмоса III можно объяснить окончательным присоединением Нубии и, как следствие, утратой актуальности такого символа как награды за победу над «конкретным» противником – южным соседом.

E. Ershova *Military rewards in XVIII-th dynasty Egypt:
morphological features and symbolic meaning*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ершова, Е.С.* «Золото почести» и «золото храбрости»: новый взгляд на разработку проблемы типологии древнеегипетских наград эпохи Нового царства / *Е.С. Ершова* // Вестник РГГУ. – 2016. – №1. – С. 9 – 17
2. *Aldred, C.* *Jewels of the pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic Period* / *C. Aldred*. – New York: Ballantine Books, 1971. – 128 p.
3. *Andrews, C.* *Amulets of ancient Egypt* / *C. Andrews*. – London: British Museum Press, 1994. – 112 p., 102 fig.
4. *Andrews, C.* *Ancient Egyptian jewellery* / *C. Andrews*. – London: The British Museum, 1990. – 208 p., 186 fig.
5. *Binder, S.* *The Gold of honour in New Kingdom Egypt* / *S. Binder*. – Oxford: Aris & Phillips, 2008. – 356 p., ill.
6. *Brand, P.* *The shebyu-collar in the New Kingdom. Part I* / *P. Brand* in *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* – 2006 – №33. – p. 17-28.
7. *Champollion J. F.* *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* / *Jean-François Champollion*. – Genève: Éditions de Belles-Lettres, 1973-1974. – 2 vol.
8. *Davies, N. de G.* *The Tombs of Rekh-mi-Re' at Thebes* / *N. de G. Davies*. – New York, 1943. – 2 vols.
9. *Gabra, S.* *Les conseils de fonctionnaires dans l'Égypte pharaonique : Scènes de récompenses royales aux fonctionnaires* / *S. Gabra*. – Le Caire : Service des Antiquités de l'Égypte, 1929. – 58 p.
10. *Gardiner, A. H.* *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamun (no. 40)* / *A.H. Gardiner*. – London: EES, 1926. – 42 p.
11. *Lepsius, K.R.* *Denkmaler aus agypten und athiopien* / *K.R. Lepsius*. – Genève: Éditions de Belles-Lettres, 1972. Vol. 5, 6.
12. *O'Connor, D.* *Ancient Nubia. Egypt's rival of Africa* / *D. O'Connor*. – Philadelphia : The University Museum of Archaeology and Anthropology Un. of Pennsylvania, 1993 – 178 p.
13. *Reisner, G.A.* *Excavations at Kerma. Parts 4-5.* / *G.A. Reisner*. – Cambridge: Peabody Museum of Harvard University. 1923. – 559 p.
14. *Schulman, A.R.* *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae* / *A.R. Schulman*. – Freiburg – Göttingen: Universitätsverlag Freiburg – Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. – 223p.
15. *Sethe, K.* *Urkunden der 18. Dynastie. Part I-VI. Historisch-biographische Urkunden* / *K.Sethe*. – Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1909. – 1775 p.
16. *Sethe, K.* *Altägyptische Ordensauszeichnungen* / *K. Sethe* in *Zeitschrift für ägyptische Sprache* – 1910 – №48. – p. 143-145.

REFERENCES

1. *Aldred, C.* *Jewels of the pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic Period*. New York: Ballantine Books, 1971.
2. *Andrews, C.* *Amulets of ancient Egypt*. London, British Museum Press, 1994.
3. *Andrews, C.* *Ancient Egyptian jewellery*. London: The British Museum, 1990.
4. *Binder, S.* *The Gold of honour in New Kingdom Egypt*. Oxford: Aris & Phillips, 2008.
5. *Brand, P.* *The shebyu-collar in the New Kingdom. Part I* in *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 2006, №33. P. 17-28.
6. *Champollion, J.F.* *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. In *Genève: Éditions de Belles-Lettres*, 1973-1974. – 2 vol.
7. *Davies, N. de G.* *The Tombs of Rekh-mi-Re' at Thebes*. New York, 1943. – 2 vols.
8. *Ershova, E.* “Gold of the honour” and “gold of the courage”: a new look at the development of a typology of honours and rewards in the Egyptian New Kingdom in *RSUH/RGGU Bulletin*. 2016, №1, p. 9-17.
9. *Gabra, S.* *Les conseils de fonctionnaires dans l'Égypte pharaonique : Scènes de récompenses royales aux fonctionnaires*. Le Caire : Service des Antiquités de l'Égypte, 1929.
10. *Gardiner, A. H.* *The Tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamun (no. 40)*. London: EES, 1926.
11. *Lepsius, K.R.* *Denkmaler aus agypten und athiopien* in *Genève: Éditions de Belles-Lettres*, 1972. Vol. 5, 6.
12. *O'Connor, D.* *Ancient Nubia. Egypt's rival of Africa*. Philadelphia, The University Museum of Archaeology and Anthropology Un. of Pennsylvania, 1993.
13. *Reisner, G.A.* *Excavations at Kerma. Parts 4-5*. Cambridge, Peabody Museum of Harvard University. 1923.
14. *Schulman, A.R.* *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae*. Freiburg-Göttingen, Universitätsverlag Freiburg – Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
15. *Sethe, K.* *Urkunden der 18. Dynastie. Part I-VI. Historisch-biographische Urkunden*. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1909.
16. *Sethe, K.* *Altägyptische Ordensauszeichnungen* in *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, 1910, №48. P. 143-145.

Е.В. Орлова

*кандидат искусствоведения,
 старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства
 НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ
 ew-orlova@mail.ru*

СТУДЕНЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ФОТОГРАФИИ XIX ВЕКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ)

На примере студенческого портрета в фотографии XIX века рассматривается вопрос о светописном мастерстве как ремесле, и как искусстве. В статье представлено описание и характеристика дагерротипов и фотоснимков из коллекции московской Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), которые демонстрируют различные приемы и технический уровень исполнения (от любительского до профессионального), а также стилистическую и жанровую специфику, образную выразительность фотопортрета.

Ключевые слова: дагерротип, фотография, Карл Август Бергнер, Алексей Федорович Греков, Сергей Аксаков, Константин Аксаков, Дени Дидро

On the example of student portrait photographs in the nineteenth century we consider photoskill as craft and as art. The article describes and characterizes daguerreotypes and photographs from the collection of Moscow's Russian State Library of Arts (RGI) that demonstrate various techniques and technical level of performance (from amateur to professional), as well as the stylistic and genre specifics, aiming figurative expressions of photo-portrait.

Keywords: daguerreotype, photography, Bergner, Grekov, Aksakovs, Diderot

На многих фотографиях XIX века как военные люди, так и министерские чиновники, преподаватели, учащиеся (даже административно-хозяйственный персонал) институтов и университетов щеголяют и красуются в казенной одежде. Полк, ведомство, высшее и низшее учебное заведение – везде своя форма. С чередой времен года элементов обмундирования становилось только больше. Так, по указу 28 августа 1810 года для чиновника Департамента Министерства народного просвещения полагался мундирный «кафтан» темно-синего сукна с золотым шитьем на воротнике, бархатных обшлагах и карманах. Узор вышивки, конечно же, особый: бордюры в виде пальмовой ветви из трех шнуров, перевитых четвертым. По краю воротника – еще кайма. Такой мундир, с ярким блеском гладких позолоченных пуговиц, отдаленно напоминал даже сенаторский.

Чиновников в царской России без конца «переодевали». В 1820-е годы человеку из Департамента Министерства народного просвещения полагалась уже новая форма: повседневный вицмундирный фрак с бархатным отложным воротником. Уж известно, «чем ночь темней, тем ярче звезды»: на синем сукне как молния блистали желтые пуговицы с чеканным изображением государственного герба. А по торжественным случаям был мундир куда богаче, репрезентативнее, с парадной вышивкой. Уместно вспомнить слова французского маркиза Адольфа де Кюстина из его книги «La Russie en 1839»: «Россия – фасадная империя». Красивый мундир – это лакомый кусочек большого пирога с казенной начинкой.

Во всех ведомствах мундир менялся в зависимости от класса и разряда чиновника. Фасон, его детали различались между разными департаментами и управлениями внутри министерства. Если «господин Хороший» проживал в столице, ему полагались пуговицы с государственным двуглавым

орлом, а если в провинции – другие, с изображением герба губернии, короны и соответствующей надписи: «Московская», «Воронежская» и т.д. Характерно, в царской России к чиновникам приравнивали преподавателей, в одежде которых имелась своя специфика: особые знаки с обозначением средних и высших учебных заведений, и округа, рангов должностей, вернее, классов чинов. Обмундирование отличалось необыкновенной выдумкой и хитростью. Неразбериха и путаница также стали обычным делом. Так история форменного костюма в царской России превратилась в «нечто темное и непонятное».

У генералов от науки за многие десятилетия также как у министерских чиновников неоднократно менялись ткань, разряд золотого шитья, пуговицы: от малинового с синим воротником и обшлагами (как на ученом муже из Московского Университета в одном из рисованных альбомов 1794 года) до темно-синего с малиновыми аксессуарами (по указу 1800 года). В первой трети XIX века молодого преподавателя можно было невзначай принять за студента из-за мундиров одинакового темно-синего, спустя время темно-зеленого цвета (синими остались лишь суконные воротники, на которых сверкали золотые и серебряные петлицы из галуна). Крой мундира, цвет, вышивка на обшлагах, воротниках и карманах, наконец, вензеля на контрпогонах, пуговицы с оригинальным клеймом... Петербургский, Дерптский университеты, Академия Наук и другие учреждения демонстрировали яркий калейдоскоп шитого узорочья и многообразные эмблемы на казенной одежде. В Технологическом институте – на фуражке значок со скрещенным гаечным ключом и молотом, в Строительном (у гражданских инженеров) – с топором и лопатой, в Горном – с двумя позолоченными молотами, в Политехническом – с двойной латинской буквой «Р» (П). Предельно ясным остается лишь тот факт, что человек порою мог легко раствориться в сопровождающих его атрибутах должности и статуса.

Мундир учебного заведения в России XIX века – это унификация, строгость и дисциплина. После беспорядков в Виленском университете 14 августа 1824 года государственными умами прочно завладела мысль: безалаберщина недопустима. Мундир – это строгий надзор, нечто надежное, вызывает чувство патриотизма и гражданственности. Он нужен даже в свободное от занятий время, другими словами, за стенами учебных заведений. Мундир – вызывает уважение, социально уравнивает, помогает избежать неряшливости, развивает чувство солидарности.

Интересный факт. В искусстве 1840-1950-х годов русские художники частенько демонстрировали бравых героев без всякого романтического ореола и торжественности [Карпова, 2000, с. 22]. Карл Брюллов иронически-шутливо «отрапортовал» в стихах почитателям своей живописи:

«...наш брат ослеп, оглох,
нам это все к стене горох.
Блаженство наше: чарка в холод,
Да ковш воды в жару...
И даже самая любовь,
Хотя подчас волнует кровь,
Да только кровь. А сердце дудки!
Нас не поддеть на забудки...»

Однако вопреки заявленной позиции суровости и безжалостности, Брюллов в «кабинетных» малоформатных портретах показывал своих персонажей вполне «сердечно», отчасти буднично и прозаично, несмотря на их (для точности заметим, офицерские) мундиры.

В коллекции Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ) хранятся многообразные фотографии гимназистов и студентов: от официальных, так сказать, серьезных карточек, предназначенных для удостоверения личности (более или менее яркие типажи, этаким выразительные физиономии на нейтральном фоне) до любительских экзерсисов (из семейных альбомов конца XIX века). К примеру, некто, написав от руки фотоснимок, лаконично о себе заявил: «Виктор Кондратьев», а чуть ниже разъяснил, развернуто, для пущей убедительности: «Означенное

Е.В. Орлова *Студенческий портрет в русской фотографии XIX века*
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)

в сей карточке лицо Виктор Кондратьев!» (РГБИ, инв. № ф9530). Исключительно точная формулировка. Не важно, какова твоя биография, судьба, характер и намерения в жизни. Кто ты на самом деле, ученый вельможа или обыкновенный прохвост, квазимодо или ловелас – все это не имеет никакого значения. Существенно лишь одно – предельно точная фиксация портретных черт «означенного лица».

Собрание РГБИ, насчитывающее несколько сотен фотографий учащихся учебных заведений, формировалось, прежде всего, в помощь театральным художникам, режиссерам и актерам. Такие снимки можно было бы рассматривать только как своеобразные иллюстрации к особенностям исторического костюма, однако, некоторые из них продемонстрировали чрезвычайно интересные иконографические мотивы, сюжетную и событийную канву, яркие характерные портретные образы. Речь идет о документальной хронике конца XIX – начала XX веков, которая совсем непохожа на официальное документирование, на заказную «вещь».

Портреты «другие», очень индивидуальные, как на фотографии 1915-16 годов под названием «Групповой портрет. Студенты и педагоги Московского университета в аудитории» (РГБИ, инв. № ф9909) (рис. 1). Молодые люди вольно сидят и стоят за партами: лица серьезные, задумчивые, мечтающие и скучающие. Расстегнутые шинели, помятые мундирные пиджаки, поношенные сюртуки и тужурки наподобие матросского бушлата, другими словами, некоторая небрежность и неаккуратность в одежде, как нестранно, способствовало развитию корпоративного духа, чувства товарищества, и коллективной общности. Некоторые на снимке – в пиджаках и белых рубашках, при галстукке, а один студент одет совсем по-простому, в народном стиле, в цветной косоворотке. Один или два человека имеют военную выправку, и как по команде «смирно» уподобились солдатам на параде. Многие из присутствующих сидят, подперев рукой голову (даже вальяжно полулежат на парте, видимо вдоволь посмеявшись над самим процессом долгого позирования перед фотоаппаратом).

С 1859 года студент во внеурочное время подчинялся общей полиции, и мог носить обычную гражданскую одежду. Секретный агент Третьего отделения в донесении о летних гуляниях 1958 года в окрестностях Петербурга сообщал, что «ныне студенты решительно нигде, ни на гуляньях, ни в публичных собраниях, не обращают никакого внимания на опрятность своей одежды или соблюдение прежней формы, теперь все на них надето кое-как, экспромтом, как некоторые сами этим хвалятся. Многие беззаботно отпускают не только усы и эспаньолки, но даже и бороду, а о пестрых, цветных галстуках при форменных пальтах и сюртуках уже и перестали говорить в публике, как о вещи совершенно обыкновенной и вошедшей уже в общую студенческую форму» [Куприянов, 2009, с. 106].



Рис. 1

Групповой портрет. Студенты и педагоги Московского университета в аудитории (РГБИ, инв. № ф9909)

В 1861 году от форменной одежды отказались вовсе, ведь на улицах города ее можно было легко спутать с офицерской: вдруг полиция отдурачиться, войдет в столкновение с толпой зевак-учащихся старших классов. На таких воспитанников могли навести напраслину. А вдруг на их голове «конфедератки» польских повстанцев? Или длинные волосы? Всякие инсинуации и клеветнические измышления опасны, а безвкусица и дрань в одежде – чепуха! В одном из донесений 1861 года агент и сотрудник Третьего отделения писал: «24 апреля, с 7 часов до 10 вечера, на Адмиралтейском бульваре, между 5-ю студентами, гулял один молодой человек в студенческой шинели, под которой у него было надето: ситцевая полосатая рабочая блуза, большие сапоги, в которые засунуты были брюки, и конфедератка. Многие прохожие, показывая на неё пальцем, замечали: напрасно правительство допускает показываться на публичных гуляниях лицам, одетым в таком революционном костюме» [Куприянов, 2009, с. 106]. Еще такая кляуза осведомителя: «Казанские студенты вне университета ходят во всевозможных костюмах всех цветов: кто в чуйке, кто в поддевке, кто в кафтане и прочее» [Куприянов 2009, с. 107]. Маскарад! В одном письме от 1961 года содержалась жалоба на студентов из провинции, которые превратили учебные заведения в маскарад. Они могли явиться на лекцию в разных национальных костюмах, либо в больших сапогах, намазанных дегтем: «И хотя профессора пеняют на это, говоря, что от вони трудно быть на лекции, но голос их вопиющий в пустыне» [Куприянов 2009, с. 107]. В период отмены формы – с 1861 по 1885 годы – студентам случалось временами носить и такой особенный головной убор как «пушкинская шляпа» (боливар). Понятно, что со временем, в 1885 году министр народного просвещения граф И.Д.Делянов вновь обязал вернуться к форменному обмундированию в учебных заведениях.

Многие фотографии из собрания РГБИ показывают одиночные портреты воспитанников учебных заведений: у кого-то фуражка забыта на журнальном столике за колонной, либо ученый человечек стоит «под козырьком», да только его руки утонули в карманах брюк, и спина сутулая. Кто-то под холодную форменную, похожую на офицерскую шинель подстегнул каракулевый воротник: верхняя одежда грела мало, поскольку у гимназистов она была на вате, со стеганой подкладкой из шерстяной саржи, а у студентов – из касторового сукна. Некто из учащихся выглядит как пентюх, а другой – как хулиган и уличный сорванец (РГБИ, инв. №№ ф-2866, ф-3853, ф-9383 и др.). Так в чем же дело? Как объяснить такие простые и безыскусные произведения многих взыскательных мастеров фотодела? Где же оно – великое самолюбие героев – тот самый «Архимедов рычаг», которым, как писал, Лермонтов, можно сдвинуть землю с места? Или, может быть, все пустяки в сравнении с вечным, с чем-то человеческим, душевным?

На основе снимков фотографа Карла Августа Бергнера, владевшего в Москве большой фотомастерской на Рождественке, создана серия литографических портретов ученых людей: профессоров Московского университета, общественных деятелей, людей науки и высокой культуры. Примечательно: среди многих – изображение горделивого седовласого старца с высоким лбом и орлиным носом. Так запечатлен первый директор Константиновского межевого института – без знаков отличия, атрибутики должности и общественного статуса. Без парадности в облике. Нет ни эмоций, ни пафоса. Одновременно и без излишнего бытовизма. Скромно и лаконично: по грудь, с разворотом три четверти вправо, в расстегнутой поддевке, с грифом – «С. Аксаков /Aksakow»¹. «Человек здесь не аристократ и не плебей, не богатый и не бедный, а простой человек. Такое чувство равенства, в силу человеческого имени, давалось университетом и названием студента», – написал его сын – Константин Сергеевич Аксаков.

¹ На портрете – гриф: «С фотографии Бергнера в Москве. Imp. Lith. de A. Munster (Editeuer). Издание лит. А.Мюнстера. СПб.; На камне – гриф: «Борель (1859)». Художественная ценность работы подтверждается, в частности, фактом его включения в «Словарь русских литографированных портретов», изданный страстным библиофилом и историком искусства В.Я. Адарюковым и коллекционером Н.А. Обольяниновым (Под ред. С.П.Виноградова. Т.1.: А-Д. Со 160 фототипическими снимками. М.: Типография А.И. Мамонтова, 1916. 319 с.).

Е.В. Орлова *Студенческий портрет в русской фотографии XIX века*
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)

* * *

Дагерротипы и фотографии середины XIX века – трудоемкий процесс, далекий от понятия «искусство», однако осмысленный как искуснейшее ремесло. Принципиален вопрос – когда светописное мастерство переросло из ремесла в искусство?

Весной 1839 года в Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге ученые-натуралисты и ординарные академики заявили о сенсационном иностранном опыте фиксации явлений природы посредством фотографии. Среди них были К.Э.Бэр, Ф.Ф.Бранд, а также И.Х. Гамель – сотрудник кафедры «технологии и химии, приспособленной к искусствам и ремеслам», который специально прошел стажировку за рубежом, и немало потрудился над усовершенствованием метода светописной бумаги Вильяма Тальбота и возможности создавать изображения посредством камеры-обскуры: «По огромности дагерротипа и жидкости, которая при нем находится, переслать можно только через подрядчиков, а Талботов прибор и камер-обскуру через почту...» (Из Прибавления к № 32 газеты «Московские ведомости») [Шипова, 2012, с. 8].

Вскоре такая многообещающая область деятельности как светопись стала полигоном для многих революционных экспериментов. Летом 1839 года московские журналисты прокричали о дагерротипных портретах: «ДАГЕРРОТИП. (...) неумеющий рисовать может снимать всякие виды с удивительной точностью, уже везде известно по многочисленным описаниям во всех газетах и журналах (...) цена всему аппарату с наставлением – 550 руб. асс.» (Из Прибавления к №53 газеты «Московские ведомости» от 5 июля 1839 года) [Шипова, 2012, с. 7].

В 1840-м году в продаже появились более дешевые светописные отечественные аппараты, благодаря хитроумным опытам москвича Алексея Федоровича Грекова. Своим изобретением он крайне дорожил, и, конечно, нуждался в разнообразных способах саморекламы: от издания книги до объявлений в газете под различными головоломными псевдонимами, а именно – прочитанным слева направо собственным именем: В. Окергиескела, Греков-Вокерг-Гутт, Вокерга. В период 1840-х годов он владел в Москве несколькими магазинами по изготовлению дагерротипов и успешно выдавал себя за иностранца. Несомненно, тогда он уловил главное: русская публика пристрастна ко всему «французскому» и «заграничному». Отчаянный плут, мошенник, рискованный человек. Однако, как известно, что сходит с рук вора, за то воришек бьют: если древнегреческий скульптор Фидий был ложно обвинен в краже золота, предназначенного для статуи Афины-Парфенонс, то Греков – в изготовлении фальшивых денег (остается только гадать, уж не додумался ли он сфотографировать такую денежную купюру?).

Пусть Греков свой путь к успеху и богатству бесславно закончил в тюрьме, однако, справедливы слова Беранже: «честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой!». Мастера дагерротипов и первых фотографий в XIX веке стремились, прежде всего, к внешней эффектности, привлекательной декоративности своих снимков. Технология требовала продолжительной выдержки, и, вместе с тем, длительного неподвижного позирования модели. Живого человека уподобляли статуе, вернее, некоей вещи, добротной сделанной из гипсовой маски, красивых тканей, аксессуаров и особой изобразительной графики движений. Человек позирует, от него требовалось немало физической стойкости, чтобы сохранить правильное «выражение» лица в течение нескольких минут. Неизбежно, что портрет рождался на основе собственного представления человека о самом себе, а не в соответствии с реальностью.

Составными частями создававшей снимок субстанции были искусственный сценический свет и своя неповторимая вариация пластики персонажа. Его движения условны, имеют тщательно и заранее продуманный, вернее, скомпонованный «натюрмортный» характер. Характерно, что именно ученые-академики зоологии и анатомии активно внедряли способ фотодокументации предметов и объектов естественной истории. Человек на снимке являлся, словно неподвижная бабочка, зафиксированная для будущего гербария, либо напоминал некий природный объект окаменевшего ландшафта из альбома картографа. «Кипящая жизнь» людской суеты – это что-то

абсолютно лишнее. Как знаменитая гоголевская луна, которая «обыкновенно делается в Гамбурге, и прескверно делается», так и примитивное качество фототехники определило саму жанровую специфику первых портретов.

К примеру, на одном из дагерротипов 1853 года, исполненного мастером М. Абади, представлена задумчивая молодая барышня с книгой: ее лицо – неестественно бледное и гладкое, скорее напоминает восковую маску (РГБИ, инв. № 40645; на обороте снимка – гриф: «M. Abadie»). Никаких чувств, эмоций, внутренняя статичность. Человек просто обязан уподобиться каменной глыбе. А чувства – будто бы лишнее и пустое. Такие мелочи и изыски оставим для живописца, его тонкой способности «вчувствоваться» в натуру. Кстати, с желанием «сбежать» от одноцветия дагерротипного снимка, прийти к большей эффектности и нарядности, Абади по примеру своих собратьев «по цеху» осуществил подкраску изображения акварелью: платочек на шее девицы оказался розовым.

Парадоксальность дагерротипного снимка, проявлявшегося путем ртутных и йодистых паров, состояла в том, что он переливался в зависимости от угла зрения и световых лучей: изображение мерцало и тональность частей тела (лицо, руки) менялась от светлого к черному (словно негатив в XX веке) и наоборот.

Старинная металлическая пластина, изготовленная Абади, чуть тронута коррозией по углам (можно посетовать на небрежность последних частных владельцев семейной реликвии и сырое помещение). Технология изготовления дагерротипного снимка с гальваническим серебрением медной доски удешевляла изделие, однако определила каверзность условий его хранения. Вспомним объявление Грекова в № 42 газеты «Московские ведомости. Прибавление» 1840 года: «Желающие могут получить дагерротип за 25, 50, 70 руб.» [Шипова, 2012, с. 8]. Такие дагерротипы различались качеством исполнения, размером, наконец, ценой. Они не могли быть долговечными из-за изначального несовершенства техники, зато демонстрировали особую интерпретацию образов: каменные лица, высеченные как будто бы из гранита, «на века».

Дени Дидро – французский просветитель и сторонник правдивого и «морального» искусства – в 1773 году посетил Академию художеств в Санкт-Петербурге. Однако русская визуальная (и художественная) культура рубежа XVIII-XIX веков была сформирована на основе принципов классицизма, в духе которого утверждался театрализованный пафос, парадность, предлагались надуманные застывшие схемы, композиционные штампы и клише. Неизбежные оглядки на французский классицистический театр привели к формированию у мастеров устойчивой иконографии образов: внимание к социальному статусу, красивым позам, аксессуарам, благородству и возвышенности облика, горделивой осанке, смелому и независимому взгляду. И тогда Дидро с исключительной мудростью порекомендовал российским студентам «для усвоения хорошей манеры» больше смотреть Пуссена – великого классициста, вдохновляемого, прежде всего, античным искусством. «Те, кому не нравится голова Венеры *прекраснозодой*, не знают, что означает ее поза», – шутил Дидро [Дидро, 1989, с. 348]. Он даже специально прислал Екатерине II две картины Пуссена («Полифем и Галатя» и «Геркулес и Какус»), и немало хлопотал о комплектовании коллекции Эрмитажа.

Дидро утверждал, что художнику необходимы два качества: «чувство нравственности и чувство перспективы». Композиция в живописи должна быть логична, обоснованна, зависима от основной нравоучительной идеи, призвана вдохновлять и морально наставлять зрителя (что так понятно классицистам), одновременно соотносится с исторической достоверностью и реальными персонажами (что уже оказалось в духе Чернышевского). Итак, эстетика Дидро дала огромный стимул русскому искусству, в том числе реализму передвижников, которые в конце XIX века принесли его идеи в стены Академии художеств.

Яркими примерами постановочного театрализованного портрета могут послужить такие фотографии из коллекции РГБИ, которые изображают персонажа в инсценированном окружении, другими словами, в условиях павильонной съемки. Так, представляет интерес один из снимков под



Рис. 2
Лицейст. Парадная форма (РГБИ, инв. № ф9501)



Рис. 3
Московский лицеист (РГБИ, инв. № ф9500)

названием «Лицейст. Парадная форма» (РГБИ, инв. № ф9501) (рис. 2): чарующая магия изображения без ярких контрастов, с мягкими переходами от тени к полутени и свету. Студент старших классов вовсе не похож на бедолагу, стесненного в материальных средствах, наоборот, он выглядит как человек из состоятельной семьи, и позирует в новенькой форме с высоким вышитым воротником и яркими блестящими пуговицами. На голове – черная фетровая двуголка. На плечи накинута «николаевская» шинель с роскошным воротником из меха бобра. В руке зажаты белые замшевые перчатки. Его фигура монументальна, в ней даже есть что-то «императорское». Такой человек, воплотивший отвагу и решительность, только отчасти выглядит правдоподобно. Он скорее напоминает некий великий монумент исключительной учености. Подайте ему коня, а лучше – большой экипаж. Он отважный дерзкий герой. Как в картине художника- неоклассициста Давида «Наполеон в своем рабочем кабинете», наш персонаж трудится на благо Родины, он готов возглавить боевую атаку, штурм, стать командиром и бравым военачальником. Перефразируя известную поговорку про плохого солдата, не думающего быть генералом, скажем так: «Плох тот студент, который не мечтает быть профессором!».

Еще один пример «Московского лицеиста» (РГБИ, инв. № ф9500) (рис. 3). На снимке – молодой человек с напояженными волосами, который, несмотря на свой форменный костюм, напоминает скорее холеного барина, чем студента. Взгляд холодный, надменный, «сверху вниз». Он сидит, вальяжно откинувшись на спинку кожаного кресла без подлокотников, закинув ногу на ногу: как по волшебству, его кресло трансформируется в восприятии зрителя в королевский трон. Как положено по особо торжественным случаям, учащийся сидит при шпаге (слева на учебном обмундировании имелся маленький кармашек с чехлом, куда она вставлялась). Неожиданная деталь: в руках юноши можно видеть вовсе не книгу, не часы на цепочке, и даже не студенческую фуражку (она брошена на журнальный столик как вещь маловажная, которую можно почти «выкинуть» из кадра). А что же существенно? В руках молодого человека сигарета. Характерный и вечный атрибут взрослости,



Рис. 4
Двойной портрет (РГБИ, инв. № ф2914)

а также роскошной размеренной жизни. На фотографии изображен ученик, который вовсе не думает об учебе. Зато он может позволить себе отдых, и минуты, даже часы улады.

«Двойной портрет» с изображением братьев-близнецов периода 1910-х годов (РГБИ, инв. № ф2914) (рис. 4): плечо к плечу, они как будто бы уже на службе, в две шеренги, влоборота. На форменном мундире отчетливо просматриваются эмблемы с морской тематикой. Студенты-близнецы – сильный эмоциональный резонанс. В основе такой фотографии есть неестественность, надуманность. В чем же дело? Только когда перевернешь фотографию – очевидна разгадка – это почтовая открытка. Рекламный трюк. Такие морячки воплощают собой культ молодости, лучшие силы нации, оптимизм и уверенность в предначертанном их стране великом будущем. Точно звучит призыв, поступай в институт путей сообщения. Изображение построено словно «по мотивам» композиции эллинистической камеи с древнеегипетским царем Птолемеем II: его профиль на фоне портрета супруги, либо наподобие трехкратного повторения воинов в картине лидера французского классицизма Давида под названием «Клятва Горациев».

Итак, фотографии XIX века вместо показа своеобразных и неповторимых личностей являла надуманные позы, театрально постановочную мимику в духе классицистических композиций. Демонстрировался костюмированный репрезентативный портрет, монументальный и стильный: дагерротипия 1940-50-х годов и фотография XIX века с портретами студентов часто прославляла, прежде всего, общественный статус, должность, следовательно, мундир, а не человека. Фуражка, пуговицы, погоны – все своей фактурностью, ощутимой материальной предметностью соперничало с лицом оригинала.

Только впоследствии – на рубеже XIX-XX веков – с усовершенствованием технологии фотограф постепенно вошел в роль репортера, и смог объединить интересные наблюдения и неистовые фантазии, оказался способен продемонстрировать быстрые снимки с рассказом о настоящей, повседневной, динамичной жизни. Фотография, выполненная на открытом воздухе, словно картина, написанная Эдгаром Дега на пленэре, превзошла по великолепию многие снимки, старательно сделанные в павильоне. Восхищали сами принципы и приемы повествования, которые также как у французского импрессиониста были основаны на верности «первичному впечатлению» от жизни: кадрированная композиция, событийная канва, рассказана фрагментарно, пунктиром и намеком, будто бы маленькими беглыми мазками кисти художника. Фотография смогла вместить в себя очень многое: темпераментные уличные сцены, многообразную палитру настроения персонажей,

Е.В. Орлова *Студенческий портрет в русской фотографии XIX века*
(из коллекции Российской государственной библиотеки искусств)



Рис. 5
Семейный фотопортрет
(РГБИ, инв. № ф9438)

естественность их движений и пластики, характерные лица. К примеру, на семейном фотопортрете 1899 года из коллекции РГБИ проиллюстрирована, казалось бы, обыкновенная история. Рядом с военным человеком запечатлено прекрасное дитя с кожаным ранцем за спиной, похожим на те, что брали с собой в гимназию (РГБИ, инв. № ф9438) (рис. 5). Маленькими робкими шажками ребенок вступает в большую жизнь. На фоне форменной шинели отца (мечтам и годам военных людей, как известно, нет возврата!) образ маленькой девочки словно знаменует собой ту долгожданную масленичную ветвь, которую принесла в клюве голубка в Ноев ковчег. Ребенок символизирует собой призыв к счастливой жизни, к человеколюбию, к миру.

Другой пример. Любительская фотография с групповым портретом юношей – учащихся среднего технического заведения (РГБИ, инв. № ф9575) (рис. 6). «Тщетно мы ищем шедевр, в основу которого была бы положена формула», – написал Эмиль Золя [Ревальд, 1959, с. 297]. Верно, гений еще не явился. Технических погрешностей много – «смазанная» рука одного из персонажей,



Рис. 6
Групповой портрет юношей
(РГБИ, инв. № ф9575)

E. Orlova *Student portrait in Russian photography of the 19 century*
(From the collection of the Russian State Library of Art)

неясность изображения, как из-за бликов, так и темных пятен... Однако эффектно. Компания весельчаков и шутников излучает жизнеутверждающую энергию, для них наука – это и просвещение разума, и похвала юности. На уме все – и книги, и велосипед, и даже собачонка породы такса. Вот наглядное колоритное подтверждение стихотворения Ломоносова: «Науки юношей питают, отраду старцам подают». Многие мастера первых фото-снимков были почти лишены ощущения художественного. Со временем, к рубежу XX века светописное мастерство засвидетельствовало оригинальный и сугубо авторский процесс постепенного «врастания» в творчество.

Автор выражает благодарность сотрудникам РГБИ за предоставление необходимых материалов для написания статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дидро Д. Салоны. Т. 2 / Д. Дидро. – Москва: Искусство, 1989.
2. Карпова Т. Смысл лица. Русский портрет второй половины XIX века: опыт самопознания личности / Т. Карпова. – Москва: Алетея, 2000.
3. Куприянов А. «Дурацкие» костюмы. Студенты, мода и национальная идентичность / А. Куприянов // Родина: российский исторический журнал. 2009. № 1. С.106-107.
4. Ревальд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревальд / Пер. с англ. – Ленинград: Искусство, 1959.
5. Шепелев Л. Синие воротнички / Л. Шепелев // Родина. 1994. № 1. С.83-89.
6. Шипова Т.Н. Московские фотографы 1839-1930: история московской фотографии / Т.Н. Шипова. – Москва, 2012.

REFERENCES

1. Diderot D. *Les salons*. T. 2. Moscow, Iskusstvo, 1989.
2. Karpova T. *Smysl lica. Russkij portret vtoroj poloviny XIX veka: opyt samopoznaniya lichnosti* [A sense of face: Russian portrait of the 1850-1900: an experience of personal self-consciousness]. Moscow, Aletejja, 2000
3. Kuprijanov A. "Durackie" kostjummy. Studenty, moda i nacional'naja identichnost' [Freak clothes: students, fashion and national identity] in *Rodina: rossijskij istoricheskij zhurnal* [The Motherland: Russian history journal]. 2009.
4. Rewald J. *History of Impressionist art*. Leningrad, Iskusstvo, 1959.
5. Shepelev L. Sinie vorotnichki [Blue collars] in *Rodina: rossijskij istoricheskij zhurnal* [The Motherland: Russian history journal]. 1994. № 1. S.83-89.
6. Shipova T.N. *Moskovskie fotografy 1839-1930: istorija moskovskoj fotografii* [Moscow Photographs 1839-1930: A history of Moscow photography]. Moscow, 2012.

И.В. Перельман

преподаватель ФГКОУ «МКК Пансион воспитанниц МО РФ»,

аспирант Государственного института искусствознания

perelman7655@mail.ru

ГЕНДЕРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ МАСТЕРОВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

В статье исследуется отношение между репрезентацией социальной стратификации и репрезентацией гендерной идентичности в живописи художников-передвижников. Доказывается, что задачи социального искусства понимались передвижниками не только как критика существующих общественных отношений, но и как своеобразное пересоздание общества, на основании социальной и гендерной гармонии внутри постижения глубины национального чувства. При этом гармония понималась как сложная и подвижная конструкция, включающая взаимодействие социальных стандартов и эстетических репрезентаций. Передвижники стремились эстетически передать эту сложность, и без понимания гендерного смысла образов передвижников невозможно на современном уровне реконструировать искомые ими стандарты социальной жизни.

Ключевые слова: гендер, передвижники, социальное искусство, реалистическое искусство, русское искусство, репрезентация женщины, репрезентация семьи

This article explores the relationship between representation of the social stratification and representation of the gender identity in Peredvizhniki painting. It is proved that the problem of social art was understood by Peredvizhniki not only as a critique of existing social relations, but also as a kind of re-creation of society, based on social and gender harmony within the depth of of national feeling conceptualization. This harmony was understood as complex and mobile structure, including interaction of social standards and aesthetic representations. Peredvizhniki sought aesthetically convey this complexity. Without an understanding of the meaning of their gender images it is impossible now to reconstruct their desired standard of social life.

Keywords: gender, Peredvizhniki, social art, realistic art, Russian art, the representation of women, representation of the family

В последней трети XIX века в России появился творческий союз художников, важная составляющая деятельности которого была посвящена репрезентации российского исторического опыта, а также насущным социальным проблемам и противоречиям современности. Человек, с точки зрения его социально-психологического измерения, явился главным объектом художественного познания среди участников движения, известного под наименованием «Товарищество передвижных художественных выставок». Ориентированный на репрезентацию партикулярного антропоцентризма, описательный по своей природе, метод передвижников дает основание видеть в его художественном наследии богатый материал для создания гендерной ретроспективы российского общества, преломленной сквозь реалистический метод художественного творчества, которому, в основном, следовали художники-передвижники. Такой подход позволяет по-новому взглянуть на хорошо знакомые широкому зрителю произведения, открыть в них новые смысловые грани. Творчество передвижников, казалось бы, изученное досконально, вдруг приобретает новое содержательное измерение. Исследователь подходит к интерпретации произведений с точки зрения стереотипов социального конструирования индивида, прослеживает вектор их трансформации. Этот подход не может быть равнозначным аналогичному исследованию на другом эмпирическом материале, поскольку искусство живописи является уникальной знаковой системой, осуществляющей собственный способ эстетического познания.

© Перельман И.В., 2016

I. Perelman *Gender interpretation of paintings of leading передвижники artists*

Гендерная проблематика художественного образа остается малоизученным аспектом российского искусствознания. Период демократического реализма в русском изобразительном искусстве, вызванный насущной потребностью символизации общественных процессов, представляет, в этой связи, уникальный материал. Глубокие и разнообразные направления в гендерных исследованиях составляют в наши дни достаточно прочный фундамент, позволяющий перевести на качественно новый уровень представление о сложности и антиномичности русской художественной культуры второй половины XIX-начала XX века. Они дают возможность переосмысления и расширения подходов к пониманию художественного образа. В ситуации неоднозначности и кризисной остроты современного вектора гендерного развития общества, разрушения института традиционной семьи, возникает необходимость обращения к образцам исторически сложившегося гендерного уклада, ярче всего репрезентированного в произведениях художественной культуры. Актуализация данного опыта способствует формированию духовной и социальной устойчивости нации. Новизна исследования заключается в попытке философско-эстетического осмысления усвоенных и создаваемых элементов российской гендерной культуры (системы) второй половины XIX-начала XX века, отраженных в структуре художественного образа, представленного в живописи ТПХВ, что не делалось до настоящего времени.

Историография научных работ, посвященных передвижничеству, обширна. Её фундаментальная часть сложилась в советскую эпоху, когда в анализе содержания произведений передвижников подчеркивалось выражение передовых общественных идеалов, и с позиций этих идеалов вынесение приговора действительности [Передвижники. Сборник статей под редакцией И. М. Гофман, 1977]. Среди научного наследия этого периода хотелось бы отметить фундаментальную работу Ф. В. Рогинской «Товарищество передвижных художественных выставок» [Рогинская, 1989], в которой автор дает обстоятельный разбор истории становления и принципам идейного развития передвижников, утверждает их материалистические взгляды, чем подчеркивает известную тенденциозность научного видения на данном этапе развития российского искусствознания.

Современная историография о передвижниках концептуально иная. В ней нет монолитности, прослеживаются диаметрально противоположные интерпретации истории товарищества. В ряде зарубежных и отечественных работ, утверждается линия коммерческого подхода к анализу деятельности передвижников, ключевой мыслью которого является утверждение примата общности экономических интересов художников, а не какая-либо художественно-эстетическая концепция, аргументируется природа передвижнического движения как коммерческого выставочного предприятия [Экштут, 2008; Шабанов, 2015; Steiner, 2011, p. 252-271]. Несмотря на набирающую обороты реакционность данной научной тенденции, автор убежден, что философско-эстетическая прогрессивность творчества Товарищества передвижных художественных выставок не подлежит сомнению, что преобладание идейного над утилитарным является стержневым принципом деятельности этого выдающегося движения в истории русской художественной культуры.

Другой корпус современных работ о передвижниках представляет собой очерки и исследования о жизни и творчестве отдельных мастеров [Власова, 2014; Гусакова, 2008; Кончин, 2009], сосредотачиваясь на их индивидуальных исканиях. Среди работ этого ряда, хотелось бы отметить монографию Р. И. Власовой «Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. 1861-1904» [Власова, 2014], в которой автор обращает внимание на репрезентацию в художественном наследии мастера социальных ориентиров, базирующихся на утверждении гендерно-чувствительных практик русской национальной традиции. Как оригинальное научное исследование необходимо выделить монографию М. В. Москалюк «Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность» [Москалюк, 2008], в которой автор интерпретирует произведения передвижников с религиозно-философских позиций, высокой духовности и нравственной глубины содержания.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

В русской культуре, особенно XIX века, вопрос о том, «что... в искусстве должно безусловно быть объектом воспроизведения, как социально значимая действительность, всегда был мерой вещей» [Асафьев, 2004, с. 24]. Особенно остро этот вопрос встал в 50-х годах XIX века. Причиной его, по мнению многих критиков, стало поражение России в Крымской войне. «После окончания Крымской войны родилась и быстро выросла наша обличительная литература» – писал Д.И. Писарев [Писарев, 1981, с. 7]. Вслед за литературой рождалась новая живопись. «Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли наконец уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом, — это все ярко доказывается той массой картин, какая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания Крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты. Первыми и главными чертами явились реализм и национальность» [Стасов, 1984, с. 42-43]. В этой обновленной художественной среде, в русской живописи сложилась социально- обличительная система сюжетов, репрезентирующая гендерно-чувствительные практики, в первую очередь, осуждающие подчиненное положение женщин. Мораль таких произведений обличала то зависимость материального благополучия женщины от ее нравственного выбора, как в картине Н.Шильдера «Искушение» (1857), то вынужденность женского «дворянского пролетариата» [Айвазова, 1998] добывать самостоятельно хлеб насущный и служить низшим сословиям, как в картине В.Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), то зависимость личного счастья героини не от любви, а от ее материального статуса, как в картине А.Волкова «Прерванное обручение» (1860), то позиционировала женщину как объект влечения, например, в картине В.Маковского «Литературное чтение» (1866), а также ставила проблему подневольного заключения брака, как в известной картине Н. Пукирева «Неравный брак» (1862). Тогда же делались попытки обратиться к проблеме скромной оплаты труда женщин разночинного слоя, как в картине К.Маковского «Швея» (1861). И абсолютно трагической выглядела судьба героини, переживающей тяжелую болезнь / смерть супруга-кормильца, как в картине М.Клодта «Больной музыкант» (1859), К.Маковского «Вдовушка» (1865) или В.Перова «Проводы покойника» (1865). Семантический строй образов в большинстве своем репрезентировал широкий репертуар стратегий женского социального выживания в пореформенной России. Однако появлялись образы и иного порядка. В.Максимов создает модель визуальной типизации женских гендерных ролей привычного репертуара действий. В картинах «Шитье приданого» (1866), «Мечты о будущем» (1868), «Материнство» (1871) связующим образным звеном становится закрепленный традицией мотив перехода (перерождения) героини из состояния невесты в состояние женщины, ожидающей ребенка, и финального, состояния материнства. Символично, что ни в одной из картин не присутствует мужской образ, поэтому ступени становления женственности воспринимаются как этапы автономного развития, этапы инициации материнства, движения к нему как к кульминационному событию, важнейшему акту природного и социального проявления пола.

В противовес значительного интереса художников к тематике женского социального бытования, создаются единичные произведения-рассуждения о мужской судьбе. Так, в 1865 году В.Перов создает картину «Гитарист-бобыль», в которой обличается тип человека, выбившегося из отношений традиционного гендерного контракта (муж, глава семьи, кормилец), и тем самым обрекающего себя на вечное уныние и неустроенность. Это произведение – редкий пример обличения негативных гендерно-чувствительных практик мужского репертуара действий.

Таким образом, уже в 50-60-х годах XIX столетия, в русской живописи реализма сформировалась тенденция репрезентации гендерно-чувствительных практик частной и публичной сферы различных гендерных групп общества. Большинство художественных образов было направлено на раскрытие проблемы уязвимости женщин в контексте социального проявления пола.

Передвижники действовали в напряженный момент русской истории. Рушились вековые устои феодализма. Создавались предпосылки для расширения индивидуальной свободы человека. В стремлении изменить границы своего социального опыта, художники выходили за пределы мастерских и обращались к сюжетам и героям из окружающего мира. В этот период, как считал В. Стасов, в русском искусстве нашла свое прямое отражение действительность русской жизни, далеко выходящая за пределы жизни дворянской России [Ковалевская, 1977, с. 9]. Искусство начинало репрезентировать широкую панораму общественных практик различного спектра, в том числе и практики социального проявления пола, которые ярко отразились в творчестве передвижников. В процессе перестройки общественной системы, которая во второй половине XIX века стала более динамичной, открытой, стремящейся к устранению принципов патриархата, создавалось огромное поле новых социальных ролей и принципов взаимоотношения участников социального диалога, рождались новые противоречия и конфликты эпохи. Именно этот вектор бытия был интересен передвижникам, в живописи которых вектор гендерно-измеримых сюжетов чуток и широк, и является воплощением общей этической и социальной борьбы развернувшейся в России второй половины XIX века. Содержательное и жанровое разнообразие живописи передвижников способствовало выявлению в ней нескольких магистральных гендерно-чувствительных направлений.

Одним из идейно-философских направлений в творчестве передвижников был историко-этнографический аспект. Интерес к нему в русской художественной среде второй половины XIX века нарастал благодаря переоценке эстетических ценностей, происходящей в передовой демократической и исторической мысли, представителями которой являлись Ф.И. Буслаев, Н.И. Костомаров, Н.А. Рамазанов, И.Е. Забелин. Они призывали художников обратиться к прошлому России, к фольклорному наследию и искать в нём нравственно-этический идеал [Плотников, 1987, с. 55-81]. В связи с этим происходило движение эстетического идеала в сторону поисков положительного национального героя. На фольклорном фундаменте, разрабатываемом передвижниками, базировалась эстетическая концептуализация образов национальной феминности и маскулинности. Начало этому процессу в 1870-е годы положил В. М. Васнецов. Своей вершины оно достигло в канун XX века. Кроме В.М. Васнецова в этом направлении активно работали А. П. Рябушкин, К. Е. Маковский, С. В. Иванов. И хотя некоторые из названных художников имели отношение к товариществу передвижников как к этапу своего стилистического развития, как например А. П. Рябушкин, в целом, в корпусе произведений, созданных этими мастерами, выявляется сквозная линия актуализации национальной телесной самобытности, линия общего воображения времен глубокой патриархальности, эпичность, умение видеть в фольклорных образах и образах русской старины стержень народной ментальности. Творчество перечисленных художников создавало опыт эстетической концептуализации гендерно-чувствительных аспектов из жизни средневекового русского общества, его архитектоники в законченных и устойчивых образах. Фольклорные образы передвижников не создавали психологически динамичные объекты, не выявляли тонкого душевного психологизма, а возводили в высшую степень одну или несколько черт законсервированного характера, не развивающегося во времени. Обращаясь к фольклорной тематике, художники обобщали гендерные стереотипы русской архаики, стремясь за внешней образностью передать непреходящие ценности.

В.М. Васнецов первым утвердил фольклорную тему в русской живописи. Её освоение началось художником с многочисленных рисунков, которые предшествовали появлению начального варианта картины «Витязь на распутье» (1878). Тема былинного богатыря/витязя станет главной в

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

творчестве мастера. В ней он претворит идеал национальной маскулинности. Уже в первом богатырском образе, художником утверждается основное понимание национальной маскулинности, стержнем которой становится величавый героико-трагический пафос, очищенный от всего бытового, случайного. Он будет усилен в картине «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880). По иному, через углубление в национально-романтическую окраску, героическая маскулинность раскрывается в характерном сюжете пения былины в картине «Гуслиеры» (1899), «Баян» (1910), в которой разрабатывается мотив тризны на могиле витязя. Идеалом строгой мужественной красоты и цельности характера эпического героя становятся знаменитые «Богатыри» (1881-1898), образы которых раскрыты художником с помощью не свойственных передвижнической концепции, декоративной живописности и монументальной обобщенности. Позднее, в период Первой мировой войны, Васнецов продолжит разрабатывать богатырскую тему в полотнах «Архангел Михаил» (1914), «Богатырский скак» (1914), «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем» (1913-1918), уповая на веру в русскую армию, способную проявить себя подобно былинным богатырям. Русские былины дают и образы удалых полениц, женщин-богатырш, диких Бабищ, злодеек-чародеек, как пример пережитков первобытного матриархата. Некоторые из них наделяются положительными духовными началами. Например, «молодая жена Ильи Муромца надевала его богатырское платье и ездила вместо него в поход» [Щепкина, 2004, с. 14]. Однако Васнецов не приемлет такое русло женского образного развития. Былинный эпос для него – это иллюзия особого мужского мира, рождающего один единственный тип личности, который существует только для реализации своего нравственно-этического, гуманного долга перед родной землей. Богатырская эпичность развивается в сознании мастера обособленно, замкнуто, как единое семантическое поле, никогда не вступая во взаимодействие и не сопоставляясь с женственностью, утверждая в национальном архетипе маскулинности героический акцент и сферу его бытования.

Концептуализация национальной феминности для Васнецова связана исключительно со сказкой. Разработку женского сказочного образа он начинает с картины «Три царевны подземного царства» (1884). Героини картины – персонифицированное воплощение спрятанных от глаз богатств русской земли: золота, драгоценных камней и угля. Но чтобы богатства достались людям, должен прийти герой-избавитель, который их выведет из забвения. Мотив забвения и его различные вариации, такие как сон («Спящая царевна» (1900-1926)), томление («Царевна-Несмеяна» (1914-1916)), грусть, безысходность («Алёнушка» (1881)), одиночество («Царевна у окна» (1921)), пленение и неволя («Кашей бессмертный» (1917-1926)) становятся главными эмоциональными характеристиками женских сказочных образов Васнецова, ждущих суженого, который разрушит их состояние оцепенения-ожидания и поведёт к счастью. Невозможность собственной реализации без взаимодействия с мужским началом, а, следовательно, подчинённость ему, становится главной идеей васнецовских сказочных героинь. Художник подчёркивает их ведомость. Яркое, красочно-декоративное конструирование большинства названных полотен, создаёт высокую степень эстетизации бытования женского сказочного образа, его окружения, рождает характерный тип женской внешности. Подобно тому, как в репинском «Садко» мимо взора героя проплывают заморские красавицы, так и перед царевной Несмеяной Васнецова выстраивается «дипломатический корпус» чужестранцев, предлагающих своих женихов, но только представитель родного этноса – честный работник, сумеет добиться улыбки царевны. С появлением героя-суженого, сумевшего преодолеть тяжелые испытания ради спасения возлюбленной, начинается путь влюблённых к гармонии, счастью. Таковы идеи картин «Иван-царевич на сером волке» (1889), второй вариант «Ковра-самолёта» (1919-1926), «Сивка-Бурка» (1920-е). Однако герой-избавитель, суженый – это не былинный богатырь. В нём нет той могучей физической силы, преувеличенной масштабности фигуры, близкой народному типу. И вызволить прекрасную деву он сумел благодаря иным качествам: прозорливости, смекалке, долготерпению. Герой и героиня, уносимые серым волком, ковром-самолетом или бравым скакуном, воспринимаются как возносящиеся над земной суетой в светлые надземные миры. «Точеные профили, огромные очи с черными бровями

и ресницами, золотисто – голубые ткани орнаментированных византийских одежд придавали их внешности божественную идеальность» [Пикулева, 2008, с. 137], которая продолжает читаться в эмоциональной отрешенности героев, их композиционном расположении относительно друг друга, в основе которого цельность на основе двуединства, согласия, иконописной красоты, облечённой в сказочный сюжет. Это образы-мечты о гармонии мужского и женского, об их взаимодополняемости, взаимообусловленности, о высшем уровне их взаимоотношений. Идея высшего согласия мужского и женского, это содержательная прерогатива не столько самой сказки, сколько основное послание Васнецова, его мечта, основной гуманистический акцент мастера. Фольклорный образ, связанный с национальным эпосом и сказкой, имеет внутренне замкнутое, цикличное временное измерение, и рассматривается как осмысление наиболее отдалённого, архаичного пласта культуры. Эстетически исследованный образ русской старины, воссоздающий, например, жизнь и быт людей XVII столетия, отсылает исследователя к конкретно-историческому периоду. Поэтому, образы фольклорные и русской старины не следует смешивать, отождествлять. Каждый из них несёт собственную социальную идею.

Как уже отмечалось, группа передвижников разрабатывала сюжеты на тему русской старины, и в частности допетровской эпохи, акцентировала в своих работах её идейный национальный смысл. В этой связи необходимо остановиться на творчестве младшего современника В.М.Васнецова А.П.Рябушкина, в ранних работах которого чувствуется влияние великого предшественника. В работах «Слепой гуслик, поющий старинку» (1887) и «Пир богатырей у ласкового князя Владимира» (1888) художник словно подхватывает богатырскую эстафету, начатую Васнецовым. Однако в его богатырях нет той выхолощенной эпичности, строгости, присущей героям Васнецова. К тому же «вольная трактовка» богатырской темы обуславливается узнаваемостью в образах многих героев, черт современных художников – Сурикова, Васнецова, Тюменева – приятеля Рябушкина. Богатыри пируют за одним столом с разнаряженными девицами, что не соответствует исторической достоверности русского архаичного гендерного уклада. Женщины не могли пировать в обществе мужчин. Кушанья и напитки им носились отдельно. Картина скорее иллюстрирует мотив современных художнику деревенских посиделок, так любимых Рябушкиным и облечённых им в былинно-эпическую оболочку. С 1870-х годов национальные фольклорные образы начинают активно разрабатываться в русской графике. Своим многочисленным фольклорным иллюстрациям и рисункам обязан Рябушкин популярности в журнальной среде. Он создаёт цикл «Русские былинные богатыри» (1893), иллюстрации к былине о Василии Буслаеве для журнала «Шут» (1898, №15-18, 20-22), иллюстрацию к былине «Добрыня Никитич и Настасья Микулична» «Поленица удалая. Настасья Микулична, дочь Микулы Селяниновича» («Шут» 1898, №11). Однако, в этом виде творчества, художнику также не удаётся концептуализировать цельный богатырский образ. Его герои-богатыри отличаются сентиментальностью и мягкотелостью. Их громоздкие, неповоротливые фигуры, в основном с детски добродушными лицами, нивелируют героико-эпическое начало образа, и приобретают сатирическое звучание. Содержательная трактовка образов приобретает множество коннотаций, среди которых землепашец, купец, щёголь, великан.

Новый мотив женской социальной значимости приносят персонажи Настасьи Микуличны и Девушки-чернавушки. В русском искусстве появляется фольклорный герой, воплощающий агрессивное женское начало. (Обращение к женскому героико-эпическому образу в конце XIX века можно наблюдать у С.С. Соломки в иллюстрации «Русская богатырка Настасья Королевична»). Преувеличенный масштаб женской фигуры, например, в иллюстрации «Девушка-чернавушка побивает мужиков новгородских» с огромным коромыслом в руках воплощает непопулярную в русском искусстве эстетику былинных полениц. Красный цвет платьев героинь подчёркивает активное деятельностное начало. Гибридность, непривычность смешения мужских и женских качеств в образе, не свойственно русской изобразительной традиции, что делает героинь редким исключением в иконографии женских фольклорных типов.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

Фольклорная тема в живописи Рябушкина не получит дальнейшего развития. Она трансформируется в интерес к сюжетам допетровской Руси. Именно в них художник раскроет свое понимание идеалов национальной феминности и маскулинности. Одной из таких картин является произведение «Потешные Петра I в кружале» (1892, ГТГ), в котором автор противопоставляет мужские народные типажи типажам европеизированным, просвещённым, словно «противостояние старой и новой Руси» [Власова, 2014, с. 70]. Красочно-декоративный язык богатырей князя Владимира автор меняет на приближенный к жизни, язык реализма. Основной конфликт строится на растерянности московского мужицкого люда при виде важного капрала в европейском камзоле, треуголке и с длинной трубкой во рту. Этот герой словно вызов народному образу жизни и его ценностям. Своим любопытством народные типы выдают собственную диковатость, темноту, аналогию которой можно было увидеть и в современных художнику крестьянских типах. Это картина-рассуждение не только о судьбе России, но и народной судьбе, для которой с той давней поры ничего не изменилось. Проблема разделения российского общества на два лагеря: европеизированный и народный, почвеннический, будет актуальна до конца истории Российской империи. Симпатии художника в этом произведении все-таки на стороне мужичков из народа, поскольку в многообразии их эмоциональной реакции на «чужака» раскрывается глубина народной личности, её откровенность, бесхитрость, в отличие от снобизма петровского воспитанника.

Обращаясь к эпохе допетровской Руси, Рябушкину было свойственно воображать её сквозь соборные (хоровые) женские и мужские портреты, к которым необходимо отнести картины «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893), «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899). В них автор вновь обращается к языку художественной декоративности, с помощью которого эстетизирует патриархальную ритуальность, где сферы мужского и женского четко разграничены, они существуют автономно, хотя близки по социальному статусу: в обеих картинах главными героями являются представители боярской среды. Сюжеты картин иллюстрируют сферы духовно-эмоционального бытования мужских и женских деятельностных полей, их предопределенность, их гендерную регламентацию, их идеалы, которые сосредотачиваются в первом случае вокруг трона, во втором вокруг аналая. Образность произведений отличается великолепием изображаемых одежд, аналогией композиционного решения, эмоциональной отстраненностью, бытийственной замкнутостью, степенностью, типизированностью. Подчеркивание ритуальности происходящего будет нарушено автором в завершающей эту идейную линию картине «Едут» (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века (1901)). В ней Рябушкин впервые представляет русскую старину в единой густой людской массе, изображенной фрагментировано. От предыдущих полотен картина отличается не только отсутствием царственных персонажей, смешением мужских и женских образов в единый сплав, единое социальное тело, но и ярко выраженным внешне, психологическим переживанием героев, их реакцией на происходящее. В пестрой московской толпе смешались стрельцы, купчихи, боярыни и боярышни. Все они с удивлением и интересом рассматривают процессию приближающихся заморских (голландских) гостей, которая мыслится автором за пределами картины. И хотя каждый из героев реагирует на происходящее по-своему, в целом простодушие одних и настороженность, подозрительность к чужакам других, являются ведущими эмоциональными откликами персонажей. Появление этого сюжета на рубеже веков не случайно. В период возросшего влияния западных норм и ценностей на передовое русское общество, Рябушкин рассуждает над историческим противопоставлением западной и восточной европейских цивилизаций, их духовной разобщенностью, отчужденностью, этническим своеобразием. Не случайно Рябушкин не вводит в произведение изображение самого посольства, а сосредотачивается только на реакции москвичей, над которой иронизирует. Герои картины рассматривают неизвестность, пришедшую извне, как некую диковинку, на которую реагируют с архаичной простоватостью. И в этой архаичности все едины. Однако и в ней можно выделить женское

любопытство, заинтересованность и готовность приятия всего нового. Ярко это качество выражено в трех верхних женских образах картины. Мужской скептицизм, враждебность и преданность родному выражены в образах стрельцов. Гендерно-чувствительная линия движется от консервативности предыдущих картин в сторону открытости их женской составляющей к обновлению собственного социально-коммуникативного пространства. Аналогичную трактовку восприятия русским средневековым сознанием представителей чужеземной культуры можно наблюдать в картине С.В.Иванова «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901), главным героем которой становится московский горожанин, уводящий прочь от кареты иностранцев любопытную дочку. Его действие становится символом цельности русского архаичного сознания, боязливо относящегося ко всему не знакомому.

Семнадцатый век не случайно привлекал внимание русских художников. В течение этого столетия восстанавливались основы народной жизни, пережившие великие потрясения Смутного времени, возрождались нравственные нормы православия. Этот период стал символом возрождения традиционной регламентации русского социального уклада, периодом расцвета феодальных социально-экономических отношений. Поэтому именно с ним мастера связывали поиски национального идеала.

Обращаясь к сюжетам из русской жизни XVII столетия, Рябушкин внес большую лепту в разработку женского национального идеала. Так Р. И. Власова утверждает, что центральный персонаж картины А. Рябушкина «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ) – девушка в красном охабне, не случайно помещена автором на переднем плане. «Рябушкин уповал не на силу, ум и действенность – то природа мужская, а на женскую скромность, благонравную доверчивость, терпение и веру в то, что жизнь человеческая должна нести добро. Всё это, возвращенное в женщине веками, почиталось им как выражение национального характера» [Власова, 2014, с. 82]. «Формулой красоты XVII века становится для него идущая женская фигура» – писал о Рябушкине Д.В.Сарабьянов [Сарабьянов, 2001, с. 22]. Разнонаправленное изображение идущих женских фигур разных возрастов и эмоционально-психологических состояний представлено в картине «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901). Продолжение этого мотива наблюдается в работах «Прогулка боярышни» (1893), «Воскресный день (Приглянулась)» (1889), в рисунке тушью «Выход царицы Марии Ильиничны из церкви» (1893). Тонкой иронией окрашен энергично шагающий женский образ в картине «Московская девушка XVII века» (1903). Автор как будто подтрунивает над самоуверенной гордостью разнаряженной боярышни с насурмленными бровями, над её убежденностью в собственной неотразимости. Духовная общность героинь выражена во внешней эстетике образов, в их поведении, которое строится на осознании собственного достоинства. Героини в основном социально однородны, что подчеркивает матричное представление художника о русской старине, основах её гендерного воплощения и ориентирует зрителя на конкретный чувственный отклик, в центре которого романтизированный дух прошлого. Такой авторский взгляд уводил Рябушкина от традиционного для передвижников внимания к острому социальному обличению. Романтизированность, свободное обращение автора с сюжетикой женских образов, становится чревата тем, что героини большинства картин показаны в исторически не свойственных им положениях. Во времена допетровской Руси в высших слоях общества сильны были идеалы затворничества и Домостроя, который запрещал женщинам самовольно выходить из дома даже для похода в храм. В связи с этим, «чтобы не отпускать женщин своей семьи в приходские храмы, состоятельные люди ставили себе собственные церкви на дворе своих хором» [Щепкина, 2004, с. 41]. Поэтому, невероятными кажутся эстетические интерпретации самостоятельных прогулок знатных московских девушек XVII века по улицам города, или их пребывание в толпе любопытного московского люда, где каждый их мог обидеть. Создавая подобные образы, Рябушкин, вероятно, ориентировался на своих современниц, стремящихся к независимости, но желал наделить их добродетелями русского национального характера. Особенно отчётливо романтизация национальных гендерных идеалов прослеживается в картине «В гости (Молодые)» (1896), где

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

молодая улыбающаяся супружеская пара знатного происхождения, держась за руку, чинно вышагивает по улице. Подобная свобода проявления чувств была не свойственна обществу феодальной Руси. В этом диссонанс образного звучания. Произведение воспринимается как символ эгалитарного союза между мужчиной и женщиной, к которому стремились люди современной художнику эпохи. Мастер декларирует это, опираясь на красочную фабулу романтизированной русской старины. Таким образом, обращение к русскому историческому наследию становится в сознании творца лишь оригинальным художественным ходом, обыгрывающим гендерно-чувствительные требования современности. Своего пика национальный романтизм Рябушкина достигнет в картине «Боярышня XVII века» (1899), в которой образ героини-видения является квинтэссенцией осмысления художником канона женственности старой (допетровской) Руси, и в котором национальная красота и целомудрие абсолютизированы. Образ написан пластически мягко, его очертания воздушны. Узкий вертикальный формат картины, сжимающий пространство, органически роднит её с традициями древнерусской живописи. Ощущение яркого видения изображению молоденькой кроткой боярышни придаёт не только роскошный наряд с зубчатым венцом на голове и красная аура, окутывающая образ, созданная за счет длинной красной фаты и такого же цвета пола, остроносых красных башмачков, но и видимость того, что башмачки эти расположены вертикально по отношению к полу, что в них героиня не стоит на земле, а парит, чуть приподнявшись над ней, являя собой видение сверхъестественное. В этом произведении Рябушкин выводит представление о национальном женском типе на уровень идеализации, воплощающей мечту мастера.

А.П.Рябушкин также, как и близкий ему по художественному методу С.В.Иванов, разрабатывали типологию мужской исторической образности. В корпусе данных работ необходимо выделить такие произведения Рябушкина как «Типы русского воинства XVII века (Офицер, знаменщик и барабанщик)» (1902-1903), рисунки «Стрелецкий дозор у Ильинских ворот в старой Москве» (1897) и «В ожидании выхода царя» (1901), а также картины Иванова «Царь. XVI век» (1902), «Поход московитян. XVI век» (1903), «Стрельцы» (1907). Большое внимание художники уделяют исторически достоверному изображению одежды, воинскому вооружению. Однако образы самих героев эстетически обобщены, типизированы. В них заостряется средневековая косность, отсутствие яркой психологической индивидуализированности. Воины, стрельцы и другие персонажи превращаются в единообразную массу, которую можно противопоставить персонифицированности богатырей Васнецова («Богатыри»). В целом, они воплощают гендерный стереотип мужского репертуара действий эпохи позднего русского Средневековья.

С сюжетикой XVII столетия связано представление передвижников об основных практиках национальной патриархально-семейной ментальности. Она находит свое воплощение в произведениях 80-х годов XIX века, на этапе расцвета товарищества. Именно тогда появляется работа И. Репина «Выбор царской (великокняжеской) невесты» (1884-1887), К. Маковского «Под венец» (1884), «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем» (1887). В 90-е годы эта линия продолжается в работах К. Маковского «Поцелуйный обряд (Пир у боярина Морозова)» (1895), К.Лебедева «Боярская свадьба» (1883), у А. Рябушкина в картинах «Семья купца в XVII веке» (1896), и в начале XX века у С. Иванова в картине «Семья» (1907). Частота обращения живописцев к одним и тем же ментальным установкам объясняется нарастающим к концу XIX века кризисом традиционной гендерной системы, которая исторически регламентировала гендерные контракты всех социальных страт (слоев) российского общества. Переходный период (от феодализма к капитализму) российской государственности остро и болезненно переживался во всех сферах общественной жизни, в том числе и в вопросе социальной регламентации взаимоотношения полов и механизмов её регулирования. Ощущалось крушение всего традиционного, привычного, устоявшегося веками. Статичность феодального уклада нарушалась распространявшейся социальной мобильностью, охватившей все слои общества: от крестьянства, бросавшего свои привычные занятия и отъезжавшего в город «на заработки», до обедневшего дворянства, вынужденного вести новый образ жизни, в центре которого

находилась необходимость кормления себя собственным трудом. Социальная «драматургия» времени «кипела» новыми идеями и нормами человеческих взаимоотношений, которые порой пугали своей непривычной свободой и не всегда положительно воспринимались значительной частью общества. Поведенческий «маскарад» внушал чувство утраты российской идентичности и рождал ощущение грядущей катастрофы. Выход из сложившейся ситуации передовые деятели культуры видели в обращении к идеалам народной жизни, к национальному самопознанию через фольклор. Именно тогда, появляются работы передвижников, которые отмечают узкое понимание реализма как метода прямолинейного отражения противоречий настоящего. Семнадцатый век привлекал передвижников своей особенностью регламентировать все стороны жизни общества, отсутствием пугающей социальной свободы, непредсказуемой мобильности. Такое воображение эпохи влекло за собой представление о лаконичной системе гендерных стереотипов. Поэтому глубоким символическим значением наделяется сюжетика картин, иллюстрирующих церемонию выбора невесты, свадебного пира и образ многодетной семьи. Данные сюжеты из картины в картину входят как устойчивые, повторяющиеся структуры, конвенциональные звенья гендерной репрезентации. Важным идейным аспектом становится зримое проявление властных отношений. Через систему поведенческих знаков создается гендерно-чувствительное поле, в котором женственность репрезентируется в состоянии подконтрольности, жертвенности. Показывается специфичность «женского» относительно «мужского». Её внутренняя подавленность, безапелляционное принятие происходящего. И хотя видный российский исследователь истории женщин Н. Л. Пушкарева отмечает, что «представление о русском Средневековье как о времени подавления личности — не более чем миф, развившийся на почве самоуверенности людей более поздних эпох, и в первую очередь современников становления капитализма» [Пушкарёва, 1989, с. 210], необходимо сказать, что до XVIII века в России вопрос о замужестве решался только родителями, наблюдался низкий брачный возраст, обязательность семейно-родовых традиций, обрядовая церемониальность. Сюжетика о князе-царе, выбирающем себе невесту, значительно повышала символическую нагрузку изображенного, до предела обобщала половую регламентацию. Единичная персона князя-царя, выбиравшего жену из множественного количества претенденток, подчеркивала уязвимость последних и превалирование единичного мужского над массовым женским. Удивительным образом эта идея воплотилась в картине И.Репина «Садко» (1876). Давно ощущавшаяся русским изобразительным искусством потребность в освещении фольклорной темы здесь получила неожиданную трактовку. Перед Садко проходят красавицы всех наций и эпох, но ему необходимо выбрать только одну – девушку-чернавушку. Созревшая в недрах народной мудрости и облеченная в фантазийный мир сказки, установка выбора сильнейшим своей второй половины, в картине Репина получила разработку «в формах видимой действительности, без условности и академической идеализации» [Ватенина, 1995, с. 70], одновременно иллюстрируя многообразие женской типологии, ведь «пройдут гречанки и великолепные итальянки Веронезе и Тициана (экстракт всего, что создало искусство чудесного по этой части, красота форм, красота костюмов)» [Репин и Стасов, 1948, Т.1. с. 81-82]. По высшему предписанию герой должен отклонить чужеродных красавиц, сделав выбор в пользу представительницы родного этноса. Это обстоятельство ограничивает поведенческие свободы героя, формируя важный идеологический конструкт отношения к национальной феминности как predetermined. Чернава в украинском женском костюме должна была привнести патриотический акцент в произведение.

Обращаясь к гендерно-чувствительным аспектам современности, передвижники, прежде всего, эстетически исследовали такие её темы как любовь, семья и родительство. Обрядность свадебного церемониала, характерная для сюжетов допетровской Руси, трансформируется в тему любовной лирики. Начинает разрабатываться мотив свидания, объяснения. В этой связи, необходимо отметить работы И.Н.Крамского «На балконе. Сиверская» (1883), А. Корзухина «Надоел» (1886), «В комнатах» (1894), «Шутка» (1894), Н. Неврева «Смотрины» (1888), И. Прянишникова «Жестокие романсы» (1881), Н. Ярошенко «На качелях в селе Павлищево в Духов день» (1888), В. Маковского

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

«Объяснение» (1891), «Перед объяснением (Свидание)» (1898-1900), С. Малютина «В гостях у соседки» (1892), И. Репина «Какой простор!» (1903). Тему любви дополняет тема партнерства в житейских делах. Например, в картине В. Маковского «Варят варенье» (1876). В корпусе данных произведений художники вплотную подходят к сфере частных отношений. Авторы начинают отрицать чопорность, условность происходящего. И если в образах допетровской Руси была слабо выражена линия репрезентации личных переживаний героев, то теперь она ставится на первое место. Художники сосредотачиваются на анализе взаимоотношения двоих, и для этого помещают их в уединенную обстановку, исключают публичность, тем самым меняют психологизм происходящего. Репрезентируются своего рода переговоры по поводу нового уровня гендерных отношений. Взаимоотношения героев раскрываются с точки зрения их душевной симпатии или антипатии. Ярко начинают «звучать» новые эмоциональные краски, такие как неуверенность, смятение, стеснение, кокетство, восторг, неприязнь, недоверие, душевная отзывчивость. Репрезентация личного начинает превалировать над репрезентацией внешнего, объективированного. Причем, перечисленные качества относятся к героям обоих полов и не зависят от их социального статуса. Таким образом, качественно меняется диапазон измерения властных отношений. Он смещается в сторону равноценности обоих партнеров. Его психологическая составляющая строится на основе свободного выбора, отсутствии предписанной извне регламентации. Множественность сменяется единичностью, объективированная церемониальность – уединением. Разрушается стереотип предопределенности гендерного поведения. Партнеры взаимодействуют как эгалитарные объекты. На исходе XIX столетия любовная лирика будет разрабатываться передвижниками сквозь призму литературных реминисценций, которые будут делать образы многомерными. Вероятно, предпосылкой такой тенденции явится влияние на отдельных творцов, нового художественного направления – символизма. Так И.Е.Репин обращается к теме любви, дарованной Небесами Данте и Беатриче, в пастели «Встреча Данте и Беатриче» (1896, ч. с. Москва), любви-искушению в картине «Дон Жуан и донна Анна» (1885-1913, ИРЛИ). В этих произведениях воспроизводятся своеобразные модели нового гендерного идеализма, проповедуемые философией обновляющегося художественного сознания, неосознанное влияние которого мастер не смог избежать [Круглов, 1995, с. 83-95].

Однако мотив свадебной церемониальности не исчезает вовсе. Он продолжает оставаться актуальным для сюжетов на крестьянские темы, тем самым акцентируя сохранение патриархальных гендерных стереотипов в этой социальной среде. Это явление эстетически осмыслено в таких картинах как «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875) В. Максимова, «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891, первый и второй варианты) А. Рябушкина. Показательными являются два варианта картины А.Рябушкина «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891), которые выступают своеобразными хоровыми портретами крестьянских женщин разных возрастов. Интересен не привычный момент, избранный автором для картины. Показан не разгар свадебного торжества, а напряженные минуты ожидания молодых от венца, в течение которых каждая из героинь имеет возможность проникнуться происходящим, мысленно пройти путь невесты-жены, сопоставить его с собственной судьбой. В обоих вариантах картины ясно выражена идея показа стереотипизированного жизненного пути женщины-крестьянки. Молодые незамужние крестьянские девушки, из первого варианта, в пышных белых блузках и красных лентах, вплетенных в косы, противопоставляются замужним женщинам в темных кацавейках и платках. Умудрено-сосредоточенно выглядит мать жениха, стоящая возле двери. Во втором варианте, фигуры нарядных девушек, сидящих на скамье, ярко освещаются золотистым светом, в противовес матери жениха, которая помещена спиной к свету. Девушкам противопоставляется и вся остальная женская масса, помещенная в полумрак глубины картины и воспринимаемая как промежуточное звено между молодостью и старостью. Художник-почвенник Рябушкин разворачивает панораму традиционного женского бытования, доминантой которой считает пору молодости, и продолжает раскрытие этой мысли в неоконченной картине «Воскресенье

I. Perelman *Gender interpretation of paintings of leading передвижники artists*

в деревне» (1892), в картине «Втерся парень в хоровод, ну старуха охать» (1902). В подобных сюжетах Рябушкин словно возводит мост от века XVII к концу века XIX, и утверждает верность традициям, идентичность гендерного уклада старой и современной деревни.

Сакральность семейного уклада, родовое начало семьи как важного социального института, декларируется в картине С. Иванова «Семья». В ней показаны три поколения одной семьи как единое целое. Это репрезентация так называемой неразделенной семьи, которая являлась отличительной чертой развития крестьянских семейных структур в феодальной России. Её историческое бытование было обусловлено тяжестью крестьянского земледельческого труда и необходимостью жить соборными многопоколенными регенерирующимися семьями. Процессы социально – экономической модернизации России во второй половине XIX века способствовали разрушению этой традиционной структуры. Поэтому появление данного образа в русской живописи первого десятилетия XX века имеет пропагандистскую окраску, постулирующую российский ментальный код. Будучи современником переломной эпохи, свидетелем трансформации традиционных гендерных устоев, художник относится к происходящему реакционно, не приемлет его, и, не желая мириться с окружающими изменениями, эстетически утверждает фольклорные этические идеалы.

Несмотря на то, что стилистика живописно-пластической формы и образный строй анализируемых произведений глубоко индивидуален, их объединяет чувственно-обобщённая репрезентация основных составляющих исторически сложившегося национального гендерного уклада, которая выражается категорией соборности и символической формулой власть / подчинение. Обращение художников к архаическому социальному опыту и противопоставление его эпохе либерального «брожения» масс 80-90-х годов XIX века отражает реакционность их взглядов на происходившие изменения в сфере гендерной регламентации.

Передвижники внесли большую лепту в разработку образов национальной феминности и маскулинности. Концепция русской национальной феминности строилась мастерами на основе эстетического преломления образов сказочных княжон и царевен, боярышень XVII столетия, мало касаясь женских образов из народной массы. В этом сказались особенности гендерного представления художниками исследуемых эпох (пластов культуры). Идеалом эстетического осмысления национальной маскулинности стал «богатырский цикл» Васнецова. Опираясь на представление об эпохе допетровской Руси, передвижникам удалось раскрыть тему национального гендерного уклада, эстетически воплотить роль каждого из участников процесса гендерного взаимодействия, отразить его прерогативы, раскрыть ценность института семьи. Одновременно, в отдельном комплексе сказочно-средневековых сюжетов художники воплотили идею об эгалитарной модели взаимодействия участников гендерного контракта, характерного для исканий современной им действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазова С.Г. Очерк 1. Феминистская традиция в России. 2. Права женщин в контексте русской культуры [Электронный ресурс] / С.Г. Айвазова // Русские женщины в лабиринте равноправия. Очерки политической теории и истории. URL: http://www.owl.ru/win/books/gw/o1_2.htm (дата обращения: 14.12.2014).
2. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы / Б.В. Асафьев / Вступ. ст. и коммент. Галагановой С.Г. – Москва: Республика, 2004.
3. Ватенина Н.А. Черты романтизма в раннем творчестве И.Е.Репина / Н.А. Ватенина // Илья Ефимович Репин. Сборник статей к 150-летию со дня рождения. Государственный русский музей. – Санкт-Петербург: Palace edition, 1995.
4. Власова Р.И. Андрей Петрович Рябушкин. Жизнь и творчество. 1861-1904 / Р.И. Власова. – Москва: АВАТАР, 2014.
5. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно – национальное направление в русской живописи конца XIX-начала XX века / В.О. Гусакова. – Санкт-Петербург: Аврора, 2008.
6. Ковалевская Т.М. Передвижники и художественный прогресс / Т.М. Ковалевская // Передвижники. Сборник статей. Редактор Гобман И.М. – Москва: Изд-во «Искусство», 1977.

И.В. Перельман *Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок*

7. Кончин Е.В. Всюду жизнь. Этюды о художниках круга и времени Н. А. Ярошенко / Е.В. Кончин. – Москва, Кисловодск: Изд-во Кисловодского гуманитарно-технического ин-та, 2009.
8. Круглов В.Ф. Репин и символизм (По материалам писем об искусстве) / В.Ф. Круглов // Илья Ефимович Репин. Сборник статей к 150-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург: Государственный русский музей, Palace edition. 1995.
9. Москалюк М.В. Русская живопись второй половины XIX века: идеал и реальность. Монография. Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры / М.В. Москалюк. – Красноярск, 2008.
10. Передвижники. Сборник статей под редакцией И.М. Гофман. – Москва: Изд-во «Искусство», 1977.
11. Пикулева Г.И. Палитра русских сказок / Г.И. Пикулева // Мир Васнецова. – Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2008.
12. Писарев Д.И. Реалисты / Д.И. Писарев // Литературная критика: В 3-х т. / Сост., примеч. Ю. Сорокина; – Ленинград: Худож. лит., 1981. Т. 2. Статьи 1864-1865 гг.: Реалисты, Промахи незрелой мысли и др.
13. Репин И.Е. и Стасов В.В. Переписка. Т.1. Москва, Ленинград, 1948.
14. Плотников В.И. Изобразительное искусство 1850-х-1860-х годов на пути к фольклорным образам / В.И. Плотников // Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. – Ленинград: «Художник РСФСР», 1987.
15. Пушкарева Н.Л. Женщины Древней Руси / Н.Л. Пушкарева. – Москва: Изд-во «Мысль», 1989.
16. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX-начала XX века / Д.В. Сарабьянов. – Санкт-Петербург: Изд-во: «Галарт» Санкт-Петербург, 2001.
17. Стасов В.В. Наша живопись / В.В. Стасов // Двадцать пять лет русского искусства. Избранные статьи о русской живописи / Сост. и примеч. Г. Стернина. – Переизд. – Москва: Дет. лит., 1984.
18. Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки / Ф.С. Рогинская. – Москва: «Искусство», 1989.
19. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / А.Е. Шабанов / Науч. ред. И.А. Доронченков. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015.
20. Щепкина Е.Н. Из истории женской личности в России / Е.Н. Щепкина. – Тверь: Феминист-Пресс, 2004.
21. Эжитум С.А. Шайка передвижников. История одного творческого союза / С.А. Эжитум. – Москва: Изд-во «Дрофа», 2008.
22. Steiner E. "Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts", The Russian review, 2011, № 70. Issue 2. Pages ii-ii, 185-370.

REFERENCES

1. Ajvazova S.G. Oчерk 1. Feministskaja tradicija v Rossii. 2. Prava zhenshhin v kontekste russoj kul'tury [Feminist tradition in Russia: Women rights in the context of Russian Culture] in *Russkie zhenshhiny v labirinte ravnopravija. Oчерki politicheskoj teorii i istorii* [Russian women in equality labyrinth: essays on political theory and history]. URL: http://www.owLeningrad.ru/win/books/rw/o1_2.htm (data obrashhenija: 14.12.2014).
2. Asaf'ev V.V. *Russkaja zhivopis'. Mysli i dumy* [Russian Painting: thoughts and reflections] ed. S. Galaganova. Moscow, Respublika, 2004.
3. Gusakova V.O. *Viktor Vasnetsov i religiozno-nacional'noe napravlenie v russoj zhivopisi konca XIX-nachala XX veka* [Vasnetsov and religious-national trend in Russian painting late 19 early 20 c.]. Saint-Petersburg, Avrora, 2008.
4. Jekstut S.A. *Shajka peredvizhnikov. Istorija odnogo tvorcheskogo sojuza* [A gang of Peredvizhniki: A history of a creative community]. Moscow, Izd-vo «Drofa», 2008.
5. Konchin E.V. *Vsjudu zhizn'. Jetjudy o hudozhnikah kruga i vremeni N. A. Jaroshenko* [A life is everywhere: essays on artists of the circle and time of Yaroshenko]. Moscow, Kislovodsk: Izd-vo Kislovodskogo gumanitarno-tehnicheskogo in-ta. 2009.
6. Kovalevskaja T.M. *Peredvizhniki i hudozhestvennyj progress* [Peredvizhniki and art progress] in *Peredvizhniki. Sbornik statej* [Peredvizhniki : A collection of articles]. Ed. Gofman. Moscow Izd-vo «Iskusstvo», 1977.
7. Kruglov V.F. *Repin i simvolizm (Po materialam pisem ob iskusstve)* [Repin and symbolism: based on Repin's letters on art] in *Il'ja Efimovich Repin. Sbornik statej k 150-letiju so dnja rozhdenija* [Ilya Repin 150 years: A collection of articles]. Gosudarstvennyj russkij muzej, Saint-Petersburg, Palace edition. 1995.
8. Moskaljuk M.V. *Russkaja zhivopis' vtoroj poloviny XIX veka: ideal i real'nost'* [Russian painting of the 1850-1900: ideal and reality]. Krasnojarskij kraevoj nauchno-uchebnyj centr kadrov kul'tury. Krasnojarsk, 2008.
9. *Peredvizhniki. Sbornik statej* [Peredvizhniki: a collection of articles] ed. I. M. Gofman. Moscow, Izd-vo «Iskusstvo», 1977.
10. Pikuleva G.I. *Palitra russkikh skazok* [Palette of Russian fairy-tales] in *Mir Vasneceva* [World of Vasnetsov]. Moscow, TERRA-Knizhnyj klub, 2008.

I. Perelman *Gender interpretation of paintings
of leading передвижники artists*

11. Pisarev D.I. *Realisty* [Realists] in *Literaturnaja kritika: 3 vols* [Literary criticism], ed. Ju. Sorokina; Leningrad,: Hudozh. lit., 1981. Vol. 2. Stat'i 1864-1865 gg.
12. Plotnikov V.I. *Izobrazitel'noe iskusstvo 1850-h-1860-h godov na puti k fol'klornym obrazam* [Representational art of 1850-1860-s on the way to folklore images] in *Fol'klor i russkoe izobrazitel'noe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka* [Folklore and Russian representational art of 1850-1900]. Leningrad,: «Hudozhnik RSFSR», 1987.
13. Pushkareva N.L. *Zhenshhiny Drevnej Rusi* [Women of Old Russia]. Moscow, 1989.
14. *Repin I.E. i Stasov V.V. Perepiska* [Repin and Stasov. Letters]. V.1. Moscow, Leningrad, 1948.
15. Roginskaja F.S. *Tovarishhestvo передвижных художественных выставок. Istoricheskie ocherki* [Передвижники: historical essays]. Moscow, «Iskusstvo» Publishers, 1989.
16. Sarab'janov D.V. *Istorija russkogo iskusstva konca XIX-nachala XX veka* [History of Russian Art of late 19 early 20 c.]. Saint-Petersburg, 2001.
17. Shabanov A.E. *Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением* [Передвижники: commercial company or art movement?]. Ed. I. A. Doronchenkov. Saint-Petersburg: Izd-vo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015.
18. Shhepkina E.N. *Iz istorii zhenskoi lichnosti v Rossii* [From the history of women personality in Russia]. Tver, Feminist-Press, 2004.
19. Stasov V.V. *Nasha zhivopis': Dvadcat' pjat' let russkogo iskusstva* [Our Painting: 25 years of Russian Art] in *Izbrannye stat'i o russkoj zhivopisi* [Selected articles on Russian painting]. Ed. G. Sternin. Moscow, 1984.
20. Steiner E. *Pursuing Independence: Kramskoi and the Peredvizhniki vs. the Academy of Arts* in *The Russian review*, 2011, № 70. Issue 2. Pages ii-ii, 185-370.
21. Vatenina N.A. *Cherty romantizma v rannem tvorchestve I.E.Repina* [Traces of romanticism in early creation by Repin] in *Il'ja Efimovich Repin. Sbornik statej k 150-letiju so dnja rozhdenija* [Ilya Repin: 150 years. A collection of articles] Gosudarstvennyj russkij muzej, Saint-Petersburg, Palace edition. 1995.
22. Vlasova R.I. *Andrej Petrovich Rjabushkin. Zhizn' i tvorchestvo. 1861-1904* [A.P. Riabushkin: life and creative activity]. Moscow, AVATAR, 2014.

С.Н. Скалдина

магистр истории искусств (РГГУ)

sonya.skaldina@gmail.com

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИРОНИИ В КИНО: АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Употребление термина «ирония» широко распространено в кинодискурсе. Существуют режиссеры (например Вуди Аллен, Итан и Джоэл Коэны), творчество которых отрефлектировано как кинокритикой, так и академическими исследователями кино, в качестве ироничного. Ирония пронизывает их фильмы на уровне реплик героев, ситуаций, в которых те оказались, а также – отношения самих авторов. В связи с этим возникает вопрос: если ирония «пронизывает» фильм на уровне языка, повествования или авторской позиции, возможно ли существование неких изобразительных решений, позволяющих «транслировать» иронию через визуальный ряд? Иными словами, можно ли снимать не просто фильмы с ироничными диалогами и ситуациями – но и снимать их иронично? Настоящая статья посвящена обзору работ, в которых затрагивается проблема исследования визуализации иронии в кинематографическом произведении с целью выйти на теоретический уровень осмысления проблемы.

Ключевые слова: ирония, кино, фильм, визуализация, интерпретация, изобразительные решения, фильмическая ирония

The world “irony” is often used in cinema criticism to describe a particular film or director. There are some well-known persons, whose works are considered to be ironic (e.g. Woody Allen, Ethan & Joel Coen). Irony could be distinguished on different levels of their films: author’s attitude, depicted situations and dialogues. Yet the question is, whether the film – as a medium – has its own specific capacities to «transfer» irony via visual elements and patterns? This article takes an overview of researches, related to the different aspects of irony’s visualization in the films and tries to ground theoretical conceptualization of the problem.

Keywords: visual irony, cinema, film, visualization, interpretation, visual capacities, filmic irony

Визуализация иронии в кино – весьма сложная, обширная и лишь частично исследованная область. Во многом это связано с тем, что сам феномен иронии до сих пор не имеет единого объяснения. Ирония рассматривается в рамках различных дисциплинарных областей: литературы, лингвистики, семантики, социологии, искусствознания, философии – и каждая из них имеет свои специфические подходы и методы. В итоге, современные исследования иронии – это отдельные стратегии изучения данного феномена, демонстрирующие возможности применения различного инструментария. То есть на сегодняшний день не существует ни единой теории, объясняющей принципы функционирования иронии, ни четкого ответа на вопрос «Что такое ирония?».

Тем не менее, существует ряд работ, которые стали своего рода классическими трудами по изучению иронии.

Среди современного «гуманитарного знания» стоит отметить В.Буса (W.Booth) и его работу «A Rhetoric of Irony» (1975), а также исследование Д.С. Мюке (D.C. Muecke) «Irony and the Ironic» (1986). Оба автора предпринимают попытки классифицировать иронию и обнаружить механизмы, лежащие в основе её функционирования.

Среди других значимых исследований по иронии – книга “Irony” (2004) К.Колбрук (C. Colebrook), работа К.Барб (K.Barbe) “Irony and Context” (1995), а также масштабный труд О.В. Пигулевского

«Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» (2002). Перечисленные авторы в большей степени акцентируют внимание на истории иронии как некоего философского концепта, а также предлагают различные взгляды на этот феномен. Несмотря на то, что данные работы не рассматривают вопросы визуализацию иронии, они дают базовые представления об этом феномене и помогают сформулировать основные вопросы, касающиеся специфики иронии в фильмическом произведении.

Итак, первый вопрос, на который необходимо ответить при исследовании иронии в кино, звучит весьма просто: может ли фильм быть ироничным?

Безусловно, да. Связано это с рядом моментов. Во-первых, за общим термином «ирония» скрывается ряд явлений, имеющих свою специфику. Существует несколько типов иронии, каждый из которых будет иметь собственное «измерение» в фильмическом произведении.

Итак, ирония в фильме может «транслироваться» через диалоги героев или речь закадрового рассказчика. В этом случае речь идет о так называемой вербальной иронии, классическим примером которой является фраза «Погода сегодня отличная!», произнесенная в разгар ненастья. В этом случае ирония – это языковой феномен, который чаще всего описывается формулировкой «Говорить одно – иметь в виду противоположное»¹.

Ирония является не только «свойством» речи – но и свойством самой жизни. Сгоревший пожарный участок; политик, пропагандирующий семейные ценности и замешанный во внебрачных связях – вот некоторые примеры так называемой ситуативной иронии. Её основа – это конфликт между ожиданием и реальностью, а также различные стечения обстоятельств, в которых фигурирует рок, карма, судьба и пр. Подобный тип иронии в фильме может функционировать на уровне сюжета и касаться в первую очередь ситуаций, в которых оказываются персонажи.

В рамках художественного произведения существует также особый подвид ситуативной иронии – ирония драматическая. Она основана на том, что зритель всегда находится в ситуации большей осведомлённости о происходящем, чем персонаж произведения. Зритель занимает положение «всевидящего» и знает истинные последствия действий персонажа, в то время как сам персонаж часто бывает не в курсе уготованного ему исхода.

Теоретически, в роли неких «основных мыслей» фильма могут выступать сократовская и романтическая ирония. Первый тип иронии известен еще с античности: с его помощью Платон описывал стратегию общения Сократа, который занимал позицию мнимого невежества с целью обличить мнимую же мудрость собеседника. Считается, что изначально само слово «ирония» (греч. – «притворство») было создано для обозначения подобного поведения [Ellestrom, 2002, p. 56]. По сути, сократовская ирония – это своего рода диспут об общепринятых понятиях (любовь, дружба, закон и т.п.).

Романтическая ирония связана с работами немецкого поэта Ф.Шлегеля. Она основана на идее соединения противоположностей и фундаментальной двойственности мира. Это некая эстетическая позиция художника, которая позволяет признать, что мир состоит из вещей, в которых неведомым образом соединились полные противоположности [Биченко, 2012, с. 120]. В качестве основной «формулы» романтической иронии выступает «оба / и» вместо «одно из двух / или» [Ellestrom, 2002, p. 15-16].

И, наконец, одним из самых глобальных типов иронии можно назвать «иронию постмодернизма» (название условное). Ряд философов XX-XXI вв. (Ж.Деррида, М.Фуко, Р.Барт, С.Сонтаг) рассматривали иронию как игру со смыслами, превращая её чуть ли не в ключевой атрибут эпохи. Ввиду того, что фильм – как и любое произведение – не только существует в конкретном контексте, но так или иначе связан с другими произведениями, чаще всего данный тип иронии является результатом интертекстуальных соотнесений. Таким образом, становится возможным некое ироническое переосмысление, авторское ироническое отношение и даже – ироническая деконструкция.

¹ Данный тип иронии не входит в сферу интересов данного исследования, в большей степени посвященного визуальной составляющей фильма.

Возвращаясь к вопросу об ироничности фильма в целом, стоит отметить и второй момент. Дело в том, что на сегодняшний день большинство исследователей позиционируют иронию как отдельный тип дискурса. Иными словами, её рассматривают не только как фигуру речи, но возводят в ранг «свойства семиотической системы» [Цит. по: Barbe, 1995, p. 3].

Подобного взгляда придерживаются Л.Хатчеон (L. Hutcheon) и Л. Эльстром (L. Ellestrom), для которых ирония становится стратегией интерпретации и в большей степени относится не к свойствам текста – а к свойствам прочтения. В связи с этим оба автора придерживаются мнения о существовании иронии в различных средах (вербальной, аудиальной и визуальной), а также говорят о том, что потенциально ироничным может быть всё: от высказывания до музыкальной композиции или здания.

В случае фильма различные типы иронии могут «пронизывать» фильм на уровне диалогов (вербальная ирония), сюжета (ситуативная, драматическая ирония) и отношения авторов (ирония постмодернизма). Из этого закономерно вытекает следующий вопрос: существуют ли некие изобразительные решения, с помощью которых ирония может быть транслирована в визуальной среде? Иными словами, возможно ли снимать не просто фильмы с ироничными диалогами и ироничными ситуациями – но и снимать их иронично?

Ранее упомянутый в данной статье Л.Эльстром в своей работе “Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically” отмечает, что частота использования слова «ирония» в кинодискурсе очень высока: однако концепт этот весьма редко изучается теоретически [Ellestrom, 2002, p. 172]. Действительно, на сегодняшний день существует весьма ограниченное количество работ, посвященных концептуальным и визуальным механизмам функционирования иронии в рамках кинопроизведения. Преимущественно эти работы представлены в виде разрозненных статей, посвященных или отдельным фильмам / режиссерам, или отдельным аспектам иронии в кино.

Среди существующих на данный момент работ по иронии в кино можно условно выделить два подхода: интратекстуальный и экстратекстуальный. В первом случае авторы в качестве «источника» иронии видят контекст самого фильма, во втором – соотношение конкретного фильма с различными более глобальными контекстами (внешним миром, другими произведениями и т.п.).

Например, Л.Эльстром пишет, что ирония в фильме может быть найдена в отношениях произведения и его экранизации, между двумя версиями одного фильма или фильмом и определенными жанровыми конвенциями. В самом же фильме можно найти различия между тем, что говорится закадровым голосом и тем, что демонстрируется; между тем, что сказано – и что показано; между словом и изображением или – между тем, что репрезентуется голосом и камерой [Ibid., p. 174]. В любом случае, описанное выше деление весьма условно – и в рамках одного фильма могут сосуществовать как интра-, так и экстратекстуальные источники иронии.

Л.Хатчеон в своем масштабном исследовании “Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony” анализирует ироничное использование музыки в фильме Ф.Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (“Apocalypse Now”, 1979 г.). В сцене с нападением вертолетов на вьетнамскую деревню звучит «Полет валькирий» Р. Вагнера: подобный контраст между торжественной и благородной тональностью музыки и развитием фильма может быть интерпретирован как ироничный [Hutcheon, 2005, p. 18-19].

Л. Хатчеон также рассматривает иронию как результат отсылки к более раннему произведению. В качестве примера она сопоставляет фильм К. Браны «Генрих V. Битва при Азенкуре» (“Henry V”, 1989 г.) со знаменитым фильмом Л.Оливье «Король Генрих V» (“The Chronicle History of King Henry the Fift with His Battell Fought at Agincourt in France”, 1944 г.). Проводя формально-стилистический анализ двух фильмов, Л.Хатчеон приходит к выводу, что более поздний фильм иронично деконструирует предыдущий через технику съемок, изображение сцен и персонажей [Ibid., p. 77-84].

Иронию как результат соотнесения произведения с другим контекстом рассматривают и другие авторы. Например, Р.ДеРоо в своей работе “Unhappily Ever After: Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's *Le Bonheur*” анализирует визуальные отсылки в фильме А.Варды «Счастье» (“*Le bonheur*”, 1965 г.). А.Варда считается одним из пионеров феминистского движения в кино, однако её фильм «Счастье» клеймили как «анти-феминистский», обвиняя в цветовой безвкусице, банальности диалогов и болезненной сентиментальности персонажей. И всё же критики допускали наличие некоего подтекста, отмечая, что это или самый «плаксиво-сентиментальный», или самый «сухо-ироничный» фильм из когда-либо снятых [Цит. по: DeRoо, 2008, p. 189-190].

Р.ДеРоо отмечает, что ирония в рамках данного фильма рассматривалась прежде всего в контексте противоречивости его «хэппи энда», в то время как визуальная составляющая картины оставалась без внимания. Автор исследования анализирует связь между визуальными решениями картины и рекламой в женских журналах. Именно эта тонкая визуальная ирония и переворачивает восприятие той «домашней гармонии», о которой рассказывает фильм [Ibid., p. 189]. В своем фильме А. Варда опирается на образы печатной рекламы из журналов “*Elle*” и “*Marie Claire*”, заимствуя оттуда цветовые решения и способы изображения женщин, занятых домашними делами [Ibid., p. 191, 196].

В частности, она активно использует изображение так называемых «обслуживающих рук» (“*serving hands*”) – крупные планы женских рук, занятых домашними делами. Демонстрируя одни лишь руки, А.Варда как бы деперсонализирует женщину, подчеркивая необходимость лишь её функций [Ibid., p. 203]. Если в начале фильма работу по дому выполняют руки Терезы, то в конце – руки новой жены главного героя. Получается, что Тереза (мать, жена, хозяйка, символ единения семьи) с легкостью заменяется другой женщиной [Ibid., p. 201]. Подводя итог, Р.ДеРоо отмечает, что изобразительные решения фильма «Счастье» функционируют в противовес его сюжету, конструируя посредством изображения иронию, заставляющую зрителя сомневаться в пропагандируемых фильмом идеалах [Ibid., p. 191].

Немного иначе к рассмотрению иронии в фильме подходит М.А.Доан в своей работе “*The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator*”. Она вводит понятие «диалогического дискурса» – и, собственно, иронии как одного из его видов. М.А.Доан ссылается на тезисы М.Бахтина, который сравнивает любое произведение с ареной, на которой разные языки встречаются и вступают друг с другом в конфронтацию так, что ни один язык не остается неизменным [Приводится по: Doane, 1979, p. 84]. Само слово для М.Бахтина – это локус; двусторонний акт, одинаково определяемый тем, кто говорит слово, и тем, для кого его говорят. Получается, что значение не принадлежит слову как таковому, а рождается из отношения между адресантом и адресатом [Ibid., p. 86]. В связи с этим, М.А.Доан описывает иронический фильм как «демонстрацию того, что значение не дается, а создается» [Ibid., p. 300].

Согласно концепции М.А.Доан (M.A. Doane), ирония строится на «наложении» двух противоположных голосов [Ibid., p. 98]. В качестве одного из голосов М.А.Доан определяет повествование фильма, в качестве другого – интертекст, задействованный в фильме на уровне сценария, ассоциаций с другими фильмами или другими не-фильмическими текстами [Ibid., p. 9-10]. Саму иронию М.А.Доан определяет как «диалогический текст, открытый для конфликта между двумя разными голосами» – то есть ирония рождается из взаимодействия между разными областями значения [Ibid., p. 291]. Почти все «составляющие» фильма (речь, титры, музыка, шумы, изображение) могут вступать в отношения противоречия друг с другом [Ibid., p. 36].

Итак, основным тезисом исследования М.А.Доан является потенциальная «диалогичность» фильма, основанная на сочетании повествования и интертекста [Ibid., p. 185]. Для иллюстрации своих тезисов М.А.Доан анализирует четыре фильма: «Марни» (“*Marnie*”, 1964 г.) и «Завороженный» (“*Spellbound*”, 1945 г.) А.Хичкока, «Мадам Де» (“*Madame de...*”, 1953 г.) М.Офюльса и «Однажды на Диком Западе» (“*C’era una volta il West*”, 1968 г.) С.Леоне. Каждый из этих фильмов устанавливает

иронические отношения со своим интертекстом, деконструируя формальные механизмы производства смысла [Ibid., p. 169].

В качестве интертекста «Марни» и «Завороженного» выступает «обывательская», «популяризованная» версия психоанализа. Активно используются различные клише: детские травмы, подавление бессознательного и т.п. В обоих фильмах, персонаж должен «переоткрыть» ужасное событие, произошедшее в детстве. Подобная жажда знаний превращает персонажей одновременно и в жертв, и в адептов поиска истины [Ibid., p. 177].

Другой фильм – «Мадам Де» М.Офюльса – в качестве интертекста использует саму структуру повествования. Законы развития истории и желание зрителя узнать, что же будет дальше, становятся объектом иронии [Ibid., p. 227]. Элементы фильма сознательно ограничивают, блокируют получение зрителем информации. Даже само название не до конца открывается: на протяжении всего фильма имя главной героини так и не будет названо полностью [Doane, 1979, p. 230]. Более того, «Мадам Де» буквально «одержим» повторениями: они проявляются в музыке, в мизансцене, в движении камеры и в диалогах [Ibid., p. 232].

Наиболее интересным примером ироничной диалогичности является фильм «Однажды на Диком Западе» С.Леоне, который эксплуатирует сам жанр вестерна и конвенции производства фильмов. Режиссер С.Леоне иронизирует над конвенциями голливудского кино – и киноиндустрией в целом [Ibid., p. 260]. В частности, режиссер активно использует крупные планы, нарушая традиционную для вестерна эпичность [Ibid., p. 276]. Он также с иронией подходит к институту типажного кастинга: на роль злодея он выбирает Г.Фонду. Его предыдущие роли «хорошего парня» и крупные планы его голубых глаз не допускают у зрителя мысли о том, что он может быть злодеем. Однако режиссер намеренно «инверсирует» это клише, обманывая ожидания зрителя и превращая Фонду-злодея в «повествовательный шок» [Ibid., p. 96, 266] То есть по сути, устанавливаются намеренные ироничные отношения между актером и его персонажем.

Итак, в описанных выше работах ирония является результатом некоего конфликта. Это может быть конфликт музыки и изображения (Л.Хатчеон), конфликт разных версий фильма (Л.Хатчеон), конфликт визуальной составляющей и сюжета (Р.ДеРоо), а также конфликт повествования и некоего интертекста (М.А.Доан). Во всех этих работах в качестве основного «источника» иронии рассматривается некий внешний по отношению к фильму контекст (классическая музыка, реклама, конвенции жанра и т.п.).

Более «интратекстуально» к поиску ироничных конфликтов подходит Д.Роче (D.Roche). В своей статье “Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks and Atom Egoyan” он проводит сравнительный анализ романа Р.Бэнкса «Славное будущее» и одноименного фильма-экранизации А.Эгояна (“Sweet Hereafter”, 1997 г.). На основе анализа, Д.Роче выводит список релевантных для киноматериала способов создания иронии [Roche, 2015, p. 237]. Отмечая «мультитрековость» фильма, Д.Роче предполагает ироничный потенциал в противопоставлении музыки и изображения, слов и изображения, разных частей композиции, звуков, а также противопоставление слова и изображения, слова и звука, а также изображения и звука [Ibid., p. 239]. Однако исследователь придерживается и концепции Л. Хатчеон, отмечая, что ирония может проистекать как из элементов самого фильма, так и за счёт над-нарративного контекста, «активации» бэкграунда (фоновых знаний) зрителя и различных интертекстуальных элементов (музыка / литература и другие фильмы).

Д. Роче выделяет три уровня иронии в фильме А.Эгояна:

1) Намеренная ирония в закадровом тексте рассказчиков – то есть, просто вербальная ирония в речи рассказчика.

2) Ирония над закадровым рассказчиком, возникающая из повествования фильма. Например, одна из героинь фильма описывает другого героя, как тоскующего по своей жене. Следующим кадром мы видим его звонящим другой женщине и договаривающимся о любовном свидании. Таким образом, имеет место контраст между вербальным и визуальным [Ibid., p. 247].

3) Ирония над рассказчиком или персонажами фильма, возникающая из других элементов повествования. В качестве иллюстрации Д.Роче приводит сцену с неуместным саундтреком: фраза «Храбрость, ты всегда приходишь не вовремя» звучит в песне, которая предваряет судьбоносное в контексте фильма признание одной из героинь [Ibid., p. 245].

Стоит, однако, отметить, что описанные выше работы рассматривают иронию в целом, не делая акцент на конкретных её типах. В связи с этим возникает следующий актуальный для кинопроизведения вопрос: все ли типы иронии (вербальная, ситуативная, драматическая и т.п.) можно визуализировать?

Исследованию романтической иронии в фильмах посвящена масштабная работа Р.Аллена (R.Allen) "Hitchcock's Romantic Irony". Однако ирония в этой работе рассматривается преимущественно на концептуальном уровне. Р.Аллен рассматривает вопрос тех отношений, которые А.Хичкок пропагандирует в своих фильмах. Исследователь утверждает, что режиссер утверждает идеал романтических отношений, одновременно критикуя его за счёт демонстрации некой «извращенной изнанки». Подобная двойственность позволяет рассматривать творчество А.Хичкока через призму романтической иронии. Р.Аллен отмечает, что А.Хичкоку было интересно работать с выразительными средствами кинематографа для создания коннотаций, которые «выходили» бы за рамки контекста повествования или его значений [Allen, 2007, p. 153]. В связи с этим, большую часть работы исследователь посвящает рассмотрению фрейдистских символов и метафор в фильмах А.Хичкока.

Другой автор – Г.Кюри (G.Currie) – в своей работе "Narratives and Narrators" рассматривает вербальную и ситуативную иронию в фильмах. В частности, он говорит о необходимости различать «изображение ироничного» и «ироничное изображение». В первом случае речь идет о простой ситуативной иронии, зафиксированной на плёнку. Во втором случае Г.Кюри пытается найти аналог вербальной иронии в контексте изображения. В этом случае ирония становится результатом манипуляций, которые автор произведения продельывает с репрезентациями. Иными словами, автор делает нечто с актом репрезентации, что делает эту репрезентацию ироничной [Currie, 2010, p. 150].

Г.Кюри рассматривает работу данного типа иронии на примере фильма А.Хичкока «Птицы» ("Birds", 1963 г.). Г.Кюри считает, что ирония в этом фильме создается за счет позиции автора, которую тот занимает по отношению к институту создания фильмов – и своему проекту, в частности. Г.Кюри разбирает сцену атаки птиц и взрыва заправки. В этом эпизоде героиню несколько раз показывают крупным планом. Её лицо, по мнению Г.Кюри, является своеобразным преувеличенно-искусственным выражением шока. Как правило, задача крупного плана – вовлечь зрителя; однако «пародийно» выразительное лицо героини вряд ли достигает этой цели. По мнению Г.Кюри, так А.Хичкок выражает свое ироническое отношение к проекту [Ibid., p. 170]. Сюда же относятся и явно искусственные птицы, которые на некоторых кадрах смотрятся как игрушки [Ibid., p. 173]. Г. Кюри полагает, что подобные «детали» выводятся из позиции, занимаемой режиссером: тот притворяется, что производство фильмов ужасов – очень серьезное дело, одновременно критикуя подобную точку зрения [Ibid., p. 170].

Немного иного взгляда на типологию иронии и её функционирование в контексте фильма придерживается Л.Эльстром, неоднократно цитируемый в рамках данной статьи. В частности, он отмечает, что концепт иронии в кино часто используется в широком смысле. Ирония, найденная в фильмах, не всегда является особой «фильмической» иронией, создаваемой средствами кино как носителя. Фильмы с антигероями; фильмы, склонные к абсурду или нарушающие определенные конвенции повествования, также часто описываются как ироничные [Ellestrom, 2002, p. 173-174].

Таким образом, он формулирует еще один актуальный для изучения визуализации иронии в кино вопрос: существует ли особая фильмическая ирония и если да – то каким образом она функционирует? Иными словами, какие уникальные возможности для передачи иронии может предложить фильм?

Поиску ответа на этот – а также другие, ранее озвученные – вопросы посвящены работы британского кинокритика Дж.МакДовелла (J. MacDowell). Можно сказать, что на сегодняшний день его исследования являются наиболее полными в рамках киноведческого дискурса.

В своей статье “Surface Meaning, Irony, and Film Interpretation”, которая послужила своеобразным прологом к его дальнейшему масштабному исследованию, он рассматривает возможные ответы на вопрос: «Что же делает фильм ироничным?» Для этого он вводит категории «поверхностного» и «скрытого» значения. Первое связано с пониманием, второе – в большей степени с интерпретацией. [Цит. по: MacDowell, 2015, p. 1].

Дж.МакДовелл отмечает сложности применения языковой трактовки иронии к киноматериалу. Если вербальная ирония – это отличие буквальное значение от того, что намеревался донести автор, то и фильм должен обозначать некое различие между тем, что представляется как эксплицитное и тем, что представляется как имплицитное. То есть, по сути, это контраст между чем-то якобы явным – и номинально скрытым [Ibid., p. 3].

Основная сложность состоит в том, что язык имеет четкие юниты (слова, предложения, высказывания), определить дословное значение которых не составляет особого труда. Поэтому необходимо найти нечто, что являлось бы их аналогами в контексте кино [Ibid., p. 5].

Опираясь на идеи другого британского критика, В.Перкинса, Дж.МакДовелл предлагает точку зрения как некий аналог языкового высказывания. Создатели фильмов могут манипулировать точками зрения и оценками, выделяя что-то как эксплицитное, а что-то – как имплицитное [Ibid., p. 5].

Однако что же тогда является имплицитным, а что – эксплицитным значением? Дж.МакДовелл отмечает неправильность постановки этого вопроса: важно не что, а как. Иными словами, важно внимательно анализировать, каким именно образом в фильме представляются те или иные значения (точки зрения) [Ibid., p. 8].

В рамках статьи Дж.МакДовелл анализирует фильм Д.Серка «Всегда есть завтра» (“There's Always Tomorrow”, 1965 г.). Во время его создания в Голливуде был запрет на изображение супружеской измены как чего-то нормального или притягательного. Истории, в которых фигурировал адюльтер, должны были заканчиваться обязательным возвращением «провинившихся» к своим семьям [MacDowell, 2016, p. 72-73].

По мнению автора, ирония этой картины прежде всего касается неоднозначности её «хэппи энда». Анализируя финальную сцену фильма, Дж.МакДовелл отмечает явный контраст между эксплицитным и имплицитным значениями финала. Получается, что финал эксплицитно демонстрирует одну точку зрения – при этом имплицитно выражает другую. Этот конфликт и порождает сомнение в истинности «хэппи энда» всего фильма [MacDowell, 2015, p. 4-5].

В качестве возможных сигналов для ироничного прочтения автор статьи называет следующие:

Во-первых, диалоги героев и их сопоставление с произошедшем в фильме. В финале главный герой говорит жене, что она всегда знала его лучше, чем он сам. Однако в контексте произошедшего в фильме это является абсолютной неправдой. Жена главного героя не только не знала о его измене – но и не замечала общую фрустрацию мужа [Ibid., p. 6].

Во-вторых, музыкальное сопровождение. На протяжении финальной сцены звучит композиция «Blue Moon» – тема любви главных героев. Но её тональность меняется с минорной – когда зритель видит, что любимая женщина покидает главного героя – на более беззаботную, веселую (даже чрезмерно), когда ни о чем не подозревающая жена берет своего мужа под руку.

В-третьих, сцена, в которой дети восхищенными глазами смотрят на своих родителей. Её композиция выстроена таким образом, что дети оказываются будто за решеткой, состоящей из вертикальных перил. Дж.МакДовелл отмечает, что этот ракурс доступен только зрителю – персонажи не видят себя с подобной точки зрения [Ibid., p. 8].

Таким образом, финал фильма демонстрирует допустимость двух точек зрения на произошедшее в фильме: тех, кто знает, и тех, кто не знает об интриге главного героя. Это делает

неоднозначной трактовку финальной сцены, что позволяет фильму иронично эксплуатировать Голливудскую конвенцию «хэппи энда» [MacDowell, 2016, p. 75].

В заключении работы Дж.МакДовелл вновь ссылается на В. Перкинса, который считает подобный «навык создания промежутков между поверхностным значением изображаемого и другим значением» ключевым для режиссера [Цит. по: MacDowell, 2015, p. 9]. По сути, именно этот промежуток между эксплицитным и имплицитным значением и есть то условное «место» в контексте фильма, где может существовать ирония [Ibid., p. 9].

В своей следующей работе – “Irony in Film” – Дж.МакДовелл сосредоточился на трех аспектах, связанных с иронией в кинопроизведении. Он особо отмечает, что его книга называется именно «Ирония в кино», а не «Ирония и кино» [MacDowell, 2016, p. 5].

В рамках исследования он подробно рассматривает:

- потенциал фильма для создания различных типов иронии;
- инструменты, с помощью которых фильм может создавать иронию;
- критические и теоретические аспекты, связанные с интерпретацией иронии в фильмах [Ibid., p. 4-5].

Дж.МакДовелл отмечает, что ряд исследователей отзываются о фильме как о проблемном носителе для создания иронии. Они не видят четкого ответа на вопрос о природе «фильмической» иронии. По мнению Дж.МакДовелла, это связано с тем, что иронию трактуют исключительно в контексте вербального, хотя такие языковые концепты как «дословный», «подразумеваемый» и даже «значение» становятся не надежными, когда применяются к фильму, выразительные средства которого не ограничиваются только лишь языком [Ibid., p. 8].

В связи с этим Дж.МакДовелл предлагает рассматривать фильм как некий «микс» из лингвистических, изобразительных, драматических, повествовательных и аудиальных форм [Ibid., p. 8]. В этом случае «фильмическая» (специфическая для фильма как носителя) ирония будет результатом «смешанной», «гибридной» природы фильма [Ibid., p. 21, 81].

В своей работе Дж.МакДовелл анализирует иронический потенциал звука, монтажа, мизансцены, работы камеры и игры актера, а также уникальную возможность фильма сочетать эти инструменты в рамках кадра или сцены [Ibid., p. 6, 82]. При этом он отмечает, что некорректно говорить о том, что каждый из этих инструментов создает иронию в изоляции – каждый из них должен взаимодействовать с другим, так как ирония – это прежде всего результат отношений между двумя противоположными сущностями [Ibid., p. 31, 98].

В контексте фильма Дж.МакДовелл рассматривает три типа иронии: ситуативная, драматическая и коммуникативная.

Анализируя ситуативную иронию в фильмах, Дж.МакДовелл во многом опирается на работу Г. Кюри, одновременно проблематизируя некоторые его выводы. Например, вывод о том, что изображение ироничной ситуации не есть ироничное изображение. По мнению Дж.МакДовелла, ситуативная ирония, запечатлённая на плёнку, уже может считаться ироничным изображением: автор фотографии фиксирует наличие в мире иронии – и приглашает зрителя разделить его видение [MacDowell, 2016, p. 27].

Как и фотография, отдельный кадр фильма, фиксирующий ситуативную иронию, будет основываться на композиции. В этом случае основной задачей станет создание противопоставления за счет кадрирования и композиции [Ibid., p. 29]. В качестве примера Дж.МакДовелл рассматривает кадры из фильма С.Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить атомную бомбу» (“Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb”, 1963 г.). На нем изображён знак «Мир – это наша профессия!», который перекрывается проволочным забором военной базы. Этот специфический ракурс делает ироничное противопоставление очевидным, фактически являясь свидетельством «иронической чувствительности» авторов кадра [Ibid., p. 30].

Анализируя драматическую иронию – как противопоставление между тем, что знает аудитория

и тем, что знает персонаж – Дж.МакДовелл отмечает важность такой категории, как точка зрения. Точка зрения – это степень доступности повествования для зрителя, степень его знаний о происходящем [Ibid., p. 9-10]. Иными словами, это некая степень «эпистемологического доступа» – определение что, когда и как зрителю позволяют видеть [Ibid., p. 41].

Для анализа драматической иронии Дж.МакДовелл выбрал фильм А.Хичкока «Веревка» («Rope», 1948 г.). Во многом это обусловлено «театральностью» данного фильма: единством места, времени и действия, а также длинными кадрами [Ibid., p. 39].

В фильме «Веревка» зритель занимает один уровень знаний с двумя главными героями (убийцами) [Ibid., p. 41]. Сундук – как элемент мизансцены – используется как напоминание о разной степени осведомленности персонажей и зрителя. Именно поэтому камера в течение всего фильма по-разному фиксирует его в рамках кадра / сцены / в отношении с разными персонажами. По сути, именно камера задает тот «уровень доступа» для зрителя, определяя, что ему видеть, а что – нет [Ibid., p. 46, 47-48].

Третий тип иронии, который рассматривает Дж.МакДовелл – коммуникативная. Ключевым понятием здесь является «тон» – отношение фильма к материалу, традициям и зрителю. С помощью тона можно выражать ироническое отношение к различным конвенциям [Ibid., p. 10].

Коммуникативная ирония может быть своеобразным «взглядом» работы на саму себя. Подобная «рефлексия» позволяет выстраивать ироничные отношения с дискурсом, стилем и другими конвенциями. Это своеобразная ироничная имитация [Ibid., p. 64]. Как правило, ирония в этом случае является результатом несоответствия между тем, как использовались бы конвенции в обычном режиме – и как они используются в конкретной работе. То есть, фильм просто «притворяется», что использует конвенции как конвенции [Ibid., p. 66, 67].

Безусловно, фильмы могут содержать одновременно и драматическую, и коммуникативную иронию. В контексте фильма эти типы ироний могут быть «завязаны» друг на друге в одном кадре или моменте [Ibid., p. 99].

Далее в своей работе Дж.МакДовелл рассматривает различные инструменты для создания различных типов иронии. Например, противопоставление аудиального (внутрикадровая / закадровая музыка, закадровый голос) и визуального компонентов [Ibid., p. 99-100].

Монтаж тоже обладает возможностями для создания отношений противопоставления, необходимых для иронии [Ibid., p. 113]. Это может быть непосредственная последовательность кадров (в рамках сцены / эпизода) или более «разнесенная» (в рамках фильма) [Ibid., p. 121].

Говоря об ироничном потенциале мизансцены, Дж.МакДовелл подразумевает костюмы, освещение, декорации, реквизит и т.п. [Ibid., p. 123]. Мизансцена также может переосмысливать различные конвенции – и быть вкладом в создание коммуникативной иронии [Ibid., p. 126, 127].

Однако мизансцена может использоваться и для создания драматической иронии. Например, когда существует противопоставление того, что происходит на переднем – и заднем плане [Ibid., p. 137]. Часто это используется как некий саспенс, особенно когда персонаж не видит, что происходит у него за спиной, а зритель – видит [Ibid., p. 138-139].

Однако ни один элемент мизансцены не может создать ироничного эффекта независимо от отношений с камерой [Ibid., p. 132]. Различные техники съемки (замедленная, имитация ручной камеры, зум и т.п.) тоже могут быть использованы для нарушения различных конвенций. Как правило, ирония в этом случае будет являться результатом использования «съёмочных» конвенций одного жанра / стилистики в рамках другого жанра / другой стилистики [Ibid., p. 133].

Одну из глав своей работы Дж.МакДовелл посвящает и иронии, создаваемой посредством актерской игры [MacDowell, 2016, p. 140-148]. Он особо отмечает потенциал актерского «шлейфа» для создания иронии [Ibid., p. 144].

Итак, по мнению Дж.МакДовелла, фильм наследует способность фотографии конструировать и фиксировать ситуативную иронию или же занимать точку зрения, с которых ситуация будет казаться ироничной [Ibid., p. 82]. Повествование и развитие сюжета, а также противопоставление

двух точек зрения (зрительской и персонажа) работает на создание драматической иронии. Коммуникативная ирония, как правило, является следствием нарушения принятых конвенций. Несмотря на то, что Дж. МакДовелл разделяет эти типы ироний, он отмечает, что фильмическая ирония часто является результатом их синергии на различных уровнях [Ibid., p. 22].

Подводя итоги, стоит отметить, что, несмотря на разрозненность исследований визуализации иронии в кино, часть из них имеет точки соприкосновения. В первую очередь это касается трактовки иронии как некоего противопоставления / конфликта, создаваемого за счет различных средств (визуальное vs. аудиальное, фильм vs. конвенции и т.п.).

Стоит также отметить, что многие из рассмотренных исследований тяготеют больше к искусствоведческому дискурсу: иными словами, минимально привлекают инструментарий из других дисциплин, в рамках которых изучается ирония. Однако современные теории иронии, разработанные в рамках семантики и когнитивной лингвистики, способны предоставить весьма чёткий и логичный инструментарий, который – при небольших доработках – может быть успешно применен и для анализа иронии в таком «полифоническом» произведении как фильм.

Применение знаний из других дисциплин может быть одним из направлений дальнейших исследований визуализации иронии в кино. Помимо этого логичным видится и разделение различных типов иронии в рамках кинопроизведения на некие «уровни» её функционирования. Иными словами, имеет смысл «отделить» друг от друга иронии, функционирующие за счет драматургии, соотнесения с различным внешним контекстом (интертекст, объекты реального мира и т.п.) или просто отдельных локальных визуальных решений. Подобное моделирование позволит не просто создать список изобразительных решений, направленных на визуализацию иронии в фильмическом произведении, но и – возможно – выявит конкретные механизмы визуализации конкретных типов иронии.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Апокалипсис сегодня / *Apocalypse Now* (1979, реж. Фрэнсис Форд Коппола, США), игр.
2. Вербка / *Rope* (1948, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
3. Всегда есть завтра / *There's Always Tomorrow* (1965, реж. Дуглас Сёрк, США), игр.
4. Генрих V. Битва при Азенкуре / *Henry V* (1989, реж. Кеннет Брана, Великобритания), игр.
5. Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбить атомную бомбу / *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963, реж. Стэнли Кубрик, США-Великобритания), игр.
6. Завороженный / *Spellbound* (1945, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
7. Король Генрих V / *The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France* (1944, реж. Лоуренс Оливье, Великобритания), игр.
8. Мадам Де / *Madame de...* (1953, реж. Макс Офюльс, Франция-Италия), игр.
9. Марни / *Marnie* (1964, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
10. Однажды на Диком Западе / *C'era una volta il West* (1968, реж. Серджио Леоне, Италия-США), игр.
11. Птицы / *Birds* (1963, реж. Альфред Хичкок, США), игр.
12. Светлое будущее / *Sweet Hereafter* (1997, реж. Атом Эгоян, Канада), игр.
13. Счастье / *Le Bonheur* (1965, реж. Аньес Варда, Франция), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биченко, С.Г. Романтическая ирония в философии / С.Г. Биченко // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – №2. – С. 319-322.
2. Пигулевский, В.О. Ирония и вымысел : от романтизма к постмодернизму / В.О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Фолиант», 2002.
3. Allen, R. Hitchcock's Romantic Irony / R. Allen. – New York: Columbia University Press, 2007.
4. Barbe, K. Irony in Context / K. Barbe. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
5. Booth, W.C. A Rhetoric of Irony / W.C. Booth. – Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

6. Colebrook, C. *Irony* / C. Colebrook. – London: Routledge, 2004.
7. Currie, G. *Narratives & Narrators : A Philosophy of Stories* / G. Currie. – Oxford: Oxford University Press, 2010.
8. DeRoo, R.J. *Unhappily Ever After : Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's Le Bonheur* / R.J. DeRoo // *Studies in French Cinema*. – 2008. – Vol. 6, №3. – P. 189-209.
9. Doane, M.A. *The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator* : dissertation / Mary Ann Doane ; The University of Iowa City. – Iowa City, 1979.
10. Ellestrom, L. *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically* / L. Ellestrom. – London: Bucknell University Press, 2002.
11. Hutcheon, L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* / L. Hutcheon. – London: Taylor & Francis, 2005.
12. MacDowell, J. *Irony in Film* / J. MacDowell. – London: Palgrave Macmillan, 2016.
13. Roche, D. *Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks (1991) and Atom Egoyan (1997)* / D. Roche // *Adaptation*. – 2015. – Vol. 8, №2. – P. 237-253.
14. Muecke, D.C. *Irony and the Ironic* / D.C. Muecke. – New York: Methuen & Co, 1986.
15. MacDowell, J. *Surface Meaning, Irony and Film Interpretation* / J. MacDowell // *Film Philosophy : conference materials*. – 2015.

REFERENCES

1. Allen, R. *Hitchcock's Romantic Irony*. New York, Columbia University Press, 2007.
2. Barbe, K. *Irony in Context*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1995.
3. Bichenko, S.G. *Romanticheskaya ironiya v filosofii* [Romantic Irony in Philosophy] in *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2012. №2. P. 319-322.
4. Booth, W.C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, The University of Chicago Press, 1975.
5. Colebrook, C. *Irony*. London, Routledge, 2004.
6. Currie, G. *Narratives & Narrators : A Philosophy of Stories*. Oxford : Oxford University Press, 2010.
7. DeRoo, R.J. *Unhappily Ever After : Visual Irony and Feminist Strategy in Agnes Varda's Le Bonheur*. In *Studies in French Cinema*. 2008. Vol. 6, №3. P. 189-209
8. Doane, M.A. *The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator* : dissertation. Iowa City, 1979.
9. Ellestrom, L. *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. London, Bucknell University Press, 2002.
10. Hutcheon, L. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London, Taylor & Francis, 2005.
11. MacDowell, J. *Irony in Film*. London, Palgrave Macmillan, 2016.
12. Pigulevskiy, V.O. *Ironiya i vymysel: ot romantisma k postmodernizmu* [Irony and Fantasy: from Romanticism to Postmodern]. Rostov-na-Dony, "Foliant" publishing, 2002.
13. Roche, D. *Irony in the Sweet Hereafter by Russel Banks (1991) and Atom Egoyan (1997) in Adaptation*. 2015. Vol. 8, №2. P. 237-253.
14. Muecke, D.C. *Irony and the Ironic*. New York, Methuen & Co, 1986.
15. MacDowell, J. *Surface Meaning, Irony and Film Interpretation in Film Philosophy : conference materials*, 2015.

М.Д. Самаркина

аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ

enkelinaiivius@gmail.com

ФОТОГРАФИЯ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

В статье анализируются волшебные фотографии и портреты в мире романов о Гарри Поттере. Доказывается, что фотографии в этом мире не относятся к числу волшебных предметов, в отличие от живописного портрета. Внемагическое существование фотографий в магическом мире позволяет уточнить фотографическое как понятие литературоведения.

Ключевые слова: Гарри Поттер, фотография, волшебная фотография, фотографическое в литературе, визуальное в литературе

The article analyzes wizard photography and portraits the way they exist in the Harry Potter novels. Photography lacks magical features, and portraits become truly magical artifacts. However all the photography characteristics, since they are beyond the border of magical existence, help to comprehend the notion of photography in literature as a whole.

Keywords: Harry Potter, photography, wizard photography, photography in literature, visual in literature

Статья посвящена проблеме функционирования фотографии в волшебном мире гепталогии романов о Гарри Поттере британской писательницы Дж.К. Роулинг. Связь фотографии с запечатлённой реальностью является одним из главных вопросов рефлексии философии и литературы XX века; мы постараемся продемонстрировать, как проявляется эта связь в одном из знаковых явлений современной литературы.

В качестве материала для нашего исследования мы используем оригинал текстов романов на английском языке.

Мистическое соответствие изображения и изображаемого в сознании человека – черта синкретического мышления, и исследована она довольно хорошо. Здесь можно вспомнить работу Леви-Брюля «Сверхъестественное в первобытном мышлении», в которой автор анализирует связь синкретического мышления с отождествлением любого изображения и изображённого предмета или (что более актуально для нас) человека: «Чем объясняется то, что первобытные люди приписывают им, как мы видели выше, мистические свойства? Очевидно, дело в том, что всякое изображение, всякая репродукция сопричастны природе, свойствам, жизни оригинала. Сопричастие не должно быть понимаемо в смысле какого-то дробления, как если бы, например, портрет заимствовал у оригинала некоторую часть суммы свойств или жизни, которой тот обладает. Первобытное мышление не видит никакой трудности в том, чтобы эти жизнь и свойства были присущи одновременно и оригиналу, и изображению. В силу мистической связи между оригиналом и изображением, связи, подчиненной закону партиципации, изображение одновременно и оригинал, подобно тому как бороро суть в то же время арара. Значит, от изображения можно получить то же, что и от оригинала, на оригинал можно действовать через изображение» [Леви-Брюль, 1994, с.65]. Таким образом, картинка и человек становятся абсолютно подобны в мистическом смысле, и рудименты этого сознания остались с нами до сих пор. Например, до сих пор в массовой культуре популярными являются сюжеты с фотографиями, отображающими паранормальные явления (фильм «Омен» 1986 года, повесть Стивена Кинга «Солнечный пёс», фильм «Звонок» 2002 года, сериал «Очень странные дела» 2016 года), и даже бытовые гадания и порча по фотографии.

Представленное в эпоху Романтизма художественное осмысление такого неразличения человека и его визуального образа (например, «Портрет» Гоголя и «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда) было продолжено с появлением фотографии, которая стала в силу своей техники более универсальным и точным способом передачи реальности. И, если до появления фотографии объектами трансгрессии зрения были зеркала и очки, о чём пишет Тодоров [Тодоров, 1999], то в современную эпоху к ним добавилась фотография [Самаркина, 2016].

Таким образом, можно говорить о традиции художественного осмысления фотографии и живописного портрета как носителей и медиумов мистической связи со своими запечатлёнными оригиналами.

В центре нашего исследования мы поставили вопрос о том, как функционирует фотография, когда переходит в мир волшебников и становится волшебной, то есть принципиально отличной от фотографии маглов, которую знаем мы. Дело в том, что и фотографии, и портреты в мире «Гарри Поттера» не статичны – они имеют свойство двигаться. Нашей задачей стало выявить признаки этих двух типов магического изображения (волшебной фотографии и волшебного портрета), сопоставить их и понять, чем фотография в данном случае отличается от фотографии в философском осмыслении [Барт, 2013; Беньямин, 2015], и что они могут дать для осмысления и формирования понятия фотографического в литературе.

Впервые встреча с волшебными изображениями происходит в первой книге: вместе с шоколадной лягушкой Гарри получает карточку с изображением Дамблдора, которое внезапно исчезает, чем сильно удивляет главного героя, и он спрашивает у Рона, знал ли он, что фотографии маглов не двигаются. В дальнейшем, попадая в замок, Гарри уже совсем не удивлён тому, что картины на стенах коридоров смотрят на них и двигаются [Rowling, 1997]; ни здесь, ни в дальнейших книгах нет противопоставления живописных изображений и фотографий, скорее есть оппозиция «магловские – волшебные». Наша теория состоит в том, что между ними существует принципиальная разница, которую мы попытаемся сейчас продемонстрировать.

Первая из особенностей фотографии, которая и мотивировала нас заняться данным исследованием, уже, по сути, была нами названа: фотография – это не прямое, трансгрессивное зрение. На этом построен сюжет второй части цикла: Василиск, убивающий взглядом, не причинил вреда тем, кто смотрел ему не прямо в глаза; среди них – Колин Криви, постоянно носивший с собой фотоаппарат, но не сумевший запечатлеть чудовище и вместо этого превратившийся в камень. Интересно, что в этой встрече двух трансгрессивных взглядов побеждает скорее Василиск, расплавивший плёнку и превративший фотографа в подобие «фотографии» [Rowling, 1998]. Трансгрессивный взгляд становится самостоятельным актором произведения. Мы к этому вернёмся позднее.

Вторую особенность мы бы обозначили как дискретность пространства и времени: фотография дробит реальность ровно на те элементы, которые ей удаётся заснять:

“Harry looked bemusedly at the photograph Colin was brandishing under his nose.

A moving, black and white Lockhart was tugging hard on an arm Harry recognised as his own. He was pleased to see that his photographic self was putting up a good fight and refusing to be dragged into view. As Harry watched, Lockhart gave up and slumped, panting, against the white edge of the picture” [Rowling, 1998, p. 82].

Поэтому Локонсу в приведённой нами цитате не удаётся втянуть Гарри в кадр – потому что целиком его на кадре нет. Кроме того, сюжет фотографии тоже замкнут: на ней всегда будет повторяться лишь запечатлённый момент.

Следующая особенность тесно связана с предыдущей, – это замкнутость сфотографированного внутри своей рамки. Запечатлённый объект не может покинуть границы своей фотографии, более того, если фотографию порвать, он не сможет переместиться на другую половину. Так происходит с фото родителей Гарри, на которой Снег «разлучает» Лили с её семьёй:

“Snape took the page bearing Lily’s signature, and her love, and tucked it inside his robes. Then he

ripped in two the photograph he was also holding, so that he kept the part from which Lily laughed, throwing the portion showing James and Harry back on to the floor, under the chest of drawers ..." [Rowling, 2007, p. 553].

Ещё одна особенность, которая может показаться достаточно очевидной, – фотография есть доказательство существования первичной реальности:

"‘A picture?’ Harry repeated blankly.

‘So I can prove I’ve met you,’ said Colin Creevey eagerly, edging further forwards" [Rowling, 1998, p. 75].

Любопытно, что она проявляется через сознание персонажа магловского происхождения. При этом всё в той же второй книге Локонс одержим окружением себя своими же фотографиями, что вполне сопоставимо с современной одержимостью селфи.

Пятая особенность в нашем списке – множественность объектов. Человек, запечатлённый на фотографии, не принадлежит ей одной, и может прекрасно присутствовать и жить на всех остальных своих снимках. Так, Хагрид после первого года обучения дарит Гарри альбом с фотографиями его семьи, где на каждой странице он видит лица своих умерших родителей [Rowling, 1997]. И, конечно, одновременно могут существовать оба объекта: живой человек и его фотографический двойник.

Шестая особенность кажется парадоксальной – это неодушевленность объекта «живой» фотографии. Однако она блестяще обыграна во всех эпизодах с Локонсом и его фотографиями: везде говорится сперва о том, как на внешнее явление реагирует сборище снимков, а потом – настоящий и живой Локонс:

"Gilderoy Lockhart came slowly into view, seated at a table surrounded by large pictures of his own face, all winking and flashing dazzlingly white teeth at the crowd. The real Lockhart was wearing robes of forget-me-not blue which exactly matched his eyes; his pointed wizard’s hat was set at a jaunty angle on his wavy hair" [Rowling, 1998, p. 49].

Наконец, седьмая особенность – фотографии не обладают собственным зрением. Конечно, они реагируют на то, что на них смотрят, но они *не видят* в собственном смысле этого слова, их точка зрения ограничена рамками фотографии.

Итак, фотографии в мире Гарри Поттера присущи следующие черты: непрямой (трангрессивный) взгляд, дискретность и замкнутость хронотопа, отражение первичной реальности, множественность объекта изображения, неодушевлённость, отсутствие своего видения. При этом мы можем наблюдать зависимость черт друг от друга: отсутствие своего видения объясняет трангрессивность взгляда, а случайность любого снимка вызывает как дискретность, так и замкнутость. Если бы фотографии была бы свойственна единичность, то фотография превратилась бы в субъект и обрела бы как одушевлённость, так и собственную точку зрения. Сравним теперь черты фотографии с чертами волшебной живописи.

Во-первых, живописный портрет обладает прямым взглядом. Эпизоды воздействия Василиска на картины неизвестны, однако мы предполагаем, что в случае такой встречи портрет перестал бы существовать. Зато в седьмой книге есть эпизод, в котором живой портрет ослепляют обычным заклинанием:

"‘Phineas Nigellus?’ said Hermione again. ‘Professor Black? Please could we talk to you? Please?’

"‘Please’ always helps,’ said a cold, snide voice, and Phineas Nigellus slid into his portrait. At once, Hermione cried, ‘*Obscuro!*’

A black blindfold appeared over Phineas Nigellus’s clever, dark eyes, causing him to bump into the frame and shriek with pain.

‘What – how dare – what are you –?’

‘I’m very sorry, Professor Black,’ said Hermione, ‘but it’s a necessary precaution!’

‘Remove this foul addition at once! Remove it, I say! You are ruining a great work of art! Where am I? What is going on?’" [Rowling, 2007, p. 247-248].

Во-вторых, фотографической дискретности противостоит живописная целостность. Запечатлеть портрет частично невозможно, необходимо запечатлеть его целиком; кроме того, повредив холст, нанести вред самому изображённому нельзя; в связи с этим становится понятным и следующий пункт – разомкнутость портретов, их возможность перемещаться на соседние рамы, оставляя свою в это время пустой. При этом у каждого портрета есть закреплённость за своей рамой, и для того, чтобы портрет стал свободным, он должен быть фреймирован. Первой особенностью соответствует эпизод из третьей книги с повреждённым холстом Полной Леди:

“Next moment, Professor Dumbledore was there, sweeping towards the portrait; the Gryffindors squeezed together to let him through, and Harry, Ron and Hermione moved closer to see what the trouble was.

‘Oh, my –’ Hermione exclaimed and grabbed Harry’s arm.

The Fat Lady had vanished from her portrait, which had been slashed so viciously that strips of canvas littered the floor; great chunks of it had been torn away completely.

Dumbledore took one quick look at the ruined painting and turned, his eyes sombre, to see Professors McGonagall, Lupin and Snape hurrying towards him.

‘We need to find her,’ said Dumbledore. ‘Professor McGonagall, please go to Mr Filch at once and tell him to search every painting in the castle for the Fat Lady.’” [Rowling, 1999, p. 120].

Вторую особенность из той же книги хорошо иллюстрирует появление сэра Кэдогана в своей раме:

“Harry was watching the painting. A fat, dapple-grey pony had just ambled onto the grass and was grazing nonchalantly. Harry was used to the subjects of Hogwarts paintings moving around and leaving their frames to visit each other, but he always enjoyed watching them. A moment later, a short, squat knight in a suit of armour had clanked into the picture after his pony. By the look of the grass stains on his metal knees, he had just fallen off” [Rowling, 1999, p. 77].

Доказательству существования первичной реальности у фотографии можно противопоставить доказательство существования реальности вторичной у живописи. Помимо того, что известные нам живые портреты – это портреты уже умерших людей (так, в частности, известно, что портреты директоров и директрис Хогвартса появляются в кабинете директора автоматически после их смерти), нарисовать на холсте можно всё что угодно, даже тех людей и те ситуации, которые никогда не существовали (существовали ли когда-либо Полная Леди или сэр Кэдоган, нам неизвестно); с фотографией, ясное дело, такой фокус не пройдёт:

“Luna had decorated her bedroom ceiling with five beautifully painted faces: Harry, Ron, Hermione, Ginny and Neville. They were not moving as the portraits at Hogwarts moved, but there was a certain magic about them all the same: Harry thought they breathed. What appeared to be fine golden chains wove around the pictures, linking them together, but after examining them for a minute or so, Harry realised that the chains were actually one word, repeated a thousand times in golden ink: *friends... friends... friends...*” [Rowling, 2007, p. 338-339].

Приведённая нами цитата выбивается из приводимых ранее примеров, поскольку портрет, строго говоря, не волшебный, однако служит основанием обоих пунктов с точки зрения функционирования живописного в целом.

Множественность объектов фотографии – единичность субъекта портрета. Мы уже говорили о перемещениях портретов за пределы своих рам; прибавим к этому тот факт, что, если существует несколько портретов одного и того же человека, он не может существовать в двух рамках одновременно... или одновременно на портрете и при жизни. Это снова подробно разъясняется в уже процитированном нами эпизоде из седьмой книги:

“Evidently it is not only Muggleborns who are ignorant, Potter. The portraits of Hogwarts may commune with each other, but they cannot travel outside the castle except to visit a painting of themselves hanging elsewhere. Dumbledore cannot come here with me, and after the treatment I have received at your hands, I can assure you that I shall not be making a return visit!” [Rowling, 2007, p. 249].

Живописный портрет в волшебном мире обладает рядом свойств одушевлённого существа. По крайней мере, он обладает собственным характером и памятью своего прототипа, если таковой был: портрет Дамблдора продолжает исполнять свой план, не всем пунктам которого необходимо было свершиться при его жизни. Тот факт, что портреты общаются между собой, тоже говорит в пользу наличия в них сознания. При этом у тех портретов, прототипы которых нам неизвестны, можно проследить те же черты: так, Сэр Кэдоган позиционирует себя как рыцарь и во всех ситуациях ведёт себя в соответствии с кодексом чести рыцаря, что не всегда оказывается уместно и вызывает смех у читателя.

Последняя особенность очевидна – портреты обладают своим видением. Кроме того, что они реагируют на тех, кто к ним обращается, – они, перемещаясь из рамы в раму, видят всё, что за ней происходит, и могут об этом рассказать:

“‘I yelled until someone came running,’ said the wizard, who was mopping his brow on the curtain behind him, ‘said I’d heard something moving downstairs – they weren’t sure whether to believe me but went down to check – you know there are no portraits down there to watch from. Anyway, they carried him up a few minutes later. He doesn’t look good, he’s covered in blood, I ran along to Elfrida Cragg’s portrait to get a good view as they left –’” [Rowling, 2003, p. 416].

Итак, мы имеем следующую систему устойчивых оппозиций, выдержанных на протяжении всего повествования:

фотография – живописный портрет
непрямой взгляд – прямой взгляд
дискретность хронотопа – целостность
замкнутость – разомкнутость
первичная реальность – вторичная реальность
множественность объекта – единичность субъекта
неодушевлённость – одушевлённость
нет своего видения – есть зрение

Во-первых, все выделенные пункты парадигмы не относятся строго к сфере фантастического; черты фотографического, которые нам удалось проследить, присутствуют в произведениях, лишённых фантастики (так, например, стихотворение Бориса Херсонского «фотокамера страшный предмет каждый уносит кусок...» строится на дискретности фотографии, в рассказе Хулио Кортасара «Слюни дьявола» замкнутость снимка заставляет изменить интерпретацию случившегося, трансгрессия взгляда не всегда следует из фантастического сюжета). Во-вторых, все выделенные нами особенности взаимосвязаны между собой и образуют систему; благодаря этому, трансгрессируя из мира маглов в мир волшебников, они гармонично там существуют. Наконец, при трансгрессии фотография теряет свою мистическую функцию, и закономерно с этим по-настоящему волшебным предметом оказывается именно портрет: он оказывается дверью в гостиную, тайником, в него можно войти, чтобы выйти с другой его стороны; именно он воплощает в себе все те синкретические представления о связи изображения и изображаемого, устойчивые в массовом сознании.

Таким образом, фотографическое как тип визуального, являющееся организационным центром произведения, можно рассматривать как целое. Данная статья – лишь один из шагов к осмыслению и формированию данного понятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Р. Барт. – Москва, 2013.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии / В. Беньямин. – Москва, 2015.
3. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – Москва, 1994.
4. Самаркина М. «Редкий фотографический аппарат» А. Грина: фантастическое и фотография / М. Самаркина // Белые чтения: к 85-летию Галины Андреевны Белой: сборник научных статей. – Москва, 2016.

5. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / Цв. Тодоров. – Москва, 1999.
6. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London, 1997.
7. Rowling J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London, 1998.
8. Rowling J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London, 1999.
9. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London, 2003.
10. Rowling J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London, 2007.

REFERENCES

1. Barthes R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografiji* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow, 2013.
2. Benjamin W. *Kratkaja istorija fotografiji* [A Short History of Photography]. Moscow, 2015.
3. Lévy-Bruhl L. *Sverh'jestesstvennoje v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Moscow, 1994.
4. Samarkina M. "Redkij fotograficheskiy apparat" A. Grina: fantastičeskoje i fotografija in *Belyje čtenija: k 85-letiju Galiny Andreevny Beloj: sbornik nauchnih statej*. Moscow, 2016.
5. Todorov Tzv. *Vvedenie v fantastičeskiju literaturu* [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Moscow, 1999.
6. Rowling J.K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London, 1997.
7. Rowling J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London, 1998.
8. Rowling J.K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London, 1999.
9. Rowling J.K. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London, 2003.
10. Rowling J.K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London, 2007.

Н.И. Ищенко
кандидат философских наук,
доцент Школы философии Факультета гуманитарных наук
НИУ «Высшая школа экономики»
natalie.ishchenko@gmail.com

АНАЛИТИКА DASEIN МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА И ПРОБЛЕМА ВРЕМЕННОСТИ

В экзистенциальной аналитике М. Хайдеггера временность становится фундаментальной онтологической характеристикой человеческого существования: экзистенция обнаруживает себя как экстатическая временность, представляющая собой горизонт для понимания бытия, сущностно принадлежащий Dasein. Так понимаемая временность рассматривается Хайдеггером как источник онтологической разницы между бытием сущего и бытием как таковым. Исследование переживания временности позволяет уточнить переживание временности искусства.

Ключевые слова: временность, Dasein, экзистенция, экстаз, горизонт, феноменология, онтология, Хайдеггер

In the existential analytics of Martin Heidegger temporality is seen as a fundamental ontological attribute of human existence: existence is ecstatic temporality which provides a horizon for understanding the notion of being, attributed by its nature to Dasein. Heidegger calls temporality interpreted this way a source of ontological difference between being as entity and being itself. The study of temporality redefines the sense of art temporality.

Keywords: temporality, Dasein, existence, ecstasy, horizon, phenomenology, ontology, Heidegger

Смысл бытия, которое есть Dasein («вот-бытие», «присутствие»), М. Хайдеггер определяет как *временность* (Zeitlichkeit) [Heidegger, 2006, p. 326]. Хайдеггер пишет: «Лишь поскольку присутствие определено как временность, оно делает для себя самого возможной... способность быть собственно целым в предваряющей решимости. *Временность обнажается как смысл собственной заботы*» [Хайдеггер, 1997, с. 326]. То есть в экзистенциальной аналитике Хайдеггера содержание понятия «временность» раскрывается в контексте таких понятий, как «забота» и «решимость»¹. *Забота* (Sorge), согласно Хайдеггеру, есть бытие Dasein [Heidegger, 2006, p. 182f., 192-193; Heidegger, 1979, p. 404-420; Heidegger, 1976, p. 220-234]. Понятие заботы у Хайдеггера характеризует Dasein как трансцендирующую онтологическую структуру и означает экстатическую самореализацию конечно экзистирующего сущего [Heidegger, 2006, p. 192-193, 329ff.; Heidegger, 1991, p. 70-76 ff.]. В качестве таковой забота показывает себя как тот фундамент, на котором держится вся структурная целостность Dasein. Данная целостность, в свою очередь, выявляется в *решимости* (Entschlossenheit) – то есть в подлинном самопонимании Dasein из своих возможностей, впервые позволяющее Dasein истинно быть [Heidegger, 2006, p. 297]. С ней, по словам Хайдеггера, достигается «исходнейшая, ибо *собственная*, истина присутствия» [Хайдеггер, 1997, с. 297]. В ней Dasein обретает его «*собственное бытие-собой*» (Там же, 297-298). И поскольку именно в решимости Dasein обнаруживает свою способность быть целым, Хайдеггер говорит о предваряющей, или «забегающей вперёд» (vorlaufende), решимости [Heidegger, 2006, p. 306-309, 316]. Таким образом, с помощью понятия «решимость» Хайдеггер описывает возможность достижения собственного (eigentliches) бытия Dasein в его подлинности и целостности. Подобное бытие характеризуют экзистенциалы, или онтологические определения Dasein, среди которых Хайдеггер выделяет прежде всего следующие:

© Ищенко Н.И., 2016

¹ Важнейшей характеристикой временности, по Хайдеггеру, является ее «*конечность*». Однако к рассмотрению данной характеристики целесообразнее обратиться при более подробном анализе понятия «*забота*».

1. «Экзистенциальность» (Existenzialität). С помощью данного понятия Хайдеггер определяет Dasein как такое бытие, для которого в его бытии речь идет о самом этом бытии и от которого зависит, принимать данное бытие или нет. В этом своем выборе в пользу соответствующей способности быть Dasein *уже* обнаруживает самого себя. Поэтому в данном случае Хайдеггер говорит о «*вперёд-себя-бытии Dasein*» (Sich-vorweg-sein des Daseins) [Ibid., p. 192].

2. «Фактичность» (Faktizität). Под этим понятием Хайдеггер подразумевает тот исходный факт, что Dasein обнаруживает себя всегда уже в каком-то мире, и что оно как «уже *какое-то* бытие» получает свои бытийные возможности соответственно уже в этом мире. По сути Dasein есть бытие-в-мире (In-der-Welt-sein) [Ibid., p. 53-62; Heidegger, 1979, p. 203-345; Heidegger, 1978, p. 203-252]; и как таковое оно есть «уже-бытие-в-некоем-мире» (schon-sein-in-einer-Welt) [Heidegger, 2006, p. 192].

3. «Падение» (Verfallen) [Ibid., p. 175]. Здесь речь идет о бытии Dasein в модусе неподлинности. Бытие-падение означает, что Dasein всегда уже *погружено* в какой-то мир, и что оно внимательно и озабоченно придерживается этого мира, не воспринимая при этом свое бытие как подлинное, или как собственное. Хайдеггер описывает этот экзистенциал как «*бытие при озаботившем внутримировом сущем*» [Ibid., p. 192].

Общим же понятием, объединяющим эти три структуры, выступает именно «забота». Хайдеггер определяет ее через суперпонятие «вперёд-себя-уже-бытие-в-(мире-) как бытие-при (внутримирово встречающемся сущем)»: Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-) als Sein-bei (innerweltlich beegendem Seienden) [Ibid., p. 192]. Как видим, приведенные выше определения, описывающие бытие Dasein, свидетельствуют о том, что значение понятия «забота» не имеет ничего общего с тем значением, которое мы обычно придаем этому слову. В качестве подтверждения данного утверждения процитируем еще раз хайдеггеровское высказывание на сей счет: «Целость этого структурного единства обнажилась как забота. В ней заключено бытие присутствия... Разработка феномена заботы подготовила вникание в конкретное устройство экзистенции, то есть в ее равноисходную взаимосвязь с фактичностью и падением присутствия» [Хайдеггер, 1997, с. 231].

Данное высказывание означает, как пишет Х. Шмидингер, что Dasein как целостная структура возможно только благодаря совокупности трех условий [Schmidinger, 1985, p. 201, 202-206]. Во-первых, только потому, что оно в соответствии со своим способом бытия всегда *уже* обладает выбором возможностей и, исходя из них, подбавляет самому себе. Это значит, что Dasein существует как бы в собственном *будущем* (zukünftig) и как бы опережает самое себя. Во-вторых, только потому, что Dasein всегда уже может *вернуться* к своей брошенности в публичность. Это в свою очередь означает, что Dasein определено и прошлым – или, как говорит Хайдеггер, *былым* (Gewesenheit). И, в-третьих, только потому, что оно всегда уже в состоянии встретиться с внутримирово- и ситуативноданым, то есть является *настоящим* (в смысле современным, теперешним – gegenwärtigend ist), происходит и осуществляется непосредственно в настоящем времени. Таким образом, исходным общим условием (для прошлого, настоящего и будущего), которое обеспечивает принципиальную возможность того, что Dasein вообще существует, выступает, по Хайдеггеру, временность².

² О значении понятия «*временность*» у Хайдеггера В. И. Молчанов пишет: «Реальная задача, которую ставит перед собой Хайдеггер, заключается в том, чтобы средства описания или истолкования основных структур бытия-в-мире, или бытия экзистирующего сущего, обнаружить в самих структурах этого бытия. Такой структурой и одновременно средством описания этой структуры является время, временность или темпоральность. Гуссерлевский круг «сознание времени – временность сознания» принимает у Хайдеггера вид: «темпоральность бытия Dasein – раскрытие бытия в горизонте времени»... Для Гуссерля временность – это прежде всего фундамент актов сознания... Поворот от объективного времени к временности сознания дает возможность... перехода от психологической рефлексии... к феноменологической рефлексии, в которой исключается психологический характер Я и раскрываются общие смыслообразующие структуры сознания... У Хайдеггера поворот от объективного времени к временности – это не поиск всеобщих структур сознания, а поворот к трансцендирующему бытию Dasein, к экзистенциальной временности. Временность, по Хайдеггеру, всегда «наша»; «мы сами» раскрываемся во временности и «в нас» благодаря временности раскрывается бытие. Временность – это не лишённая начала и конца линия имманентного времени, пронизывающая и нанизывающая неограниченный поток феноменов, как у Гуссерля, временность выражает направленность и конечность фундаментального феномена – Dasein» [Молчанов, 1998, с. 99-101].

Более того, если Dasein – как такое сущее, для которого, по Хайдеггеру, в его бытии речь идет о самом этом бытии и которое поэтому обладает пониманием бытия, благодаря чему и может понимать само бытие, – существуя, предстает тем, что оно есть, только на основании временности [Heidegger, 1975, p. 22, 323, 388f., 397], то в этом же смысле – а именно в смысле трактовки временности как условия возможности *понимания* бытия – временность, согласно Хайдеггеру, характеризует (и даже «*есть*») также и то, что философ называет «открытостью»³ («просвеченностью») Dasein: «Сущее, носящее титул присутствия, «просвечено». Свет, создающий эту просвеченность присутствия, не какая-то онтически наличная сила и источник излучающей, иногда в этом сущем случающейся ясности. Что сущностно просвечивает это сущее, то есть делает его для него самого как «открытым», так равно и «ясным», было до всякой «временной» интерпретации определено как забота. В ней основана полная разомкнутость в о т. Эта просвеченность впервые только и делает возможным всякое высвечивание и выяснение, любое восприятие, «видение» и имение чего-либо. Свет этой просвеченности мы поймем, только если не будем выискивать какую-то внедренную, наличную силу, но допросим в целом бытийное устройство присутствия, заботу, о единой основе ее экзистенциальной возможности. Ее *в о т* *исходно просвечено экстатической временностью*» [Хайдеггер, 1997, с. 350-351]. По этой причине временность выступает у Хайдеггера и онтологическим условием возможности интенциональности вообще [Heidegger, 1975, p. 378f., 447, 452].

При таком понимании временности становится очевидным, что она – так же, как и открытость – не может быть истолкована по аналогии с тем сущим, которое посредством нее самой впервые и познается как сущее. То есть временность не может «существовать» так, как существует некая («наличная») вещь и как существует сам человек, бытие которого она впервые просвечивает, поэтому она обладает *собственным* способом бытия. Хайдеггер называет его «временением» (Zeitigung) [Heidegger, 2006, p. 235, 304, 328-340 и.а.]. Иначе говоря, временность не существует, а *временится* (zeitigt sich) [Ibid., p. 328, 331; Heidegger, 1979, p. 442; Heidegger, 1975, p. 376; Heidegger, 1978, p. 256, 264, 269; Heidegger, 1983, p. 191, 237]. Это указание, как справедливо замечает Шмидингер, должно подчеркнуть, что понятие временности, подобно понятию заботы, также не имеет ничего общего с вульгарным, по выражению Хайдеггера, то есть общеупотребительным, понятием времени или с теориями времени со времен Аристотеля, хотя это понятие и укоренено в них [Schmidinger, 1985, p. 202]. В отличие от трактовок времени, представленных в данных теориях, хайдеггеровское понятие временности должно интерпретироваться как «*трансцендентальная изначальная структура*» (transzendente Urstruktur) Dasein, в противном случае оно теряет всякое свое содержание [Heidegger, 1991, p. 191]. Таким образом, либо корни этого понятия следует искать в экзистенциальной аналитике, либо оно никак не связано со смыслом бытия Dasein [Heidegger, 1978, p. 256; Heidegger, 1975, p. 374ff.]. Но если мы захотим ответить и на вопрос, как можно мыслить открытость бытия Dasein, исходя из открытости, которая принадлежит самому бытию⁴, а также на вопрос о том, как мы должны представлять себе такое понимание, то нам следует уточнить способ бытия временности – *временение временности* – еще в двух существенных определениях [Schmidinger, 1985, p. 203-204].

Первое определение выражает *экстатический* характер временности. Этим определением описывается следующее: как бытие-будущее Dasein всегда уже имеет возможность походить «на

³ Понятие «открытость» – одно из центральных у Хайдеггера. Оно выражает, если говорить обобщенно, некую абстрактную структуру данности (бытия человеку и человека бытию). Но в данном случае, когда открытость рассматривается как характеристика Dasein, или человеческого существования (а не самого бытия), это понятие, согласно Хайдеггеру, может быть истолковано как *способность* или *предопределенность* человека к пониманию бытия, принимаемая «как факт» (что в фундаментальной онтологии Хайдеггера выражается посредством экзистенциала «понимание»). В целом же «открытость» как способ бытия человека раскрывается Хайдеггером в трех аспектах: как «расположенность», «понимание» и «речь».

⁴ В данной работе мы исходим из интерпретативного тезиса о том, что своеобразие Dasein как онтологической конституции сущего «человек» только тогда усматривается сразу, когда в «*вот*», в открытости, видят не только характер бытия человека, но и сущностную связь между характером бытия человека, бытием сущего в целом как таковым и самим бытием, поскольку «бытие-вообще... постоянно, со-тематически, присутствует уже в двух предыдущих разделах экзистенциального анализа» [Херрманн, 1997, с. 41, 82].

себя» (auf sich zu), как бытие-былое – возвращаться «к себе обратно» (auf sich zurück) и как бытие-настоящее – *быть при чем-то* (bei etwas zu sein) и *встречаться* с ним. «Феномены этих на [что]..., к [чему]..., с [чем]... раскрывают временность как прямое *ἐκστατικόν*. *Временность есть исходное «вне-себя» по себе и для себя самого*» [Heidegger, 2006, p. 329]. Данное определение не следует, конечно, понимать так, как если бы сначала временность «вращалась» в себе, а затем вырывалась за свои «пределы». Нет, временность временится по сути только как прорыв к..., как *ἔκστασις* [Ibid., S. 365]. Будущее, бывшее и настоящее есть ее «экстазы» [Ibid., p. 329; Heidegger, 1978, p. 265f.]⁵. Здесь сразу же необходимо застраховать себя и от нового недоразумения: если мы говорим о трех экстазах, то это не значит, что мы наносим удар по единству временности. Это, напротив, означает, что «временность сама в экстатическом временении есть объединяющее себя экстатическое единство» [Ibid., S. 266]. «Единство экстазов само экстатично» [Ibid., p. 268; Heidegger, 2006, p. 329, 350]. Только когда учитываются оба эти пункта (равно как и бытие единым всех способов бытия-вне-себя) можно считать экстатический способ бытия временности понятным.

Второе определение тесно взаимосвязано с первым. Оно порождается вопросом: на что ориентируются экстазы, будучи бытием «вне себя». Это «на что» есть некий «горизонт» (Horizont) [Ibid., p. 365; Heidegger, 1975, p. 378f.]. Каждый экстаз имеет свою горизонтную «схему» (Schema) [Ibid., p. 418ff., 435ff; Heidegger, 2006, p. 365] или «экстему» (Ekstema) [Heidegger, 1978, p. 269f.], что означает то же самое. В обоих случаях под этим понимается «куда» прорыва» [Heidegger, 2006, p. 365], причем ни одно из этих двух понятий не подразумевает какое-либо конкретное сущее, занимающее определенную временную позицию, но оба превосходят все конкретное будущее, настоящее и бывшее, впервые предоставляя этим измерениям времени возможность быть [Heidegger, 1978, p. 264-270]. Тем не менее каждая схема или экстема должна распознаваться из того горизонта временности, на который она *уже* ориентируется (или к которому она прорывается). Ее равноисходность с ним характеризует единство этого горизонта.

Итак, если временность оказывается смыслом бытия Dasein, то горизонт временности должен образовывать абсолютный ориентир («куда») любого понимания бытия. На этом основании вновь становится очевидной (но уже исходя из иных причин) невозможность описания данного горизонта как продукта человеческой конституирующей активности. Подобный горизонт оказывается условием возможности любого понимания бытия, а значит, и *того* бытия, в качестве которого человек понимает самого себя [Ibid., p. 269]. Следовательно, будучи последним направлением проекта, он уже не может более быть спроецирован на некий следующий горизонт. Здесь нет «regressus ad infinitum». Поэтому Хайдеггер называет его «*прямым самопроектом*» [Heidegger, 1975, p. 436f.], где вместо «исходного проекта» речь идет о свободе. Таким образом получается, что любое понимание имеет свой предел «в горизонте экстатического единства временности» [Ibid., p. 437].

Здесь мы, однако, отвлечемся от конечного пункта хайдеггеровских размышлений и еще раз обратимся к аналитике Dasein. Это объясняется тем, что открытость, которой Dasein является само по себе, ибо благодаря ей оно вообще может быть, конституирует смысл бытия Dasein. Поэтому логично было бы предположить, что со смысла *этого* бытия мы могли бы что-то «считывать» и о смысле *самого* бытия, а также о той открытости, которая характеризует само бытие, ведь в человеческом понимании, направленном по большей части всегда на бытие сущего (любого рода), само бытие, согласно Хайдеггеру, всегда *со-*понимается. И поскольку открытость бытия Dasein была понята нами как временность, о которой утверждалось, что она в ее временении существенно экстатична на горизонт, долженствующий означать изначальное время, то не становится ли

⁵ Акт *экстасиса* описывается Хайдеггером по аналогии с актом *трансцендирования*, так как, согласно хайдеггеровскому определению, «трансцендировать означает... переступать, перебираться, проходить сквозь, иногда также превосходить» [2, p. 423]. В экстазах же, по мысли Хайдеггера, Dasein как раз и совершает переступание границы онтического: экзистирова, то есть (озабоченно) относясь к самому себе – понимая и выбирая себя, свое бытие (а значит, и полагая его), – Dasein тем самым выходит за пределы собственного наличного существования. «Присутствие определяется в своем бытии как трансценденция, поскольку исполнение экзистенции (исполнение заботы) суть свершение исполнения трансцендирования, то есть переступания», – пишет в данной связи фон Херрманн [Херрманн, 1997, с. 55].

очевидным выводом, что именно *это* время и нужно рассматривать как само бытие, то есть как ту открытость, которая есть условие для *любого* бытия и *любого* понимания бытия?

Хайдеггер, во всяком случае, видит это именно так [Schmidinger, 1985, p. 204-205]. В *Бытии и Времени* он подчеркивает, что «с этим толкованием Dasein как временности вовсе не дан уже и ответ на ведущий вопрос, который поставлен о смысле бытия вообще» [Heidegger, 2006, p. 17]. По его мнению, смысл бытия вообще (или самого бытия) есть скорее время как «горизонт всякой понятности бытия и всякого толкования бытия» [Ibid.]. Хайдеггер пишет: «Чтобы дать это увидеть, необходима исходная экспликация времени как горизонта понятности бытия из временности – как бытия, понимающего бытие Dasein» [Ibid.]. Это означает, что должна соблюдаться разница между временностью как смыслом бытия заботы и тем временем, в котором временность в ее временении всегда уже совершает прорыв. Следовательно, разница господствует в самой временности. «Если бытие предстоит понимать из времени и различные модусы и дериваты бытия в их модификациях и ветвлениях действительно становятся понятны из рассмотрения времени, то с ним само бытие – не где-то лишь сущее как сущее «во времени» – делается видимым в своем «временном» характере» [Хайдеггер, 1997, с. 18]. Стало быть, временность может быть рассмотрена и как источник онтологической разницы между бытием как бытием сущего (качеством существования) и бытием как таковым (самим бытием) [Heidegger, 1975, p. 454, 465f.]. Для того чтобы эту разницу соблюсти, Хайдеггер называет «временной» характер» самого бытия «темпоральностью» (Temporalität) [Heidegger, 2006, p. 19; Heidegger, 1975, p. 429-452]. В данном случае это со всей ясностью означает, что «термин «темпоральность» не исчерпывается термином «временность», хотя он и является лишь его переводом. Он предполагает временность в той степени, насколько она сама рассматривается как условие возможности понятности бытия и онтологии как таковой. Термин «темпоральность» должен указывать на то, что в экзистенциальной аналитике временность представляет собой тот горизонт, из которого мы понимаем бытие. То, о чем мы спрашиваем в экзистенциальной аналитике, то есть экзистенция, выдает себя как временность, которая представляет собой горизонт для понимания бытия, сущностно принадлежащий Dasein» [Ibid., p. 324].

В лекциях *Гегелевская феноменология духа* 1930/1931 гг. (зимний семестр, Фрайбург) Хайдеггер весьма конкретно еще раз высказывается на эту тему. Правда, он говорит в них уже не о «темпоральности», а просто о «времени», что также уже случалось и в *Бытии и Времени*. Но решающим для нас здесь выступает то обстоятельство, что Хайдеггер еще раз повторяет только что представленное нами определение самого бытия. В отношении гегелевской философии и содержащихся в ней определений бытия он настойчиво подчеркивает, что понимает «бытие как горизонт экстатического времени» [Heidegger, 1980, p. 145]. И именно об этом бытии, которое до сего момента называлось «самим бытием», Хайдеггер, имея в виду *Бытие и Время* [Ibid., p. 212], в конце лекции (в которой он еще раз окончательно отмежевывается от Гегеля) говорит: «Сущность бытия есть время» [Ibid., p. 208].

Выводы данной работы, однако, логически предполагают еще один вопрос: в чем точнее заключается понимание временения? Что касается мнения Хайдеггера, то, например, в лекциях *Метафизические начальные основы логики исходя из Лейбница* он говорит лишь о том, как понимание времени трактовать не следует: «...Ведь экстазы – это не простое знание о чем-то, не сознание чего-то, и в еще меньшей степени они есть усмотрение чего-либо» [Heidegger, 1978, p. 269]. Правда, в конце *Бытия и Времени* Хайдеггер высказывается несколько определеннее: «Экзистенциально-онтологическое устройство целостности присутствия основывается во временности. Поэтому исходный способ временения самой экстатичной временности должен делать возможным экстатичный набросок бытия вообще» [Хайдеггер, 1997, с. 437]. Но все же остается не совсем понятным, какой конкретный смысл вкладывает Хайдеггер в содержание данного термина. Многочисленные попытки Хайдеггера ответить на этот вопрос привели его в конечном итоге к тому, что он, существенно отдалившись от трансцендентальных начал философствования, должен был отказаться от своей аналитики Dasein в той форме, в какой она нашла свое выражение в *Бытии и Времени*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Молчанов В.И. *Время и сознание. Критика феноменологической философии / В.И. Молчанов.* – Москва: Высшая школа, 1998.
2. Хайдеггер М. *Бытие и Время / М. Хайдеггер.* – Москва: Ad Marginem, 1997.
3. Херрманн Ф.-В. фон. *Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля / Ф.-В. фон. Херрманн.* – Томск: Водолей, 1997.
4. Heidegger M. *Die Grundbegriffe der Metaphysik.* GA, Bd.29/30. Fr.a.M., 1983.
5. Heidegger M. *Die Grundprobleme der Phänomenologie.* GA, Bd.24. Fr.a.M., 1975.
6. Heidegger M. *Hegels Phänomenologie des Geistes.* GA, Bd.32. Fr.a.M., 1980.
7. Heidegger M. *Kant und das Problem der Metaphysik.* GA, Bd.3. Fr. a.M, 1991.
8. Heidegger M. *Logik. Die Frage nach der Wahrheit.* GA, Bd.21. Fr.a.M., 1976.
9. Heidegger M. *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz.* GA, Bd.26. Fr.a.M., 1978.
10. Heidegger M. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs.* GA, Bd.20. Fr.a.M., 1979.
11. Heidegger M. *Sein und Zeit.* Tübingen: Max Niemeyer, 2006.
12. Schmidinger H. *Nachidealistische Philosophie und christliches Denken.* Freiburg-München: Karl Alber, 1985.

REFERENCES

1. Heidegger M. *Die Grundbegriffe der Metaphysik.* GA, Bd.29/30. Fr.a.M., 1983.
2. Heidegger M. *Die Grundprobleme der Phänomenologie.* GA, Bd.24. Fr.a.M., 1975.
3. Heidegger M. *Hegels Phänomenologie des Geistes.* GA, Bd.32. Fr.a.M., 1980.
4. Heidegger M. *Kant und das Problem der Metaphysik.* GA, Bd.3. Fr. a.M, 1991.
5. Heidegger M. *Logik. Die Frage nach der Wahrheit.* GA, Bd.21. Fr.a.M., 1976.
6. Heidegger M. *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz.* GA, Bd.26. Fr.a.M., 1978.
7. Heidegger M. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs.* GA, Bd.20. Fr.a.M., 1979.
8. Heidegger M. *Sein und Zeit.* Tübingen, Max Niemeyer, 2006.
9. Heidegger M. *Bytie i Vremya* [Sein und Zeit]. Moscow: Ad Marginem, 1997.
10. Herrmann, F-W von. *Ponjatje fenomenologii u Hajdeggera i Gusserlja* [Der Begriff der Phänomenologie bei 10. Heidegger und Husserl]. Vodolej [Aquarius] Tomsk, 1997.
11. Molchanov V.I. *Vremja i soznanie. Kritika fenomenologičeskoj filosofii* [Time and Consciousness. Criticism of Phenomenological Philosophy]. Moscow: Vysshaya shkola [High School], 1988.
12. Schmidinger H. *Nachidealistische Philosophie und christliches Denken.* Freiburg-München, Karl Alber, 1985.

SUMMARY

БАБОЧКА – КА: К ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФИЗИКЕ ИМЕНИ В ПОЭЗИИ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

УДК 7.01+82:1

Автор: *Колотаев Владимир Алексеевич*, доктор филологических наук, декан факультета истории искусства РГГУ, e-mail: vakolotaev@gmail.com

Аннотация: На основании анализа стихотворения Мандельштама реконструируется визуальная программа его психологии: душа как живой и светоносный медиум. В такой душе соединяются трепетное переживание жизни и миссия по превращению бездны в бытие. Доказывается продуктивность сопоставления позиции Мандельштама с платонизмом, гностицизмом и другими учениями о душе как части космоса для понимания эстетической программы Мандельштама. Специфическое истолкование субстанции света у Мандельштама позволяет провести параллели между его учением о языке и современной критикой языка. Также уточнено понимание культурной памяти у Мандельштама, в котором следует выделять не только сентиментальные, но и катастрофические моменты. Мандельштам понимает имя одновременно как душу реальности и как инструмент критики языка и визуализует представления о бессмертии имени в позднем творчестве.

Ключевые слова: Мандельштам, визуальное, философия имени, поэтика, психология искусства, философия в культуре

BUTTERFLY AS KA: TO THE VISUAL METAPHYSICS OF NAME IN MANDELSTAM'S POETRY

UDC 7.01+82:1

Author: *Kolotaev Vladimir*, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: vakolotaev@gmail.com

Summary: Based on analysis of Mandelstam's poem we reconstruct visual program of his psychology: the soul as a living and luminous medium. In such soul are connected anxious experience of life and mission of turning the abyss into being. We prove productivity of comparisons Mandelstam's position with Platonism, Gnosticism, and other teachings on the soul as part of the space to interpret correctly the Mandelstam's aesthetic. The specific interpretation of the substance of light in Mandelstam's poetry allows to draw parallels between his teaching about the language and the contemporary criticism of language. Also is clarified understanding of cultural memory by Mandelstam, which should provide not only sentimental but also catastrophic moments. Mandelstam understood the name of both as soul of the reality of and as instrument of criticism of language, visualizing representation of the immortality of the name in his later work.

Keywords: Mandelstam, visual, name philosophy, poetics, art psychology, philosophy of culture

НЕБО И СОБЫТИЕ: «ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

УДК 7.01+82:1

Автор-1: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: markovius@gmail.com

Автор-2: *Файбышенко Виктория Юльевна*, кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института наследия имени Д.С. Лихачева, e-mail: vfai@mail.ru

Аннотация: В статье предлагается прочтение стихотворения Осипа Мандельштама «Тайная вечеря» как текста о мученичестве человека и о мученичестве произведения искусства. Доказывается, что Мандельштам продолжал и развивал сложную концепцию мученичества, и что визуальная образность стихотворения имеет параллели в кинематографе Эйзенштейна. При этом показано, что понимание Мандельштамом мученичества трагичнее и традиционнее, чем у его современников-авангардистов.

Ключевые слова: Мандельштам, визуальное, мученичество, кино и поэзия, экфрасис, теория искусства

THE SKY AND THE EVENT: MANDELSTAM'S LAST SUPPER

UDC 7.01+82:1

Author-1: *Markov Alexander*, Dr.Habil. in philology, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: markovius@gmail.com

Author-2: *Faybyshenko Viktoriya*, PhD, senior researcher, Russian Institute for heritage research (Moscow, Russia), e-mail: vfai@mail.ru

Summary: The article proposes reading of poem The Last Supper by Osip Mandelstam's as a text of human martyrdom and artwork martyrdom. It is proved that Mandelstam continued and developed the complex concept of martyrdom, and that the visual imagery of the poem is to be compared with cinema of Eisenstein. This allow to show that the conception of martyrdom in Mandelstam is both more tragic and more traditional than of his avant-garde contemporaries.

Keywords: Mandelstam, visual, martyrdom, cinema and poetry, ekphrasis, theory of art

ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ВОЕННЫЕ НАГРАДЫ ЭПОХИ XVIII ДИНАСТИИ: МОРФОЛОГИЯ И СИМВОЛИКА ОБРАЗА

УДК 7.032

Автор: *Ершова Елена Сергеевна*, преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: lena.s.ershova@gmail.com

Аннотация: Эпоха XVIII династии Нового царства в Египте связана с активной внешней политикой, выразившейся в многочисленных походах и крупных военных кампаниях. В качестве награды за личную доблесть и отвагу в бою участники получали особые знаки отличия. Статья посвящена исследованию различных видов наград, их классификации и интерпретации с позиции символического осмысления. Основное внимание уделяется наградам в форме мух, получившим наибольшее распространение с XVI в. до н.э. Искусствоведческий анализ сохранившихся памятников – археологических и изобразительных, – позволяет выявить семантику образа и эволюцию художественных приёмов исполнения наград.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, XVIII династия, военные награды, ожерелья, амулеты, ритуальное оружие, символизм

MILITARY REWARDS IN XVIII-th DYNASTY EGYPT: MORPHOLOGICAL FEATURES AND SYMBOLIC MEANING

UDC 7.032

Author: *Ershova Elena*, lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: lena.s.ershova@gmail.com

Summary: The XVIII-th dynasty of the New Kingdom Egypt is marked by considerable foreign policy actions, such as Nubian and Asiatic campaigns. Those participants who has shown a courage and bravery on the battlefield received military insignia. The article is devoted to different kinds of rewards, its typology and symbolic understanding. As the fly-typed rewards were most common in XVI century B.C. the author places emphasis on them. Art analysis of both archaeological and pictorial artifacts is revealing image semantics and artistic methods of reward execution in Ancient Egypt.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, Dynasty XVIII, military rewards, necklace, amulets, ceremonial weapons, symbolism

СТУДЕНЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ В РУССКОЙ ФОТОГРАФИИ XIX ВЕКА (ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ ИСКУССТВ)

УДК 7.038.53:77+77.04

Автор: *Орлова Евгения Валерьевна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств при РАХ, e-mail: ew-orlova@mail.ru

Аннотация: На примере студенческого портрета в фотографии XIX века рассматривается вопрос о светописном мастерстве как ремесле, и как искусстве. В статье представлено описание и характеристика дагерротипов и фотоснимков из коллекции московской Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ), которые демонстрируют различные приемы и технический уровень исполнения (от любительского до профессионального), а также стилистическую и жанровую специфику, образную выразительность фотопортрета.

Ключевые слова: дагерротип, фотография, Карл Август Бергнер, Алексей Федорович Греков, Сергей Аксаков, Константин Аксаков, Дени Дидро

STUDENT PORTRAIT IN RUSSIAN PHOTOGRAPHY OF THE 19 CENTURY (FROM THE COLLECTION OF THE RUSSIAN STATE LIBRARY OF ART)

UDC 7.038.53:77+77.04

Author: *Orlova Evgenija*, PhD in art studies, senior research fellow, department of foreign art studies, Institute of theory and history of art, Russian Academy of Arts (Moscow, Russia), e-mail: ew-orlova@mail.ru

Summary: On the example of student portrait photographs in the nineteenth century we consider photoskill as craft and as art. The article describes and characterizes daguerreotypes and photographs from the collection of Moscow's Russian State Library of Arts (RGLI) that demonstrate various techniques and technical level of performance (from amateur to professional), as well as the stylistic and genre specifics, aiming figurative expressions of photo-portrait.

Keywords: daguerreotype, photography, Bergner, Grekov, Aksakovs, Diderot

ГЕНДЕРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ МАСТЕРОВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

УДК 7.036.1+7.04

Автор: *Перельман Ирина Владимировна*, преподаватель ФГКОУ «МКК Пансион воспитанниц МО РФ», аспирант Государственного института искусствознания, e-mail: perelman7655@mail.ru**Аннотация:** В статье исследуется отношение между репрезентацией социальной стратификации и репрезентацией гендерной идентичности в живописи художников-передвижников. Доказывается, что задачи социального искусства понимались передвижниками не только как критика существующих общественных отношений, но и как своеобразное пересоздание общества, на основании социальной и гендерной гармонии внутри постижения глубины национального чувства. При этом гармония понималась как сложная и подвижная конструкция, включающая взаимодействие социальных стандартов и эстетических репрезентаций. Передвижники стремились эстетически передать эту сложность, и без понимания гендерного смысла образов передвижников невозможно на современном уровне реконструировать искомые ими стандарты социальной жизни.**Ключевые слова:** гендер, передвижники, социальное искусство, реалистическое искусство, русское искусство, репрезентация женщины, репрезентация семьи**GENDER INTERPRETATION OF PAINTINGS OF LEADING PEREDVIZHNIKI ARTISTS**

UDC 7.036.1+7.04

Author: *Perelman Irina*, teacher of the Moscow Cadet Corps Women college of the Ministry of Defense (Moscow, Russia), graduate student of the State Institute of Art Studies (Moscow, Russia), e-mail: perelman7655@mail.ru**Summary:** This article explores the relationship between representation of the social stratification and representation of the gender identity in Peredvizhniki painting. It is proved that the problem of social art was understood by Peredvizhniki not only as a critique of existing social relations, but also as a kind of re-creation of society, based on social and gender harmony within the depth of of national feeling conceptualization. This harmony was understood as complex and mobile structure, including interaction of social standards and aesthetic representations. Peredvizhniki sought aesthetically convey this complexity. Without an understanding of the meaning of their gender images it is impossible now to reconstruct their desired standard of social life.**Keywords:** gender, Peredvizhniki, social art, realistic art, Russian art, the representation of women, representation of the family**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИРОНИИ В КИНО: АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

УДК 791.43.01

Автор: *Скалдина Софья Николаевна*, магистр истории искусств (РГГУ), e-mail: sonya.skaldina@gmail.com**Аннотация:** Употребление термина «ирония» широко распространено в кинодискурсе. Существуют режиссеры (например Вуди Аллен, Итан и Джоэл Коэны), творчество которых отрефлексировано как кинокритикой, так и академическими исследователями кино, в качестве ироничного. Ирония пронизывает их фильмы на уровне реплик героев, ситуаций, в которых те оказались, а также – отношения самих авторов. В связи с этим возникает вопрос: если ирония «пронизывает» фильм на уровне языка, повествования или авторской позиции, возможно ли существование неких изобразительных решений, позволяющих «транслировать» иронию через визуальный ряд? Иными словами, можно ли снимать не просто фильмы с ироничными диалогами и ситуациями – но и снимать их иронично? Настоящая статья посвящена обзору работ, в которых затрагивается проблема исследования визуализации иронии в кинематографическом произведении с целью выйти на теоретический уровень осмысления проблемы.**Ключевые слова:** ирония, кино, фильм, визуализация, интерпретация, изобразительные решения, фильмическая ирония**VISUAL ASPECTS OF IRONY IN FILM: OVERVIEW**

UDC 791.43.01

Author: *Skaldina Sonya*, Masters of Art Criticism (RSUH, Moscow, Russia), e-mail: sonya.skaldina@gmail.com**Summary:** The world “irony” is often used in cinema criticism to describe a particular film or director. There are some well-known persons, whose works are considered to be ironic (e.g. Woody Allen, Ethan & Joel Coen). Irony could be distinguished on different levels of their films: author’s attitude, depicted situations and dialogues. Yet the question is, whether the film – as a medium – has its own specific capacities to «transfer» irony via visual elements and patterns? This article takes an overview of researches, related to the different aspects of irony’s visualization in the films and tries to ground theoretical conceptualization of the problem.**Keywords:** visual irony, cinema, film, visualization, interpretation, visual capacities, filmic irony

ФОТОГРАФИЯ В ЦИКЛЕ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ

УДК 130.2+7.01+77.01+82.0

Автор: *Самаркина Мария Дмитриевна*, аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, e-mail: enkelinaiivius@gmail.com**Аннотация:** В статье анализируются волшебные фотографии и портреты в мире романов о Гарри Поттере. Доказывается, что фотографии в этом мире не относятся к числу волшебных предметов, в отличие от живописного портрета. Внемагическое существование фотографий в магическом мире позволяет уточнить фотографическое как понятие литературоведения.**Ключевые слова:** Гарри Поттер, фотография, волшебная фотография, фотографическое в литературе, визуальное в литературе**PHOTOGRAPHY IN THE HARRY POTTER NOVELS**

UDC 130.2+7.01+77.01+82.0

Author: *Samarkina Mariia*, Ph.D. Student at the Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: enkelinaiivius@gmail.com**Summary:** The article analyzes wizard photography and portraits the way they exist in the Harry Potter novels. Photography lacks magical features, and portraits become truly magical artifacts. However all the photography characteristics, since they are beyond the border of magical existence, help to comprehend the notion of photography in literature as a whole.**Keywords:** Harry Potter, photography, wizard photography, photography in literature, visual in literature**АНАЛИТИКА DASEIN МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА И ПРОБЛЕМА ВРЕМЕННОСТИ**

УДК 7.01

Автор: *Ищенко Наталья Ильинична*, кандидат философских наук, доцент Школы философии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com**Аннотация:** В экзистенциальной аналитике М. Хайдеггера временность становится фундаментальной онтологической характеристикой человеческого существования: экзистенция обнаруживает себя как экстатическая временность, представляющая собой горизонт для понимания бытия, сущностно принадлежащий Dasein. Так понимаемая временность рассматривается Хайдеггером как источник онтологической разницы между бытием сущего и бытием как таковым. Исследование переживания временности позволяет уточнить переживание временности искусства.**Ключевые слова:** временность, Dasein, экзистенция, экстаз, горизонт, феноменология, онтология, Хайдеггер**HEIDEGGER'S ANALYTICS OF DASEIN AND THE PROBLEM OF TEMPORALITY**

UDC 7.01

Author: *Ishchenko Natalia*, PhD in History of Philosophy, assistant professor, Faculty of Humanities, School of Philosophy, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia), e-mail: natalie.ishchenko@gmail.com**Summary:** In the existential analytics of Martin Heidegger temporality is seen as a fundamental ontological attribute of human existence: existence is ecstatic temporality which provides a horizon for understanding the notion of being, attributed by its nature to Dasein. Heidegger calls temporality interpreted this way a source of ontological difference between being as entity and being itself. The study of temporality redefines the sense of art temporality.**Keywords:** temporality, Dasein, existence, ecstasy, horizon, phenomenology, ontology, Heidegger

