

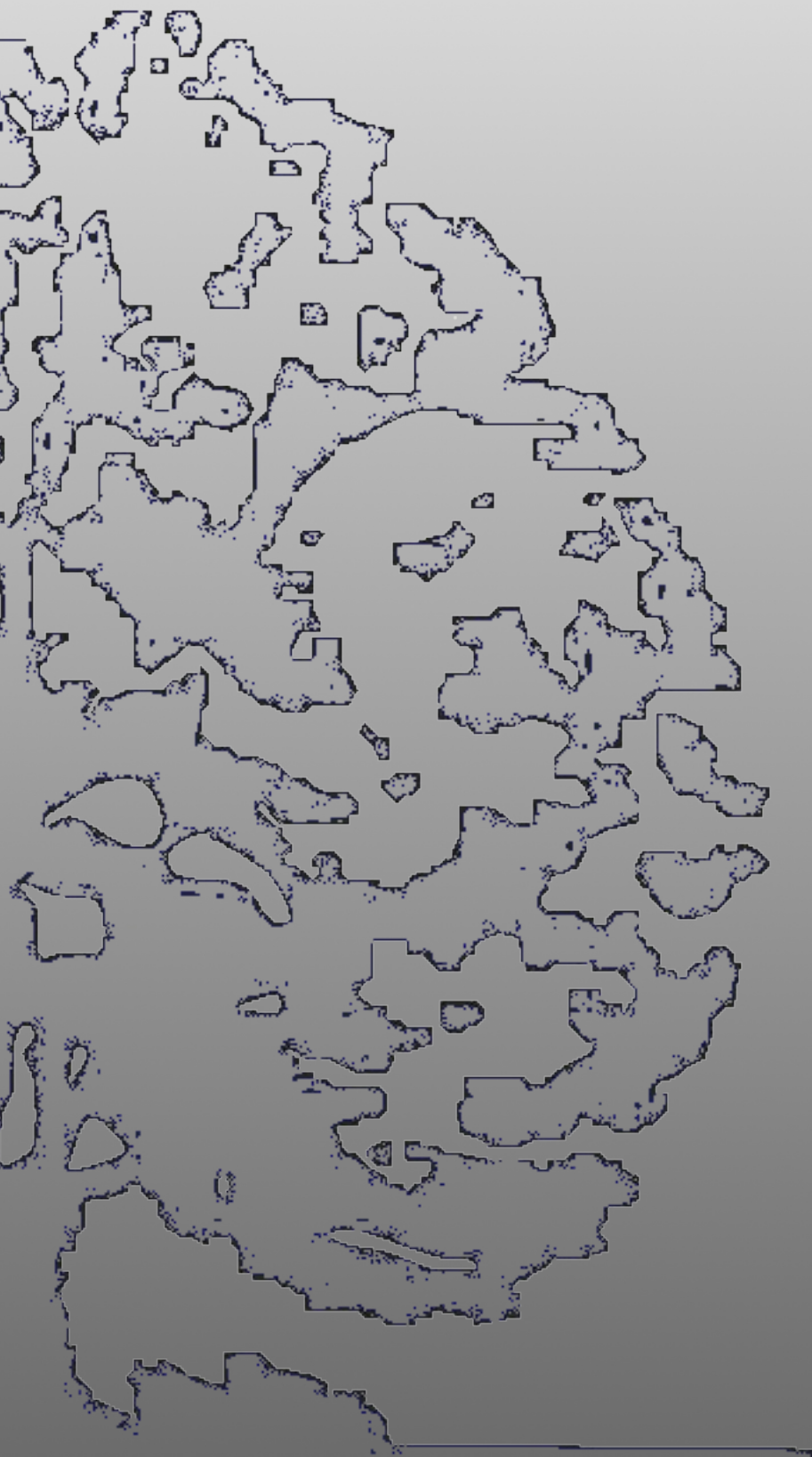
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Седьмой год издания / 7th Year of publication



№25 (1-2017)
январь-май / January-May

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

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

Члены совета

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

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

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

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872

выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций

ISSN 2227-6165

Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

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

Адрес редакции:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2017

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 (Khudozhestvennyi Zhurnal).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
НАУЧНЫЙ ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ

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://artcult.rsu.ru>

e-mail: editor.artcult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 Н.А. Хренов Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая
- 18 В.А. Колотаев Фотоискусство как система поэтически эксплицируемых репрезентаций

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 33 О.А. Чуворкина К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.
- 48 И.Е. Печёнкин Гёте – Палладио – Жолтовский. Гипотеза о немецких корнях русского палладианства XX века
- 53 К.К. Крыловский Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве

КИНО

- 67 С.А. Филиппов Чем страшен паровоз? Миф о «Прибытии поезда на вокзал Ля-Сьота»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 73 С.В. Стахорский Паттерны древнего театра и их художественные традиции
- 80 А.В. Марков Тень Случевского в стихотворении М. Кузмина «Конец второго тома»

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 85 Л. Лашихя Методологический инструментарий Мартина Кемпа в изучении творческого наследия Леонардо Да Винчи
- 88 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *N. Hrenov* Posttotalitary period in the history of russian cinema: religious tradition and mass mentality. First part
- 18 *V. Kolotaev* Art of photography as system of poetically explained representations

HISTORY OF ART

- 33 *O. Chuvorkina* On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries
- 48 *I. Pechenkin* Goethe – Palladio – Zholtowski. A Hypothesis on the German Sources of Russian Palladianism of XX century
- 53 *K. Krylovskiy* Takashi Murakami and Otaku Culture: “The High” and “The Low”, “The Eastern” and “The Western”, “The Old” and “The New” in Contemporary Japanese Art

CINEMA

- 67 *S. Filippov* Why a steam-locomotive is so terrible? The myth of the “Arrival of a train at La Ciotat”

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 73 *S. Stakhorskiy* Patterns of the ancient theater and their artistic traditions
- 80 *A. Markov* The shadow of Sluchevsky in M. Kuzmin's poem “The End of the Second Volume”

METHODOLOGY

- 85 *L. Lashkhia* Methodological tools of Martin Kemp in studying artistic heritage of Leonardo Da Vinci

- 88 SUMMARY

Н.А. Хренов

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

ПОСТТОТАЛИТАРНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО КИНО: РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАДИЦИЯ И МАССОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

В статье исследуется специфика массовых религиозных представлений и стереотипов, как они проявляются в экстремальных ситуациях в российской истории. Доказывается, что российский кинематограф перестройки и наших дней уточняет выводы о специфике массовой религиозной ментальности, предпринятые русской общественной мыслью (мессианство, апокалиптика). Кинематограф справился с этой задачей, потому что поставил целью реконструкцию не только сюжетов, но и координат русской жизни (радикализм, идеализм, омассовление, варваризация, тоталитаризм и т.д.). Поэтому анализ ряда фильмов позволяет уточнить природу массовых процессов в русской культуре и искусстве в период радикальных изменений. В этих процессах автор улавливает не только эстетические прорывы, но и социально-психологические настроения.

Ключевые слова: кинематограф перестройки, современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, интеллигенция

The article examines the specifics of mass religious beliefs and habits, as they manifest themselves in extreme situations in Russia. It is proved that the Russian cinematography of perestroika and our days clarifies the conclusions about the specifics of the mass religious mentality received by Russian social thought (messianism, apocalyptic traits). Cinematography was successful in this task, because it set the goal to reconstruct not only the plots, but also the coordinates of Russian life (radicalism, idealism, barbarization, totalitarian mentality etc.). Therefore, the analysis of films makes possible to clarify the nature of the processes in Russian culture and art during the period of radical changes, seeing in these processes not only plots and personal fates, not only aesthetical constructions of emotions, but also vicissitudes and trends of mass mentality.

Keywords: cinema of perestroika, contemporary Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, intelligentsia

1. Эксперимент с социализмом как неудача и время его осознания. Влияние этого настроения на духовную ситуацию в России во второй половине XX века

Духовная стихия общества в изолированном виде не существует. Она связана с нравственностью, ментальностью и, в том числе, с религией. По сути, это просто другое обозначение присущей тому или иному периоду культуры. Кроме того, в секулярных обществах, в которых разворачиваются интенсивные цивилизационные процессы, духовная стихия существует в контексте весьма активной и постоянно изменяющейся политики. Политизация – наиболее очевидный признак современной цивилизации. Приступая к характеристике духовных процессов в России второй половины XX века и обращаясь с этой целью к опыту кино, мы имеем намерение в этой характеристике акцент поставить на культуре в целом как контексте. Важно уловить то, как в обществе меняются те комплексы, что связаны с психологией массы, с теми устойчивыми мифами, которые в XX веке пронизывают не только художественную жизнь, но и политические процессы.

Наверное, во второй половине XX века русские должны были бы осознать очевидную в истории грандиозную неудачу. Она связана с крахом социализма. В социализм как светскую идею, может

быть, далеко не все верили, но эта идея все же имела метафизический и архетипический подтекст, а он затрагивал глубинные пласты и индивидуальной, и коллективной идентичности и, следовательно, с этим следует считаться. Точнее, это следует осознать. Осознание же происходит лишь со временем, т.е. в больших длительностях истории. Эксперимент, в который были втянуты не только русские, но и множество людей, представляющих разные народы, ибо русская революция имела мировой резонанс, можно сказать, закончился. Хотя процесс его осознания продолжается.

Может быть, такой вывод не совсем точен. Эксперимент, преследующий освобождение от зла и достижение свободы, наверное, закончился еще раньше. Но то, что он закончился и не был осознан всеми, сегодня становится очевидным. А вот во второй половине XX века как раз он и был осознан и осознан именно как неудача. Это осознание сначала захватило эмигрантские круги, потом интеллигенцию внутри России, затем и массу. Массовое осознание неудачи и стало содержанием второй половины XX века. Осознание неудачи, а также и тех многочисленных жертв и трагедий, которые имели место в процессе реализации идеи социализма, служит основанием для возникновения принципиально новой ситуации. Это обстоятельство имело последствия и на возрождение религии, и на состояние духовности. Как утверждает И. Ильин, после периодов упадка и зла в людях начинает активизироваться религиозность [Ильин, 1993, с. 116]. Вот и мы сегодня наблюдаем эту активизацию религиозности как слагаемого духовной культуры.

Спрашивается, какой коллективной эмоцией сопровождалось осознание этой неудачи? Огорчало ли это человека массы или, наоборот, им это приветствовалось. Ведь чтобы пережить неудачу, нужно пережить и пламенную веру в какой-то идеал. А была ли эта вера? Может быть, она была навязанной и внедренной большевистской властью? На этот вопрос не просто ответить. С одной стороны, многие эту неудачу воспринимали с оптимизмом. Да и как может быть иначе, если социализм разделял страну на жертв и палачей, если он вызвал к жизни гражданскую войну и концентрационные лагеря, в которых происходило, если читать Солоневича, Солженицына и Шаламова, полное обесценивание человеческой личности. Хотели ведь, как говорится, как лучше и верили, что это лучшее в будущем наступит. Ради этого приносили в жертву и свои жизни и жизни других людей. Пассионарное напряжение находилось в апогее.

Но прекрасная идея в процессе реализации перерождалась. Цель-то вроде была благородной – искоренение зла, а вот применяемые средства скомпрометировали и цель. Начали с подражания Бакунину – разрушения государственности как источника зла и несправедливости, а вызвали к жизни еще более мощную, чем это было в предшествующие столетия империю, то есть пришли к признанию той правоты, что изложена в известной книге Н. Данилевского «Россия и Европа», аргументировавшего перманентный конфликт России с Западом, более того, даже военное столкновение. Задумываясь над происхождением массового затмения в Европе, А. Камю, имеющий в виду и русскую революцию, писал: «Вселенский град, который предполагалось заложить путем стихийного восстания угнетенных, в силу логики истории и революционной доктрины был мало-помалу перекрыт империей, навязанной посредством силы» [Камю, 1990, с. 301].

Но все же переживание неудачи массой оптимизмом не исчерпывалось. Оно было амбивалентным. В это переживание привносилось то, что всегда сопровождается осознанием поражения: жажда реванша. Реагируя на ностальгию империи в России 90-х годов XX века, Е. Гайдар проводил параллель между Россией и Веймарской республикой. Он напоминал, что имперская государственная символика в Германии была восстановлена спустя восемь лет после краха империи, то есть в 1926 году [Гайдар, 2007, с. 16]. Без этой жажды реванша такое восстановление произойти не могло. Одним из стимулов такого восстановления, на что откликнулась масса, явилось обещание нацистов восстановить утраченные во время инфляции начала 20-х годов вклады. Их утрата во время распада уже нашей империи – травма для русских 90-х годов. Вклады в Германии восстановлены не были, зато была восстановлена агрессивная империя, начавшая распространяться по миру и втянувшая человечество во вторую мировую войну. Е. Гайдар предупредил, чем может быть опасна риторика, напоминающая геббельсовскую. Здесь очень важно иметь в виду, из какой среды может

Н.А. Хренов *Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая*

вырваться этот комплекс реванша, способный свернуть все надежды на духовное оздоровление. Как это не покажется странным, в утверждении этого комплекса решающей силой может быть то, что мы называем массой. Если бы это произошло, то надежды на нравственное и, следовательно, духовное оздоровление общества реализоваться не может. Ни о каком духовном возрождении не может быть и речи.

На протяжении всей истории во взаимоотношениях между разными народами лежит печать состязательности, но важно, осознается это или нет. Видимо, в большей или меньшей степени каждый народ должен верить в себя и выделять себя из других, конечно, не доводя эту эмоцию до абсурда, до противопоставления другим народам, на которые в иных ситуациях переносился образ врага. Так в фильме Э. Климова «Иди и смотри» (1985) есть герой – фашистский палач, принимающий участие в сжигании жителей белорусской деревни, убежден в том, что славян как низшую расу следует уничтожить, чтобы на земле возник рай. В этом же убежден и герой нового фильма А. Кончаловского «Рай» (2016), который, кончая самоубийством в момент, когда стало ясно, что фашизм повержен, все же верит, что идея этого рая еще вернется. Этот рай способна установить на земле лишь Германия.

Гордость за свой народ, за совершенный им вклад в мировую культуру составляет содержание того, что обычно называют патриотизмом, не исключая, разумеется, и критическое отношение к собственному народу, если он того заслуживает, и в том числе, к собственной власти и даже к церкви. Эта сопровождающая осознание поражения эмоция тем более присуща русским, ведь, как многие считают, русские относятся к той разновидности народов, которых обычно называют мессианским. А мессианские народы полны веры в то, что им дано привнести в мир нечто такое, что способно переродить в мире зло в добро, то, что, может быть, не удастся сделать другим народам. Отсюда недалеко уже до претензии быть в семье народов народами – лидерами, что вообще-то в истории и в самом деле случалось. Когда-то так себя ощущали римляне, потом ромеи, то есть византийцы, благодаря которым наши предки стали христианами, потом западные народы. Так возникает процесс вестернизации мира.

Эстафету мессианизма русские подхватили у Византии. В своей истории они не раз доказывали, что совершаемые ими подвиги и принесенные жертвы не были эгоистическими, а касались судьбы всех остальных народов и мира в целом. В этом случае можно было бы и в самом деле вслед за Ф. Достоевским сказать, что предназначение России в мире заключается во «всеслужении человечеству, даже в ущерб иногда собственным и крупным ближайшим интересам» [Достоевский, 1981, т. 23, с. 47]. Эта осуществляемая Россией и спасительная для Запада миссия имела место в средние века, когда активно распространялся ислам, пытаясь захватить все пространство христианского мира. Это в очередной раз случилось, когда Запад в лице Наполеона, называя себя священной Римской империей, стремился весь мир превратить в единую империю, но потерпел поражение в России. Наконец, это случилось в XX веке, когда установка на империю, исходящая уже из Германии, начала реализовываться, но вновь натолкнулась на скифское пространство.

Получалось так, что судьбы народов не раз решались здесь, у границ Скифии. Об этом писал А. Пушкин в известном письме к П. Чаадаеву. Русским и в самом деле дано было ощутить, что именно от них зависит судьба других народов. Так что, придерживаясь такой точки зрения, славянофилы в первой половине XIX века не были фантазерами. Так, в стихотворении 1836 года «Остров» А. Хомяков сулил России как «стране смиренной, полной веры и чудес» великую историю, ведь Бог именно ей отдаст судьбу Вселенной [Хомяков, 1909, с. 33]. Именно русские и в самом деле спасали другие народы от порабощения и действительно даровали им свободу. Этот образ России в первой половине XIX века подавали и славянофилы, образ которых потом был представлен в националистическом духе, хотя их отношение к власти, к государству с этим образом явно расходилось. Не любили славянофилы империю и критиковали ее. Поэтому и приходится списывать на славянофилов тот идущий от власти негатив, который имел место и в XX веке. Идеализируя в России одно, славянофилы не обходили и

то, что подлежит критике. Но это в их наследии как-то не прочитывается. Верят интерпретаторам славянофилов, а не им самим.

Так что имели место причины, объясняющие то, почему ментальность русских – это мессианская ментальность. Разумеется, мессианизм – выражение коллективной психологии, то есть ментальности народа. Но почему-то у одних народов такая ментальность существует, а у других отсутствует. Об этом, например, размышлял В. Розанов, сопоставляя древних греков с евреями. Комплекс мессианизма связан с претензией какого-либо народа на избранность и право вести за собой другие народы. По мнению В. Розанова, такая ментальность характерна для еврейского народа. Что же касается эллинов, то у них этот комплекс отсутствует. «Греки не знали мессианизма, не звали его, – пишет В. Розанов, – В эпоху, однако, от нашествия персов до смерти Александра Македонского, приблизительно века в два, они натворили таких и столько дел, что «мессианизм» в светской и образовательной форме у них как-то сам собою вышел» [Розанов, 2008, с. 45].

Касаясь далее ментальности разных народов, В. Розанов усматривал мессианизм у поляков и у немцев, и его отсутствие, например, у французов. Нам интересно мнение В. Розанова о ментальности русских и о том, присущ им мессианизм или нет. По этому поводу философ говорит так: «У русских – мессианизм славянофилов и главным образом Достоевского, сказавшийся в знаменитом монологе Ставрогина о «народе-богоносце» и в речи самого Достоевского на открытии памятника Пушкину» [Розанов, 2008, с. 45]. Вот эта мессианская аура во многом определяет и наше отношение к религии и, соответственно, к нравственности. Впрочем, нравственность тесно связана с религией. И опять же Ф. Достоевский утверждает, что «всякая нравственность выходит из религии, ибо религия есть только формула нравственности» [Достоевский, 1981, т. 24, с. 168].

Спрашивается, какое же отношение этот мессианский комплекс имеет к нашему времени, наконец, к советской России, к тому историческому периоду, который нас сейчас интересует, периоду, который столь оптимистически начинался с середины 1950-х годов и обычно обозначается как «оттепель»? Он продолжался вплоть до начала 90-х годов прошлого века, когда имел место надлом и развертывался распад уже советской империи. В самом деле, какое отношение это имеет к нам, сегодняшним? Ведь мессианский комплекс формировался и утверждался в средневековой Руси, вызревал и шлифовался он в недрах христианской, а, еще точнее, православной традиции. Мы уже давно существуем в секулярном мире и, казалось бы, возникшие на религиозной почве комплексы больше нами не владеют.

Не совсем так. Ментальность формируется именно в недрах религии. Возникшие в этих недрах архетипы организуют и наши сегодняшние страсти. Хотя в сегодняшней России число посещающих храмы невелико, тем не менее, сформированные христианством установки продолжают быть активными. Ментальность, вбирающая в себя вневременные архетипы, к истории слабо чувствительна. Она – вне времени. А потому комплекс мессианства продолжает беречь душу русского человека. Он способен вспыхнуть в ситуации переживания исторических неудач. Мы этот комплекс могли бы назвать имперским комплексом. И уж точно, неудачи и поражения, связанные и с революцией, а затем, уже ближе к нашему времени, с холодной войной, пройти для нас бесследно не могли. Они еще сработают и, кажется, уже срабатывают. Они способны смыть и те чудесные результаты нашего активизировавшегося в 1990-е годы либерализма, который принес не только позитив, но и негатив, и того духовного прогресса, что имел место с эпохи оттепели, о чем, кстати, свидетельствует и расцвет с этого времени отечественного искусства. Так что мы снова можем оказаться в экстремальной ситуации, способной завести в очередной тупик.

Зададимся вопросом, а знали ли мессианские народы не только события, подтверждающие их ментальные установки, но и события, свидетельствующие об их поражении? Если такие события случались, то очевидно, что они переживались совсем иначе, чем их переживали народы, психология

Н.А. Хренов *Посттоталитарный период в истории российского кино:
религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая*

которых была мессианизму чужда. Случались ли такие свидетельствующие о поражении события в истории России? Конечно, народ, как и отдельный человек, с такими событиями в своей «биографии» не мог не сталкиваться. Таким событием и была русская революция 1917 года, легендарный образ которой поддерживался на протяжении нескольких десятилетий. Это была даже не психологическая, а идеологическая проблема. На этой основе формировалась новая коллективная идентичность.

Правда, и в этом случае восприятие революции не исключало ни психологических, ни религиозных установок. Причем, начиналось все так, что, казалось, революция 1917 года подтверждала и выражала мессианский комплекс. Ведь многие были уверены, что русская революция – событие мирового значения. Казалось, что русская революция – это лишь начало мировой революции, способной пересоздать мир и победить зло. Добившись свободы в своей стране, русский народ окажется, как считали не только марксисты, но еще раньше славянофилы, способным даровать свободу и всем остальным народам. Ну чем не славянофильская утопия в большевистском исполнении. Поразительно, но большевики даже мыслили себя неославянофилами и не стеснялись об этом заявлять публично. Так, в марте 1945 года на обеде в честь Э. Бенеша Сталин назвал себя «новым славянофилом» [И. В. Сталин: Pro et contra, 2015, т. 2, с. 681].

В начале своей реализации эта идея и в самом деле имела в мире широкий резонанс. Повсюду возникали сторонники и единомышленники. Они возникали, в том числе, в среде западной интеллигенции. Но позднее, когда на Запад начали просачиваться подробности о жертвах, другие народы пугались той свободы, которую Россия могла им даровать. Полный откат от революционных настроений Европа переживала еще в первых десятилетиях XIX века, когда мир узнал о жертвах террора во время Великой французской революции. Но то, что в начале XX века Россия уверовала в свою способность даровать другим народам свободу и пыталась ее реализовать в жизни, это было очевидно и без славянофилов. Кстати, смысл этого комплекса славянофилы распознали первыми. С ними-то обычно и связывают этот ставший значимым комплексом русской ментальности мессианизм. С этой ментальностью и связаны попытки победить в мире зло и преобразить мир. Смысл революции 1917 года тоже связан с этой ментальностью.

2. История духовной культуры XX века с точки зрения «варварского ренессанса»

Логика возникновения и реализации в отечественном кино творческих замыслов в первой половине XX века были связаны исключительно с утверждением идеи социализма. Собственно, половина прошлого столетия в кино как раз и свидетельствовала о внедрении этой идеи в сознание массы. Среди героев кино этой эпохи было много мучеников, принесших свои жизни в жертву светлому будущему. Но во второй его половине пришлось затрагивать вопрос о социализме как неудаче. Постыжение реализации идеи социализма как неудачи происходило не сразу, не во всех слоях и не во всех странах. Но происходило. Как на это реагировать? Наверное, так, как об этих исторических неудачах писал Н. Бердяев. Ведь в истории, как он доказывал, мало что удавалось. Н. Бердяев констатировал: в истории не удался Ренессанс, не удалась Реформация, не удалась Французская революция. Не удалось христианство. Но социализм тоже оказывается неудачей [Бердяев, 1990, с. 155].

Однако понимать – это одно, а смириться с этим – совсем другое. Речь здесь должна идти, видимо, о сознании не только интеллигенции, но и нетворческого большинства, в котором языческий, то есть, если выражаться ближе к реалиям современности, спортивный комплекс весьма активен. Осознание поражения и неудачи в сознании массы порождает, как уже было сказано, комплекс реванша. Неудача провоцирует жажду реванша, хотя удовлетворение этой жажды может быть отсрочено. Осознание этого поражения способно деформировать ментальность не только массы, но и всего общества. В данном случае невозможно не учитывать инерцию психологического комплекса. Именно он может стать причиной избираемого в настоящей истории направления в движении общества.

На наш взгляд, поражение либерализма и распространяющаяся ныне негативная оценка горбачевской эпохи как раз связано с этим новым направлением, а оно возвращает общество к повторению пройденного. Как получается так, что психология массы становится универсальной, представляя психологией уже всего общества? Почему общество снова начинает функционировать по образу массы, так, как оно функционировало после революции, когда происходило становление тоталитарного режима? Как это понимать? А так, как это понимал З. Фрейд. Господство массы, которое впервые произошло в мире не в результате неудачи с русской революцией и не в результате проигрыша в холодной войне, а еще где-то на рубеже XIX-XX веков, постепенно приводило к тому, что еще в XVIII веке уже открыл Дж. Вико, а именно, к открытию реальности того, что можно было бы назвать «варварским Ренессансом», смыслом все те культурные наслоения, формировавшиеся на протяжении истории христианства.

Наши историки любят обращаться к Ренессансам. В частности, к западному ренессансу XV-XVI веков. В последние десятилетия начало XX века в России тоже представляется отечественным или славянским Ренессансом. Только вот совершенно непонятно, почему мыслители Серебряного века, имея в виду то же самое время, постоянно говорят о возрождении варварства [Мотрошилова, 2010, с. 173]. Это привлекает внимание не только философов, например, Н. Бердяева или С. Франка, но и поэтов. Даже А. Блок посвятил этому целую статью [Блок, 1962]. Получается, что славянский ренессанс был одновременно и варварским ренессансом. Разве не это имел в виду Д. Мережковский, когда печатал свою статью «Грядущий хам»? Это ощутили и русские мыслители.

Но их суждения были все-таки вторичны. Применительно к истории первым эту закономерность сформулировал еще Дж. Вико. Именно он в истории улавливал «возвращающееся варварство». Когда он пишет о средних веках, эту эпоху он обозначает «вернувшимся варварством». Он улавливает «поразительное соответствие первых варварских времен времени вернувшегося варварства» [Вико, 1994, 439]. В этой параллели Вико улавливается нечто большее, а именно, принцип циклизма, а этот принцип можно использовать и при осмыслении уже близкой нам современной истории. Этой закономерностью Ф. Ницше воспользовался уже при выявлении логики истории Нового времени. Именно после философа «вечного возвращения» возникает циклическая методология О. Шпенглера. Ницше писал: «Интерес к истине... будет падать: иллюзия, заблуждение, фантастика шаг за шагом завоюют свою прежнюю почву... ближайшим последствием этого явится крушение наук, обратное погружение в варварство; опять человечество должно будет сызнова начать ткать свою ткань... Но кто поручится, что оно всегда будет находить силы для этого» [Ясперс, 2004, с. 378].

Так не реализовалась ли эта изображенная философом картина уже в XX веке? Не она ли объясняет то, что в этом столетии произошло с духовной культурой? Но что же из этого варварского ренессанса, который с конца XIX века было многими констатировано, следует и как это может объяснить то, что в XX веке происходило в России? Варварское возрождение – это регресс коллективной психики, это активизация в поздней истории пройденных исторических этапов и тех типов ментальности, которые под воздействием христианства, казалось бы, успели отойти в прошлое, забыться. Иначе говоря, когда история подвигов христиан-мучеников, казалось, демонстрировала триумф и победу христианства, произошел прорыв язычества. Культ добра и братства начал постепенно сменяться культом силы и насилия, а, следовательно, история начала разворачиваться вспять, реабилитируя языческие комплексы.

Но что значит «постепенно»? Совсем не постепенно, а сразу, мгновенно. Так, сближая революционные события 1917 года в России с апокалиптическими образами, В. Розанов писал: «Русь слиняла в два дня» [Розанов, 1990, с. 395]. «Переход в социализм и, значит, в полный атеизм совершился у мужиков, у солдат до того легко, точно «в баню сходили и окатились новой водой» [Розанов, 1990, с. 393]. Из отвергнутого христианством язычества деятели русского Ренессанса, то есть Серебряного века пытались вернуть то, что христианство стремилось из сознания массы

Н.А. Хренов *Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая*

вытеснить, что оно отвергло. Отвергло даже после Ренессанса XV-XVI веков, когда началась Контреформация. Это обстоятельство, как доказывал Ф. Ницше, привело к кризису и само христианство, и культуру народов, существовавших в свете этого учения. Так, в духовной сфере возникла исключительная ситуация.

Конечно, то, что мы сегодня подразумеваем под Серебряным веком, явно не исчерпывает всей его сложности. Существовала и вторая его сторона, которая до сих пор остается в тени. Победа над злом, не важно, представляется ли оно в виде агрессивного коллективного врага или выглядит как внутренний комплекс для каждого отдельного человека, не способного подавить агрессию, проблема, как раз и является центральным вопросом нравственности, а значит, и духовности. Все сосредотачивается вокруг столкновения добра со злом, с испытанием постоянно сталкивающимся со злом человека. В любой момент жизни каждый человек может попасть под влияние зла. Все конфликты в мире сводятся к исходному моменту: преодолет ли, способен ли преодолеть человек искушение, способен ли не поддаться соблазну и оказать ему сопротивление. Вот только как своевременно распознать, с чем же человек имеет дело – с добром или со злом, появляющимся в маске добра. Зло многолико и способно предстать в самых неожиданных и подчас даже приятных формах, в том числе, и в виде добра. Немецкий офицер – фашист из фильма А. Кончаловского «Рай» тоже убежден, что национал-социализм подарит миру рай, хотя он смог свергнуть его лишь в ад.

Проблема сопротивления злу – это одновременно и нравственная, и в то же время религиозная проблема. Многие столетия добро ассоциировалось с Богом, с тем нравственным кодексом и образом человека, которые транслировало христианство. Следовательно, транслируя нравственные установки, связанные с благоговением перед чем-то высшим, что может восприниматься духовным авторитетом, религия закладывала и нравственные принципы поведения человека в секулярном мире. Тем самым она вращалась в культуру, становясь не только слагаемым звеном культуры, но и ее ментальным ядром. Так, имея в виду нравственность, мы ставим ее в зависимость от сформированных в недрах религии установок. Но и нравственность, и религия – слагаемые того целого, что есть уже культура.

Проблема – то, правда, заключается в том, что то, что мы подразумеваем под культурой, в качестве своего слагаемого подразумевает не только религию, но и политику. Хорошо, если религия, нравственность и политика находятся в гармонии, а если нет. Если политика начинает доминировать. Если политики, ставя перед собой, казалось бы, благородные цели, которые вроде бы не расходятся ни с религией, ни с нравственностью, при реализации этих идей начинают использовать средства, способные благородные цели скомпрометировать. При этом такое извращение идеи часто происходит незаметно и массой может не осознаваться. Причем, эта неосознанность может быть фактом не только массового сознания, но и сознания политической элиты. Писал же Гегель о том, что в истории провозглашаются благородные цели, но когда они реализуются, то возникает нечто такое, о чем авторы социальных проектов даже и не помышляли.

Нечто подобное происходит и с революциями. Казалось бы, цели революции не противоречат не нравственным, не религиозным установкам. Все они порождены самой благородной целью – уничтожить в мире зло. Но такая цель в ходе революций не только не реализуется, но с их помощью вызывается к жизни еще большее зло. Такое возможное и ожидаемое в результате революции перерождение зла в добро, на которое рассчитывали, в реальности обернулось жертвоприношением десятков миллионов людей. Более того, революционные потрясения, стоившие жизни миллионов людей, спровоцировали мировые войны, которые потребовали новых и еще больших жертв. Так, пытаясь осмыслить эту трагедию, искусство начало воссоздавать образы мучеников, без которых историю христианства представить невозможно. Так, уже ближе к нашему времени те исторические деятели, которые в ходе революции ассоциировались со злом, на экране также предстали мучениками. Таким, например, представлен в фильме Г. Панфилова «Романовы: венценосная семья» (2000) расстрелянный большевиками после революции вместе со всей семьей царь

Николай II. Но сколько их было рядовых, безвестных мучеников, погибших на фронтах второй мировой войны.

Вот это и есть ситуация испытания, которое, как писал В. Соловьев, укрепляет веру. Может быть, один из наиболее ярких образов мученика создала Л. Шепитько в фильме «Восхождение» (1976). Воспроизведение эпизода из истории партизанского сопротивления в белорусских лесах в фильме Л. Шепитько происходит с библейским пафосом. Режиссер представила не столько даже человека – бойца в его человеческой конкретности, а процесс преображения Духа. Конечно, у нее образ воина предстал в совершенно библейском выражении. Последний эпизод фильма – казнь героя буквально напоминает Голгофу. Поставленный еще в советское время Л. Шепитько фильм продемонстрировал религиозную интерпретацию одного из событий второй мировой войны.

Мы не случайно затрагиваем вопрос о разбуженных радикальными идеями модерна разрушительных силах и их выходе на поверхность истории. Кино второй половины XX века функционирует в контексте осознания выход этих сил в историю во время революций и войн. О созданных в это время фильмах у нас и пойдет речь. В них получают выражение нравственные процессы, подчас достигающие религиозного пафоса. Кино не оказалось в стороне от религиозных процессов, ведь художнику прежде всего интересны проблемы нравственности, а они связаны с религиозной традицией. Поэтому можно утверждать, что в отечественном кино даже советского периода уже имел место герой как психологический тип, без которого невозможно представить историю христианства. Это тип мученика. Он и представлен в фильме Л. Шепитько «Восхождение».

В отечественном кино есть свои гностики, о чем свидетельствуют фильмы А. Балабанова и, в особенности, его фильм «Я тоже хочу». Здесь есть герои – мистики, ощущающие за пределами чувственного мира сверхчувственную стихию. А без мистики не бывает никакой религии. В данном случае невозможно пройти мимо фильма А. Тарковского «Сталкер». Отечественный кинематограф даже воспроизводит образы Апокалипсиса («Иди и смотри» Э. Климова, «Армавир» Абдрашитова, «Рай» А. Кончаловского). Нельзя также не отметить появление в отечественном кино одной из традиций русской религиозной философии, связанной с именем Н. Федорова. В частности, федоровская тема предательства сыновей по отношению к отцам получает выражение в фильме А. Звягинцева «Возвращение».

3. Религиозная и метафизическая интерпретация столкновения сил добра и зла в мировых войнах XX века

Спрашивается, оправданы ли имевшие место в революциях и войнах прошлого столетия страдания? Если зло вырвалось в мир, то его следовало остановить и победить. Но это потребовало напряжения и жертв. Как пишет В. Соловьев, преодоление зла в человечестве должно «совершиться через собственное испытания человечества» [Соловьев, 1996, с. 436]. Вот это испытание в ситуации прорыва варварства и выпало в XX веке на долю нескольких поколений. Чтобы пресечь зло, следовало против него поднять меч. Но это опасная ситуация. Ведь, искореняя зло, человек может подпасть под влияние зла и сам, то есть заразиться теми же страстями насилия и жестокости, в плену которых оказывается носитель зла. Как избежать заражаемости злом? Вот тут-то как раз и является своевременным разговор о силе духа тех, кто поднимает меч против зла. Меч должен быть в руках лишь тех, кто обладает силой духа. Они, эти носители духа, только и имеют право называться героями. Христианин, конечно, демонстрирует смирение, кротость и знаменитое толстовское непротивление, но в ситуации схватки с врагом он обязан стать воином. Именно воин, как никто другой, способен и обязан демонстрировать, чтобы не быть пораженным злом, силу духа. На исполнение такого долга имеют право лишь избранники, способные демонстрировать силу духа.

В 1985 году Э. Климов осуществил фильм под названием «Иди и смотри». В его названии заложена евангельская идея. В нем уже улавливается апокалиптический смысл. Ведь его название

Н.А. Хренов *Посттоталитарный период в истории российского кино: религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая*

воспроизводит изречение из Откровения Иоанна Богослова, связанное со снятием семи печатей перед Судным днем и гибелью мира. Оно гласит: «И я видел, что Агнец снял первую из семи печатей, и я услышал одно из четырех животных, говорящее как бы громовым голосом: иди и смотри». Да даже и без этой подсказки фильм бы все равно производил впечатление фрески с апокалиптическим сюжетом, равной по размаху и звучанию микельанджеловскому «Страшному суду».

Вообще, режиссеры второй половины XX века все чаще начали прибегать к апокалиптической интерпретации исторических событий, которые они на экране воспроизводили. Один из наиболее запоминающихся фильмов этого времени – фильм Ф. Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979), воспроизводящий войну во Вьетнаме. Режиссер рассказывал об офицере американской армии, который перестал подчиняться приказам командования, перешел на сторону вьетнамцев и, возглавив повстанческий отряд, выступил против американской армии. Из штаба армии направляют во Вьетнам офицера, который должен войти в доверие мятежного героя, а затем его ликвидировать. В пересказе сюжет не передает смысла фильма, а он связан с идеей всеобщей и бессмысленной смуты, во время которой разворачивается массовое уничтожение людей. Во время выхода фильма на экраны интерпретация реальных событий поражала, ведь в нем прозвучала критика американской агрессивной империи. Уже в наше время критику этого рода продолжает О. Стоун.

Фильм Э. Климова представляет такое же эпическое полотно. Он, как и фильм Ф. Ф. Копполы, воссоздает атмосферу смуты, причем, смуты, принимающей глобальные масштабы, несмотря на то, что действие разворачивается в одной из глухих белорусских деревень, жителей которых немцы заталкивают в сарай и сжигают. Известно, что во время второй мировой войны в Белоруссии были сожжены не десятки, а даже сотни таких деревень. 1985 год, когда вышел этот фильм, был годом начавшегося распада советской империи. В этой ситуации режиссеру можно было высказываться куда более свободно, чем он мог это делать раньше. Э. Климов и прежде постоянно сталкивался с цензурой, не имея возможности свободного высказывания. На этот раз такая возможность представилась, о чем свидетельствует обилие натуралистических деталей, вроде остановившейся около обожженного, но еще живого человека камеры или полубезумной старухи, которую немцы выволакивают вместе с кроватью из горящего дома, сопровождая этот кровавый маскарад фразой о том, что она нарожает еще, и ее дети заселят эту деревню, от которой останется одно пепелище.

Этот ключевой в фильме эпизод вакханалии жестокости и бесчеловечности и в самом деле с точки зрения немцев воспринимается маскарадом. Жертвоприношение невинных жителей деревни превращено во что-то вроде праздничного представления, в шоу. Сарай, наполненный людьми, полыхает, дети плачут и кричат, а в это время из репродуктора звучат веселые русские песни. Звучит песня в исполнении Л. Руслановой, звучит «Моя Марусенька». Что касается немцев, то они, конечно, предстают развлекающимися зрителями, но и не совсем зрителями. Они – развлекающиеся палачи и садисты. Им это нравится, они улыбаются, хохочут, фотографируют своих жертв. В общем, веселятся. Можно ли удачней придумать образ, который бы заключал в себе смысл того, что мы называем «варварским ренессансом». Вот это и есть то, что прогнозировали Д. Вико и Ф. Ницше. Но осознавать события XX века с точки зрения этих философских прогнозов мы не привыкли. Эти веселящиеся недочеловеки в фильме Э. Климова – представители Германии, одной из самых культурных европейских стран, родины Гете, Шиллера, Канта, Гегеля. Остается только повторить сказанное В. Розановым: смыло уже не только религию, а всю культуру. На этот раз немецкую («Точно в баню сходили»).

Фильм Э. Климова может служить иллюстрацией не только варварского ренессанса или Ренессанса царивших до осевого времени нравов. Это фильм о героях, спасителях культурных и, следовательно, христианских ценностей. Не смогли немцы сохранить ни ценности Гете и Канта, ни ценности Лютера. Но они не могли сохранить и свое человеческое достоинство (хотя какое там после такого языческого ритуала достоинство). Когда после жертвоприношения жителей деревни немцы

попадают в расставленный партизанами капкан и когда они оказываются в плену, они предстают жалкими и ничтожными существами. Одни начинают оправдываться и говорить о том, что вынуждены подчиняться и выполнять приказ, другие признаются, что они – вовсе не немцы, а лишь состоят в немецкой армии, третьи вымаливают прощение тем, что, как они говорят, находятся в пожилом возрасте и что думают лишь о покое и о своих внуках. Они начинают между собой ссориться, пытаются найти настоящих виновников злодеяния.

Лишь один из них предстает фанатиком – идеологом расизма, убежденным в том, что выполняет свой долг. Этот его долг заключается в том, чтобы истреблять низшие расы и тем оздоравливать человечество. Низшая раса – это, конечно, славяне. Он убежден в том, что оздоровление начнется с Германии и по инициативе немцев с их «волей к власти» и охватит весь мир. «Вас не должно быть» – бросает он в толпу партизан. «Вас», то есть славян, русских. Так реализовалось предсказание, сделанное еще в XIX веке М. Бакуниным о неизбежности столкновения немцев со славянами. Так, расовая нетерпимость – наследница племенной, первобытной, доосевой нетерпимости в ситуации смуты высвободилась из культурной нации и стала определять сознание многих немцев. Значит, среди немцев были и националисты – пассионарии, ницшеанцы, те из них, кого с легкой руки Ф. Ницше привычно называть «сверхчеловеком», а сверхчеловеком, как считал Ф. Ницше, мог быть лишь тот, кто считал, что христианство привело к вырождению человечества и человека, а, следовательно, того, кто свободен от внедренных христианством заповедей. Вот эту свободу от нравственности и показал как злодеяние Э. Климов.

Намного позднее А. Кончаловский в фильме «Рай» подтвердит еще один такой образ немца – фанатика, уверовавшего в то, что именно немцам удастся весь мир превратить в рай. Но все свидетельствовало о том, что рай оборачивается адом с его концлагерями и газовыми камерами. В одну из таких камер добровольно, спасая детей, уходит героиня – русская женщина знатного происхождения, влюбившаяся в героя – эсесовца, аристократа, напоминающего дворянина Ставрогина из романа Ф. Достоевского, которого бесы тоже стремились втянуть в смуту, поскольку, как полагал Петр Верховенский, лишь аристократ способен быть настоящим вождем. Пытаясь отделить идеи Ф. Ницше от их интерпретации в духе идеологов фашизма, А. Камю формулирует: «Проповедь сверхчеловечества, приведшая к методическому производству недочеловеков, – факт, который, без сомнения, должен быть разоблачен, но который требует также истолкования» [Камю, 1990, с. 176].

Фильм Э. Климова показателен не только демонстрацией образа врагов, этих самых «бесов», выпрыгнувших в век культурного возрождения из языческой архаики, с которой так заигрывали представители элиты Серебряного века. В еще большей степени фильм любопытен созданием образов мстителей – славян, призванных судьбой на свершение благого дела. Они должны вынести испытание, чтобы восстановить справедливость и нравственность. Испытание в виде устранения недочеловеков, сжигающих людей и испытывающих от этого радость. Смысл такого испытания заключается не в том, чтобы обнаружить, схватить и расстрелять, что партизаны, выйдя из леса, в котором разворачивается почти все действие, и делают. Они и должны это сделать, и они это совершают без ложного пафоса. Но, осуществляя эту миссию наказания преступников, мстители оказываются в сложной ситуации. Ведь необходимость совершить наказание опасно тем, что их она может уравнивать с убийцами и садистами. Они ведь тоже должны лишать их жизни, как они лишили жизни десятки невинных людей в фильме Э. Климова. Не увлечься бы, не уподобиться утратившим человеческую сущность убийцам. Чтобы им не уподобиться, необходима твердость духа. Опять – дух, снова духовное. Но ведь именно такие экстремальные ситуации и выступают средством проверки для духа человека и даже целого народа. А в этом духовном – и культура. И религия вместе.

Во время второй мировой войны произошла любопытная вещь – атеисты, а большевики, казалось бы, превратили все население империи в атеистов, продемонстрировали христианскую

Н.А. Хренов *Посттоталитарный период в истории российского кино:
религиозная традиция и массовая ментальность. Статья первая*

нравственность, ту силу духа, которая была сформирована христианством. Между тем, были люди и даже целые страны, которые не только смогли дистанцироваться от зла, но и стать его пособниками. Многие из этих мстителей принесли в жертву свои жизни, лишь бы то, что произошло в белорусской деревне, не стало повсеместным в мире явлением. Кто бы мог прогнозировать – на пике атеистической ментальности русские продемонстрировали свой средневековый комплекс – ведь это из их рук другие народы и в самом деле получили свободу. Не так уж и неправы оказались идеализирующие Средневековые славянофилы. Не все было в этом Средневековье так, как это изображали творцы западного проекта модерны.

Получается, что славянофилы не так уж в своей вере и ошибались. Это стало реальностью. И это обстоятельство делает подвиг отдельных героев, да и целого народа, может быть, главным не только духовным, но сакральным событием XX века. Событием с большой буквы. Психологический, ментальный фактор сработал, но ведь основа – то его религиозная, христианская, православная. Все-таки нельзя воспринимать суждение В. Розанова «Словно в баню сходили» не критически. Несмотря на вакханалию атеизма, все же внедренные христианством нравственные нормы революция смыть не могла. Христианские народы прошли проверку на духовную прочность именно во время второй мировой войны.

Религиозную основу нравственности мстителей Э. Климов не обходит. Замысел его фильма связан с тем, что в центре действия оказывается подросток. Несмотря на слезы матери, остающейся в деревне с другими своими детьми, он радуется, что партизаны уводят его в лес. Последующая история связана с тем, что юный герой все время оказывается в пограничной ситуации, на грани жизни и смерти. Именно его вместе со всеми немцы загоняют в пылающий сарай. Он контужен и почти ничего не слышит. Немцы его избивают. Все случившееся с ним объясняет, почему он становится одержим жадной всепоглощающей и деформирующей его юную душу мести. В этом он напоминает другого героя – подростка из фильма А. Тарковского «Иваново детство».

В финале фильма, когда фашисты казнены и партизаны снова уходят в леса, герой, а его зовут Флоря, видит в луже официальный плакат – портрет Гитлера с надписью «освободитель». Под воздействием страсти мстить он не может удержаться, чтобы не выстрелить в это изображение. На экране мелькает хроника, связанная с немецкой армией, с ее победами, парадами, речами Гитлера, с его восторженными поклонниками, что знакомо по фильму Л. Рифеншталь. А Флориан все стреляет и стреляет в эти парадные страницы фашистской истории, как бы стремясь стереть всю эту историю из своей памяти и из памяти человечества. Его желание символически выражает желание всего человечества. Он стреляет в портрет самого Гитлера, в радостные лица людей, приветствующих вождя, в немецкие улицы и города, в немецкую историю и культуру. Его жажда мести становится неистребимой и тотальной. На этой самой яркой странице варварского возрождения герой, а точнее, режиссер как бы ставит точку.

Но неожиданно залпы прекращаются. Перед его взором предстает фотография – фотография с младенцем Адольфом Гитлером на руках своей матери. Когда-то ведь и Гитлер, как и Флоря, был ребенком и подростком. Однако в этом изображении есть что-то и от того образа, который так растиражирован в христианскую эпоху – образа Богородицы с младенцем. Узрев этот образ, Флоря теряет и прекращает стрельбу. Он овладевает собой, выходя из этого бесконечного круга, в котором преступление заканчивается наказанием и начинается снова и снова. Кажется, конца этому нет. Так было. Так было в языческом мире. В этой цепи христианство увидело просвет. Эту дикость и насилие может остановить сакральная ценность – материнство, а с ним и жизнь.

Как можно после этого эпизода утверждать, что советское кино является полностью атеистическим. Видимо, христианская подоплека все же в фильмах содержалась как подпочва действия, в том числе, и революционного. И то, что атеизм, как и вообще социализм приказал долго жить, не в религии ли тут причина? Как бы не устранили большевики память о Христе, не разрушали культивируемую религией нравственность, она все-таки не исчезла, а теперь уже можно сказать,

N. Hrenov *Posttotalitary period in the history of russian cinema:
religious tradition and mass mentality. First part*

что именно она и помогла победить социализм с его бесчеловечной реальностью. Конечно, не религия в чистом виде, а религия вкупе с культурой, религия как слагаемое культуры. Ведь нельзя же, в конце концов, утверждать, что Гоголь, Толстой, Достоевский и Чехов – это прежде всего и только религиозные авторы. Они – люди культуры, созидатели культуры, той культуры, которая в своем составе в качестве ядра имела религию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Смысл истории. – Москва, 1990.
2. Блок А. Крушение гуманизма // Блок А. Собрание сочинений в 8 т., т. 6. – Москва – Ленинград, 1962.
3. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – Москва – Киев, 1994.
4. Гайдар Е. Гибель империи. Уроки для современной России. – Москва: РОССПЭН, 2007.
5. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений в 30 т. – Ленинград: Наука, 1981.
6. И.В. Сталин: Pro et contra. Антология. т. 2. – Санкт-Петербург, 2015.
7. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. – Москва: ТОО «Рарог», 1993.
8. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – Москва: Политиздат, 1990.
9. Мотрошилова Н.С. Франк о «новом варварстве» // Культура и форма. – Москва: Издательский дом Государственного университета – Высшей школы экономики, 2010.
10. Розанов В. Апокалипсис нашего времени // Розанов В. Уединенное. – Москва, 1990.
11. Розанов В. В чад войны. Статьи и очерки 1916-1918 годов. – Москва – Санкт-Петербург, 2008.
12. Соловьев В. Оправдание добра. – Москва: Республика. 1996.
13. Хомяков А. Сочинения. Т. IV. – Москва, 1909.
14. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2004.

REFERENCES

1. Berdjaev N. *Smysl istorii* [A sense of history]. Moscow, 1990.
2. Blok A. 'Krushenie gumanizma' [A crash of humanism] in Idem. *Works in 8 vols, in Russian, t. 6.*, Moscow and Leningrad, 1962.
3. Dostoevskij F. *Complete works in 30 vols in Russian*. Leningrad, Nauka Publ., 1981.
4. Gajdar E. *Gibel' imperii. Uroki dlja sovremennoj Rossii* [The crash of Empire: lessons for contemporary Russia]. Moscow Rosspen publ., 2007.
5. I.V. Stalin: *Pro et contra. Antologija* [Anthology of texts pro and contra Stalin, in Russian]. Vol. 2., Saint-Petersburg, 2015.
6. Il'in I.A. *Aksiomy religioznogo opyta* [Axiomata of the religious experience]. Moscow, Rarog Publ., 1993.
7. Jaspers C. *Nicshe. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya* [Nietzsche: an introduction to understand his philosophical style]. Saint-Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004.
8. Kamyus A. *Buntujushhij chelovek. Filosofija. Politika. Iskustvo* [L'Homme revolte = The rebel man and other works, in Russian translation]. Moscow, Politizdat Publ., 1990.
9. Khomjakov A. *Works, in Russian*. T. IV. Moscow, 1909.
10. Motroshilova N.S. 'Frank o «novom varvarstve»' [Semen L. Frank on so called new barbarity] in *Kul'tura i forma* [Culture and Form: A collection of articles]. Moscow, NSU HSE Publ., 2010.
11. Rozanov V. 'Apokalipsis nashego vremeni' [Apocalypse of our times] in Idem. *Uedinennoe* [In the solitude], Moscow, 1990.
12. Rozanov V. *V chadu vojny. Stat'i i ocherki 1916-1918 godov* [In the fumes of the War: articles and essays 1916-1918]. Moscow and Saint-Petersburg, 2008.
13. Solovyov V. *Opravdanie dobra* [The justification of Good]. Moscow, Respublika Publ.. 1996.
14. Vico G. *Osnovaniya novoj nauki ob obshhej prirode nacij* [The New Science = La scienza nuova, in Russian translation]. Moscow and Kyiv, 1994.

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

ФОТОИСКУССТВО КАК СИСТЕМА ПОЭТИЧЕСКИ ЭКСПЛИЦИРУЕМЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

В статье доказывается, что фотография становится необходимой частью поэтики стихотворений, анализирующих интенциональность. Фотография позволяет материализовать устойчивые культурные метафоры, такие как зеркало, и при этом интеллектуализировать представления о визуальном. Достижения философии XX века позволяют вскрыть основные особенности репрезентации фотоискусства в поэзии, такие как создание системы проекций, пересмотр концепции личности, внимание к фактуре слова и новое проведение границ между поэзией и прозой. Близкое чтение стихотворения «Заморозки» Бориса Пастернака позволяет говорить о нем как о поэтике репрезентаций, показывающей границы репрезентации внешних и внутренних состояний вещей с опорой на возможности фотографической техники.

Ключевые слова: Пастернак, фотография, поэтика, интенциональность, время в искусстве, длительность, проекция

The article proves that photography becomes a necessary part of the poetics of poems that analyze intentionality. Photography allows us to materialize sustainable cultural metaphors, such as a mirror, and at the same time intellectualize the notion of the visual. The achievements of the philosophy of the 20th century make it possible to reveal the main features of the representation of photo art in poetry, such as the creation of a system of projections, the revision of the concept of personality, attention to the texture of words and the new boundaries between poetry and prose. A close reading of the poem "Frost" by Boris Pasternak makes it possible to speak of this poem as poetics of representations, showing the boundaries of the representation of external and internal states of things through support of the features of photographic technique.

Keywords: Pasternak, photography, poetics, intentionality, time in art, duration, projection

Постановка проблемы

Стихотворение «Заморозки» (1956) относится к позднему этапу творчества Б.Л. Пастернака (29.01.1890 – 30.05.1960). При том, что внешне образная система стихотворения как бы намеренно возводится на реалистических основаниях, произведение обнаруживает связи с идейным, философским и мировоззренческим контекстом символизма и с духовными течениями российской культуры начала XX века. Определенную трудность для анализа составляет натуралистическая образность текста, не предполагающая, кажется, перспектив семиотического прочтения. В самом деле, изображенная в стихотворении пейзажная картина, сопоставимая по стилистике с кадрами неореалистического кинематографа, исчерпывающе ясно передает и внутренние переживания героя, и внешние, природные соответствия этим чувствам. Что могут скрывать образы, подчеркивающие предельную конкретность изображенного? Были ли вообще у автора намерения сказать больше, чем он сказал? И тогда, если интенциональный объект воплощен в тексте, зачем усматривать еще нечто большее в том, что уже выразил поэт? Обоснованны ли предположения, что за образами утра, солнца, деревьев, словом, за пейзажной номенклатурой поэтических штампов скрывается нечто другое? Или нарочитый документализм стихотворения обманчив, как обманчивы наши ощущения и представления о пространстве и форме окружающих нас объектов? Так или иначе, попытаемся рассмотреть и по возможности понять текст.

V. Kolotaev *Art of photography as system
of poetically explained representations*

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

Прохожий узнается позже,
Чем он пройдет, нырнув в туман.
Мороз покрыт гусиной кожей,
И воздух лжив, как слой румян.

Идешь по инею дорожки,
Как по настилу из рогож.
Земле дышать ботвой картошки
И стынуть больше нестерпеж.

Система визуальных образов структурирует картину поэтического мира, репрезентирующую определенный тип мирозерцания, в основе которого лежит операционная модель сознания, неспособного четко различать иллюзорное, кажущееся и реальное, объективное. Сфера чувственного восприятия поставляет герою стихотворения образы мира, на основе которых складывается представление об иллюзорности материальной реальности. Объекты материального мира – оптическая иллюзия! Сама реальность, в которую погружен герой стихотворения, возникает в результате сложных трансформаций света. Она есть продукт такого миметического события, которое трудно описать с помощью традиционных понятий типа «отражение», «копия», «репрезентация», «воспроизводство». Дуалистические метафоры материального мира как ложного отблеска мира идеального, истинного, конечно же, актуальны для понимания данного текста. Однако Пастернак реализует странную интуицию, согласно которой плоскость материального мира обладает качествами захватывать и удерживать как видимый и различимый образ объекта, которого на момент проявления визуальной картины уже нет. Это – репрезентация, но особой природы. В ней остается нечто от платоновских теней, появляющихся на ширме перед узниками пещеры. Но ведь там тень отбрасывает какой-то объект. В стихотворных образах есть нечто от миметической природы фотографии. Но образ героя дан не только в статике, он движется. И тогда возникает кинематографическое сравнение. Перед нами картина движения. Еще одна иллюзия, потому как под ногами идущего зыбкая полувоздушная почва. Ситуация сопоставимая с иконописным образом святого. Но поэт наделяет материальную реальность способностью фиксировать образы на плоскости. Как осуществляется захват визуальных объектов, которые видит лирический субъект «Заморозков», и удержание их в прозрачной среде?

Метафизика заморозков

Название стихотворения «Заморозки», с одной стороны, предполагает вполне определенное природное явление: осенью и весной возможны резкие колебания температуры, когда плюсовой показатель меняется на минусовой. Судя по тому, что упоминается образ картофельной ботвы, речь идет об осенних заморозках, когда урожай собран и природа временно умирает. Заморозки предвещают наступление морозов, зимы, остановку жизни природы. Но летне-осенний цикл еще

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

не завершен, земля, как следует из последней строфы стихотворения, хотя и устала, но все же дышит ботвой картошки. С этой точки зрения подчеркнута переходность, неопределенность состояния природы, которое сродни переживаниям лирического героя. Таким образом, через натуралистическое обращение к природному явлению вводится тема неопределенности, промежуточного состояния внешнего мира, созвучного ощущениям героя. Перед нами черты романтической эстетики, устанавливающей с помощью отсылки к натуралистической системе образов вполне традиционные отношения: герой – природа, внутренний мир – внешний мир.

С другой стороны, название стихотворения, помимо натуралистического контекста, имеет и противоположный, метафизический смысл, который связан с определенной семиотической традицией. Процесс замораживания в конечном счете означает специфическое воздействие отрицательной температуры на органическую структуру объектов материального мира через невидимый проводник, воздух. При определенной температуре качественное состояние живого вещества необратимо меняется, большинство организмов погибает. Однако отрицательная температура консервирует плоть, в которой остается жизнь. В ряде случаев простые существа после морозов с наступлением тепла оживают.

Существует обширная мифология, связывающая мороз с вечностью: замороженный организм может победить время, обрести бессмертие. Нас интересует не столько устойчивое бытование в массовом сознании архетипов холода и мороза, сколько проекция природного явления на эстетический материал. Ведь, по существу, мороз – природное изменение температуры воздуха, невидимой проводящей среды – приводит к радикальным изменениям организма. Можно ли наделять это свойство замораживать объекты эстетической функцией?

В русской поэтической традиции есть множество примеров поэтических тропов, в которых мороз является читателю в качестве художника, оставляющего причудливые узоры на окнах. Его невидимой рукой создаются недоступные пониманию письма. Однако сравним разнородные явления: температурное воздействие на живое вещество, приводящее объект к обездвиживанию, и эстетическую деятельность художника, запечатлевающего на холсте образ объекта. Перевод из живого в неживое, воздействие, приводящее к обездвиживанию организма, есть определенная модель эстетической деятельности. Интересен опыт сопоставления миметической деятельности природы и художника, в основе которых лежат некоторые сходные механизмы. Значим ли акт замораживания объекта с семиотической точки зрения? В одном случае сама природа переводит живой организм в неживой, увековечивая образ в мертвом предмете. В другом – автор заключает в текст или в рамки холста натуру, которая еще недавно двигалась и жила по своим правилам. То, что благодаря художнику оказывается в пространстве произведения, может быть соотнесено как оригинал и подобие с тем, что находится в жизни как образ и объект. Художник метафорически выполняет функцию зеркала, улавливающего образ, отражение объекта, и фиксирующего его в плоскости картины. Он, по выражению Эко, вмораживает объект и устанавливает систему соответствий, в основе которых лежат отношения копия – оригинал, подобное – тождественное, метафора – вещь, живое – не живое. Тогда как мороз или рука проведения обездвиживает объект, прекращая семиозис, в силу того, что образ сливается с объектом. Между тем и другим нет необходимого промежутка, задающего условный характер связям в цепи образ – объект или образ – понятие. Устанавливается полное соответствие образа и объекта за вычетом жизни последнего. В таком состоянии открывается перспектива вечности.

Согласно некоторым концепциям творчества, мир материальной реальности представляется в виде отражающей плоскости, на которую благодаря творцу проецируются некие копии объектов, находящихся в иной, невидимой сфере. Но и эстетический объект воплощается в условной реальности благодаря художнику, осуществляющему мимесис. В плоскости мира художественного произведения движение отраженного организма либо прекращается, он застывает (живопись, скульптура, фотография), либо оно происходит по законам поэтического языка по специфической траектории (пространство литературы), либо образ двигается (кинематограф). В тексте

«Заморозков» синтезированы живописная форма мимесиса (пейзаж), фотографическая (снимок) и кинематографическая (движение прохожего и самого героя).

Замораживающие зеркала

Кроме миметической деятельности особого рода, отрицательные перепады температурного режима, заморозки, приводят к преобразованию невидимой среды, проводящей свет. Мороз преобразует, казалось бы, нейтрального участника коммуникации в семиотический объект, способного удерживать информацию. Так, просто оконное стекло, позволяющее взгляду беспрепятственно проходить сквозь него, превращается благодаря морозу в плоскость с причудливым узором. Это – послание природы, не прочитанные письма, предлагающие бесконечное множество интерпретаций. Невидимый проводник света превращается в экранирующую плоскость, на которой отпечатываются магические знаки. Но и небесная твердь предстает в образном мире некоторых поэтов как прозрачная поверхность с запечатленным на ней следом жизни духа. У О.Э. Мандельштама в стихотворении «Дано мне тело» читаем: «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло. // Запечатлеется на нем узор, / Неузнаваемый с недавних пор. // Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнуть». Гений творца преобразует невидимую среду, проводящую свет, в носитель информации. В стихотворении «Медлительнее снежный улей» (1910) Мандельштам преобразует плоскость, сообщая ей объем. Здесь уже предметы находятся внутри пронизывающей их воздушной (или безвоздушной?) светонесущей (или отражающей свет?) среды. В объемном хрустальном пространстве произведения, которое «прозрачнее окна», вещь, ткань бирюзового вуали, пронизана светом. «И, если в ледяных алмазах / Струится вечности мороз, / Здесь – трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых». Природа искусства обладает свойством захватывать, замораживать и удерживать навечно органический объект, сообщая ему признаки сходства с оригинальным существом, находящимся в естественных условиях.

Продуктивную тему вмораживающих зеркал как метафоры семиотической деятельности активно разрабатывал Умберто Эко. Существует огромная литература, посвященная зеркалам и функциональной роли этого образа в культуре [Бахтин, 1975; Левин, 1998; Эко, 1999], в становлении личности [Лакан, 1998]. Сейчас важно подчеркнуть, что зеркало как источник информации не справляется с функцией канала связи, по которому можно передать визуальный образ на расстояние, от одного участника диалога к другому. Захваченный зеркалом образ при перемещении плоскости на расстоянии и изменении угла падения света этот образ теряет. В то время как искусство, словно морозный воздух, захватывает и удерживает объект. Правда, заморозки лишь прихватывают объект на время, чтобы затем отпустить. Эта временная фиксация обнаруживает странную связь между объектом и его образом: одно как бы отслаивается от другого. Захваченный образ остается, а объект исчезает.

Применительно к данному стихотворению это утверждение об особой форме миметизма фотографического снимка должно указывать не на уникальный, а на универсальный характер описываемого. На снимке есть указание: это – «Я» лирического субъекта и, возможно, «Я» автора. Но в этом же «Я» содержится субъектность любого другого вообще. «Эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сврехличное, что это субъективность человеческого мира...» [Пастернак, 1967, с. 219]. С одной стороны, проявленный на снимке образ прочно связан с объектом. Барт говорит о двуслойности фотографии: «Фотография как бы постоянно носит свой референт с собой... Фотография относится к классу слоистых объектов, две половинки которых нельзя отлепить друг от друга, не разрушив целого: таковы оконное стекло и пейзаж...» [Барт, 1997, с. 13-14]. С другой, – изображение, фотографический образ указывает не на конкретный объект, а на то, чего уже нет, что преобразовано техникой снимка либо в произведение, либо в свидетельство вписанности индивида в социальный ландшафт. Снимок отчуждает уникальность личного переживания. Рука перестает быть рукой конкретного человека. Она становится

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

репрезентацией объекта. Культура через фотографию присваивает индивидуальные черты лица, систематизируя и классифицируя образы по жанрам, свидетельствующим о процессе социализации субъекта: младенчество, школа, военная служба, брак, фото на документы, удостоверяющие личность и т.п.

Несколько иначе, хотя и в том же ключе, толкует природу фотографического снимка Умберто Эко. Он сравнивает фотографическую пластину с «замораживающим» зеркалом, способным удерживать отражение образа уже исчезнувшего объекта. Однако существенным отличием фотографии от зеркала будет считаться то, что зеркальный образ утверждает присутствие отражаемого объекта, тогда как фотография запечатлевает объект, являя в образе его отпечаток, след. «Фотографический след существенно отличается от зеркального образа...» Суть этого отличия даже не в том, что «обратное изображение на пластинке переворачивается при печати, то есть нарушается конгруэнтность образа, свойственная зеркальному отражению», а в том, что фотографический отпечаток гетероматериален: «пластинка превращает лучи света в иную материю. На ней мы видим не свет, но лишь чистые отношения его интенсивности, выраженные в пигментации в результате превращения одного материала в другой [Эко, 1999, с. 238].

Особое значение для проявления образа имеет среда, проводник, преобразующий свет. Можно сказать, что среда и есть текстура художественного произведения, где находит свое воплощение образ – репрезентация объекта. Но захватывать и удерживать образ в пространстве снимка – значит, предлагать подмену, преобразовать свет в видимость. Эко пишет о том, что фотографический снимок утверждает некую независимость от проводника информации. Возможно, эта свобода и задает отношение тождества, а не сходства изображаемого на снимке с объектом изображения. «Существование объективного референта всегда предполагается, и все же, он рискует в любой момент раствориться в чистом представлении. <...> В любом отпечатке (таком же как след на экспонированной пластинке), независимо от четкости полученного изображения, родовые характеристики преобладают над индивидуальными особенностями... В фотографии ... впечатление актуальной референции немедленно исчезает в общем понятии» [Эко, 1999, с. 239].

Принципы сходства и тождества

Но есть и другой тип миметизма, в основе которого лежит принцип сходства. В случае с иконописным образом свет будет рассматриваться в качестве источника изображения. Не видимость вещи или ее отражение, а сама сущность проявляется в таком образе. Это – лик святого свидетеля истины – прямая противоположность фотографическому снимку. Плоскость иконы является символом материального мира, мироздания. Она не захватывает, не вмораживает и не экранирует частицы света, а служит необходимой средой, порождающей и подпитывающей образ. Если фотография отсылает к реальному объекту, живопись или литературный образ – к воображаемому, то иконопись – к символическому, то есть сверхреальному, надмирному. Икона, по определению П.А. Флоренского, и есть символ, символ Истины, который возникает на границе миров, материального и идеального. «Символ есть такая сущность, энергия которой, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет в себе эту последнюю» [Флоренский, 1992, с. 257]. Символ, по Флоренскому, пограничное образование, он является нам между мирами видимым и невидимым. Его положение в пространстве дает возможность верующему определять и свое местоположение. Символ веры есть жизненный ориентир, которого лишен человек, опирающийся только на разум. Сознание субъекта, лишенное веры, испытывает трудности, связанные с неспособностью отличить истинное от ложного, иллюзорное от реального.

Нам представляется важным видеть в «Иконостасе» П.А. Флоренского некую идеальную точку, с которой соотносится стихотворное описание образа реальности, поставляемый субъекту его органами чувственного восприятия. В первом случае на границе видимого и невидимого миров появляется объективный образ Истины, ее символ, во втором – стихотворный образ как субъективное

представление о реальном положении вещей. Речь идет о двух типах сознания, о двух онтологически противоположных типах мировоззрения. Очевидно, что сознание стихотворного субъекта лишь тождественно тому, идеальному сознанию, ориентированному на Истину. Между ними обнаруживаются принципиальные различия, не позволяющие говорить об их сходстве. Прежде всего, это касается неспособности, условно говоря, позитивистского сознания различать, производить операцию различения. У Флоренского в «Иконостасе» есть описание такого типа сознания, находящегося в плену ложных представлений о природе познания. Главное, что характеризует сферу восприятия такого индивида, это неспособность отличить призрачные ценности от истинных. Такое сознание погружено в мир воздушных, иллюзорных объектов, которые указывают гордецу (а у Флоренского это чаще всего рационалист-позитивист) путь к бездне. Так же как миражи пустыни завлекают уставшего путника. Находясь у границы миров, познающий субъект рискует принять мнимое за истинное, видение за явление. «Есть соблазн принять за духовное, за духовные образы, вместо идей те (видения – В.К.) <...> которые окружают <...> душу, когда перед нею открывается путь в мир иной. <...> При подходе к пределу этого мира, вступаем в условия существования..., весьма отличающиеся от обычных условий повседневности» [Флоренский, 1992, с. 20]. Не является ли лирический герой Пастернака носителем сознания такого человека, который подошел к «пределу мира»?

Узнавать невидимое

В начале стихотворения мы обнаруживаем определенное сходство в порядке выявления образа с тем описанием, которое дает Флоренский в «Иконостасе», о чем подробно писалось [Колотаев, 2003]. Кроме временных указаний на начальный акт творчества, на начало мироздания (утро), характерным и общим является соотношение образов света и тьмы, видимого мира и мира невидимого. Правда, у Флоренского тьма бездеятельна и несубстанциональна. Творчество представляет собой не просто деятельное противопоставление света и мглы, а поступательное движение от тьмы к абсолютному свету Истины. Посредующим звеном между человеком и Истиной является Образ, возникающий на границе миров. Никакого дуализма Флоренский, разумеется, не признавал, и считал дьявольским ухищрением использование светотени в живописи. Тьма не годный строительный материал, который без сожаления отбрасывается иконописцем. Однако не следует путать тьму со сферой невидимого, где сокрыта Истина от непосвященного сознания, неосвященного Ее светом. В стихотворении также представлены свет и тьма. Однако связь этих понятий основана на диалектических отношениях, то есть концепты мглы в какой-то мере являются условием субъективного мировидения. Семантические ряды значений света и тьмы расположены в следующем порядке:

Солнце ----- дымка
Столб огня ----- дым
Оно (солнце) ----- мгла

Мы видим, что достаточно четкое соотношение существительных, означающих понятия света и тьмы, во второй строфе нарушается. Вначале появляется местоименная конструкция «оно», заменяющая «солнце». Причем «мгла» остается. Затем об источнике света мы узнаем благодаря отглагольной форме слова «блестеть», деепричастию «блеснув». Но здесь же исчезает и группа существительных, связанных с концептом тьмы. Остается пространственный указатель – «за» – места, откуда появляется свет.

Блеснув ----- за

Затем, в третьей строфе, концепты света исчезают, но появляется то, что так или иначе связано со световым воздействием или с преобразованием света – объект, который можно видеть: «прохожий узнается». Можно было бы сказать, что лирический герой видит благодаря источнику света, пусть и не очень четко, прохожего. Однако это, скорее, фантомный образ, след, запечатленный в сознании наблюдающего благодаря отношению света и преломляющей его воздушной среды, туманной

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

дымке. Ведь тот, кто оставил этот след, уже растворился, исчез в области невидимого, в туманной мгле. Тем не менее, сознание какое-то время удерживает картину с образом прохожего. На схеме получается, что «туман», концепт тьмы, остается без своей пары:

----- туман

Вместо световых указателей вводится модус чувственного восприятия – видение, способность узнавать интенциональный объект, отпечаток исчезнувшего прохожего, который застревает в слоях воздуха между абсолютной мглой и дымкой, более-менее пропускающей сквозь себя взгляд. «Дымка, – пишет по другому поводу Жиль Делез, – вот первое состояние зарождающегося восприятия, она называется миражем, в котором парят вещи, спускаясь и поднимаясь... <...> Видеть как в тумане, видеть неотчетливо: набросок галлюцинаторного восприятия, космическая серая пыль» [Делез, 2002, с. 155-156]. Такова структура субъективного взгляда: вместо объективного мира парящие в дымке образы «мира воздушного» [Флоренский, 1992].

Далее, усиливается значение так называемой, проводящей среды, сообщающей картине и объем, и плоскостные характеристики. Оказывается, что именно эта воздушная среда и обладает описанными выше качествами захватывать и удерживать некоторое время образ уже исчезнувшего, несуществующего объекта. Речь идет о морозном воздухе. Здесь нам пригодятся рассуждения Эко о замораживающих плоскостях. По сути, Пастернак задолго до Эко предложил свою онтологию образа, являющегося нам как оптическая иллюзия. Почему воздух лжив? Ведь, казалось бы, морозный воздух, будь он прозрачным и чистым, – идеальная среда, проводящая взгляд. Однако здесь метафизическая функция морозного воздуха заключается в фиксации на границе видимого и невидимого образа объекта, который уже погрузился в сгущения тумана, исчез, оставив мираж. Лирический герой видит видимость несуществующего объективного мира. За этой видимостью скрывается другая реальность, доступа к которой нет. Туман скрывает или поглощает объект. Но на границе мира невидимого, – где, собственно говоря, исчезает другой человек, который мог бы обеспечить, говоря словами Бахтина, алиби бытия, – и видимо находится пространственный слой, удерживающий образ прохожего как светочувствительная пластина, упоминаемая Эко. Слой этот, хотя и воздушный, но не прозрачный и не чистый. И, судя по всему, именно эта непрозрачность придает воздуху фактуру отражающей поверхности, на которой, как на экране, появляется и застревает благодаря морозу фантомный след, образ исчезнувшего человека. Будь воздух прозрачным и чистым, дали ли он возможность глазу видеть? Но тогда, что мы видим в дымке, миражи аравийской пустыни? О дымке как условии видения писал Делёз [Делез, 2002].

Румяна вместо кожи

У любого материального объекта есть поверхность, определяющая его границы и формы. По Флоренскому, кожный покров является главным свойством вещи. Кожа передает скрытое и явное существо объекта. В стихотворении воздух сравнивается с румянами. Румяна – искусственный покров лица, грим, подчеркивающий формы, вызывающие эротическое желание. Нанесенные на кожу лица румяна не просто скрывают настоящий, данный богом образ (человек создается по образу и подобию бога), но и стимулируют вожделение, ложное чувство страсти, вообще эмоции. Не любовное переживание к объекту, о-лице-творяемому существу, а к разукрашенной поверхности, маски, скрывающей объективную реальность и отражающую нарциссическое чувство субъекта. «Накрашенные уста больше не говорят: функцией этих благодетных, полуоткрытых-полузакрытых губ уже не является ни речь, ни еда, ни рвота, ни поцелуй. На месте этих всякий раз амбивалентных функций обмена, поглощения-извержения, благодаря их отрицанию утверждается перверсивная эротико-культурная функция... <...> Сказанное относится и к взгляду... Глаза, преображенные макияжем, – экстатическое устранение... <...> угрозы чужого взгляда, в котором субъект может увидеть свою неполноту...» [Бодрийар, 2000, с. 196].

Грим, косметика, макияж – все, что искусственно превращает лицо в застывшую гладкую поверхность, подрывает полноценный семиозис, коммуникативный обмен символическими

ценностями, который стимулируется нехваткой, потребностью в другом человеке. Другой восполняет неполноту, но перед этим разрушает нарциссическую целостность образа «Я». Однако заgrimированное лицо позволяет видеть в нем, как в некой отражающей поверхности, собственный образ, желание, сосредоточенное на себе. Об этом говорит и Флоренский, когда описывает состояние души, принявшей мнимое и иллюзорное за реальное и настоящее. Когда сознание «не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется по перпендикуляру к чувственному» [Флоренский, 1993, с. 23]. Иллюзорные образы реальности, возникающие на границе видимого и невидимого миров из-за нарциссической страсти, замыкают душу в чувственном мире миражей и оптических обманок, препятствующих, по Флоренскому, выходу к объективному миру. Такая душа «замкнута в себе самой и потому не имеет повода столкнуться, хотя бы и очень больно, с тем, что единственно могло бы привести ее в сознание, – с объективным миром» [Там же]. Кроме того, Флоренский указывает, что «рабство страсти» приводит к тому, что душа перестает различать, принимает ложное за истинное, «смешивает образы восхождения с образами нисхождения». «...Видение, возникающее на границе мира видимого и мира невидимого, может быть отсутствием реальности здешнего мира, то есть непонятным знамением нашей собственной пустоты, ибо страсть есть отсутствие в душе объективного бытия; и тогда в пустую прибранную горницу вселяются уже совсем отрешившиеся от реальности личины реальности» [Флоренский, 1993, с. 24]. Следует отметить, что под «объективной реальностью» понимается область Истины. С ее проекцией мы сталкиваемся за счет приближения к символическому образу святого свидетеля. Все, что находится тут, в здешнем мире едва ли отвечает представлениям Флоренского о реальности. Тогда как истинная действительность находится там, за пределами мирского.

К личинам реальности, к образам мнимой действительности, создающими эффект кажущейся объективности внешнего мира, могут быть отнесены стихотворные тропы, связанные с концептами лица – слой румян (воздух) и телесности – гусиная кожа (мороз). Отношения познающего субъекта с окружающим его миром строятся на основе тех ощущений и образов, которые даются ему органами чувственного восприятия. Главное и первичное – тактильная чувственность. Что следует из стихотворения? То, что природа внешнего мира иллюзорна? Органы чувств субъекта фиксируют фантомные образы, предлагая сознанию снимки несуществующих объектов. Какие тела, в самом деле, покрывает гусиная кожа мороза и слой румян воздуха? Но если объекты бестелесны и объективного мира не существует, то тогда, на сколько прочно положение в этом мире субъекта? Или он «тоже, как на скверном снимке», неотличим от экранных тел и объектов?

Оптическая модель Павла Флоренского и ее применимость к фотографии

Описанная в стихотворении онтологическая модель соотносима с той, которую предлагает Флоренский, используя концепты лица, лика и личины. У Флоренского значение слова лицо толкуется расширительно и понимается как явления окружающего мира, которые мы вообще в состоянии видеть. Например, лицо природы. Обыденное восприятие лица вещей не гарантирует, однако, нашему сознанию четкое определение границы реального и субъективного. «...Реальность присутствует в восприятии лица, но прикровенно, органически всасываясь познанием и образуя подсознательную основу для дальнейших процессов познания» [Флоренский, 1993, с. 26]. Можно сказать, что сознание наблюдающего не просто воспринимает объект, но и формирует его, или подводит увиденный образ под уже имеющуюся схему. «...Это есть “подрисовка” некоторых основных линий восприятия, одна из возможных схем, под которую подводится данное лицо, но в самом лице эта схема, как схема, выражена не более многих других...» [Там же, с. 27]. В данном случае между явлением и являемым (образом и объектом) существует относительная связь. В терминах психоанализа этот феномен обозначается понятием «проекция». Проективный образ создается и в описанной Бахтиным ситуации монологического высказывания, когда образ другого (того, к кому обращена речь) строится говорящим без учета той реальности, которую представляет собой слушающий. Говорящий, по сути, создает в своем высказывании слушающего.

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

Иная фаза бытия, по мысли Флоренского, открывается, когда жизнь человека преобразуется ликом истины. В лике познающему является реальность без примеси субъективного, без наслоений чувственного. Явление и сущность здесь представляют собой актуальное единство: в явлении выражена сущность. В платоновском смысле слова, к которому постоянно обращается Флоренский, лик – это идея. Лику и лицу противостоит личина. Негативное значение феномена личины заключается в том, что «явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупой» [Там же, с. 31]. Можно сказать, что такую скорлупой и является слой румян, покрывающий не лицо, а его отсутствие, пустоту. Важно, что явление возникает на границе между познающим и познаваемым, видимым и невидимым миром истины. Оно может быть реальным, а может быть иллюзорным, в виде тени, отбрасываемой от объекта (описание феномена тени в культуре см. [Стоикита, 2004]). На месте платоновского явления, как символического выражения объективной действительности, появляется кантианское «иллюзионистическое». Правда, противопоставляя Платона Канту, о. Павел как бы не замечает, что и кантовская «вещь» генетически связана с идеями Платона, точнее, с копиями идей, тенями реальных тел, как раз и находящихся в сфере невидимого, недоступного разуму.

Относительно платоновского основания философии Канта есть поэтическая интуиция А. Блока. В его стихотворении «Кант» изображен маленький человечек, отгороженный от мира занавесью. Маленькие ручки и ножки не дают ему выйти за пределы комнаты. Но он и не хочет покидать свой кабинет. Довольный своим одиночеством, философ наблюдает тени на колеблющейся ткани занавеса. Об особом отношении к Канту в русской культуре говорит М. Мамардашвили: «В русской философии и в культуре все время было какое-то отталкивание от Канта. Порой он даже казался русским интеллигентам чуть ли не навевающим ужас чудовищем. У Александра Блока есть одно стихотворение, где скрюченный старичок, а это именно Кант, сидит за ширмочкой и сам боится и на всех других ужас наводит. Не Кант, а Кантище» [Мамардашвили, 2000, беседа седьмая].

Такова гносеологическая модель Флоренского. В ней точка зрения познающего направлена к познаваемому извне. Но есть еще описание внутренней структуры, когда опыт познания сопряжен со стремлением субъекта выйти за пределы границ телесного и чувственного. Такой опыт связан с религиозным актом восхождения к истине от видимого к невидимому. Это может быть ментальное усилие, когда жертвенный подвиг веры позволяет вывести и проявить сквозь лицевой покров внутренний образ, который можно считать проекцией внешнего образа истины. Ведь душа – неделимое ядро личности – имеет божественную природу. Тогда, если жертвенное усилие состоялось, сквозь лицо проливается свет истины. Здесь само тело становится проводящей средой, сквозь которую во внешний мир проникает божественный свет. Лицо и особенно глаза превращаются в прозрачную поверхность, «окна горницы». Но восхождение возможно и по иному: верующий может достичь истины, преодолевая пороги материального мира, проникая в пространство храма. «Храм есть путь горнего восхождения» во времени и в пространстве. «Организация храма, направляющая от поверхностных оболочек к средоточному ядру... <...> Пространственное ядро храма намечается оболочками: двор, притвор самый храм... <...> Если общее истолкование антропологическое, то, по тому же толкованию, алтарь означает человеческую душу, а самый храм тело» [Флоренский, 1993, с. 36-37]. Сакральная зона внутреннего, психического пространства, таким образом, совпадает с внешним, социокультурным, организованным, с точки зрения Флоренского, по канонам христианских символов веры. Ибо культуру о. Павел генетически связывает с культом, что, по сути, не верно. Так или иначе, но психическая организация субъекта имеет тот же структурный тип, что и символическая реальность храма: ядро, сакральный центр, и окружающие его слои, телесно-чувственная форма. Душа оказывается в храmine тела и ищет пути к выведению сквозь окружающие ее внешние слои. Верно также и то, что тело с душой, собственно человек, находясь в храmine материального мира, стремится к светоносной истине, которая проливается на него в виде света.

Образы храма, замкнутого пространства, горницы с окнами, в которых проводящая поверхность стекла может быть загрязнена, но может, в зависимости от уровня интеллектуальных усилий

верующего, пропускать свет, чрезвычайно важны не только для понимания идей о. Павла, но и для более ясного представления о структуре стихотворения Пастернака. В конце концов, лирический субъект оказывается в определенном пространстве, с той или иной степенью интенсивности заполненном светом. Более того, благодаря свету, пусть и не имеющему той божественной субстанциональности, о которой пишет в «Иконостасе» Флоренский, проявляется и образ героя, и качества его восприятия, и окружающий ландшафт. Он сам, по сути, становится той проводящей средой, тем окном, сквозь которое проливается свет в «горницу», дольний мир его сознания. Правда, в отличие от окна в мир невидимый, окна, которым является икона в храме, телесный образ лирического субъекта представляет собой, скорее всего, оконный проем, закрытый шторами, на которых, благодаря солнечному свету, появляются разные объекты.

Обоснование экранных искусств

Сравнение Флоренского вновь возвращает нас даже не столько к стихотворению Блока «Кант», сколько к мифу Платона о пещере. В разные эпохи он становится метафорой, на основе которой базируются те или иные объяснительные модели психики. Применительно к Пастернаку и его творчеству использовать платоновский миф из седьмой книги «Государства» мы можем с некоторой осторожностью. С одной стороны, есть данные, свидетельствующие о непосредственном интересе поэта к учению Платона. С другой – этот интерес не обязательно должен выражаться в построении некоей поэтической иллюстрации к философской системе.

Разумеется, платонизм в этом стихотворении можно видеть через преломления сквозь современные концепты культуры. Той культуры, в которой произведение искусства неотделимо от технологического контекста воспроизводства образов. Мы имеем в виду сравнение ощущений субъекта со снимком, на котором запечатлевается образ реальности. Вместо ширмы появляется другой образ экранирующей плоскости. Одним из первых, кто позволил себе сравнение современной технологии воспроизведения образов с мифом Платона, был Лионель Ландри. Французский кинетист двадцатых годов XX века привел знаменитую цитату из Платона, где описывается положение узников пещеры, чтобы затем подытожить: «Примечательно, что так давно Платон смог дать точное описание кинозала. Все здесь совпадает: завсегдатаи, которые уже не могут не возвращаться на то же место каждый вечер по вторникам; неудобство сидений, общая темнота, проектор, луч, по которому идет фильм, перегородка, отделяющая киномеханика, сам фильм и его проекция на экран» [Ландри, 1988, с. 215-216].

Среди множества интерпретаций мифа нас привлекает та, где пещера и тела закованных узников понимается как место, куда вновь и вновь возвращаются души. Зрители, которые не могут не возвращаться на свои места в кинозале, чтобы смотреть фильм, это души, оказавшиеся в материальном мире, выпавшие из мира идеального. Оковы следует понимать как телесную ограниченность, неспособность объективно видеть реальные вещи, прообразы копий вещей, находящихся в идеальной реальности. Судя по всему, ширма с пляшущими на ней тенями и есть аппарат чувственного восприятия.

В духе времени сравнивает психику со световой камерой, некой оптической системой Фрейд в «Толковании сновидений» (1900). Этот светочувствительный аппарат схватывает снимки действительности, как правило, имеющие травмогенную природу, а затем переводит их в сферу бессознательного. Оттуда они поставляются в виде причудливых образов на поверхность сознания и могут просматриваться как фильм на экране. С другой стороны, если такая возможность блокирована, то само тело выступает в качестве экранной плоскости, отражающей драму внутренней жизни. Проблемы с кожей, невроз навязчивых действий и т.п.

В той же плоскости находятся рассуждения Анри Бергсона относительно природы человеческой мысли. Сам кинопроектор и экран с высвечиваемыми на нем образами сравнивался Бергсоном с внутренними процессами мышления, протекающими в психическом аппарате (об этом см. [Ямпольский, 1993, с. 34-37]. «Наши потребности подобны световым пучкам, направленным на

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

непрерывность чувственных качеств и рисуящим в них отдельные тела» [Бергсон, 1992, с. 242]. С одной стороны, человек способен «составлять» образы объектов внешнего мира из неподвижных снимков: «Форма есть только мгновенный снимок с перехода» (цит. по [Ямпольский, 1993, с. 34]). Хотя реальность материального мира сама по себе находится в движении, наше восприятие вынужденно фрагментировать, как бы расчленять на неподвижные снимки эту подвижную реальность. Отсюда живописные формы в искусстве с их привилегированным моментом. С другой стороны, за счет работы воображения не только кадрируется воспринимаемая форма, но и, условно говоря, складывается в ленту. Неподвижной форме, снятой нашим сознанием с реальности, придается качество подвижной, снимок приходит в движение. Эволюция форм духовности идет в сторону от живописного восприятия к фотографическому, а от него к кинематографическому. Чувственное восприятие не обманывает нас, когда «показывает нам реальное движение между двумя реальными остановками как нечто целое и не раздельное. Разделение же представляет собой продукт воображения, функция которого состоит именно в том, чтобы фиксировать подвижные образы нашего обычного опыта, как мгновенная вспышка молнии освещает ночью сцену бури» [Бергсон, 1992, с. 279]. Чувственная сфера восприятия реальности схватывает длительность материи, воображение фрагментирует на статичные снимки, а аппарат сознания запускает составленные в ленту фотограммы. Таким образом создается впечатление, что сознание адекватно воспринимает реальность. Но на самом деле процесс движения пленки в киноаппарате, коим является наше сознание, и движение объективной действительности протекает параллельно. Иными словами, кинофильм, который мы видим благодаря работе кинематографического аппарата сознания, является иллюзией объективного мира. Есть постоянно изменяющееся бытие, которое мы не видим из-за занимаемой позиции кинозрителя, сидящего в темном зале и смотрящего на ширму-экран. Платоновские тени в результате технической эволюции преобразовались в четкие кинематографические образы. Однако их природа едина. В результате работы аппарата сознания и отстраненной точки зрения у нас сложилась иллюзорная картина реальности. Экранный слой, возведенный сознанием, между реальной действительностью и человеком. Кажется, Бергсон отдает предпочтение чувственной сфере, которая выполняет функцию записывающего устройства, кинокамеры. Тогда как сознание работает как кинопроектор. Для того, чтобы преодолеть иллюзорную реальность, предлагаемую нам сознанием, следует сменить внешнюю позицию зрителя на внутреннюю, чтобы погрузиться в изменчивую материю, стать частью непрерывного бытия. Отметим, что в платоновском мифе именно телесно-чувственный аппарат скован цепями и мешает «сменить точку зрения». И только сознание, активная деятельность ума (умозрение) позволяет преодолеть иллюзорный, видимый мир и проникнуть в суть вещей. Правда, теперь, во многом благодаря Фрейдю, известно, что и аппарат сознания искажает реальность. Деятельность бессознательного, система защит, проекционный механизм, вытеснение и др., ответственна за создание образа мира, далеко не адекватного действительному положению вещей.

Новое соотношение мира реальности и мира репрезентации

У Пастернака в «Заморозках», конечно же, нет столь ярких романтических образов, как у Бергсона в приведенной выше цитате. Сцена с бурей и молнией уступила место более спокойным и менее определенным образам из эстетики символизма. Хотя указание на то, что солнечный свет, блеснув, появляется из мглы, – эта краткосрочность и интенсивность явления, изменившего восприятие героя, – имеет отчетливые признаки поэтики романтизма. Актуальное для XIX века воображение романтического героя, расчленяющее подвижную материю на неподвижные снимки, уступило место типу сознания, которое в феноменологическом ключе пытается решить задачу различения. Опыт рефлектирующего «Я», оказавшегося в более сложной ситуации, чем платоновские узники пещеры и зрители кинозала Ландри, передается Пастернаком через синтез созвучного ему мироощущения символизма и современного способа технического воспроизводства объектов реальности посредством фотографической репродукции.

Исследования Вяч. Вс. Иванова [Иванов, 1967] показали на примере поэзии Хлебникова, какую значимую роль в развитии образной системы поэта играла визуальная культура начала XX века. Причем речь даже не идет о высокой живописной культуре, в которую Пастернак был погружен с раннего детства (об этом см. [Иванов, 1998, с. 18-137]). Говоря о снимке, поэт отсылает нас к тому пласту визуальной культуры, которая в большей степени подпадает под определение массовой и которая связана с новыми для того времени техническими средствами фотографического воспроизведения. Именно этот тип репродукции высоких форм искусства сделал широкодоступными «даже малозначительные картины и рисунки» [Баран, 2002, с. 172]. Кроме того, речь в стихотворении в первую очередь может идти о собственно фотографии, о фотографическом снимке. Важно, что у Пастернака, человека рафинированной живописной культуры, чей эстетический вкус воспитывался отнюдь не на репродукциях с подлинных картин, не на иллюстрациях в модных тогда журналах «Нива», «Огонек», «Синий журнал», было свое отношение к техническим средствам воспроизведения образов. Очевидно, поэт знал цену фотографическому портрету (снимку) по отношению к портрету живописному. Иначе говоря, определение «скверный» имеет двойственную семантику: с одной стороны, не качественный, как следует из стихотворного контекста, следует понимать как плохо сделанный, противоположный четкому, ясному, качественному, с другой – скверный просто потому, что снимок с действительности в его технической реализации иным, как скверная копия, быть не может. Однако не следует думать, что перед нами критика культуры массового тиражирования и потребления визуальных форм. Цели поэтического текста шире и, скорее всего, такого рода обращение к фотографии понадобилось, для развития интуиций в русле чрезвычайно близких Пастернаку платоновских идей. Грубо говоря, образное сравнение жизни здесь со скверным снимком адекватно передает несоответствие этой реальности, той, истинной, находящейся в сфере невидимого. Ведь снимок был сделан с чего-то подлинного, находящегося там, откуда пробивается солнечный свет. Но попадая в этот мир, свет претерпевает изменения, сопоставимые с теми, что описаны Эко в случае с светочувствительной пластиной. Этот мир превращает свет того мира в иную материю. Можно сказать, что он сопоставим с экраняющей плоскостью, которая «замораживает» образ – проекцию объекта, находящегося там, – чтобы проявить его и на какое-то время удержать здесь. Материальный мир не просто отражает лучи света, но преобразует в образы, как на ширме в платоновской пещере, в копии, несопоставимые с оригиналом. Напрашивается манихейское сравнение материи в духе технологий цифрового видео, где монтажные программы успешно реализуют свои функции с помощью карт видеозахвата. Материальный мир, захватывающий, преобразующий и воспроизводящий на экране копии визуальных объектов. Пастернак преодолевает ограничения бергсоновского субъекта, связанные с работой воображения, расчленяющего подвижную материю на фрагменты, и романтической позицией отстранения. Точка зрения внешнего наблюдателя, как и он сам, переносится внутрь жизненной сцены. В духе символизма П.А. Флоренского появляется источник света как основа мироздания, но в данном случае, как материал, из которого собирает образ. Правда, невозможно представить, чтобы о. Павел согласился бы с тем, что в созидании наравне с солнечным светом принимает участие тьма. У него солнечный столп света проливается сквозь окно облаков как посланник истины. Он не может, оказавшись в здешнем мире, испортить или исказить образ, как тот яркий свет, что проник в темную комнату фотолаборатории и попал на светочувствительную пластину. Он является той «сферической световой конструкцией мира» [Подорога, 1995, с. 165], которая проецируется на двумерную плоскость этого мира.

Стихотворение тесно связано с метафизической картиной отношения двух миров, возникающей на стыке церковного предания и древнейших представлений о светоносном характере души. Флоренский часто упоминает о воздушных скоплениях, волнистых облаках, туманах, окутывающих границу горного и дольного. «Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он заволакивает собою недоступное немощному зрению, но он же и указывает собою наличие того, что превыше мира... <...> Это “облак свидетелей” (Евр. 12, 1) святых... <...> Ими построена живая стена

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

иконостаса, ибо они – одновременно в двух мирах... <...> Эмпирическая кора насквозь пронизана в них светом свыше...» [Флоренский, 1993, с. 39]. «Кора» иконостаса, как и стена храма, отделяет/связует оба мира. Неким проемом в стене между мирами является икона, пропускающая свет истины. Это – окно в истинный мир.

Аналогичное явление рассматривается на примере мира природного, когда храмом является вся природа, иконостасом небесная твердь, а окном, сквозь которое устремляется световой поток, состоящий из святых душ, ангелов – стражей престола, здесь становится просвет между облаками. Солнечный столб света, световой поток, пробивающийся сквозь распахнутое окно в стене мироздания, сквозь сгущения облаков, таким образом, является световым путем в бесконечное к лику божества. Энергичная вещественность света, разливающегося сквозь лик святого, через иконное пространство доставляет душу верующего к Богу.

Но пространственная модель иконы берется и Пастернаком за основу разворачивания эстетического пространства. Это проявляется и в геометрии пути героя, и в его пространственном положении, но самое главное в той модели мира, которая формируется из отношений светлого и темного пространства. Темное – пространство здесь, и светлое, откуда пробивается солнце, – там.

Говоря об иконном и храмовом пространстве как о предельно насыщенном различными энергичными потоками, Флоренский наделяет его свойствами доставлять верующего в невидимый мир веры. Стихотворное пространство представляет собой редуцированную модель пути верующего к символам истины. В целом, оно также предполагает движение субъекта по определенной траектории: «идешь по иному дорожке...», заданной образом другого. Но этот путь лишен религиозного оптимистического пафоса. Материальные основания бытия зыбки и иллюзорны.

У Пастернака, с одной стороны, образ «Я» сопоставим со светонесущим источником: «Я неотличим ему», помещен внутрь его. С другой – этот свет перемешан с мглой (солнце в дымке), и не разделен, как у Флоренского, четким противопоставлением света и тьмы. Хотя мы предполагаем, что есть чистый источник света, солнце, но лучи его рассеиваются из-за окутавших землю облаков. Эта дымка в свою очередь представляется границей между мирами. Смесь частиц света и мглы, а не их разделение, становится строительным материалом, из которого проявляется образ. Здешний мир покрыт мглой. Огненный столб едва освещает пространство, так как свет не может пробиться сквозь клубящуюся дымку. Можно сравнить такого рода свечение с тем светофильтром, который использовался фотографами в комнате, где проявлялись фотопленка и фотографии. Дым здесь выполняет функцию такого фильтра, который не позволяет чистому свету проникнуть в темное пространство и засветить светочувствительную пленку. Но и без света, дозировано проникающего в комнату, освещающего плоскость, потенциально содержащую образ, невозможно его проявление. Поэтому солнце, появляясь из мглы, «блеснув за прудом», не льется световым потоком, а мгновенно освещает и тем самым проявляет, делает видимыми и различимыми образы этого мира. Возможно, это мгновенное освещение, вспышка солнечного света определяет и романтическую композицию картины видимого мира: берег, пруд, деревья, дорожка, по которой идет герой. С другой стороны, трудно отделаться от той мысли, что внешний образ является не объективно данной реальностью, а проекцией внутреннего, хранящегося в сознании героя эстетического фрагмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабанщиков В.А. Восприятие и событие. – Санкт-Петербург, 2002.
2. Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. – Москва, 2002.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. – Москва, 1997.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва, 1975.
5. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва - Санкт-Петербург, 1914.
6. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. Т.1. – Москва, 1992.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва, 2000.

8. Делез Ж. Критика и клиника. – Санкт-Петербург, 2002.
9. Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. III. – Тарту, 1967. С. 156-171.
10. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том. 1. – Москва, 1998.
11. Колотаев В.А. Под покровом взгляда. – Москва, 2003.
12. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира I. – Санкт-Петербург: Инапресс, 1998.
13. Ландри Л. Формирование чувственности // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911-1933. – Москва, 1988. С. 215-228.
14. Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – Москва, 1998.
15. Лескин Д. Спор об Имени Божием: Философия имени в России в контексте афонских событий 1910-х гг. – Санкт-Петербург, 2004.
16. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. – Москва, 2000.
17. Пастернак Б.Л. Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1.
18. Подорога В.А. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. – Москва, 1995.
19. Стожикта В. Краткая история тени. – Санкт-Петербург, 2004.
20. Эко У. Зеркала // Метафизические исследования. Выпуск 11. – Санкт-Петербург, 1999.
21. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Т. XXII. – Тарту, 1988.
22. Флоренский П.А. Детям моим. – Москва, 1992
23. Флоренский П.А. Иконостас. – Санкт-Петербург, 1993
24. Ямпольский М.Б. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. – Москва, 1993.

REFERENCES

1. Bahtin M.M. *Voprosy literatury i jestetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975.
2. Barabanshnikov V.A. *Vosprijatie i sobytie* [Reception and event]. Saint-Petersburg, 2002.
3. Baran Henryk. *O Hlebnikove. Konteksty, istochniki, mify* [About Khlebnikov: contexts, sources and myths]. Moscow, 2002.
4. Barthes R. *Camera lucida*. Moscow, 1997.
5. Baudrillard J. *Simvolicheskij obmen i smert'* [The symbolic interchange and death]. Moscow, 2000.
6. Bergson Henri. "Materija i pamjat'" [Matter and memory] in Idem. *Works in Russian in 4 vols.* T.1. Moscow, 1992.
7. Bergson Henri. *Tvorcheskaja jevoljucija* [The creative evolution]. Moscow-Saint-Petersburg, 1914.
8. Deleuze J. *Kritika i klinika* [Critics and clinic]. Saint-Petersburg, 2002.
9. Eco U. "Zerkala" [Mirrors] in *Metafizicheskie issledovanija* [Metaphysical Studies]. Vol. 11. Saint-Petersburg, 1999.
10. Florenskij P.A. *Detjam moim* [To my children]. Moscow, 1992.
11. Florenskij P.A. *Ikonostas* [Iconostasis]. Saint-Petersburg, 1993.
12. Ivanov Vjach. Vs. 'Struktura stihotvorenija Hlebnikova «Menja pronosjat na slonovyh...»' [The structure of the poem of Klebnikov "I'm being carried on the elephants..."] in *Sign Systems Studies*. Vol 3. Tartu, 1967. S. 156-171.
13. Ivanov Vjach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected works on cinema and cultural history]. Vol. 1. Moscow, 1998.
14. Jampol'kij M.B. *Vidimyj mir: ocherki rannej kinofenomenologii* [The visible world, essays on early phenomenology of cinema]. Moscow, 1993.
15. Kolotaev V.A. *Pod pokrovom vzgljada* [Under the veil of the view]. Moscow, 2003.
16. Lacan J. Stadija zerkala kak obrazujushhaja funkciju ja, kakoj ona raskryvaetsja v psihoanaliticheskom opyte [Mirror stage as making I-function as explained in psychoanalytic experience]. In *Kabinet: Kartiny mira 1* [Cabinet: images of world 1]. Saint-Petersburg, Inapress, 1998.
17. Landri L. 'Formirovanie chuvstvennosti' [Formation of sentimentality] in *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino. 1911-1933* [From the history of French cinema theory: Silent films 1911-1933]. Moscow, 1988. P. 215-228.
18. Leskin D. *Spor ob Imeni Bozhiem: Filosofija imeni v Rossii v kontekste afonskih sobytij 1910-h gg* [Polemics on Divine Name: Philosophy of name in Russia in the context of events on Athos in 1910s]. Saint-Petersburg, 2004.

В.А. Колотаев *Фотоискусство как система
поэтически эксплицируемых репрезентаций*

19. Levin Ju.I. Zerkalo kak potencial'nyj semioticheskij ob'ekt [Mirror as potential object of semiotics] in Levin Ju.I. *Izbrannye trudy. Pojetika. Semiotika*. Moscow, 1998.
20. Mamardashvili M. K. *Jestetika myshlenija* [Aesthetics of mind]. Moscow, 2000.
21. Pasternak B.L. 'Ljudi i polozhenija' [People and situations] in *Novyj mir* [The New World Magazine]. 1967. № 1.
22. Podoroga V.A. *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju* [Phenomenology of the body. An introduction to philosophical anthropology]. Moscow, 1995.
23. Stoikita V. *Kratkaja istorija teni* [A short history of the shadow]. Saint-Petersburg, 2004.
24. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti [The Mirror; Semiotics of mirroring]. *Sign Systems Studies*. Vol. XXII. Tartu, 1988.

О.А. Чуворкина

независимый исследователь

ochuvorkina@gmail.com

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И СЕМАНТИКЕ РАННЕХРИСТИАНСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ ХРИСТА В РАБОТАХ МЕДИЕВИСТОВ XX-XXI ВВ.

Статья посвящена проблеме происхождения и развития раннехристианского искусства, полемике и противоречивости выводов в исследованиях медиевистов XX-XXI вв. относительно генезиса и семантики раннехристианских изображений Христа и их взаимосвязи с императорским придворным искусством. В заключении автор уделяет внимание научным подходам и методам изучения раннехристианского образа, обозначает круг проблем и намечает пути развития методологии в современной медиевистике.

The article is devoted to the problem of genesis and development of Early Medieval Art and searches the question of semantics of the early Christian images of Christ and their relationship with the Imperial Roman art. Author pays attention to the scientific approaches and methods of studying, outlines ways of methodology development in contemporary medieval studies.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, «императорское вторжение», «схватка богов», иконография

Keywords: Early Christian art, Imperial intervention, “the clash of gods”, iconography

Постановка проблемы

Вопрос о генезисе и семантике христианской образности в целом и формировании иконографии Христа в частности является одним из самых насущных и широко обсуждаемых в медиевистике. Непрекращающаяся со времен А. Грабара полемика и противоречивость выводов исследователей объясняет актуальность нашего обращения к данной теме.

На протяжении долгого времени тезис о роли императорского искусства и «имперских моделях» в формировании христианского искусства являлся одним из фундаментальных и наиболее важных наблюдений, сделанных в связи с изучением процесса становления раннехристианской иконографии. На примере придворного искусства IV в. Андре Грабар [Grabar, 1936; Grabar, 1968; Grabar, 1979] показал, как образный строй изменяет свой характер исходя из царящих настроений и намерений, а иконография зависит в своем наполнении от того, в чьих руках она находится.

Во всех своих трудах ученый прослеживает преемственность между поздней античностью, ранним христианством и византийской культурой, отмечая параллелизм и общность истоков [Grabar, 1979]. Изучая раннехристианскую эпоху, Грабар приближается к самым истокам христианской сакральной образности, когда только зарождается новая изобразительность.

Один из наиболее важных аспектов теории для понимания процесса становления христианского искусства – различение Грабаром нескольких периодов развития раннехристианской образности. Каждый из этих периодов соответствует определенным состояниям христианской общины и окружающего ее мира. Исходя из типа лица, инициирующего появление этой самой образности, можно выделить несколько этапов. На первом инициатива по созданию христианских изображений лежит на самих верующих и в меньшей степени связана с деятельностью и чаяниями церковного клира. Прежде чем контроль над христианской иконографией переходит к Церкви, он находится в

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

руках императора. И это второй этап развития раннехристианской иконографии. Хронологически он связан с периодом после 313 г. и длится фактически весь IV век. В это время христианская иконография развивается в лоне искусства императорского двора, и практически все процессы, наблюдаемые в области христианской образности и ее иконографических аспектов, иницируются и определяются одним лицом – императором Константином (скорее, культом императора). Поэтому именно отношение императора к искусству, к христианству и Христу определяет понимание особенностей раннехристианской изобразительности:

1. образный строй меняет свой характер и отражает настроения, не относящиеся исключительно к сфере религиозной;
2. иконография начинает служить практическим светским и военным целям;
3. иконография становится предметом не исключительно индивидуального, но и коллективного пользования;
4. посредством иконографии становится возможным транслировать не только христианские религиозные догмы, но и универсальные истины.

Тесная связь между социально-политической ситуацией и искусством приводит к трансформации раннехристианских образов: поддержка верховной римской власти обеспечивает включение в визуальную систему сцен, связанных с почитанием императора. Таким образом, раннехристианское искусство выступает средством трансляции имперской идеологии в не меньшей степени, чем средством передачи религиозных идей и понятий. Этот факт в значительной степени определяет уникальность ситуации IV столетия, которую Грабар описывает в терминах «имперского вторжения» (*Imperial intervention*) [Grabar, 1968, p. 39].

А что же Церковь? Несмотря на то, что в 313 г. провозглашается свобода вероисповедания и возможность совершать храмовое богослужение в особом с точки зрения литургии пространстве (чего не было ранее), только к V веку формируется более определенное отношение Церкви к визуальным образам. Только после 400 г. в глазах церковного клира христианская образность перестает быть исключительно утилитарной практикой и приспосабливается к «разъяснению или отражению догматов или высших принципов христианства» [Grabar, 1968, p. 39]. Одновременно очищается и вокабуляр триумфального императорского искусства и постепенно превращается исключительно в церковную лексику, которая и становится основой христианской иконографии как таковой.

Следовательно, христианское искусство, проходя на раннем своем этапе несколько ступеней развития, вбирает в себя индивидуально-психологическую интенцию и открывает в себе способности выхода в сферу социальную, политическую, идеологическую. Именно с таким набором функций раннехристианская образность приходит в руки Церкви, а христианская иконография становится ее полноценным инструментом.

Через образный строй Церковь стремится упорядочить умонастроения, то способствуя их проявлениям, то препятствуя, она следует своим представлениям о целостности веры и отстаивает свою исключительную роль в руководстве душами и умами верующих. С этого момента и на протяжении всего Средневековья христианские образы эксплицитно выражают теологические идеи и, имплицитно, политический, идеологический подтекст.

Анализ иконографии

Одним из самых знаменательных примеров вышесказанного является иконография Поклонения волхвов и Входа Господня в Иерусалим. В первом случае перед нами типичная восточная по своему происхождению сцена приема императором-триумфатором иноземных послов или покоренных народов; во втором – эллинистическая церемония посещения императором завоеванного или «освобожденного» города. Этот пример весьма показателен, так как уже в самом Евангелии заложена тема взаимоотношения царства земного и Небесного, кесаря и Бога. Уже евангелисты видят в сцене с волхвами мотив поклонения Царю. Здесь мы сталкиваемся с проблемой

многоплановости иконографического языка: то, что на одном уровне является предметным значением, на другом есть средство интерпретации. Одновременно, отдельные иконографические мотивы можно рассматривать и как материал, из которого складывается другой дискурс – дискурс вторичного прочтения, не теряющий и не скрывающий связи с уровнем императорского искусства.

Подобное прочтение становится возможным в том числе и благодаря тому, что сознание верующих с первых дней функционирования христианских материальных изображений подготавливается (непреднамеренно) к восприятию образов в социальном и политическом аспекте, а также как неотъемлемой части религиозной повседневности.

Итак, Грабар определяет личность императора и его власть как важнейшее звено в сложении семантики христианской образности, а придворное искусство – как неотъемлемую фазу формирования христианской иконографической традиции, когда средствами императорского искусства осуществляется визуальная интерпретация «христианского материала» [Grabar, 1968, р. 41]. Ведь для того, чтобы быть понятым, христианство должно было «говорить» знакомым языком, каким являлся язык императорского искусства.

Достаточно переложить всю имперскую сюжетику и тематику, цель которой – визуализация все превосходящей власти, и добавить официально-государственный пафос к образу Христа, и мы получим знакомую нам экклезиастическую иконографию, например, иератическую сцену передачи Христом Закона апостолу Петру в присутствии апостола Павла (рис. 1). Похожий сюжет повторяется и в мозаике баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе, вторая пол. IV в. (*St. Giovanni in Fonte*) (рис. 2), где Христос передает свиток со словами «*Dominus legem dat*» («Господь дает закон») апостолу Петру. Единственным примечательным отличием является здесь положение Законодателя – на небесной сфере – иконографическая аллюзия на вселенскую власть Христа. Так, во второй половине IV-V вв. лексика триумфального и имперского искусства становится частью словаря христианской иконографии, контроль над которой постепенно переходит в руки Церкви [Grabar, 1968, р. 41].

Несмотря на то, что именно в развитие темы верховной власти Бога придворное искусство вносит свой незаменимый вклад в виде готовых образцов-моделей, христианское искусство, по мнению Грабара, заимствует из имперской иконографии «не только формулы, но и темы» [Grabar, 1968, р. 42], предмет изображения. Ведь именно имперские образы представляют «реальные церемонии»,



Рис. 1

«Traditio Legis», мозаика ц. Санта-Констанца ок. 350 г. Фото автора



Рис. 2
«Traditio Legis», мозаика баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе, вторая пол. IV в.
Фото автора

тогда как христианские изображения умозрительны и всегда предполагают участие воображения. Смысл и символизм последних, соответственно, становится понятным только потому, что «имеют место быть церемонии двора» [Grabar, 1968, р. 42]. Христианские образы оказываются производными от образов имперских [Grabar, 1968, р. 49-51]. Они понимаются через отсылку к «реальным практикам», непосредственно доступным и не требующим от зрителя особого усилия для усвоения.

Грабар иллюстрирует это на примере нескольких памятников. Во-первых, обращаясь к мозаикам Сан-Витале в Равенне, сер. VI в. (рис. 3), где Св. Экклесий изображается в облачении придворного,



Рис. 3
Мозаика апсиды ц. Сан-Витале в Равенне, сер. VI в. Фото автора

O. Chuvorkina *On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries*

«дигнитария». Церемониальные костюмы, поза, жесты святого – все призвано создать особое чувство «присутствия божественного и сакрального» [Grabar, 1968, p. 43]. Кроме того, можно вспомнить и распространенный в раннехристианском искусстве образ Христа Пантократора, восседающего на троне в окружении апостолов-придворных, воспроизводящих ситуацию императорского совета в Священном Дворце, т.н. *silentium*. Нередко фигура Христа изображается на фоне интерьера дворца или вида города, Иерусалима. Присутствие архитектуры сохраняет связь с реальностью и одновременно отсылает к реалиям более высокого порядка.

По мнению Грабара, и живописный язык раннехристианской эпохи схож тому, который применяется языческими мастерами времен империи – язык, насыщенный символами придворной светской жизни и императорского величия. Среди подобных элементов – портретные мотивы, аллегорические детали, игра узнаваемых поз и движений, выражающих состояния и чувства героев. Последние важны для запоминания и узнавания как отдельно взятых персонажей, так и целых сцен.

Например, самые распространенные жест и поза оратора или философа, по мнению Грабара, переходят в изображения Христа – учителя. О заимствовании целой схемы сцены урока (ученики Гомера или Сократа) свидетельствует часто встречающаяся в IV в. композиция Христа в окружении апостолов (рис. 4). Характер одежды – драпировки, – а также тип лица – «псевдо – портретный» – близки изображениям античных философов.

Кроме того, по свидетельству Грабара, и вся лексика императорского триумфального языка принимается иконографическим языком христианства, хотя и не без расстановки новых акцентов для выделения наиболее важных с религиозной точки зрения моментов. К таковым историк искусства относит изображения Христа на троне в окружении ангелов или апостолов, Его жест благословения, характер одежд. При этом обращение к античным прототипам Грабар связывает не только с первыми столетиями становления новой культуры, но со всей порой Средневековья, в зависимости от региона и конкретных потребностей.

Так, считает Грабар, одна из наиболее ранних сцен и часто встречающихся вплоть до XIII в. – Христос, передающий апостолу Петру ключи в присутствии апостола Павла, – инспирирована изображением передачи власти императором. А иконография Поклонения волхвов и Входа Христа в Иерусалим заимствует свои основы из сцены приема императором-триумфатором иноземных



Рис. 4

Мозаика апсиды ц. Санта Космы и Дамиана, нач. VI в. Фото автора

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

послов или покоренных народов и церемонии посещения Двором завоеванных или «освобожденных» городов империи. Влияние официальной императорской иконографии, по мнению исследователя, определяет и истоки композиции Христа во Славе, наиболее значимой для всей христианской культуры.

Новые подходы к иконографическим заимствованиям

Специфику этой преемственности важно осознать как с точки зрения технической, так и психологической. Степень и характер влияния позднеантичной культуры и искусства на нарождающуюся раннехристианскую рассматривается не только в работах Грабар. Этот вопрос широко освещается во многих трудах искусствоведов-медиевистов. Взаимодействие развивающихся параллельно на одной земле культур не подвергается сомнению: на этапе зарождения и развития раннехристианские мастера нуждались в готовых образцах, которые могли прийти или из искусства других религий (иудейской, например), или светской культуры. Раннехристианская культура не только вырастает из этих априорно известных источников. Она в терминах миссии спасения, не разработанной ни у евреев, ни у язычников, являет собой «ответ» культурам-прародителям.

Но не стоит забывать о психологической стороне таких заимствований – проблеме самосознания и самопозиционирования христиан первых веков по отношению к культурам-предшественникам. Ведь речь идет не просто о художественном творчестве, но о визуализации основополагающих идей всего христианского мира, во многом оппозиционного по своей ментальности культуре античной. Уже этот факт заставляет многих исследователей с осторожностью принимать точку зрения Грабара на отношение раннехристианских мастеров к светскому императорскому искусству. Глубинный смысл изображений христологических сцен не был тем же для христиан, чем являлись для римлян портретные образы императоров.

Не отрицая культурной преемственности между греко-римским и раннехристианским искусством, многие исследователи второй половины – конца XX века усомнились в том, что раннехристианское искусство с неизбежностью отражает идеологию и ценности элиты, полагая, напротив, что оно играет важнейшую социальную роль, обеспечивая коммуникацию между разными слоями общества, включая неграмотное население. В 1980-1990-х появляется ряд трудов, пересматривающих «аксиомы», сформулированные предыдущими поколениями исследований.

В середине 1980-х Г. Снайдер в своей работе «Перед миром: археологические свидетельства жизни церкви до Константина» [Snyder, 2003 (1985)] предлагает критерии отличия постконстантиновских артефактов от доконстантиновских. Снайдер утверждает, что раннехристианское искусство является формой отражения социальной жизни христианского сообщества периода домашних церквей, сообщества с эгалитарным характером. Христиане того времени, по мнению исследователя, избегают символических изображений жертвы Христа, представляя Его спасителем личности и общества. По мнению исследователя, уже в доконстантиновскую эпоху в раннехристианском искусстве активно раскрываются темы, связанные с церковной организацией. Например, женские фигуры в позе оранта интерпретируются Снайдером как символ христианской церкви [Snyder, 2003 (1985), p. 38], а образ Доброго пастыря рассматривается не только как христологический символ, но, главным образом, как символ «заботливой христианской общины» (*caring community*) [Snyder, 2003 (1985) p. 45].

Принимая во внимание предположения исследователя, мы приходим к выводу о достаточно широком отражении в искусстве первых христиан темы церкви. Раннехристианская образность выражает не только религиозные и мировоззренческие идеи, но и пути организации религиозной общины, способы взаимодействия верующих в раннехристианских сообществах.

Одним из наиболее значительных представителей нового подхода к раннехристианскому искусству является Дж. Элснер [Elsner, 1995; Elsner, 1998]. Как и многие его предшественники, он рассматривает раннехристианское искусство в широком историческом контексте, классифицируя

O. Chuvorkina *On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries*

его как часть общей позднеримской визуальной культуры. В своих трудах он не делает категоричного различия между римскими и раннехристианскими артефактами. Тем не менее, Элснер отслеживает изменения, вызванные появлением и развитием христианства.

Исследователь утверждает, что, несмотря на то, что христианская иконография имеет корни в религиозных и светских образах греко-римской культуры, она умело адаптирует их и наполняет новым религиозным содержанием. Не порывая с прошлым, раннехристианское искусство значительно его трансформирует.

В отличие от своих современников (например, Мэтьюза), Элснер считает, что изменения в иконографии, происходящие в IV в., являются не результатом «соревнования религий», а закономерным следствием процесса культурной и религиозной эволюции. Таким образом, обращение к имперской иконографии имеет своей целью сделать акцент на отношении императорской власти к земным и небесным вопросам [Elsner, 1995, p. 189].

Параллельно с Элснером в 1990-х гг. Томас Мэтьюз [Mathews, 1999 (1993)] в своей работе «Столкновение богов: новая интерпретация раннехристианского искусства» и Ж.-М. Спистер в статье «Изображения Христа в апсидах раннехристианских церквей» [Spieser, 1998] также выступают с критикой аксиомальных положений предшественников, но в ином аспекте.

Кейс: императорский портрет и изображения Христа

Исследователи не считают нужным относить раннехристианское искусство к категории «позднеантичного» и рассматривать его в контексте «общего упадка римского искусства» (*decline of Roman art*) [Mathews, 1999, p. 11]. Кроме того, Мэтьюз выступает противником теории Грабара, согласно которой постконстантиновское христианское искусство насыщено императорскими мотивами, а основу изображений Христа составляют императорские портреты [Mathews, 1999, p. 11]. Ученый убежден в том, что «*The Emperor Mystique*» формируется под влиянием собственной идеологии Грабара, ностальгирующего по потерянным империям. А репрезентативность искусства этого времени связана не с попыткой использовать религиозные изображения для упрочнения императорской власти, а с иконографической фиксацией триумфа Христа в «схватке богов» (*the clash of gods*). Если тронное изображение Христа и замещает собой какое-либо иное, то это изображение не императора, а Юпитера или других богов языческого пантеона [Mathews, 1999, p. 21].

Продолжая размышления Мэтьюза, уместно вспомнить тексты апологетов ранней церкви, в которых мы также обнаруживаем близкие параллели между образами Христа и Юпитера или другими богами греко-римской мифологии. Один из таковых – образ Орфея, к которому обращаются Климент Александрийский и Евсевий Кесарийский (263-340), образ многогранный, содержащий основы для многочисленных аллюзий, что объясняет его популярность в первые века существования христианства. Орфей сопоставляется и с ветхозаветным Давидом, и с Христом – Добрым пастырем, поддерживая таким образом экзегетическую связь Давида и Христа. К подобного уровня метафорам относится и образ Геркулеса, сына бога, величайшего героя, согрешившего и искупившего свою вину, и обретшего после мучительной смерти бессмертие.

Не менее ярким примером «схватки богов» является сопоставление образов Христа и бога Солнца, Sol Invictus. Снайдер полагает, что христиане были вынуждены «иметь дело» с Sol Invictus, поскольку это божество пользовалось популярностью, которую необходимо было нивелировать. Иными словами, прочность древнего культа и детальная разработанность иконографической традиции изображения высших сил и космического порядка проявляют себя как причины обращения первых христиан к греко-римскому языческому пантеону.

Свет на понимание места Бога в мировоззренческой иерархии раннехристианского общества проливает Тертуллиан (155/165 – 220/240) [Тертуллиан, 2004]. Он одним из первых начинает разрабатывать проблемы понятия «*maiestas*» – «Величия» как императорского, так и божественного. Тертуллиан выстраивает иерархическую систему позднеантичного общества, в котором

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

христианское *Maiestas Domini* – Величие Бога – занимает место, некогда предназначенное для богов античных, тогда как величие императора «спускается» на ступень ниже. Оно не просто уступает место, но покоряется Маэсте Бога.

Помимо идеологического аспекта Мэтьюз обращает наше внимание и на аспект формальный – технику и композиционное решение сцен в раннехристианском искусстве, а также на характер расположения этих сцен в сакральном пространстве храма, специфику самой храмовой архитектуры, обусловленную богослужением [Mathews, 1999, p. 92-96].

Логику предложенных Т. Мэтьюзом и Ж-М. Списером умозаключений может проиллюстрировать сделанное исследователями описание и анализ мозаики апсиды Санта Пуденциана, кон. IV в. (рис. 5). По мнению ученых, ранние образы Христа, акцентируя Его божественность, используются для изображения Бога, наделенного всей полнотой силы и власти, «Бога – Пантократора», «принявшего облик Христа для того, чтобы быть увиденным человеком» [Spieser, 1998, p. 67]. В связи с этим визуальные образы Христа не являются псевдо-портретными, как это утверждает Грабар, видя в их стилистике соответствующие черты. «Все они – чистое отображение воображаемого, мыслимого в определенном психологическом состоянии» [Mathews, 1999, p. 11]. Как в письменных, так и в изобразительных источниках первых веков Христос является в разных видах в зависимости от того, кто Его изображает визуально или словом. Диапазон достаточно велик – от Пастыря до Вседержителя.

Отличие изображений Христа от императорских отчетливо прослеживается на примере мозаики апсиды церкви Санта Пуденциана. Многие искусствоведы вслед за А. Грабаром рассматривают эту композицию в контексте влияния императорской иконографии [Christ, 1969; Poilpré, 2005]. Например, Ив Крист объясняет мозаику как христианизированный «триумф Цезаря» («*Kaisertriumph*»), окруженного своими подданными, хотя, как пишет Списер, нет тому сохранившихся подтверждений.

Нередко в качестве истоков исследователи приводят рельефы арки Константина в Риме, 315 г. или Галерия в Салониках, конец III в. (подробнее см. [Grabar, 1979, p. 79-84]), а кроме того, сцены с античных монет, что, по мнению Мэтьюза, также неправомерно: на всех известных императорских изображениях сидящего суверена окружают только стоящие вокруг него поданные. Согласно правилам этикета, сформированным в I в. н.э., сенату и поданным не позволялось сидеть в присутствии императора.



Рис. 5
Мозаики апсиды ц. Санта Пуденциана, кон. IV в. Фото автора

O. Chuvorkina *On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries*

Даже если и существовали изображения, композиционно родственные мозаикам церкви, можем ли мы утверждать, что зритель IV-V вв., созерцая сцены в конхе апсиды, вспоминал некогда созданные мастерами портреты земных императоров, чтобы, сопоставив их с увиденным, понять вложенный смысл. Не наделяем ли мы образы новыми ассоциативными связями, которые верующий пятого столетия не мог различить и понять?

Вопрос до сих пор остается открытым, однако, Мэтьюз, размышляя над ним, доказывает отсутствие в мозаичной композиции каких-либо визуальных предпосылок для сопоставления двух иконографий. В сцене нет основных для императорского изображения деталей, среди которых усыпанная драгоценностями диадема (не встречается в изображениях Христа периода раннего христианства), курульное кресло вместо представленного трона, характер одежды, лишь цвета, но не сами формы, которые подобны императорским. Император вряд ли бы отказался от столь важных своих атрибутов, как скипетр, кресло и одежда, о чем свидетельствуют выполненные в IV в. календари с изображением Константина II. При этом не будем забывать о существовании медальонов с изображениями императора Константина I на троне с высокой спинкой, а не *sella curulis*. Мэтьюз относит такие примеры к исключениям, но эта иконография получает широкое распространение и неоднократно встречается на монетах от времен Константина II до Теодориха II. Кроме того, и сам Христос иногда появляется на троне типа *sella curulis*, например, на саркофаге Юлиуса Басуса, первая половина IV в.

Иными словами, если мастера при изображении Христа отказываются от основных атрибутов императорской власти, но при этом изображают Его в сияющих одеждах и с нимбом, они стараются подчеркнуть Его статус Бога.

К мотивам, отличающим Христа от изображений императора, можно отнести и мандорлу, которая также появляется на мозаиках V-VI в. Мэтьюз проводит параллель между иконографией *Maiestas Domini*, которую мы можем видеть в апсиде ц. Осиос Давид в Салониках (рис. 6) (датировка Мэтьюза – 425-50, хотя большинство ученых склоняются к 500 г. и даже середине VI в.) и ростовыми изображениями Будды, получившими свое распространение в центральной Азии со II в н.э.

Существуют различные интерпретации мотива мандорлы в контексте императорского



Рис. 6
Мозаика апсиды ц. Осиос Давид, сер. V в. Фото автора

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

искусства. Подобного рода ассоциации приходят из римской художественной практики: изображения на щите или *imago clipeata* считаются прототипами христианских изображений Христа во Славе [Winkes, 1969; Brendel, 1944, p. 5-24]. Однако, как пишет Мэтьюз [Mathews, 1999, p. 117-119], такое предположение дважды ошибочно. Изображения на щите – распространенный тип портрета, не содержащий исключительно императорских коннотаций. Кроме того, римские портреты – всегда погрудные изображения, тогда как в христианской мандорле фигура как правило дана в полный рост и чувствует себя более свободно (может выходить за пределы мандорлы) [Mathews, 1995, p. 208]. Кроме того, в христианских изображениях мандорла обычно обрамлена концентрическими цветными лентами: красной, белой, зеленой.

Вышеотмеченные композиционные и колористические особенности решения христианской композиции Христа во Славе приводят Мэтьюза не к римским истокам, а буддистским – искусству Индии и Центральной Азии. Как отмечает исследователь, Будда часто изображается на фоне овального ореола. Сидящий или стоящий, он всегда представлен в полный рост. Концентрические цветные ленты так же находят свои прототипы в буддистском искусстве [Soper, 1949, p. 252-283; p.314-330; Hoddinott, 1963, p. 176.]. Однако вполне вероятно, что цветной ореол вокруг Будды, в свою очередь, появляется под влиянием античных источников, не только визуальных, но и словесных [Loerke, 1981, p.15-21]. Тогда для христианского искусства восточная образная система будет своего рода посредником.

Иконографические заимствования и христианская догматика

Критикуя точку зрения своих предшественников [Grabar, 1968; Snyder, 1967, p. 143-152; Schiller, 1968, vol. 3, p. 233-236] на развитие раннехристианской иконографии под влиянием культа императора, Мэтьюз подчеркивает, что происходившие в раннехристианском искусстве процессы обуславливаются «конкуренцией» между религиозными культами. В связи с этим важно следующее замечание Мэтьюза. Трон Христа (прямые ножки, высокая спинка) историк в большей степени напоминает место, отводившееся в Риме для почетных гостей, философов, а также богов. С языческими богами Христа роднит и внешнее сходство: черные длинные волосы, широкий лоб, пышная борода. Свечение Его одежд, согласующееся с золотым нимбом в виде диска, также в большей степени соответствует атрибутам античного бога.

Доказательством данной параллели может служить и интерес к божественной природе Христа, вызванный особым историческим контекстом. Впервые сияние вокруг Христа появляется в период анти-арианских споров в конце IV в. В свете арианской ереси не представляется разумным создание изображений Бога как земного суверена, но Бога-Сына, равного Богу-Отцу. «Кто увидит Меня, увидит Отца моего», – пишет Евангелист Иоанн (Ин. 14:9), и Никейский собор провозглашает Христа не императором, но «Богом Богов, Светом от Света, одной сути с Отцом» [Mathews, 1999, p. 118], что находит свое воплощение в светоносных одеждах и отливающим золотом нимбе.

Отсутствие императорских референций, однако, не означает, что мозаичная композиция полностью лишена политического подтекста. Таковой присутствует, только связан он здесь в большей степени со служителями церкви. По приведенным Мэтьюзом описаниям, точно под мозаичными изображениями располагалась кафедра священника, фланкируемая синтроном братии. Соответственно, возникает параллель между сидящим священником и изображенным над ним Христом, что не могли не замечать и прихожане. Так священнослужитель мог претендовать на право представительства Христа в церкви земной.

Кроме того, жесты Христа и открытая книга – это, скорее, поза учителя, нежели судии или императора. И подобно тому, как Христос наставляет епископов, так и те поучают паству. На тему учительства, в свою очередь, указывают и животные тетраморфа – символы первых проповедников-евангелистов, и присутствие апостолов Петра и Павла – авторов Посланий.

Такая трактовка позволяет увидеть параллель церкви земной и небесной – тема, развивающаяся

O. Chuvorkina *On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries*

и в текстах апологетов и отцов церкви (см. Тертуллиана, Св. Августина). Но помимо религиозной значимости, установления прямой связи церкви и Христа, изображение включает в себе и важное для IV-V вв. политическое значение – утверждение свободы Церкви от императорского контроля. Нельзя забывать, что одним из наиболее значимых событий IV в. стало отделение церкви от государства [Mathews, 1999, p. 89].

Несмотря на подробный разбор мозаики апсиды, Мэтьюз все же упускает из виду некоторые немаловажные детали. Так, исследователь никак не поясняет городской пейзаж на втором плане и, в частности, возвышающийся в центре композиции крест – является ли он атрибутом императорской культуры, или же его роль ограничивается лишь тем, что он обращает нас к реалиям IV в. В своем письме императору Константину II Кирилл Иерусалимский (PG 33:1172B) упоминает о явлении такого Креста, простиравшегося от Голгофы до горы Елеонской, а Иоанн Златоуст описывает Крест, воздвигнутый Константином Великим (PG 57:23-24). В таком случае, текст проповеди святителя, который неоднократно проводит параллели между Царем Небесным и земным, может служить соответствующим по времени объяснением смысла мозаики апсиды [Brenk, 1980, p. 47-50].

Кроме того, для некоторых исследователей до сих пор открытыми остаются вопросы относительно прочтения фигуры на троне – это Сын Человеческий или же Бог-Отец, на что указывают и тексты Писания, и комментарии апологетов ранней церкви [Schlatter, 1992, p. 281-295]. Вполне возможно, что речь идет не о разрушении Иерусалима, описанном пророком Иезекиилем в первых главах (Иез. 1-7), но о триумфе Церкви, который также дается в тексте пророчества (Иез. 40-48) и толковании на него Св. Иеронима [CCSL 75, 557-558]. Основываясь на двух вышеуказанных письменных источниках, можно предположить, что мозаика апсиды представляет собой изображение Троицы: Бог-Отец восседает на троне, Сын представлен символически в виде возвышающегося и украшенного драгоценными камнями Креста, тогда как Дух Святой дан также символически – в виде света, разлитого в небе и представленного живописными светящимися цветными облаками [Cutler, 1987, p.147; GCS, Origenes 11, 111-112].

Трактовка мозаичной композиции как изображения Троицы находит себе исторические объяснения и подтверждения: на первом Константинопольском соборе 381 г. утверждается догмат о равенстве и единосущии Святого Духа, Бога Отца и Сына. Таким образом, программа мозаики передает библейское послание и лишь в качестве уже готовой формулы высказывания использует мотивы императорского искусства, не делая их центральными и смыслообразующими. Такой вывод подтверждается и текстами Евсевия Кесарийского (263-340), Св. Августина (354-430), Св. Иеронима (347-420) – они показывают, насколько осторожны в вопросах заимствований были первые христиане. Кроме того, к V столетию в рамках христианской культуры уже была выстроена иерархическая система ценностей и величин, определяющая отношения между Богом и Цезарем, христианским Богом и богами языческими, что не позволяет видеть во всех изображениях Христа на троне следы исключительно императорской культуры.

Продолжая размышления о возможных источниках появления христианской образности, не связанных с искусством двора, исследователи в конце XX – начале XXI в. выдвигают целый ряд предположений. Подобно тому, как культ императора формировался не только сверху, но и «снизу» (*from the streets upward*), так и раннехристианская иконография могла складываться под влиянием потребностей самих верующих, с оглядкой на их жизнь и культуру [Mathews, 1999, p. 45; McCormick, 1989, p. 163-165].

Обратимся к сцене Входа Христа в Иерусалим. Там, где А. Грабар видит параллели между изображениями Христа и триумфальным входом в город императора (чаще всего речь идет о входе в Рим императора Константина в 312 г.), многие усматривают родство со сценами охоты и сбора урожая на римских саркофагах. Тем самым подчеркивается: христиане видят в Христе не императора, но аристократа (*nobleman*), вельможу, близкого по социальному статусу самим верующим.

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

Мэтьюз также описывает сцену Входа Христа в Иерусалим на ланто портала церкви Св. Марии в Каире и говорит о неподобающей императорским изображениям «скромности» композиции. Здесь нет характерной для *Adventus* торжественной обстановки и специфических деталей. Их описание можно почерпнуть в «Деяниях» (*Res gestae*) римского историка Аммиана Марцеллина (ок.330-395), представившего в одной из глав своей книги прибытие в город императора Константина II. Эта «скромность», как считает ученый, делает христианского Бога ближе простому верующему, а не императорскому двору.

В качестве дополнительного довода, свидетельствующего о малой вероятности обращения христианских мастеров и заказчиков к императорскому искусству, Мэтьюз апеллирует к распространившейся в IV-VI вв. арианской ереси и необходимости борьбы с ней. Стоит, однако, отметить, что, рассматривая памятник как пример визуализации христианкой догматики, исследователь руководствуется датировками, сделанными в конце 1950-х – начале 1960х гг. Но уже в 1986 г. время появления скульптуры каирского храма пересматривается и датируется первой половиной VIII в. [MacCoull, 1986, p. 230-244; Fournet, 1993, p. 237-244; Spieser, 1995, p. 311-319]. В свете вышесказанного роль Арианской ереси в процессе кристаллизации отношения первых христиан к императору, и, соответственно, попытке создания независимого от императорского церемониала и культа искусства оказывается преувеличенной. В то же время полное отрицание параллелей между христианскими изображениями и искусством империи приводит к неточным представлениям о среде, в которой происходит формирование раннехристианской образности. Она рождается не в интеллектуальном вакууме и неизбежно подвергается влиянию визуального наследия и философских концепций, распространенных на землях империи.

Гетерогенность позднеантичного общества значительно осложняет попытки однозначной интерпретации раннехристианских образов, поэтому между исследователями до сих пор не утихают споры. Но если смотреть на раннехристианское искусство как на одно из проявлений греко-римского визуально-художественного языка, то можно увидеть, что одни и те же образы могут выступать знаковыми средствами для множества десигнатов как вне, так и внутри христианства. В этом контексте диалог между Т. Мэтьюзом и Г. Снайдером относительно значения иконографии «Христа-мага» или полемика между А. Грабаром и Т. Мэтьюзом о происхождении иконографии Христа от императорских портретов или иконографии Юпитера/ других богов не может привести к однозначному ответу.

Справедливости ради стоит отметить, что и Грабар, и Мэтьюз большое внимание уделяют фактору влияния непосредственных исполнителей на визуальную образно-символическую систему раннего христианства. Оба говорят о том, что искажения, вносимые художниками/скульпторами (в большинстве своем язычниками) в исходный смысл сюжета, достаточно заметны [Mathews, 1999, p. 32]. В дальнейшем заказчики при выборе иконографии могут опираться непосредственно на христианский прецедент, вкладывая в него новый смысл и не раздумывая о его несоответствии библейскому сюжету.

Немаловажную роль играет в прочтении послания и адресат. Социально или этнически разные группы людей с большой вероятностью вкладывают разные оттенки значения в одни и те же знаковые изображения, а зрители-верующие – по-разному их интерпретируют. Заказчики, близкие к императору, могут руководствоваться мотивами императорского культа, а прихожане – интерпретировать образы Христа-владельца мира как изображения верховного божества. Вполне возможно, что заказчики, свободные от влияния императорского двора, изначально не считают в этом иконографическом типе никакого «императорского» подтекста. Однако если следовать логике многих современных исследователей, и императорские изображения, и торжественные образы Юпитера восходят к скульптуре высокой греческой классики, то есть к единому иконографическому источнику.

Заключение

В попытке прояснить генезис и семантику раннехристианских изображений Христа и как можно точнее определить их взаимосвязь с императорским придворным искусством мы всякий раз сталкиваемся с проблемами, связанными не только с прочтением христианского образа, но и с наукой, призванной этот образ анализировать и интерпретировать. Иными словами, встает вопрос методов и инструментария, с помощью которых можно приблизиться к памятнику и выявить его смыслы, вопрос аналитического аппарата, с которым работают медиэвисты.

До сих пор не прекращающийся пересмотр истоков раннехристианского искусства отмечает границы применения одного из классических и традиционных методов искусствознания – иконографического подхода – в том виде, в каком его предлагает в первой половине XX в. А. Грабар, что заставляет задуматься о выработке новых подходов, учитывающих оригинальность и независимость христианской культуры и, одновременно, гетерогенность среды, в которой происходит развитие раннехристианской образности. Как следствие, последние тенденции в изучении раннехристианской символической системы связаны с постепенным отказом от попыток однозначной интерпретации символов и вниманию к контексту, расширению диапазона образов (от изображений языческих богов до философов и мудрецов-магов) [Murray Sister Charles, 1981, p. 55-60] и культур (включая буддизм, искусство Индии и Центральной Азии) [Hoddinott, 1963; Mathews, 1999], оказавших влияние на сложение иконографии раннехристианского искусства в целом и изображений Христа в частности.

Кроме того, чтобы все-таки ответить на вопрос, «чьими голосами говорят раннехристианские образы» [Mathews, 1999, p. 21], современные исследователи предлагают обратиться к более детальному и глубокому изучению взаимоотношения разных классов и социальных групп в позднеримской империи. Вместе с тем центром многих современных трудов становится адресат – зритель-верующий, а также его способность распознавать и прочитывать визуально представленные послания в процессе богослужения. Еще А. Грабар, говоря о взаимоотношениях позднеантичного и раннехристианского образов, уточняет, что речь идет не о заимствованиях как таковых, но об обращениях к одному единому визуальному языку [Grabar, 1968, p. 35], общим формулам и мотивам, используемым без особой рефлексии и язычниками, и христианами. Следовательно, в тех случаях, когда семантика не совпадает с прагматикой, исследователя должен интересовать не сам десигнат, то есть буквальное значение, которым обладает предмет изображения, а значение интендированное, подразумеваемое. Тогда рассматриваемый образ будет выступать денотатом, обозначая мыслимое, вложенное в него создателями, изготовителями, предполагаемое для усвоения / запоминания пользователем образа. Именно на денотативное значение образа накладываются все последующие, когда оказываются задействованы разного рода дополнительные смыслопорождающие механизмы, объединяемые процессом переноса смысла с одного носителя на другой.

Иными словами, мы имеем дело с визуальным образом, смысл которого не ограничивается смыслом изображения, а значение уточняется и истолковывается именно в процессе использования. Главный акцент смещается в сторону истолкователя – верующего, осмысляющего изображение и наделяющего его смыслом. Христианская живопись требует не просто считывания, а мыслительного и эмоционального сопереживания и соучастия. Поэтому анализ носителя и «потребителя» смыслового поля должен стать для исследователя одной из ключевых позиций в методологической системе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тертуллиан. Апология. – Москва, 2004.
2. Clement of Alexandria, Exhortation to the Heathen <http://www.earlychristianwritings.com/text/clement-exhortation.html>
3. Eusebius. In praise of Constantine. <http://people.ucalgary.ca/~vandersp/Courses/texts/eusebius/eusepraf.html>

О.А. Чуворкина *К вопросу о генезисе и семантике раннехристианских изображений Христа в работах медиевистов XX-XXI вв.*

4. *Brendel O.* Origin and meaning of the mandorla // *Gazette des Beaux-Arts*, 25 (1944). P. 5-24.
5. *Brenk B.* The imperial heritage in early Christian art // *Age of spirituality: a symposium*. New York, 1980. P. 39-53.
6. *Christ Y.* *Les grands portails romans*. G n ve, 1969.
7. *Cutler A.* Under the sign of the Deesis: on the question of representativeness in Medieval Art and literature // *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41 (1987). P. 145-154.
8. *Elsner J.* *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge, 1995.
9. *Elsner J.* *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire A.D. 100–450*. Oxford, 1998.
10. *Fournet J-L.* L'inscription grecque de l'eglise Al-Mu'allaq. Quelques corrections // *Bulletin de l'Institut Français d'Arch ologie Orientale*, XCIII (1993), P. 237-244.
11. *Grabar A.* *Christian Iconography: a Study of its Origins*. Princeton, NJ, 1968.
12. *Grabar A.* Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age. Paris: Flammarion, 1979.
13. *Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient. Paris, 1936.
14. *Hoddinott R.F.* *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*. London, 1963.
15. *Holscher T.* *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, 2004.
16. *Loerke W.C.* Observations on the Representation of 'Doxa' in the Mosaics of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's Sinai // *Gesta* 20, 1981, p. 15-22.
17. *MacCoull L.S.B.* Reading the inscription of El-Muallaqa // *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, LXIV (1986), P. 230-244.
18. *Mathews Th.* *Art and architecture in Byzantium and Armenia: liturgical and exegetical approaches*. Variorum, Aldershot, 1995.
19. *Mathews Th.* *The clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton, 1999.
20. *McCormick M.* Clovis at Tours, Byzantine Public Ritual and the origins of medieval ruler symbolism // *Das Reich und die Barbaren* / ed. by Euangelos K. Chrysos, Andreas Schwarcz. Wien, 1989. P. 163-165.
21. *Murray Sister Charles.* *Rebirth and Afterlife: A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*. Oxford: B.A.R., 1981.
22. *Poilpré A.-O.* *Maestas Domini*. Paris, 2005.
23. *Schiller G.* *Die Majestas Domini* // *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1968, Vol. 3, p. 233-236.
24. *Schlatter Fredric W.* Interpreting the Mosaic of Santa Pudenziana // *Vigiliae Christianae*, Vol. 46, No. 3 (Sep., 1992), p. 276-295.
25. *Snyder G.F.* *Anter Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Mercer University Press, 2003.
26. *Snyder G.F.* The meaning of the Maestas Domini in Hosios David // *Byzantion* 37 (1967): 143–52.
27. *Soper A.C.* Aspects of light symbolism in Gandharan Sculpture // *Artibus Asiae* 12 (1949), p.252-83, p.314-330; 13 (1950), p. 63-85.
28. *Spieser J-M.* A propos du linteau d'Al-Moallaqa // *Orbis Romanus Christianusque*. Paris, 1995, P. 311-319.
29. *Spieser J-M.* The representation of Christ in the Apses of Early Christian churches // 37, N 1, 1998. P. 63-73.
30. *Winkes R.* *Clipeata Imago : Studien zu einer romischen Bildnisform*. Bonn, 1969.

REFERENCES

1. Tertullian, Clemens. *Apology*. Moscow, 2004.
2. Clement of Alexandria, *Exhortation to the Heathen* [in English translation] E-Source <http://www.earlychristianwritings.com/text/clement-exhortation.html>
3. Eusebius of Caesarea. *In praise of Constantine*. [in English translation] E-Source <http://people.ucalgary.ca/~vandersp/Courses/texts/eusebius/eusepraf.html>
4. Brendel, O. "Origin and meaning of the mandorla" in *Gazette des Beaux-Arts*, 25 (1944), p. 5-24.
5. Brenk B. "The imperial heritage in early Christian art" in *Age of spirituality: a symposium*. New York, 1980, p. 39-53.
6. Christ Y. *Les grands portails romans*. G n ve, 1969.
7. Cutler A. "Under the sign of the Deesis: on the question of representativeness in Medieval Art and literature" in *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 41 (1987), p. 145-154.
8. Elsner J. *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge, 1995.
9. Elsner J. *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire A.D. 100–450*. Oxford, 1998.
10. Fournet J-L. "L'inscription grecque de l'eglise Al-Mu'allaq. Quelques corrections" in *Bulletin de l'Institut Français d'Arch ologie Orientale*, XCIII (1993), P. 237-244.
11. Grabar A. *Christian Iconography: a Study of its Origins*. Princeton, NJ, 1968.

O. Chuvorkina *On the question of genesis and semantics of Christ representations in Early Medieval Art in the works of medievalists of the XX-XXI centuries*

12. Grabar A. *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*. Paris: Flammarion, 1979.
13. Grabar A. *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris, 1936.
14. Hodinott R.F. *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*. London, 1963.
15. Holscher T. *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, 2004.
16. Loerke W. C. "Observations on the Representation of 'Doxa' in the Mosaics of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's Sinai" in *Gesta* 20, 1981, p. 15-22.
17. MacCoull L.S.B. "Reading the inscription of El-Muallaqa" in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, LXIV (1986), P. 230-244.
18. Mathews Th. *Art and architecture in Byzantium and Armenia: liturgical and exegetical approaches*. Variorum, Aldershot, 1995.
19. Mathews Th. *The clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton, 1999.
20. McCormick M. "Clovis at Tours, Byzantine Public Ritual and the origins of medieval ruler symbolism" in *Das Reich und die Barbaren*, ed. by Euangelos K. Chrysos, Andreas Schwarcz. Vienna, 1989. P. 163-165.
21. Murray Sister Charles. *Rebirth and Afterlife: A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*. Oxford, B.A.R., 1981.
22. Poilpré A.-O. *Maiestas Domini*. Paris, 2005.
23. Schiller G. "Die Majestas Domini" in *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1968, Vol. 3, p. 233-236.
24. Schlatter Fredric W. "Interpreting the Mosaic of Santa Pudenziana" in *Vigiliae Christianae*, Vol. 46, No. 3 (Sep., 1992), p. 276-295.
25. Snyder G.F. *Anter Pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Mercer University Press, 2003.
26. Snyder G.F. The meaning of the Maiestas Domini in Hosios David" in *Byzantion*, 37 (1967): 143-52.
27. Soper A.C. "Aspects of light symbolism in Gandharan Sculpture" in *Artibus Asiae*, 12 (1949), p. 252-83, p. 314-330; 13 (1950), p. 63-85.
28. Spieser J-M. "Apropos du linteau d'Al-Moallaqa" in *Orbis Romanus Christianusque*. Paris, 1995, P. 311-319.
29. Spieser J-M. "The representation of Christ in the Apses of Early Christian churches" in *Gesta*. 37, №1, 1998. P. 63-73.
30. Winkes R. *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*. Bonn, 1969.

И.Е. Печёнкин

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры Истории русского искусства

факультета истории искусства РГГУ

pech_archistory@mail.ru

ГЁТЕ – ПАЛЛАДИО – ЖОЛТОВСКИЙ. ГИПОТЕЗА О НЕМЕЦКИХ КОРНЯХ РУССКОГО ПАЛЛАДИАНСТВА XX ВЕКА

Имя академика архитектуры, признанного патриарха профессии Ивана Жолтовского, моментально ассоциируется с Италией. Это неудивительно, ведь подавляющее большинство его построек, включая знаковые работы дореволюционных лет, принесшие мастеру первую известность, выполнены в формах итальянского Ренессанса и находятся в русле палладианской традиции. В статье обозначены проблемные контуры будущего исследования этой темы. Погружаясь в фактологию биографии Жолтовского, можно обнаружить указания на более широкий интернациональный контекст формирования его как архитектора, а природа его профессиональных установок обретает большую сложность и тяготеет не столько к итальянской культурной почве, сколько к немецкой.

Usually we tend to associate the name of the famous architect and the protagonist of Russian neoclassicism Ivan Zholtovsky with Italy. Since 1910s all of reviewers Zholtovsky's creativity were focused on the importance of the "Italian" factor. But is actually everything so simple in the genealogy of the Russian palladianism of the 20th century? There is no any whole hypothesis in offered paper, rather the problematic contours of a future study of this topic will be indicated. Studying Zholtovsky's early biography, one can find some features of the more wide international context of his education as an architect, and the origins of his professional attitudes acquires greater complexity and looks more Germanian than Italian.

Ключевые слова: архитектура, персоналии, Жолтовский, палладианство, межкультурная коммуникация, Гёте, Италия

Keywords: architecture, personalities, Zholtowski, Palladianism, intercultural communication, Goethe, Italy

Образ Ивана Владиславовича Жолтовского стойко ассоциируется с темой рецепции и осмысления традиций архитектуры итальянского Ренессанса. Очевидно, что культурные сокровища Италии были хорошо ему известны, а его эрудиция и уверенное владение формальными приёмами итальянской (преимущественно палладианской) архитектуры свидетельствуют о том, что Жолтовский неоднократно бывал на Апеннинском полуострове. В монографических трудах и статьях, посвящённых творчеству Жолтовского, сведения биографического характера вообще достаточно скудны, а информация о заграничных поездках мастера обычно даётся вскользь. Невьясненным остаётся даже общее количество этих поездок (М. И. Астафьева-Длугач и Ю. П. Волчок пишут в общей сложности о двадцати шести, но источник этих сведений не называют [Астафьева-Длугач, Волчок, 1988, с. 48-60]). Предпринятая недавно попытка реконструировать дореволюционный период биографии Жолтовского [Печёнкин, Шурыгина, 2017] не исчерпала всех пробелов в структуре нашего знания об отношениях этого мастера с Италией и итальянскими памятниками, но в ходе работы над этой небольшой книжкой родились некоторые соображения, которыми хотелось бы поделиться с заинтересованной аудиторией.

Репутация И. В. Жолтовского как «ортодоксального» академика и палладианца в значительной степени сформирована его постройками, действительно весьма оригинальными для рубежа

1900-1910-х годов своей однозначной ориентированностью на конкретные итальянские прототипы. В интерпретации историков архитектуры эта авторская самобытность приобрела поистине фантазмагорические масштабы и смыслы. Например, С. О. Хан-Магомедов в своей монографии о Жолтовском приписал ему «роль некоего контролёра художественного уровня русской архитектуры», причём памятники Ренессанса были якобы выбраны мастером в качестве критерия этого уровня [Хан-Магомедов, 2010, с. 43, 53]. В поддержку такого нарратива действует и тот факт, что первое в России полное издание одного из главных в мировой истории архитектурных трактатов – «Четырёх книг об архитектуре» Палладио – вышло в 1936 году, как указано внутри самого тома, под редакцией А. Г. Габричевского и в переводе И. В. Жолтовского. Вопрос о том, как в действительности осуществлялось это соавторство, никогда специально не исследовался. Упоминание этого переводческого опыта архитектора является настолько привычным и обязательным для исследователей, что, кажется, никто из них не задавался вопросом о том, насколько он сочетается с фактами биографии Жолтовского.

Очевидно, что для перевода трактата, созданного в XVI веке, необходимо было обладать недюжинной языковой подготовкой. Подобная переводческая работа могла быть скорее прерогативой кабинетного учёного, нежели практикующего архитектора. По крайней мере, А. Г. Габричевский, выпускник классической гимназии и университета, должен был стать незаменимым сотрудником Жолтовского. Ведь, опять же, открытым является вопрос о том, в какой степени сам Жолтовский владел итальянским языком?

Как следует из документов личного дела, отложившегося в фонде Императорской Академии художеств в РГИА, среднее образование Ян (Иван) Жолтовский получал сначала в Пинском, а затем в Астраханском реальных училищах [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 18-19]. Учёба в подобных заведениях считалась подготовительной ступенью к инженерно-технической карьере, тогда как поступлению в университет обычно предшествовала классическая гимназия с углублённым изучением гуманитарных дисциплин, включая языки. Поэтому вполне закономерно, что молодой Жолтовский, окончив реальное училище, поступил в Рижский политехникум. Правда, проучился он там всего лишь год, после чего подал документы в Императорскую Академию художеств. Среди них находится выданный Пинским училищем аттестат с оценками успеваемости, из которого следует, что юный Ян Жолтовский из иностранных языков изучал только немецкий.

В том, что Иван Владиславович хорошо владел немецким языком, убеждают свидетельства современников, общавшихся с ним. По информации Ю. Д. Старостенко, в период работы над проектом реконструкции Москвы, уже в советские годы, Жолтовский настоятельно ссылался в своих выступлениях по вопросам городского планирования на германоязычную литературу. О симпатиях Жолтовского к немецкой культуре говорит и то обстоятельство, что среди его настольных книг непременно был томик Гёте. Принимая во внимание взгляды немецкого классика на архитектуру и искусство в целом, а также его особое отношение к Италии, можно усмотреть в связке Жолтовского и Гёте некоторую закономерность. В связи с этим идея, что итальянская архитектура была «открыта» Жолтовским первоначально в её германском восприятии, кажется заслуживающей внимания.

Стоит подчеркнуть, что Жолтовский-неоклассик (или даже Жолтовский-палладианец) возник не сразу. Появлению этого устойчивого амплуа предшествовали десятилетия профессиональной деятельности, которые С.О. Хан-Магомедов несколько высокопарно назвал временем, когда Жолтовский уделял главное внимание «формированию своей личностной концепции» [Хан-Магомедов, 2010, с. 38]. Сдаётся, что в действительности архитектор был озабочен не только «поиском себя», но и поиском работы, а значит, в творческом отношении был сильно зависим от требований заказчиков и старших коллег, под началом которых он, так и не получивший диплома Академии (и, соответственно, не имевший разрешения на производство самостоятельных построек), был вынужден трудиться. Учёба в Академии, занявшая у Жолтовского долгие десять лет, тоже не предвещала его будущей творческой программы. Он учится и работает помощником у архитекторов

И.Е. Печёнкин *Гёте – Палладио – Жолтовский. Гипотеза о немецких корнях русского палладианства XX века*

Р.Р. Марфельда и графа Н.И. Рошефора, чьи проекты вполне укладываются в эстетические рамки поздней эклектики. Перепоступив в Академию после реформы 1893 года, когда подготовка архитекторов была переведена в формат мастерских, возглавляемых профессорами-руководителями, Жолтовский оказался в классе А.О. Томишко, чьё понимание архитектурной профессии, в отличие от его прославленного коллеги Л. Н. Бенуа, воспитавшего целую плеяду неоклассиков начала XX века, было предельно практическим и деловым – без художнических изысков. Об отсутствии чётких стилевых предпочтений у Жолтовского конца 1890 – начала 1900-х годов становится ясно также из его проектов, созданных для различных конкурсов. Об эстетической неопределённости работ раннего Жолтовского между прочим писал Г. К. Лукомский, когда уже в середине 1910-х годов ретроспективно описывал путь «русского палладианца» [Лукомский, 1913, с. 21].

Поворотным эпизодом в творчестве Жолтовского (как и в его биографии в целом) стало проектирование и строительство павильона Скакового общества в Москве (1903-1906). Этот эпизод, с одной стороны, хорошо известен, с другой же, интригующе непонятен. Одержав победу в конкурсе с проектом, выполненным в формах викторианской неоготики, Жолтовский (как считается, мастерски переубедив заказчиков) возводит особняк, выдержанный в стиле русского классицизма с толикой «настоящих» итальянизмов. Последнее особенно касается внутренней отделки, созданной по образцам подлинных ренессансных интерьеров Италии, куда Жолтовский специально ездил во время строительства вместе с живописцем И. И. Нивинским; это, по-видимому, были одни из ранних итальянских поездок мастера.

Думается, что вопрос о причинах столь резкой и кардинальной метаморфозы проекта и самого архитектора стоит считать открытым. Во всяком случае, *curriculum vitae* Жолтовского никак не объясняет, откуда берётся у него эта одержимость Высоким Ренессансом и Палладио, совсем не типичная для эклектика XIX века. Стояли ли за этим субъективные результаты творческих исканий или то был коммерческий эксперимент, в ходе которого московской публике был предложен незнакомый ей экзотический продукт, важно, что отныне Жолтовский был категоричен в своём следовании определённой эстетической программе, а его творения обрели узнаваемый авторский почерк, подчас принимавший форму эпатажа (знаменитый казус особняка Тарасова в Москве). Где же можно найти истоки или прецедент такого палладианского максимализма?

На мой взгляд, в анналах отечественной культуры их искать довольно бессмысленно: речь идёт о времени, когда ещё не был выявлен феномен русского палладианства рубежа XVIII-XIX веков, не был описан творческий опыт таких мастеров, как Н. А. Львов, Дж. Кваренги, Ч. Камерон. В частности, хрестоматийная статья И. Фомина в «Мире искусства», полагаемая манифестом обращения русской просвещённой публики (и в том числе зодчих) к наследию отечественного классицизма, выйдет спустя 1-1,5 года после появления проекта Жолтовского. Существуют, кроме того, сомнения в том, что Жолтовскому и его буржуазным клиентам были близки и понятны присущие екатерининскому или александровскому классицизму дворянско-имперские коннотации. В то же время, обращение к итальянскому Ренессансу напрямую из России ранних 1900-х также выглядит противоестественным. Достаточно вспомнить констатацию П. П. Муратова, назвавшего 1880-е годы временем «наибольшего <...> отчуждения от Италии» [Муратов, 2005. Т. 1, с. 13; Печёнкин, 2014, с. 63-72]. В отечественной архитектуре поздней эклектики цитаты «из Палладио» встречаются (например, в спроектированном А. Н. Померанцевым особняке Н. В. Спиридонова на Фурштатской улице в Петербурге), но фигурируют наравне с прочими историческими заимствованиями и свободно сочетаются с ними. Исходя из этих обстоятельств, рискну предположить, что Жолтовский, как германофон, мог опираться в данном случае не на русскую, а на немецкую интеллектуальную традицию, в которой образ Италии, насыщенной совершенными творениями художества, обладал особенным значением. Ключевой фигурой здесь, несомненно, является Гёте, переживший бурное увлечение готикой, но заметивший как-то на склоне лет в разговоре с И. П. Эккерманом: «Классическим называю я здоровое, а романтическим – больное» [Буслаев, 1886, с. 326].

I. Pechenkin *Goethe – Palladio – Zholtowski. A Hypothesis on the German Sources of Russian Palladianism of XX century*

Постройки Палладио в Виченце и её окрестностях служат ни с чем не сравнимым образцом итальянской архитектуры и для Жолтовского, и для Гёте, написавшего: «Палладио – это человек огромной внутренней силы, сумевший обратить ее вовне. <...> Право, есть нечто божественное в его строениях, они – как чудодейственная сила великого поэта, который из правды и вымысла создает нечто третье, завораживающее нас своим заимствованным бытием» [Гёте, 2013, с. 55]. Архитектура Палладио, представая в глазах Гёте воплощением не только художественной, но и моральной высоты, вдохновляет немецкого поэта и мыслителя на произвольные философские обобщения. Гёте не интересуют исторические реалии венецианского XVI века: он размышляет о противостоянии художника и толпы, о неизбежном стремлении гения преобразить этот мир и о роковой невозможности достигнуть успеха в этом. «Палладио, до мозга костей проникнутый жизнью древних, – фантазирует Гёте на страницах своего “Итальянского путешествия”, – ощущал мелкость и узость своего времени». Эти слова удивительно совпадают с «канонической» характеристикой Жолтовского в отечественной историографии. Реноме Жолтовского словно бы иллюстрирует гётевский миф о Палладио.

В конце концов, замечание А. Г. Габричевского о том, что вокруг имени Жолтовского «создаются легенды» [Печёнкин, Шурыгина, 2017, с. 7], можно понимать и как свидетельство того, что мифический образ во многом создавался самим архитектором. Если рассматривать ситуацию в таком ракурсе, то палладианская апология Гёте может выступить в качестве идеальной основы для конструирования Жолтовским собственной профессиональной идентичности, имевшей не только чисто художественный, но и коммерческий аспект. В сборнике «Архитектурная Москва», изданном первым и единственным выпуском в 1911 году и составленном из компактных очерков о московских зодчих, Жолтовский без обиняков охарактеризован как «архитектор миллионеров» [Архитектурная Москва, 1911, С. 8]. Справедливо ли в таком случае видеть в нём искателя чистой красоты, якобы затворившегося в «башне из слоновой кости» во имя постижения высоких архитектурных истин? Думается, что гораздо более обоснованно считать Жолтовского архитектором, решившимся противопоставить конъюнктуре московского архитектурного рынка инновацию обращения к доселе неизвестному (или малоизвестному) кругу прототипов. Этот опыт оказался успешным и позволил Жолтовскому утвердиться в почётном амплуа знатока и практика по-настоящему престижной архитектуры (эксклюзивной, в переложении на сегодняшний язык).

ЛИТЕРАТУРА

1. Архитектор Иван Владиславович Жолтовский (1867-1959). Архитектурная мастерская-школа И. В. Жолтовского (1945-1959). Каталог путеводитель по фондам Государственного научно-исследовательского музея архитектуры имени А. В. Щусева. – Москва, 1985.
2. Архитектурная Москва. Ежегодник. Вып. 1. – Москва, 1911.
3. Астафьева-Длугач М.И., Волчок Ю.П. Жолтовский // Зодчие Москвы. Кн. 2. – Москва, 1988. – С. 48-60.
4. Буслаев Ф.И. Мои досуги: в 2 частях. Часть 1. – Москва, 1886. – С. 291-407.
5. Власов А. Зодчий-учёный-педагог. К восьмидесятипятилетию академика архитектуры И. В. Жолтовского // Советская архитектура. 1953. №. 4. – С. 46-69.
6. Гёте И.-В. Итальянское путешествие / Пер. с нем. Н. А. Холодковского. – Москва, 2013.
7. Зальцман А. Творчество И. В. Жолтовского // Архитектура СССР. 1940. № 5. – С. 35-50.
8. Лисовский В.Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. – Санкт-Петербург, 2006.
9. Лукомский Г. Новый Петербург (мысли о современном строительстве) // Аполлон. 1913. № 2. – С. 5-38.
10. Муратов П.П. Образы Италии: в 2 т. – Москва, 2005.
11. Печёнкин И.Е. «В Италии же архитектура есть поэзия...» Об итальянских впечатлениях в жизни и творчестве русских архитекторов XIX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Ред. Н. К. Соловьёв. 3/2014. – С. 63-72.
12. Печёнкин И.Е., Шурыгина О.С. Архитектор Иван Жолтовский. Эпизоды из ненаписанной биографии. – Москва, 2017.

И.Е. Печёнкин *Гёте – Палладио – Жолтовский. Гипотеза о немецких корнях русского палладианства XX века*

13. Успенский В.М. Иван Жолтовский. Дон Кихот советского палладианства // Палладио в России: от барокко до модернизма. – Москва, 2015. – С. 379-385.
14. Фирсова А.В. Творческое наследие И. В. Жолтовского в отечественной архитектуре XX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. – Москва, 2004.
15. Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский. – Москва, 2010.
16. Хмельницкий Д.С. Иван Жолтовский. Архитектор советского палладианства / при уч. А.В. Фирсовой. – Берлин, 2015.
17. Яралов Ю. Рисунок мастера // Советская архитектура. 1953. № 4. – С. 70-76.

REFERENCES

1. *Arhitektor Ivan Vladislavovich Zholtowski (1867-1959). Arhitekturnaya masterskaya-shkola I. V. Zholtovskogo (1945-1959). Katalog putevoditel' po fondam Gosudarstvennogo nauchno-issledovatel'skogo muzeya arhitektury imeni A. V. Shchuseva* [Zholtowski and his art school: a catalogue of the Shchusev museum]. Moscow, 1985.
2. *Architekturnaya Moskva* [Moscow Architecture]. An annual edition. Issue 1. Moscow, 1911.
3. Astaf'eva-Dlugach M.I., Volchok Yu.P. "Zholtowski" in *Zodchie Moskvyy* [Moscow architects]. Vol. 2. Moscow, 1988. P.48-60.
4. Buslaev F.I. *Moi dosugi* [My studies in free time] Part 1. Moscow, 1886. P. 291-407.
5. Vlasov A. "Zodchij-uchyonij-pedagog. K vos'midesyatipyatiletyu akademika arhitektury I. V. Zholtovskogo" [Architect, scientist and teacher. 80 years of Zholtowski] in *Sovetskaya arhitektura* [Soviet architecture]. 1953. №. 4. P.46-69.
6. Goethe I.W von. *Ital'yanskoe puteshestvie* [Italienische Reise = Italian voyage]. Moscow, 2013.
7. Zal'man A. "Tvorchestvo I. V. Zholtovskogo" [Creative art by Zholtowski] in *Architektura SSSR* [USSR Architecture]. 1940. № 5. P.35-50.
8. Lisovskij V.G. *Leontij Benua i peterburgskaya shkola hudozhnikov-architektorov* [L. Benois et Peterburg school of artists-architects]. Saint-Petersburg, 2006.
9. Lukomski G. "Novyj Peterburg (mysli o sovremennom stroitel'stve)" [New Petersburg: remarks of contemporary buildings] in *Apollon* [Apollo, Saint-Petersburg]. 1913. № 2. P.5-38.
10. Muratov P.P. *Obrazy Italii* [Images of Italy] Vol. 1. Moscow, 2005.
11. Pechenkin I.E. "V Italii zhe arhitektura est' poehziya..." Ob ital'yanskikh vpechatleniyah v zhizni i tvorchestve russkikh arhitektorov XIX veka [In Italy the architecture is poetry; on Italian impressions in art of Russian architects of 19 c.] in *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHP* [MGHP Bulletin], ed. N. K. Solov'ov. 2014, 3, P.63-72.
12. Pechenkin I.E., Shurygina O.S. *Arhitektor Ivan Zholtowski. Epizody iz nenapisannoj biografii* [Architect Ivan Zholtowski; episodes from unwritten biography]. Moscow, 2017.
13. Uspenskij V.M. Ivan Zholtowski. Don Kihot sovetskogo palladianstva [Ivan Zholtowski, Don Quixote of Soviet Palladianism] in *Palladio v Rossii: ot barokko do modernisma* [Palladio in Russia from Baroc to Modernist art]. Moscow, 2015. P.379-385.
14. Firsova A.V. *Tvorcheskoe nasledie I. V. Zholtovskogo v otechestvennoj arhitekture XX veka* [Artistic heritage of Zholtowski in Russian architecture of the 20 c.]. PhD Thesis. Moscow, 2004.
15. Han-Magomedov S.O. *Ivan Zholtowski*. Moscow, 2010.
16. Chmel'nicki D.S. *Ivan Zholtowski. Arhitektor sovetskogo palladianstva* [Ivan Zholtowski; architect of Soviet Palladianism] coauthor A. V. Firsova. Berlin, 2015.
17. Yaralov Yu. "Risunok мастера" [Master's sketch] in *Sovetskaya arhitektura* [Soviet architecture]. 1953. № 4. P.70-76.

К.К. Крыловский

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

lishtenbird@gmail.com

ТАКАСИ МУРАКАМИ И ОТАКУ-КУЛЬТУРА: «ВЫСОКОЕ» И «НИЗКОЕ», «ВОСТОЧНОЕ» И «ЗАПАДНОЕ», «СТАРОЕ» И «НОВОЕ» В СОВРЕМЕННОМ ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

В данной статье на примере творчества Такаси Мураками разбирается взаимоотношение между «высоким» и «низким», «восточным» и «западным», «старым» и «новым» в современном японском искусстве. Отаку-культура рассматривается как то связующее звено между традиционным восточным искусством и западной массовой культурой, которое позволяет художнику найти собственное место в глобализованном мире, тем не менее всё ещё держащемся за привычные противопоставления.

Ключевые слова: высокое искусство, массовая культура, отаку-культура, искусство Японии, Такаси Мураками

In this article, the interrelations between “the high” and “the low”, “the Eastern” and “the Western”, “the old” and “the new” in contemporary Japanese art are studied through the works of Takashi Murakami. Otaku culture is viewed as a bridge between traditional Eastern art and the Western mass culture, one that lets an artist find its place in a globalised world which is nevertheless still clinging to conventional contrapositions.

Keywords: high art, mass culture, otaku culture, Japanese art, Takashi Murakami

[Игрушечные фигурки из Weekly Dearest My Brother] более креативны, в то время как ваши «сёкуган» очень коммерчески. Если вы спросите меня, которые из них – «искусство», то я скажу, что те, что у Weekly Dearest My Brother... Но проблема в том, что обществом ваши работы более признаются искусством – и из-за этого мне так тяжело понять искусство.

(Тосио Окада в рамках «Разговора об отаку»)

ВВЕДЕНИЕ

Такаси Мураками – современный японский художник, живописец, скульптор, дизайнер, которого называют «японским Уорхолом» и который сам называет себя «неудавшимся отаку». Имея научную степень в области традиционной японской живописи, но интересуясь современной японской отаку-культурой, Мураками объединяет в своём искусстве «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое». Создаваемые им объекты зачастую провокационны, а его выставки ставят вопросы о границах искусства и массовой культуры.

Для понимания того, что именно вкладывает Мураками в свои произведения, необходимо сначала выяснить, что же собой представляет та «отаку-культура», в контексте которой следует рассматривать его работы; поэтому же полезно будет определить положение самой отаку-культуры относительно «массовой культуры» и «высокого искусства» – чтобы, имея перед глазами эту своеобразную координатную сетку, соотнести комментарий относительно явления с самим явлением.

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*

«ВЫСОКОЕ», «НИЗКОЕ», «ОТАКУ»

Высокое искусство. Говорить в принципе об искусстве в современном понимании – как об особой, автономной сфере творческой деятельности, а не о ремесле – мы можем довольно поздно, примерно с XVIII-го века, когда во Франции появляются общедоступные салоны, меняющие взаимоотношения между художником, потерявшим однозначного заказчика в лице церкви или аристократии, и зрителем, посещающим особо маркированное пространство – выставку «изящных искусств». Вместе с концепцией изящных искусств, сформулированной Шарлем Баттё, и эстетикой как самостоятельной областью знания возникают философские теории, всё более связанные непосредственно с искусством (идеал в «Лекциях по эстетике» Гегеля, аналитика возвышенного и аналитика прекрасного в «Критике способности суждения» Иммануила Канта). Растущий разрыв между аудиторией и художником создаёт фигуру медиума – арт-критика (Дени Дидро в XVIII-м веке, Шарль Бодлер в XIX-м веке).

Салоны подразумевают существование академий, поддерживающих определённую традицию, и институциональную вписанность художника; обратная сторона этого – перечень заранее определённых характеристик, которым должно соответствовать «истинное» искусство. Однако промышленная революция в целом и особенно такие частные случаи, как развитие фотографии (отрефлексированное впоследствии Вальтером Бенямином в «Краткой истории фотографии»), не могли не выявлять очевидных для художников проблем, решение которых в академической традиции отсутствовало (в случае с фотографией, например, оно было найдено импрессионизмом). И потому во второй половине XIX-го века Салон отверженных и Салон независимых делают следующий шаг на пути к полной автономизации искусства: теперь художник и зритель заключают соглашение, согласно которому художник имеет право выставлять работы такими, какими считает нужным, а зритель имеет право не соглашаться. Как в своё время и Густав Курбе с «реализмом», представители постимпрессионизма (в версии Поля Сезанна), пуантилизма, клуазонизма, синтетизма и затем фовизма всё чаще и сильнее шокируют критиков и художественное сообщество своим уникальным, более «истинным» видением мира.

XX-й век ставит вопрос о том, что является искусством, а что нет, ребром: уже сами художники берут на себя роль теоретиков и преподносят миру искусства «Фонтан», «Коробки “Брилло”» и «Один и три стула» – а заодно и собственные весьма разнообразные тексты о современной функции искусства и о роли художника (от работы «О духовном в искусстве» Василия Кандинского и супрематических сочинений Казимира Малевича до «Специфических объектов» Дональда Джадда и «Искусства после философии» Джозефа Кошута). К концу 60-х умирает исторический авангард и появляется его теоретическое обоснование («Теория искусства авангарда» Ренато Поджиоли и «Теория авангарда» Петера Бюргера), а искусство окончательно отворачивается от попыток пересобрать мир в пространстве искусства и углубляется в размышления о самом себе.

С этого момента выявить какие-то конкретные переломные моменты в коллективном представлении о том, что является «истинным» искусством, становится проблематично; спустя некоторое время начинает и по сегодняшний день продолжает происходить активная перекомбинация уже существовавших практик и их адаптация к потребностям сформировавшегося рынка «высокого искусства» с его как глобальными, так и локальными особенностями.

Массовая культура. Появление разрыва между исполнителем и заказчиком, то есть между художником и зрителем (а в отдалении – между искусством и жизнью), невольно по законам рынка должно было породить не только фигуру художественного критика, но и нечто, что вновь не имело (практически) бы этой дистанции. Подобные разрывы существовали и ранее – и заполнялись (например, занимательными рассказами про волшебные приключения святых, от которых затем избавлялась Церковь; позже, в XVII-XVIII веках – развлекательными романами), но такие дополнительные факторы, как промышленная революция и повышение общего уровня грамотности, дали кумулятивный эффект.

K. Krylovskiy *Takashi Murakami and Otaku Culture: "The High" and "The Low", "The Eastern" and "The Western", "The Old" and "The New" in Contemporary Japanese Art*

Хосе Ортега-и-Гассет в «Восстании масс» (1929) [Ortega y Gasset, 1932] констатирует общий упадок культуры, отсутствие у масс ценностных ориентиров, связи с традицией и историей: «Прежде в европейской истории чернь никогда не заблуждалась насчёт собственных "идей" касательно чего бы то ни было. Она наследовала верования, обычаи, житейский опыт, умственные навыки, пословицы и поговорки, но не присваивала себе умозрительных суждений, например о политике или искусстве, и не определяла, что они такое и чем должны стать». Подобное отсутствие основ, правил, границ отражается на представлении масс об искусстве – представлении, которое более невозможно скорректировать в рамках дискуссии, – и искусство будет вынуждено противостоять «диктату масс», «тирании интеллектуальной пошлости».

Робин Джордж Коллингвуд в «Принципах искусства» (1938) [Collingwood, 1938] берётся взглянуть на искусство как на «магию» и как на «развлечение». Эмоции в искусстве-магии имеют определённые цели и способны повлиять на действия людей в реальном мире, подобно древним магическим практикам; эмоции же в искусстве-развлечении являются самоцелью – они тут же используются для того, чтобы отвлечься и испытать облегчение, и никак не влияют на реальную жизнь. Ремесло для Коллингвуда не является искусством, так как у искусства не может быть заранее определённого плана и цели; настоящий художник, движимый чувством, наоборот, создаёт изначально не определённое искусство, в котором и проявляется его изначальное чувство. Поэтому неудивительно, что создатель массовой культуры в видении Коллингвуда – это ремесленник, работающий по готовым формулам для получения заданного результата, а подобные утилитарные приложения искусства к чему-то ещё – «псевдо-искусство», являющееся сломленной и порабощённой версией когда-то независимого и самодостаточного искусства, которую продолжают принимать за искусство.

Клемент Гринберг в своей статье «Авангард и китч» (1939) [Greenberg, 1961] называет китчем «рассчитанные на массы коммерческие искусство и литератур[у]», по сути имея в виду академизм; китч использует готовые формулы, заимствуя их из зрелой культурной традиции, и предлагает зрителю уже готовые переживания, повторяя себя и не создавая ничего нового, при этом взамен не требуя у зрителя «даже времени». Китч – это продукт индустриальной революции, урбанизации и всеобщей грамотности, в результате которых народные массы потеряли интерес к народной культуре, но не обрели тех качеств, которые необходимы для восприятия того, что раньше было принято считать культурой. По мнению Гринберга, существование представлений о «хорошем» и «плохом» искусстве на протяжении истории является достаточным аргументом в пользу принципиальной возможности подобного деления.

Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в «Диалектике просвещения» (1947) [Horkheimer, Adorno, 1972] говорят о «культуриндустрии» – индустрии культуры, которая подчинила человека рационализму и подавила его личность; культура под влиянием технического прогресса превратилась в фабрику, где элитарное искусство переформируется в нечто обыденное и примитивное, лишённое ценностных ориентиров, и рассматривается как товар, у которого есть производитель и потребитель. Подобный лёгкий для усвоения продукт, будучи растиражированным средствами массовой информации, создаёт ложную психологическую потребность в себе, которую можно удовлетворить только в рамках капитализма; таким образом массы вводятся в пассивное состояние и становятся легко контролируемы государством.

Термин «массовая культура» появляется у Макса Хоркхаймера и Дуайта Макдональда; Макдональд сознательно отказывается от термина «популярная культура», подчёркивая, что популярным может быть и высокое искусство. Согласно взглядам Макдональда, озвученным в «Теории массовой культуры» (1953) [MacDonald, 1953], рост массовой культуры можно наблюдать уже с 1800-х годов, и объясняется он тем, что демократические сдвиги и народное образование привели к потере высшим классом «монополии на культуру». Рынок увидел способность извлечь прибыль из культурных потребностей пробудившихся масс, и имея для этого необходимые технические инструменты, наладил массовое производство и сбыт дешёвых товаров в необходимых

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве* количествах; однако для успеха этому продукту необходимо было обладать гомогенностью – стать нацеленным одновременно на всех, а значит, лишиться конкретных оценочных суждений и упроститься до уровня ребёнка.

Даже не будучи знакомым с изначальными текстами, насыщенными соответствующими эпитетами, легко заметить пренебрежительное отношение их авторов к массовой культуре. Подобное оценочное суждение, действительно, преобладает в первой половине века; однако во второй, и особенно с возникновением поп-арта, отношение к массовому искусству уже не может оставаться столь однозначным.

Отаку-культура. Если «высокое», «элитарное» и «низкое», «массовое» можно, по большому счёту, приставить и к «культуре», и к «искусству», то с «отаку» ситуация иная; говорить об «отаку-культуре» вполне естественно, встретить же что-то, называемое «отаку-искусством», – сложно.

Определение в Интернет-энциклопедии Wikipedia позволит увидеть, как термин понимается обществом: согласно этому источнику, «отаку» – японское слово для обозначения людей с навязчивыми интересами, обычно применяемое по отношению к фанатам аниме и манги. Дословно «отаку» можно перевести как «ваш дом»; изначально слово употреблялось в качестве местоимения, но с 80-х годов начало использоваться внутри самого сообщества в текущем значении. В 1989-м году громкое дело о Цутому Миядзаки, сумасшедшем «убийце-отаку», закрепило за термином явно негативное значение, до конца не исчезнувшее в самой Японии и до сегодняшнего дня несмотря на правительственную поддержку отаку-культуры, используемой в том числе для продвижения Японии за рубежом.

Основной фокус отаку также менялся со временем: от интереса к научной фантастике, где передовые технологии могли изменить общество будущего к лучшему (на 70-е приходится расцвет жанра «меха» с большими человекоподобными роботами), – к образу молодой привлекательной девушки («моэ»), становящейся спасительным объектом всеобщей любви. Переломным моментом для отаку-культуры могли явиться два события, произошедшие в 1995-м году: землетрясение в Кобэ (одно из крупнейших в истории Японии) и зариновая атака в Токийском метрополитене (организованная сектой Аум Синрикё). Вера в будущее, спасённое технологией, рушилась, в то время как ряды отаку пополняло новое поколение, не заставшее войну и её последствия, однако же воспитанное обществом, на которое те оказали непосредственное влияние.

Но вернёмся к «отаку-искусству»: если подобного словосочетания мы не встречаем, то значит ли, что отаку-культура – это исключительно культура потребления или, вообще говоря, разновидность «общества спектакля» в представлении Ги Дебора? Отнюдь; ключевым отличием отаку-культуры как раз является невероятно большой процент созидательного действия в рамках её активности. Более того – без таких вещей, как, допустим, додзинси (любительская манга с известными или оригинальными персонажами), косплей (переодевание в персонажа и отыгрыш его роли) и гараж-киты (персонализированные миниатюрные скульптуры героев) и посвящённых всему этому фестивалей, не говоря уже про базовую фанатскую иллюстрацию, сегодня в принципе не могла бы существовать сама индустрия манги, аниме, «аниме-фигурок» и даже «идолов» (поп-звёзд). В отаку-культуре потребители и производители непрерывно перемешиваются, часто совмещая обе роли в одном человеке («Видео об отаку» от студии Gainax, взявшей за основу собственную историю создания, демонстрирует «японскую мечту» о заурядном отаку-потребителе, ставшем отаку-производителем национального уровня); причём, с точки зрения отаку-производителей, отаку-потребители – это сложные клиенты, которые любят высококачественные вещи, не попадают на дешёвые трюки и своими стандартами вынуждают тяжело работать [Murakami, 2005, p. 174].

Здесь же оговоримся: массовая культура и отаку-культура (а мы решимся их разделять) могут соседствовать друг с другом в рамках одного медиа – например, популярные аниме вроде *Doraemon*, *Sazae-san*, *Detective Conan*, *One Piece*, *Pretty Cure*, насчитывающие тысячи эпизодов, транслируются с утра до вечера для большой аудитории из детей и семей, в то время как на поздний вечер и ночь

К. Krylovskiy *Takashi Murakami and Otaku Culture: “The High” and “The Low”, “The Eastern” and “The Western”, “The Old” and “The New” in Contemporary Japanese Art* приходится показ нишевых работ для отаку, что позволяет телеканалу не столько заработать, сколько минимизировать потери от невостребованного экранного времени [Magulick, GoBoiano]. Тут же можно вспомнить и об имеющих чисто коммерческую природу ограничениях, которые накладываются на авторов таких работ; среди них – относительно низкий бюджет, необходимость продакт-плейсмента или даже в принципе незаинтересованность в выпуске качественного продукта, поскольку тот призван просто стать рекламой для предыдущего товара (манги, ранобэ, игры). И тем не менее «аниме поздней ночи» способно обладать высоким качеством (а не только, по Вальтеру Беньямину, соответствовать тенденции), демонстрировать уникальный взгляд автора-производителя и находить своих ценителей в Японии и за рубежом. (Разумеется, массовая культура регулярно заступает на территорию отаку-культуры, чтобы эксплуатировать низменные потребности конкретной целевой аудитории.)

Многогранность и непонятность феномена «отаку-культуры» подчёркивается тем, как к ней обращаются: как к «субкультуре», как к «культуре», сравнивают с поп-культурой в мире искусства (характеризуемой крайним разнообразием и неоднородностью) [Murakami, 2005, p. 180], ставят рядом с поп-культурой («отаку-культура или поп-культура») или отождествляют с нею, но задаваясь, тем не менее, вопросом о признании её «культурой» [Otaku Unmasked, 2005, p. 6]. (Здесь стоит заметить: если мы примем критерии массовой культуры современного французского философа Роже Пуиве – в своих работах конца 1990-х и особенно статье «О массовом искусстве» 2005-го года, говорившего о том, что произведения массовой культуры, такие как фильм «Титаник», интеллектуально просты, прямы, понятны в любом уголке мира и не требуют особой интерпретации, – то отождествление локальной отаку-культуры, обладающей собственным языком, с массовой культурой покажется особенно проблематичным). В 2004-м году ситуацию ещё сильнее запутывает японский павильон на Венецианской биеннале архитектуры (а не современного искусства, что примечательно), который оказывается посвящён теме отаку (ОТАКУ persona = space = city): традиционные принципы японской культуры «ваби» и «саби» там дополняются новым – «моэ»...

Быть может, тогда ответ на этот незадаанный вопрос о месте отаку-культуры следует искать в иной области – допустим, области современного высокого искусства? А если именно там, то у кого же ещё, как не человека, практически и принёсшего на Запад само понятие «отаку», – современного японского художника Такаси Мураками?

ИСКУССТВО ТАКАСИ МУРАКАМИ

От старого к новому. Такаси Мураками, прозванный «японским Уорхоллом», родился в 1962-м году – тогда же, когда мир увидел «Банки с супом “Кэмпбелл”», а группа Гутай находилась в середине своего творческого пути. В 60-е в Японии появляются первые аниме-телесериалы, такие как «Астро Бой» и «Спиди-гонщик», Йоко Оно представляет свои «флюксфильмы»; на 70-е – юность Мураками – приходится пора экспериментов, а также активное развитие жанра «меха» и основание «Комикета» – ярмарки любительской манги. В 80-е Мураками, намеревавшийся стать аниматором, изучает в Токийском университете искусств традиционную японскую живопись «нихонга», в то время как индустрия аниме (особенно в сегменте научной фантастики) демонстрирует бурный рост и отаку заявляют о себе. В 90-е, получив PhD в той же области, Мураками сталкивается с ограничениями традиционного искусства и обращается к современному, проявляя себя, однако, как художник, критикующий общество Японии, которое постоянно заимствует западные тенденции; в 1995-м выпускаются две культовые аниме-работы – противоречивый глубоко психологичный «Евангелион нового поколения» и философичный «Призрак в доспехах».

Посетив в середине 90-х США, Мураками определяется со стратегией собственного продвижения и собственными целями: из-за отсутствия надёжного арт-рынка в послевоенной Японии, он сначала экспортирует себя на Запад, а затем импортирует обратно в Японию (которая охотно принимает всё

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*

западное), попутно выстраивая сам арт-рынок. Мураками организует небольшую студию в Нью-Йорке, а затем «Фабрику Хиропон» и в Японии, и в США (несмотря на параллель с «Фабрикой» Энди Уорхола, поначалу та представляла собой лишь небольшую мастерскую с подмастерьями, помогавшими с созданием картин и скульптур); в 2001-м году, когда у Мураками состоялась персональная выставка в Музее современного искусства в Токио, он зарегистрировал компанию Kaikai Kiki Co., Ltd., в которой на сегодняшний день занимаются не только крупномасштабным производством предметов искусства, но также продвижением молодых художников, проведением ярмарки искусств GEISAI и даже анимацией.

Видение отаку-культуры. Обладая глубокими познаниями в области традиционного японского искусства, но при этом будучи погружённым в пространство массовой культуры и отаку-культуры, Такаси Мураками занимает позицию хорошо информированного критика, рефлексизирующего и над природой самой массовой культуры, и над природой современного искусства; а имея возможность сопоставить ситуацию на Западе с ситуацией на Востоке – и выявить ключевые отличия. Подобная критика «высокого» и «низкого», противопоставление «западного» и «восточного» в его работах проявляется по-разному; часто – в рамках конкретных выставочных проектов, а не отдельных работ.

В 2000-м году Такаси Мураками в каталоге к выставке «Суперплоское» (Superflat) в Лос-Анджелесе публикует одноимённую теорию. Согласно ей, двумерные, плоские изображения существовали на протяжении всей истории искусства Японии, и их наследие можно найти и сегодня в манге и аниме; акцент на поверхности и плоскостях цвета отличает восточный подход от западного. Теория «суперплоского» имеет и метафорическое значение: в послевоенном японском обществе различия в социальном статусе и вкусах оказались «уплощены», в результате чего создалась культура, слабо видящая разницу между «высоким» и «низким».

В 2002-м году в Париже выставка «Раскраска» (Coloriage), курируемая Мураками, говорила о так называемом «пост-японизме» [Coloriage, 2002] – явлении схожем, но отличном от «японизма» в Европе XIX-го века, когда открытие иной диковинной культуры сильно повлияло на европейских художников. С конца XIX-го века японские художники черпали вдохновение из западного искусства, копируя его «контуры» и усердно «раскрашивая» их, но не понимая; после поражения во Второй мировой войне Япония оказалась бомбардируема американской культурой, и западные контуры становились всё крупнее и чётче. Только в последнее десятилетие XX-го века Япония начала создавать свои собственные «контуры» (благодаря тому, что на Западе называли бы «субкультурой»); однако создающее их не видит разницы между «мейнстримом» и «субкультурой».

В 2005-м Мураками вкладывает в название нью-йоркской выставки «Маленький мальчик: Искусство взрывающейся субкультуры» (Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture) [Murakami, 2005] непосредственную отсылку к названию атомной бомбы, сброшенной на Хиросиму. Мураками считает, что популярная культура и графическое искусство Японии укоренены в воспоминаниях о войне и эволюции понимания послевоенного положения. Среди повлиявших факторов – милитаристская агрессия и поражение в войне, разрушительные последствия сброса атомной бомбы, военная и политическая зависимость Японии от США, а также замещение традиционной иерархической японской культуры культурой потребления, будто бы производимой для детей и подростков. Название выставки также намекает и на инфантилизацию мышления, фиксацию на мультипликационных изображениях, милых продуктах и рынках для молодёжи – и, как следствие, на экономической и политической зависимости от Запада. Эти неразрешённые конфликты становятся «взрывным» контекстом для японской популярной культуры, где апокалиптические картины «постъядерного возвышенного» одновременно преувеличивают и преуменьшают действительную историю, которую были призваны подавлять.

С совершенно иной стороны к вопросу о «западном» и «восточном», о «высоком» и «низком» (или даже «старом» и «новом») подходит выставка Такаси Мураками в Версале в 2010-м году (рис. 1),

K. Krylovskiy *Takashi Murakami and Otaku Culture: “The High” and “The Low”, “The Eastern” and “The Western”, “The Old” and “The New” in Contemporary Japanese Art*



Рис. 1

Такаси Мураками. Flower Matango. 2001–2006.

В рамках выставки Murakami Versailles¹

вызвавшая у посетителей отклик, схожий с реакцией на экспозицию Яна Фабра в Эрмитаже. Версаль, по мнению Мураками, не просто играет роль символа Западной истории и искусства; для восточной цивилизации это фантастический мир преувеличений и трансформаций, существующий в человеческом сознании художника. Жан-Жак Айагон, президент Версаля, отвечая на замечания посетителей относительно того, что Версаль является неподходящим местом для проведения подобных выставок [Quel intérêt...], по сути демонстрирует, как это справедливо и для европейцев: пространство, формировавшееся на протяжении нескольких веков и выдавшее много необычного и смелого, сегодня воспринимается обществом как нечто вечное, неизменное и застывшее. Задачей выставки (для которой 11 работ, то есть половина, была изготовлена специально, и из которой были исключены все наиболее провокационные порнографические объекты Мураками несмотря на наличие схожих тем в убранстве Версаля), по словам куратора Лорена Ле Бона, как раз являлось заново открыть это пространство, ставшее привычным «наследием», не интегрируя в него современное искусство, а заставляя новое развлекать зрителя и отвлекать его от старого [The exhibition by Laurent Le Bon...]. И действительно – серьёзная академическая скульптура и живопись, соседствуя с чем-то, больше напоминающим детские игрушки и обои для смартфона, как минимум заставляют задуматься о тех фундаментальных характеристиках, которые позволяют называть и то и другое «искусством».

Работы об отаку и работы отаку. Любопытно, что если взглянуть на выставку в Версале с позиции автономии искусств, то стали бы очевидны те базовые принципы, которые объединяют, допустим, столь отдалённые друг от друга во времени произведения, как классическая раскрашенная греческая статуя из мрамора и современная покрытая акрилом «Мисс Коко» из стекловолокна (рис. 2). Но не все, однако, из тех, кто согласны считать греческую (или версальскую) статую искусством, согласны считать им же «Мисс Коко»; и, вновь, не все из тех, кто согласен считать эту ростовую «анимешку» искусством (допустим, промаркировав объект как «нео-поп-арт»), согласны считать искусством предметы, созданные тем же самым скульптором (в этом случае Bome) и по тем же принципам, но для иных целей и большими тиражами.

¹ Источник: Some artworks of the [Murakami Versailles] exhibition // [Раздел о выставке Murakami Versailles на английском сайте Версаля]. URL: <http://en.chateauversailles.fr/news-events/expositions/murakami-versailles-en/murakami-versailles/quelques-uvres-de-lexposition-1-en>

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*



Рис. 2
Такаси Мураками.
Miss ko2 (Project ko2). 1997²

Здесь нам и приходится вспомнить цитату, вынесенную в эпиграф, где Тосио Окада (аниме-продюсер, писатель, автор книги «Введение в отакулогию», лектор, сооснователь и бывший президент компании Gainax) по сути ставит очень острый вопрос [Murakami, 2005, p. 180]: почему довольно скучные, явно коммерческие «закуски с игрушками» за авторством Мураками должны восприниматься как «искусство», а более разнообразным и художественно содержательным артефактам в этом праве отказывают? И тут же Дай Сато (японский сценарист и музыкант, на счету которого ряд известных аниме-проектов) говорит о непосредственном результате такого разделения – о том, как просто добавляя слово «искусство», Мураками поднимает цену аналогичной скульптуры с 2-3 тысяч иен до 60-70 миллионов иен [Otaku Unmasked, 2005, p. 7].

Во время видеоэкскурсии по выставке © MURAKAMI в Музее современного искусства в Лос-Анджелесе Такаси Мураками описывает концепцию собственного скульптурного триптиха Second Mission Project ko2, в котором прекрасное женское тело – с реалистичными половыми органами – трансформируется в истребитель Сил самообороны Японии, довольно просто: «Эта идея очень глупа» [An Exhibition Tour... Part 5]. В то же время Симада Фумиканэ, отец направления «мехамусумэ», подробнее исследовал принцип совмещения тела молодой девушки с механическими аппаратами, как правило военного назначения, и сделал возможным такие серии, как «Боевые Шинки» (Busou Shinki) и «Штурмовые ведьмы» (Strike Witches), где каждый персонаж обладает собственными характером и историей и демонстрирует – будь то видеоигра, аниме, подвижная фигурка или даже просто иллюстрация – особое отношение между одушевлённым и неодушевлённым. Ещё дальше идёт франшиза «Флотская коллекция» (Kantai Collection, или KanColle): корабли Японского императорского флота превращаются в девушек, внешний вид и характер которых зависит от технических характеристик исторических прототипов (так, экспериментальный рекордно быстрый эсминец будет помешан на скорости и в человеческом облике). При этом даже если в силу особенностей первоисточника образ будет носить схематичный характер, то сформировавшееся вокруг сообщество самостоятельно достроит его до необходимой содержательности.

Ставший ключевым для Такаси Мураками персонаж – ДОБ-кун (он похож на голову Микки-Мауса, где D и B на ушах как бы дорисовываются круглой О-головой) (рис. 3) – не обладает смыслом, но имеет предысторию: DOB – сокращение от Dobojiite, неправильно записанного слова «почему», которое Мураками использовал в ранних работах. Как и Мэрилин Монро у Энди Уорхолла, ДОБ-кун

² Источник: Takashi Murakami (b. 1962) | Miss ko2 | Christie's // [Страница лота на веб-сайте аукционного дома «Кристис»]. URL: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/takashi-murakami-b-1962-miss-ko2-4101155-details.aspx>



Рис. 3
Такаси Мураками.
Из серии DOB.
В рамках выставки
I Love Prints And
So I Make Them (2009)³

проходит в не сильно изменившемся виде через множество схожих комбинаций цветов и узоров – однако ему не сравниться с, допустим, виртуальной дивой Хацунэ Мику, маскотом синтезатора голоса для вокала Vocaloid от компании Yamaha. Изначально пустой образ Хацунэ Мику, в чьем имени скрыты слова «первый», «звук» и «будущее», а во внешности – цифровая, искусственная природа (номер-татуировка на плече), – сегодня стал едва ли не одним из самых узнаваемых, пройдя благодаря усилиям отаку-художников, отаку-музыкантов и даже отаку-комиков через сотни тысяч трансформаций в самых различных виртуальных и физически существующих артефактах (к слову, ранее созданная песня с голосом Мику использована в «Глазах медузы» Мураками).

Говоря об очередном полотне (рис. 4), Мураками признаётся, что ему нужно создать что-то новое, чтобы люди не считали, что он скучен и повторяется [An Exhibition Tour... Part 6]; рассказывая о создании аниме-телесериала «Призрак в доспехах: Синдром одиночки» (Ghost in The Shell: Stand Alone Complex), сценарист Дай Сато описывает, как сильно на содержание повлияли события 11 сентября 2001-го года, какие изменения на сюжет они оказали и донесение каких идей до зрителя стало наиболее принципиальным [Otaku Unmasked, 2005, p. 18]. Мураками придумывает историю, в которой нашли бы своё место многие из его персонажей-образов, и снимает фильм «Глаза медузы» (Jellyfish Eyes), проигнорированный общественностью ввиду вторичности и необидительности;



Рис. 4
Такаси Мураками.
Tan Tan Bo Puking -
a.k.a. Gero Tan. 2002⁴

³ Источник: Takashi Murakami's Print Exhibition Has Now Ended. | Reports | Kaikai Kiki Co., Ltd. // [Репортаж с выставки I Love Prints And So I Make Them на англоязычном веб-сайте Kaikai Kiki Co., Ltd.]. URL: http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/i_love_prints_and_so_i_make_them/

⁴ Источник: Tan Tan Bo Puking - a.k.a. Gero Tan | Takashi Murakami · Artworks | Kaikai Kiki Co., Ltd. // [Электронный каталог работ Такаси Мураками на англоязычном веб-сайте Kaikai Kiki Co., Ltd.]. URL: http://english.kaikaikiki.co.jp/artworks/eachwork/tan_tan_bo_puking_aka_gero_tan/

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*

Кунихико Икухара берёт за точку отсчёта для своего аниме «Вращающийся пингвиний барабан» (Mawaru Penguin Drum) зариновую атаку 1995-го года, выстраивает сложную систему образов, основанную на произведениях Миядзавы Кэндзи и символике своих предыдущих работ, и накладывает её на ступенчатый нарратив и особый внутренний ритм, что в итоге заставляет фанатов провести целый ряд подробных исследований этого произведения. Мураками для узоров в своих произведениях заимствует трезубый череп из старого детского аниме-телесериала «Время Бокан» (Time Bokan), где каждая серия оканчивается взрывом мехи неудачливых злодеев и грибом-облаком в виде этого черепа; бесчисленное количество манги и аниме-работ посвящено осмыслению собственного языка и отаку-культуры в целом... Изображая поле улыбающихся цветов, Мураками говорит детям о необходимости улыбаться несмотря на тягости жизни [An Exhibition Tour... Part 7]; но кто не хочет сказать об этом в стране с крошечной территорией и регулярными катаклизмами, с иерархическим обществом, процветание которого построено именно на стойкости и целеустремлённости?

ИСКУССТВО ОТАКУ-КУЛЬТУРЫ

Что – «искусство»? Пытаясь применить к указанным выше сопоставлениям некоторые критерии высокого искусства и массовой культуры, обозначенные ранее, мы столкнёмся с существенными проблемами. Так, создатели большей части продукции отаку-культуры вкладывают в неё личный опыт и рассказывают собственные истории, поскольку в условиях жёсткой конкуренции китчевая «академическая» работа, не способная предложить ничего нового, мгновенно лишается внимания потребителя, а значит, сколько-нибудь долгосрочной финансовой состоятельности; принцип гомогенизации более не применим – даже в нарративе необходимо деление на множество несхожих жанров и поджанров, не говоря уже про визуальную составляющую, где уникальные находки – залог успеха; инфантилизация неизбежно приведёт к потере более взрослой образованной аудитории, требующей неоднозначных тем для коллективного обсуждения. Произведения, подобные «Девочке-волшебнице Мадоке» (Puella Magi Madoka Magica), деконструируют собственный жанр и тем комментируют отаку-культуру основательней, чем перемещённая в музей гигантская аниме-фигурка; при этом такой комментарий не является самоцелью, но рождается из самой работы. Произведения, подобные манге и аниме «Прощай, унылый учитель» (Sayonara Zetsubou Sensei), работают с критикой повседневной жизни сильнее и устанавливают для общества больше ценностных ориентиров, чем полотно из улыбающихся цветов, смысл которого столь размыт, что определяется произвольным словом автора или куратора.

Если в случае с живописными полотнами Такаси Мураками легко возразить, что материальность (и зачастую крупный физический размер) играет для их определения в качестве предмета искусства существенную роль, то такие объекты, как коммерческие «закуски с игрушками», о которых говорилось ранее, вынуждают заподозрить в лукавстве автора, говорящего о стремлении приблизить публику к доступному искусству. Ведь, разумеется, здесь мы имеем дело ни с чем иным, как с «миром искусства», о котором писал Артур Данто (что примечательно, говоря про Уорхола): насильственно помещая идентичный объект в «мир искусства», Мураками вынуждает смотреть на него как на произведение искусства. По-прежнему действует и принцип «фабрики»: так, Мураками по сути является не создателем «Мисс Коко», а продюсером, в то время как непосредственно разработкой модели в масштабе занимается известный скульптор аниме-фигурок, а созданием объекта в натуральную величину – и вовсе другой человек, может даже, целая группа технических работников.

Хороша или нет подобная западная ситуация для положения отаку-культуры в японском (и западном) обществе – вопрос неоднозначный. Мураками и его кураторы и критики пользуются «именем искусства», когда говорят о «вскрытии сексуальности отаку» относительно таких скандальных порнографических работ, как «Мой одинокий ковбой», которые продаются на

К. Krylovskiy *Takashi Murakami and Otaku Culture: “The High” and “The Low”, “The Eastern” and “The Western”, “The Old” and “The New” in Contemporary Japanese Art* аукционе за 15 миллионов долларов [Contemporary Art Evening Auction]; однако ровно такие же порнографические аниме-фигурки, выпускаемые крупными тиражами, комментируют психологию отаку и сами себя столь же сильно просто собственным существованием, ценой и тиражом, и потому подобные предметы у Мураками часто воспринимаются самими отаку не иначе как культурная эксплуатация [Otaku Culture and Its Discontents, 2007, p. 58] – а вовсе не как превращение художника, по Хэлу Фостеру, в этнографа. Мураками трансформирует традиционную японскую живопись, совмещая её с современными милыми («кавайи») образами; однако отаку-культура успешно совмещает сотни стилей и эпох прошлого с современной традицией, чтобы каждый раз предложить зрителю новый взгляд на старое. Мураками берётся переосмыслить логотип Louis Vuitton (рис. 5), добавляя к нему собственных диковинных существ, и об этом говорят в контексте искусства и высокой моды; автомобили «итаса» – профессионально украшенные изображениями героев из аниме, манги и игр – воспринимаются как психическое отклонение его владельца...

Мураками действительно привлекает внимание к отаку-культуре, работая с её материалами, однако став частью системы, где неизбежно деление на «высокое» и «низкое», он невольно занимает место «высокого», вытесняя даже субъективно более достойных коммерческих художников в область «низкого». Да, Мураками активно занимается поддержкой молодых художников и даёт им возможность участвовать в арт-ярмарках, однако же выставка в Париже называется именно «Мураками Версаль», а в Лос-Анджелесе – «© МУРАКАМИ»...

Новые подходы к отаку-культуре. Как мы могли убедиться, применять критерии XX-го века для разделения «высокого» и «низкого» искусства по отношению к отаку-культуре вчерашнего и сегодняшнего дня затруднительно – и это несмотря на тот факт, что речь идёт о гораздо более «традиционном» искусстве, даже не подвергнувшись явной дематериализации. Столкнувшись со схожими проблемами, современные теоретики пытаются найти новые подходы к изучению феномена отаку-культуры.

Японский критик Хироки Адзума в своей книге «Анимализирующая постсовременность» (Animalizing Postmodernity, 2001), также известной под названием «Отаку: Японские животные баз данных» (Otaku: Japan's Database Animals) [Azuma, 2009], берёт за отправную точку идеи западных постмодернистов – такие как крах великого нарратива у Жана-Франсуа Лиотара, симулякр Жана Бодриера, ризома Жюльена Делёза и Феликса Гваттари. Он предлагает видеть в основе отаку-культуры особую базу данных, из которой возможно выбирать определённые наиболее привлекательные черты и каждый раз по-иному их перекомбинировать; это особая модель видения мира, «великий ненарратив». (В случае с Мураками Адзума подчёркивает, что в своей сути искусство Мураками не является «отаку», так как оно заимствует его дизайн, но не имеет в основе самой базы данных [Otaku Culture and Its Discontents, 2007 p. 58]). Стремление к «базаданнизации» – признак того, что



Рис. 5
Узор Такаси Мураками
для Louis Vuitton⁵

⁵ Источник: Louis Vuitton, Takashi Murakami Call it Quits – The Fashion Law // [Статья в Интернет-журнале The Fashion Law]. URL: <http://www.thefashionlaw.com/home/louis-vuitton-takashi-murakami-call-it-quits>

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*

постмодернизм «животнизирует» человека; идею «животнизации» Адзума берёт у Александра Кожева, и её суть заключается в том, что люди начинают использовать продукцию культуры для немедленного удовлетворения собственных потребностей без того, чтобы искать в ней или желать от неё глубокого смысла. Это, однако, можно воспринимать не как катастрофу, а как то, что люди начинают жить в гармонии с природой.

Уже упоминавшийся выше Тосио Окада, который начал говорить об отаку после инцидента с Цутому Миядзаки для того, чтобы исправить негативный имидж и представить отаку-культуру как достойный академического изучения предмет, является автором более ранней работы «Введение в отакулогию» (Introduction to Otakuology) [Galbraith, 2015]. Окада пишет о трансформации контркультуры в субкультуру там, где после открытия высокой культуры массам и её превращения в доминантную культуру у осознающего свою классовую принадлежность гражданина возникло сопротивление классовому делению, но не возникло существенного класса, против которого можно было бы бороться. В случае с Японией в целом произошла апроприация множества аспектов западной культуры, но лишь поверхностная, имитационная, не затрагивающая исторического и культурного значения тех. Однако этого не произошло в отаку-культуре, развившейся не из сопротивления старшему поколению или классовой борьбы, по существенной причине: в Японии с ребёнком обращаются как с полноценным индивидом, которого не огораживают от взрослых и противоречивых тем, несмотря на то, что понимают, что ребёнок не способен понять всего. В рамках подобного мировоззрения «детской культуры» – по мнению Окады, уникальной для Японии – создаётся синтетическое искусство отаку-культуры, заимствующее внешнюю форму «детской культуры»; поэтому, как и голливудские фильмы, отаку-культура обладает структурой, которая делает её доступной для различных этносов. Другим важным фактором стал перенос на современные реалии сложившейся в период Эдо практики особой оценки ремесленного мастерства: потребитель способен осознать и прокомментировать высокое качество конкретного продукта, и такие взаимоотношения между создателем-ремесленником и покупателем-ценителем также видятся Окаде уникальными для Японии.

Впрочем, чтобы понять отаку-культуру, не всегда разумно рассматривать её целиком – иногда больше даст исследование отдельного проявления. Так, Томас Ламарр в работе «Аниме-машина: Медиатеория анимации» (The Anime Machine: A Media Theory of Animation) соотносит подходы к созданию аниме с теориями Хайдеггера, Делёза и Фуко и видит в аниме машинную силу, которая выходит за грани кинематографа и анимации и обладает возможностью создавать себя посредством собственных технологических практик. Сайто Тамаки в работе «Прекрасная сражающаяся девушка» (Beautiful Fighting Girl) пытается проследить причины особой популярности этого образа именно в современной японской культуре и отыскать связи с ним в зарубежном искусстве; такие теоретики, как Сюзан Джолиффе Напьер и Дани Кавалларо, в принципе интересуются влиянием восточной культуры на западную и западной на восточную.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если же всё-таки говорить о теориях прошлого, то наиболее применимой к отаку-культуре, пожалуй, остаётся концепция «глобальной деревни» Маршалла Маклюэна. Действительно, отаку-культура в настоящем виде просто не могла бы существовать без тех электронных средств связи, которые помогли сформироваться сообществу со столь прогрессивными интересами в рамках гораздо более консервативного общества. Даже несмотря на изначальную сильную территориальность, сегодня это сообщество включает последователей из далёких стран и чуждых культур, которые также вносят собственный вклад в развитие «отаку-культуры», и дальнейшее облегчение обмена информацией благодаря техническим усовершенствованиям продолжает аудиторию расширять.

Возможно, в этих условиях уже является устаревшим подход таких художников, как Такаси Мураками, пытающихся сформировать в Японии особый западно-восточный рынок искусства,

К. Krylovskiy *Takashi Murakami and Otaku Culture: "The High" and "The Low", "The Eastern" and "The Western", "The Old" and "The New" in Contemporary Japanese Art* который невольно несёт в себе необходимость дифференциации на «высокое» и «низкое» – на то, за что нужно платить больше, и то, за что можно платить меньше. Интернет же – в лице представителей самых разных сообществ – сегодня по-прежнему стремится и к объединению всего и вся из того, что именуется искусством любого рода, и к стремлению сделать всякое искусство бесплатным. Но, к сожалению, последнее непосредственно влияет на удовлетворение материальных человеческих потребностей художников, и потому принудительное разделение на «высокое» и «низкое» искусство будет по-прежнему существовать до тех пор, пока эта проблема не окажется каким-то образом устранена.

ИСТОЧНИКИ

1. An Exhibition Tour with Takashi Murakami – Part 5 [Видеоэкскурсия Такаси Мураками по выставке © MURAKAMI на канале MOCA | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles на YouTube]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=J_fHmM6Ay6M
2. An Exhibition Tour with Takashi Murakami – Part 6 [Видеоэкскурсия Такаси Мураками по выставке © MURAKAMI на канале MOCA | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles на YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=iiOepQOW-QU>
3. An Exhibition Tour with Takashi Murakami – Part 7 [Видеоэкскурсия Такаси Мураками по выставке © MURAKAMI на канале MOCA | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles на YouTube]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mXSWL2m_iG4
4. Coloriage [Пресс-релиз выставки Coloriage в Fondation Cartier pour L'art contemporain, Paris на веб-сайте Asia Art Archive.] URL: <http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/184>
5. Contemporary Art Evening Auction. Takashi Murakami: MY LONESOME COWBOY [Страница лота на веб-сайте аукционного дома «Сотбис»]. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/contemporary-art-evening-auction-no8441/lot.9.html>
6. Kaikai Kiki Co., Ltd. // [Англоязычный веб-сайт компании]. URL: <http://english.kaikaikiki.co.jp/>
7. Otaku Culture and Its Discontents [Запись доклада Такахио Уэды в рамках The Colloquium in Visual and Cultural Studies 17 октября 2007 г. в Рочестерском университете в формате PDF]. URL: <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/623/623PDF/ueda.pdf>
8. Otaku Unmasked: The Life, Death and Rebirth of Japan's Pop Culture [Транскрипт панельной дискуссии в Japan Society 30 ноября 2005 г. в формате PDF]. URL: <https://www.japansociety.org/resources/content/2/0/5/4/documents/otaku%20unmasked%20transcript.pdf>
9. Quel intérêt d'exposer de l'art contemporain à Versailles qui n'est pas adapté? [Ответы Жан-Жака Айагона на вопросы посетителей выставки «Мураками Версаль» на YouTube]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HzydLzcJRwg>
10. The [Murakami Versailles] exhibition by Laurent Le Bon, curator of the exhibition [Раздел о выставке Murakami Versailles на англоязычном сайте Версаля]. URL: <http://en.chateauversailles.fr/news/-/events/expositions/murakami-versailles-en/murakami-versailles/lexposition-par-laurent-le-bon-commissaire-de-lexposition-1-en>

ЛИТЕРАТУРА

1. Azuma H. Otaku: Japan's Database Animals. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
2. Collingwood R.G. The Principles of Art. Wotton-under-Edge: Clarendon Press, 1938.
3. Galbraith P.W., Kam T.H., Kamm B.-O., Gerteis C. Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons. L.: Bloomsbury Academic, 2015.
4. Greenberg C. Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961.
5. Horkheimer M., Adorno T.W. Dialectic of Enlightenment. NYC: Crossroad Publishing Company, 1972.
6. Magulick A., GoBoiano. Here's How Money Is Actually Made In Anime. URL: <http://goboiano.com/original/3607-here%2527s-how-money-is-actually-made-in-anime>
7. MacDonald D. A Theory of Mass Culture // Diogenes. 1953. Vol. 3. P. 1-17.
8. Murakami T. Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture. New Haven: Yale University Press, 2005.
9. Ortega y Gasset J. The Revolt of the Masses. L.: George Allen & Unwin Ltd., 1932.
10. Saitou T. Beautiful Fighting Girl. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011

К.К. Крыловский *Такаси Мураками и отаку-культура: «высокое» и «низкое», «восточное» и «западное», «старое» и «новое» в современном японском искусстве*

SOURCES

1. An Exhibition Tour with Takashi Murakami - Part 5. [Video of the exhibition tour by Takashi Murakami at © MURAKAMI exhibition on MOCA channel | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles on YouTube]. E-source. URL: https://www.youtube.com/watch?v=J_fHmM6Ay6M
2. An Exhibition Tour with Takashi Murakami - Part 6 [Video of the exhibition tour by Takashi Murakami at © MURAKAMI exhibition on MOCA channel | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles on YouTube]. E-source. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iiOepQOW-QU>
3. An Exhibition Tour with Takashi Murakami - Part 7 [Video of the exhibition tour by Takashi Murakami at © MURAKAMI exhibition on MOCA channel | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles on YouTube]. E-source. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mXSWL2m_iG4
4. Coloriage [Press release of the Coloriage exhibition at Fondation Cartier pour L'art contemporain, Paris on the Asia Art Archive website.] E-source. URL: <http://www.aaa.org.hk/WorldEvents/Details/184>
5. Contemporary Art Evening Auction. Takashi Murakami: MY LONESOME COWBOY. E-Source. URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/contemporary-art-evening-auction-no8441/lot.9.html>
6. Kaikai Kiki Co., Ltd. [English website of the company]. E-source. URL: <http://english.kaikaikiki.co.jp/>
7. Otaku Culture and Its Discontents [Record of Talk Delivered at "The Colloquium in Visual and Cultural Studies" by Takihiro Ueda on 17 October 2007 at University of Rochester, in PDF format]. E-source. URL: <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/623/623PDF/ueda.pdf>
8. Otaku Unmasked: The Life, Death and Rebirth of Japan's Pop Culture. [Transcript of the panel discussion at Japan Society on 30 November 2005, in PDF Format]. E-source. URL: <https://www.japansociety.org/resources/content/2/0/5/4/documents/otaku%20unmasked%20transcript.pdf>
9. Quel intérêt d'exposer de l'art contemporain à Versailles qui n'est pas adapté ? [Jean-Jacques Aillagon replies to the questions of the Murakami Versailles exhibition visitors on YouTube]. E-source. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HzydLzcJRWg>
10. The [Murakami Versailles] exhibition by Laurent Le Bon, curator of the exhibition [Section of the Murakami Versailles exhibition on the English website of Versailles]. E-source. URL: <http://en.chateauversailles.fr/news-/events/expositions/murakami-versailles-en/murakami-versailles/lexposition-par-laurent-le-bon-commissaire-de-lexposition-1-en>

REFERENCES

1. Azuma H. *Otaku: Japan's Database Animals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
2. Collingwood R.G. *The Principles of Art*. Wotton-under-Edge, Clarendon Press, 1938.
3. Galbraith P.W., Kam T.H., Kamm B.-O., Gerteis C. *Debating Otaku in Contemporary Japan: Historical Perspectives and New Horizons*. London, Bloomsbury Academic, 2015.
4. Greenberg C. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
5. Horkheimer M., Adorno T.W. *Dialectic of Enlightenment*. New York City, Crossroad Publishing Company, 1972.
6. Magulick A., GoBoiano. *Here's How Money Is Actually Made In Anime*. E-source. URL: <http://goboiano.com/original/3607-here%2527s-how-money-is-actually-made-in-anime>
7. MacDonald D. "A Theory of Mass Culture" in *Diogenes*. 1953. Vol. 3. Pp. 1-17.
8. Murakami T. *Little Boy: The Arts of Japan's Exploding Subculture*. New Haven, Yale University Press, 2005.
9. Ortega y Gasset J. *The Revolt of the Masses*. London, George Allen & Unwin Ltd., 1932.
10. Saitou T. *Beautiful Fighting Girl*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

С.А. Филиппов

научный сотрудник факультета журналистики МГУ

s_a_filippov@mail.ru

ЧЕМ СТРАШЕН ПАРОВОЗ? МИФ О «ПРИБЫТИИ ПОЕЗДА НА ВОКЗАЛ ЛЯ-СЬОТА»

Фильм Л.Люмьера «Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота» до сих пор часто считается первым в истории кино, несмотря даже на то, что он не только не демонстрировался на сеансе 28.12.1895, но и, скорее всего, был снят лишь в 1896 году. Этот миф связан с шоковым эффектом, который фильм произвёл на первых кинозрителей, причём природа этого шока обычно объясняется неверно. По всей видимости, в действительности в его основе лежит сочетание двух факторов: медийно-культурологического (первое в истории активное движение из глубины плоского изображения) и чисто психологического (человеческая склонность к ложным самоинтерпретациям).

Ключевые слова: история кино, раннее кино, историческая рецепция кино, Луи Люмьер, восприятие пространства в плоском изображении

L. Lumiere's film "Arrival of a Train at La Ciotat" is still often considered the first in the history of cinema, even though it was not only not shown on the session on December 28, 1895, but also, most likely, was produced only in 1896. This myth is reproducible due to the shock effect of this film made on the first moviegoers, but the principle of this shock is usually explained incorrectly. We prove that it is result of a combination of two factors: media-cultural factor (the first in cultural history active movement from the depth of a flat image) and direct psychological factor (the psychological tendency to false self-interpretations).

Keywords: film history, early cinema, cultural reception of cinema, Louis Lumière, space perception in the flat pictures

Общеизвестно, каким потрясением для первых кинозрителей стала лента Луи Люмьера «Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота» – чему, по всей видимости, в большой степени обязаны своими первыми успехами и кино вообще, и технология братьев Люмьер в частности: до сих пор изобретателями кинематографа обычно называют именно их, а не Томаса Эдисона, изобретшего кино намного раньше. В существовании такого потрясения никаких сомнений нет – оно подтверждается и многочисленными синхронными отзывами, и наличием множества ранних ремейков фильма (в том числе, и двух, сделанных самим Люмьером, о чём ниже), да и просто тем, что он и поныне зачастую ошибочно считается самым первым фильмом в истории кино. Вопрос в том, что именно так сильно потрясло зрителей?

Простейший вариант ответа – новизна самого экранного зрелища – сразу же отпадает, поскольку это не был ни первый фильм вообще, ни первый фильм Люмьера, ни первый фильм, показанный на знаменитом сеансе 28 декабря 1895 года. Как известно, первым фильмом Люмьера был «Выход рабочих с фабрики Люмьер в Лионе», и им обычно открывались люмьеровские сеансы, так что и этот показ, наверное, не был исключением. Более того, нет никакой уверенности и в том, что «Прибытие поезда» вообще было показано на этом сеансе.

Единственными положительными свидетельствами здесь являются воспоминания Жоржа Мельеса, широко известные благодаря Жоржу Садулю [Садуль, 1958, с. 163-164], и менее известный мемуар самого Люмьера [Lumière, 1936, р. 644]. Но Люмьер – заинтересованная сторона, а Мельес – художник с очень яркой творческой фантазией, так что полагаться на его слова было бы неосмотрительно (нет никаких сомнений, что он был на одном из первых сеансов Люмьера, но нет и никаких оснований полагать, что он был на самом первом сеансе). Да и мемуары вообще являются одним из самых ненадёжных источников, а никаких синхронных свидетельств нет.

С.А. Филиппов *Чем страшен паровоз?*
Миф о «Прибытии поезда на вокзал Ля-Сьота»

Напротив, имеется известное объявление с программой показа в Grand Café на бульваре Капуцинок, 14, опубликованное, например, в работе [Rhode, 1976, p. 18] (рис. 1а). В программу было включено десять фильмов: «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Вольтижировка», «Ловля золотых рыбок», «Прибытие делегатов на фотографический конгресс в Лионе», «Кузнецы», «Политый поливальщик», «Завтрак ребёнка», «Прыжок через брезент», «Площадь Корделье в Лионе» и «Морское купание». Как видим, никакого «Прибытия поезда» в ней нет. Правда, в ней нет и указания даты показа, так что нет и уверенности, что это программа именно *первого* сеанса – тем более, что сохранились и другие рекламные объявления (рис. 1б).

Конечно, если выбирать между двумя программами, то явно не вторую: в ней уже много сеансов и больше фильмов, и, кроме того, не объясняется, что такое синемаграф – значит, это всем уже известно. Интересно, что здесь нет не только «Прибытия поезда», но даже и «Выхода рабочих», так что, получается, Люмьер начинал этим фильмом *не все* свои показы. Но что объединяет оба объявления, так это то, что ни там, ни там не указаны даты. А если есть два разных объявления, то вполне может существовать и третье, и четвёртое. Более того, подробного объявления с программой самого первого сеанса могло вообще не быть.

Тем не менее, современные исследователи склоняются к тому, что первая упомянутая программа действительно относится и к сеансу 28 декабря. Так уже в 1959 году считали составители итальянской девятитомной киноэнциклопедии [Filmlexicon..., 1958-71, v.III, pp. 1154-1155], так считают в Институте Люмьеров¹, того же мнения придерживаются авторы статей о братьях Люмьерах во французской, итальянской, финской, венгерской и украинской википедиях, причём статья в последней только из этого списка и состоит. Те же фильмы фигурируют и в английской версии, но в другом порядке (причём со ссылкой на сайт Института Люмьеров, что странно), а на сайте earlycinema.com в этой же программе пропущен «Прыжок через брезент»² – вероятно, случайно.

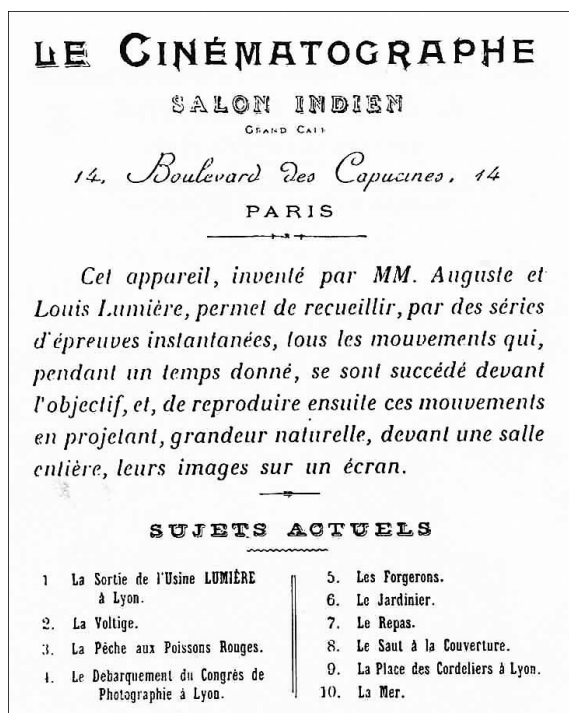


Рис. 1

Объявления о люмьеровских показах в парижском Grand Café на бульваре Капуцинок, 14 с описанием программы.

а) То, которое, как считается, относится и к сеансу 28 декабря 1895 года.

б) Вероятно, более позднее (источник: <https://www.pinterest.com/joan5496/carteles-cinema-colecci%C3%B3n-1880-1899/>)

¹ <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions/premiere-seance.html> (дата обращения здесь и далее во всех ссылках на сетевые источники 17.03.2017).

² http://www.earlycinema.com/pioneers/lumiere_bio.html

Роже Буссино в своей двухтомной энциклопедии кино, правда, приводит список из десяти других лент [Boussinot, 1980, v.2, p. 814], но «Прибытия поезда» нет и среди них.

В результате, в последнее время складывается консенсус, что премьера фильма состоялась только уже в рамках новой люмьеровской программы, показанной в январе 1896 года. Возможно, шестого января – из этой даты исходят авторы статей о «Прибытии поезда» в русской, французской, итальянской и португальской википедиях, так же сейчас считают и авторы немецкой версии, которые раньше писали о 28 января. Обратную эволюцию проделали авторы IMDB, где несколько лет назад говорилось о 6 января, затем число «6» было удалено, и некоторое время оставался только месяц, а теперь появилось новая точная дата: 25 января³. Последняя дата указана и в английской википедии, а главное, её придерживаются составители полного каталога фильмов компании Люмьер⁴.

С другой стороны, кажется странным, что такой эффектный фильм был уже снят, но почему-то не был показан первым зрителям. Ответ на этот вопрос следует из того же каталога, авторы которого, опираясь на недавнее исследование [Aubert, Seguin, 1996], доказывают, что к концу 1895 года фильм ещё попросту снят не был. Тот прекрасно известный всем поезд, прибывающий на залитый солнцем летний перрон (№653 по стандартному каталогу фирмы Люмьер) (рис. 2а), оказывается, приехал только в 1897 году, что было надёжно «атрибутировано на основании возраста детей Люмера, представленных в этом фильме»⁵. То есть это – один из тех самых двух поздних собственных люмьеровских ремейков.

Другой известный ремейк (на рис. 2b видно, что камера установлена на несколько метров вперёд по перрону, отличаются публика и паровоз, а в самом фильме видны и различия в вагонном составе), не представленный в коммерческом каталоге, тоже часто выдаётся за оригинальный фильм (интересно, что в онлайн-каталоге статья о фильме проиллюстрирована кадром из 653-го, но видео приводится из второй версии). Обер и Сегюи предполагают, что эта «нечисленная» версия, возможно, была дополнительной съёмкой номера 653, так как растительность выглядит похоже»⁶.

Наконец, третья версия (а хронологически – наоборот, первая), сохранилась, вероятно, лишь в виде 32-х кадров, напечатанных в газете (рис. 2с). В сканированной и сильно сжатой фотографии трудно разобрать детали обстановки, но по газетному оригиналу Обер и Сегюи приходят к выводу, что эта версия фильма была снята в самом начале 1896 года, и, вероятно, именно она «была показана 25 января 1896 в Лионе»⁷. Стоит обратить внимание, что это даже не Париж, так что шумный мировой успех должен был прийти к «Прибытию поезда» не раньше февраля – как минимум через полтора месяца после общеизвестной, но фактически неверной даты премьеры.

То, что несмотря на столь значительный временной сдвиг «Прибытие поезда» продолжают упорно приписывать к тому сеансу (который иначе оказывается просто датой первого коммерческого показа синематографа Люмьеров, а так становится днём премьеры поразившей современников киноленты), видимо, также указывает на его исключительную важность и подчёркивает грандиозное впечатление, произведённое им.

На этот счёт имеется общеизвестное объяснение, состоящее в том, что зрители опасались, что поезд въедет в зал и их задавит, отчего они – в сильной версии описания – в шоке вскакивали с мест и, возможно даже, кричали другим, чтобы те убежали. В более слабой версии они «инстинктивно отодвигаются назад» [Данилов, 1897, с.115] или, по крайней мере, «нервно двигали стульями» [Горький, 2011, с. 18]. То, что такая реакция существовала, не вызывает особых сомнений: помимо процитированных, имеется множество других независимых синхронных свидетельств и ранних мемуаров такого рода (см. напр. [Цивьян, 1991, с. 167-168]). Шок был, и немедленное объяснение его

³ <http://www.imdb.com/title/tt0000012/releaseinfo>

⁴ <http://catalogue-lumiere.com/arrivee-train-a-la-ciotat>

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

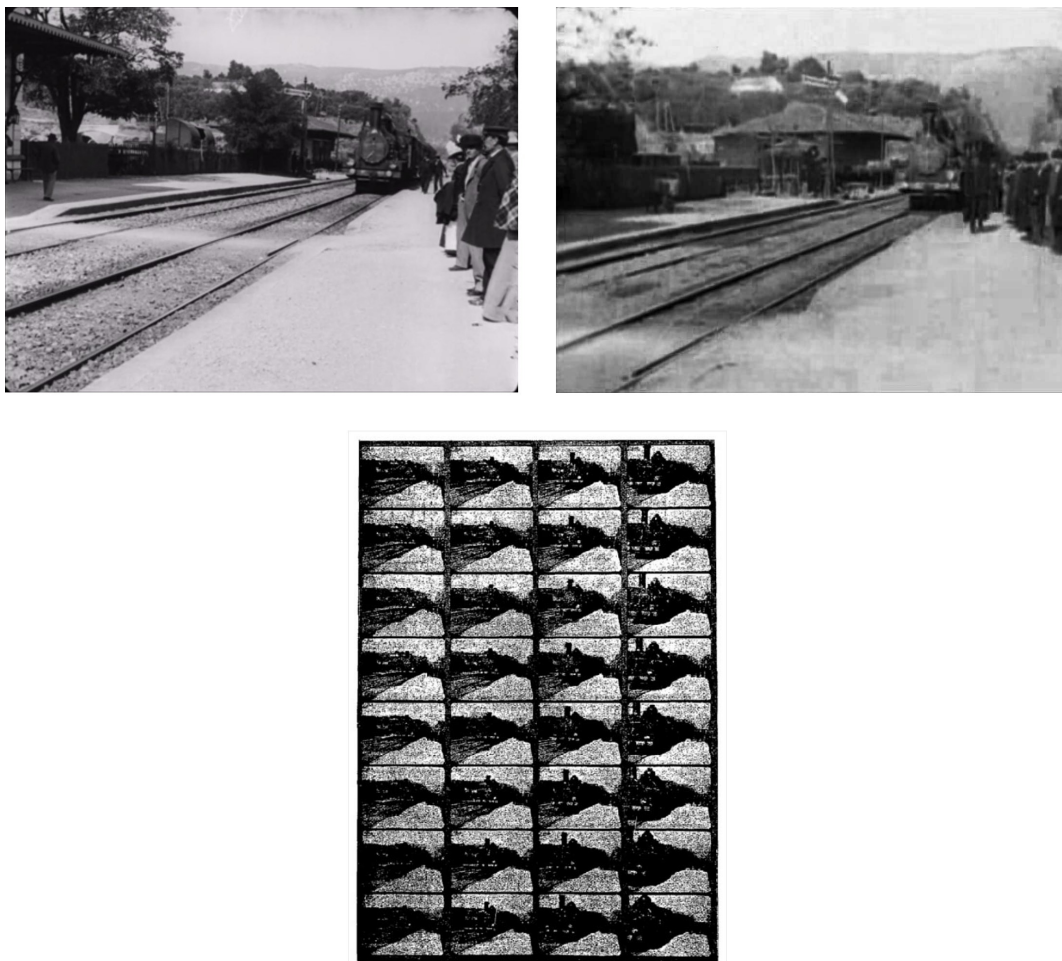


Рис. 2

Три версии «Прибытия поезда на вокзал Ля-Сьота».

а) Номер 653 по каталогу, лето 1897.

б) Вероятно, вариант предыдущего, предположительно, лето 1897.

с) Первоначальный вариант (источник: Science française. P., n° 59, 13 mars 1896. P. 89), предположительно, январь 1896.

испугом от надвигающегося поезда тоже было. Но могли ли зрители на самом деле ощущать поезд как создающий непосредственную угрозу их жизни, *до того*, как они, испуганные, закричали/вскочили/отодвинулись и задумались над тем, чего же именно они испугались?

Такая реакция была невозможной просто в силу своей самопротиворечивости: действительно, для того, чтобы переживать приближение экранного поезда как реального, надо полностью принять изображение как реальность, как «окно в мир», для чего нужно почувствовать себя на месте камеры. Но камера, как это хорошо видно, расположена на перроне (который, к тому же, во всех трёх версиях занимает почти всю нижнюю часть кадра, надёжно прикрывая зрителя от поезда – *рис. 2a,b,c*), и идентификация со съёмочной точкой означает полную безопасность. Если же такой идентификации нет, то поезд не может ощущаться как находящийся в одном пространстве со зрителем, и, следовательно, он не может представлять никакой реально переживаемой угрозы.

К этому можно добавить, что авторы современного исследования восприятия фильмов испытуемыми, прежде никогда не видевшими ни кино, ни телевидения, «не нашли случаев, когда зрители принимали киноклип за реальность» [Schwan, Ildirar, 2010, p. 973]⁸. Отметим также, что все произошедшие с неопытными зрителями случаи, которые Джоан и Луис Форсдейлы описывают

⁸ Следует оговориться, что испытуемые в этом исследовании наблюдали изображение на дисплее 15-дюймового ноутбука, а не на висящем на стене экране. Но в то же время, хотя рецептивная разница в условиях наблюдения и представляется серьёзной, не вполне понятно, как она могла бы повлиять на гипотетическую способность восприятия изображения в качестве реальности. Тем более, что в исследовании предъявлялись и изображения небольших объектов, соизмеримых с размерами экрана.

как «спутывание изображения с реальностью» [Forsdale, Forsdale, 1966, p.12], равно как и детские надежды, что «вдруг Чапай выплывет», полностью укладываются в парадигму пралогического – или, если угодно, магического – сознания, допускающего, как известно, двойственность существования объектов: в данном случае, и как артефактов, и как реальных – партиципационно соединённых, но уж никак не «спутанных». И во всяком случае, ни один из описанных Форсдейлами случаев не свидетельствует ни о рецепции экранного изображения в качестве полноценного трёхмерного, ни о представлении о соположении персонажей и зрителей в едином реальном пространстве.

Но раз шок был, а предлагаемая его интерпретация не может быть верной, то причиной шока должно быть нечто другое, существенно отличающее этот фильм от остальных фильмов Люмьера. И такое отличие было: паровоз не просто приближался (приближались, например, и рабочие в своём «Выходе с фабрики» – но медленно и ненамного), а приближался быстро и сильно: за примерно семь секунд его размеры на экране увеличились более, чем в пять раз. А площадь, соответственно, возросла более, чем двадцатипятикратно. Разумеется, в европейской живописи и вслед за ней и в фотографии была давняя традиция рецепции меньших по размерам изображений как более отдалённых – но только в статике. Изменение размеров плоских изображений, означающее приближение или удаление, ранее во всей человеческой культуре не встречалось. Как же тут не вскочить при виде небывалого зрелища?..

Важность изменения размера, среди прочих факторов, отмечал и Юрий Цивьян: «Докинематографическое сознание было практически незнакомо с таким градиентом двухмерного отображения глубины, как движение по оси взгляда⁹. Очевидцы особенно подчеркивали деталь, которая сегодня может показаться тривиальной "По мере того, как паровоз приближается, он все растёт и растёт"» [Цивьян, 1991, с. 172] (цитируется отзыв от 7.05.1896). Показательно, что подписавшийся псевдонимом Некто М. автор газетного отзыва, рассматривает приближение и увеличение не как две стороны единого явления, а, по сути дела, как два разных процесса: паровоз у него не растёт, приближаясь (или же, приближаясь, растёт), а растёт *по мере того*, как приближается.

Итак, шок был, но это был культурный шок, причём настолько сложный по своей природе (её полное понимание требовало неплохой искусствоведческой или художественной подготовки), что он плохо поддавался правильному истолкованию, которое в основном было заменено ближайшим естественным – хотя и неверным – объяснением. Если вербализировать этот скорее всего неосознаваемый ход мысли, то получится примерно так: я вижу поезд – он приближается – я никогда такого не видел, что-то здесь не то – что же меня может беспокоить? – очевидно, то, что этот поезд приближается ко мне. Или, в более мягкой форме (впрочем, имплицитно содержащей в себе и более жёсткую): ... – очевидно, то, что этот поезд *настоящий*.

Некоторая бытовая примитивность такого изложения хода рассуждений отнюдь не умаляет его научной обоснованности. В современной психологии «общеизвестно», что «мы стремимся выстраивать связное изложение наших действий, несмотря на то, что на самом деле мы не знаем, какие из мозговых процессов вызывают большую их часть. В результате мы склонны выдумывать объяснения, включающие сознательный выбор для поведения, которое было в основном инициировано неосознаваемым, – этому явлению посвящена обширная литература» [Stanovich, 2009, p. 119]. Так из ложных самоинтерпретаций возникают не только ошибки в обычной человеческой жизни, но также общепринятые мифы и легенды, и даже некоторые солидные искусствоведческие концепции.

⁹ Здесь Цивьян делает следующее примечание: «Если не считать специально препарированных волшебных фонарей, чьё приближение к экрану создавало эффект надвижения картины» [Цивьян, 1991, с. 440]. К этому можно добавить, что помимо такого «препарированного фонаря» под названием фантаскоп изредка применялась и более сложная техника комбинирования обычного фонаря, просцировавшего неподвижный фон, и фантаскопа, с помощью которого на этом фоне надвигались на зрителя всё увеличивающиеся в размере призраки [Волшебный..., 1897, с. 99]. То есть здесь была уже вполне полноценная имитация осевого движения объекта внутри кадра, но, несомненно, знакомая лишь крайне небольшому количеству зрителей.

С.А. Филиппов *Чем страшен паровоз?*
Миф о «Прибытии поезда на вокзал Ля-Сьота»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота / *Arrivée d'un train à La Ciotat* (предп. 1896, реж. Л.Люмьер, Франция), док.
2. Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота / *Arrivée d'un train à La Ciotat* (предп. 1897, реж. Л.Люмьер, Франция), док.
3. Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота / *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1897, реж. Л.Люмьер, Франция), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волшебный фонарь. (Проекционный аппарат). Туманные картины и научная проекция. Практическое руководство Г. Фуртье, с фр. – Санкт-Петербург: Типография Е.Евдокимова, 1897.
2. Горький М. [Синематограф Люмьера] // История отечественного кино. Хрестоматия. – Москва: Канон+, 2011. – С.17-20.
3. Данилов Ф.А. Волшебный фонарь. Устройство его и способ употребления. – Москва: Типография Т-ва И.Д. Сытина, 1897.
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино (1832-1897). Пионеры кино (от Мельеса до Патэ, 1897-1909). – Москва: Искусство, 1958.
5. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896-1930. – Рига: Зинатне, 1991.
6. Aubert M., Seguin J.-C. *La production cinématographique des Frères Lumière*. – Paris: BiFi, 1996.
7. Boussinot R. *L'Encyclopedie du cinema*. – Paris: Bordas, 1980.
8. *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Edizioni di Bianco e Nero. 1958-1971.
9. Forsdale J.R., Forsdale L. *Film Literacy* // *Journal of the University Film Producers Association*. Vol. 18, No. 3, 1966. – Pp. 9-15, 26-27.
10. Lumière L. *The Lumière Cinematograph* // *Journal of the S.M.P.E.* Vol. XXVII, No. 6 (December 1936). – Pp. 640-647.
11. Rhode E. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. – London: Hill and Wang, 1976.
12. Schwan S., Ildirar S. *Watching Film for the First Time: How Adult Viewers Interpret Perceptual Discontinuities in Film* // *Psychological Science*. Vol. 21(7), 2010. – Pp. 970-976/
13. Stanovich K.E. *What Intelligence Tests Miss: The Psychology of Rational Thought*. New Haven (CT): Yale University Press, 2009.

REFERENCES

1. Aubert M., Seguin J.-C. *La production cinématographique des Frères Lumière*. Paris, BiFi, 1996.
2. Boussinot R. *L'Encyclopedie du cinema*. Paris, Bordas, 1980.
3. Civ'jan Ju. *Istoricheskaja recepcija kino: Kinematograf v Rossii 1896-1930* [Historical reception of cinema: cinema art in Russia 1896-1930]. Riga, Zinatne, 1991.
4. Danilov F.A. *Volshebnyj fonar'. Ustrojstvo ego i sposoby upotreblenija* [The magic lantern: construction and use]. Moscow, Tipografija T-va I.D. Sytina, 1897.
5. *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Edizioni di Bianco e Nero. 1958-1971.
6. Forsdale J.R., Forsdale L. "Film Literacy" in *Journal of the University Film Producers Association*. Vol. 18, No. 3, 1966.
7. Furetier, G. *Volshebnyj fonar'. (Proekcionnyj apparat). Tumannaja kartiny i nauchnaja proekcija. Prakticheskoe rukovodstvo G. Furt'e* [The Magic Lantern: fog images and scientific projection. A handbook by G. Furetier], translated from French into Russian. Saint-Petersburg, Tipografija E. Evdokimova, 1897.
8. Gorky Maxim. "Sinematograf Ljum'era" [Lumieres' cinematography] in *Istorija otechestvennogo kino. Hrestomatija* [A history of Russian cinema: a textbook]. Moscow, Kanon+, 2011 (1896). P. 17-20.
9. Lumière L. "The Lumière Cinematograph" in *Journal of the S.M.P.E.* Vol. XXVII, No. 6 (December 1936). P. 640-647.
10. Rhode E. *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. London, Hill and Wang, 1976.
11. Sadoul J. *Vseobshhaja istorija kino. T.1.* [A general history of cinema. Volum 1], translated from French into Russian Moscow, Iskustvo, 1958.
12. Schwan S., Ildirar S. "Watching Film for the First Time: How Adult Viewers Interpret Perceptual Discontinuities in Film" in *Psychological Science*. Vol. 21(7), 2010. P. 970-976.
13. Stanovich K.E. *What Intelligence Tests Miss: The Psychology of Rational Thought*. New Haven (CT), Yale University Press, 2009.

С.В. Стахорский

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории и истории культуры
Института кино и телевидения (ГИТР)

StakhorskiSV@yandex.ru

ПАТТЕРНЫ ДРЕВНЕГО ТЕАТРА И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ

В статье рассматриваются архаические паттерны древнего театра и образованные на их основе художественные приемы драматургии и сценического искусства нового времени. Автор показывает, что ранние формы театра не исчезли с концом античной эры. Они сохраняются в глубинных слоях театральной материи под слоем новейших приемов и постоянно себя обнаруживают. Иногда это обусловлено осознанными художественными намерениями, но чаще всего происходит наперекор эстетическим установкам и интенциям творцов. Благодаря древним паттернам произведение, возвращенное своей эпохой, выходит за ее границы и прорастает в другие исторические времена.

Ключевые слова: театр, драматургия, паттерн, архетип, художественная традиция

The article considers archaic patterns of the ancient theater and their imprint on drama and the theatrical art of modernity in making artistic devices. It is proved that the early forms of theater survived after the end of the ancient era, stored in deep layers of theatrical matter under a layer of new techniques, and so they are constantly tended to be actualized. Sometimes this actualization was defined with conscious artistic plans, but more often without direct aesthetic presumptions and plans of creators. Due to ancient patterns, the work of art made to the spirit of the time (Zeitgeist or intellectual content of the epoch) transcends its conceptual boundaries and associates in other historical times.

Keywords: theater, drama, pattern, archetype, artistic tradition

Архаические паттерны театра зародились на почве священных ритуалов, вобрали в себя фольклорные обряды и праздничные обычаи. С возникновением театрального искусства в конце VI века до н.э. они составили его первоначальный художественный фонд.

Древнейший паттерн театра – хор. Из дифирамба, исполняемого хором ряженных у алтаря Диониса, рождается трагедия, первый по времени возникновения жанр драматургии. Строй и стиль античного театра в ранние века его истории обусловили состязания (агоны), в порядке которых проходили все драматические представления Древней Эллады. Диалоги-состязания сделались составной частью трагедии и комедии.

Архаические корни имеют обращенные к публике инвективы ранней комедии, содержащиеся в парабасе, и вся ее буффонада, наполненная обценными словами и жестами. Один из древнейших приемов – *deus ex machina*, при помощи которого драматурги распутывали сюжетные узлы сочиненных ими пьес. К архаическим паттернам относятся также маски и котурны, входившие в традиционное облачение античных актеров.

Архаические паттерны давно ушли из сценического оборота, но полностью не исчезли, не канули в Лету. Они сохранялись в глубинных слоях театральной материи, скрытые под толстым слоем позднейших художественных приемов и образных систем.

Время от времени архаические паттерны себя обнаруживают, как бы просыпаются. Иногда это связано с культурной рефлексией – осознанными устремлениями драматургов и деятелей сцены, которые находят в античном театре предмет подражания или объект стилизации.

В средние века неизвестный византийский автор сочиняет «драматическое изложение по Еврипиду» – пьесу «Христос Страждущий». В пьесе воспроизведены все основные элементы аттической трагедии: пролог, парод, стасимы и эписодии, плач-коммос, эксод.

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

Немецкая монахиня Гросвита Гандерсгеймская, жившая в X веке, пишет назидательные пьесы, и в них, как сама заявляет, пользуется «тем же слогом», что и римские комедиографы.

В период Раннего Возрождения ученические подражания античным драматургам породили итальянскую комедию эрудита и стали началом ренессансного театра.

Идея воскрешения античной трагедии объединила литераторов и музыкантов Флорентийской камераты, основанной в 1573 году, и в итоге привела их к созданию *drama per musica*, положившей начало опере.

Андреа Палладио, опираясь на труды Витрувия, воссоздает театральное здание античности. В построенном им в Виченце театре «Олимпико» (1585) наличествуют оркестра, сцены, театрон и даже открытое небо, правда, не настоящее, а живописный плафон.

По мере того, как ренессансный театр обретал собственное лицо, свою художественную эстетику, отношение к театральному наследию античности становилось всё более избирательным. В нем начинают различать классику, почитаемую за образец, формирующую устойчивые парадигмы драматического искусства, и архаику – совокупность артефактов сугубо исторических, лишенных актуального значения.

Такое разграничение закрепили поэтики XVII-XVIII веков. Например, Н. Буало одобрительно отзывается о возвращении на сцену героев античных трагедий, но при этом отмечает, что

От маски навсегда освободив актера,
Французский наш театр ввел скрипку вместо хора.

Тем не менее интерес к наследию античного театра в той его части, которую теперь считали архаикой, не пропал. Время от времени драматурги обращались к этому источнику и черпали из него отдельные художественные формы. Поскольку такие заимствования выпадали из культурного мейнстрима, они требовали от автора разъяснения и обоснования.

Шиллер в драме «Мессинская невеста» вводит хор по образцу античного, и свой эксперимент обосновывает в пространном предисловии «О применении хора в трагедии». В нем он утверждает, что хор возвращает трагедию к первичным основам и к тому наивному состоянию, в котором языком искусства говорит сама природа. Категория наивного, как известно, занимает центральное место в эстетике Шиллера. По его убеждению, «наивным должен быть каждый истинный гений – или он вовсе не гений» [Шиллер, 1957, с. 396].

Поиски основ и начал театра занимали внимание Пушкина. Будучи «твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина», Пушкин снова и снова возвращается к мысли о том, что «драматическое искусство родилось на площади» [Пушкин, 1978, с. 113, 436].

Собрат шиллеровского *naive Dichter*, пушкинский «прямой поэт»

сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены.

Размышления Шиллера и Пушкина обозначили важный побудительный мотив, которым в дальнейшем руководствовались драматурги, обращавшиеся к театральной архаике. Движимые «духом перемен», они искали корни драматического искусства с целью обновления его современного состояния.

Вяч.Иванов писал, что «эллинизм в Европе вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах *virus*» [Иванов, 1904, с. 58]. Эти слова относятся к театральному искусству, как ни к какому другому роду художественной деятельности.

«Вирс» древнего театра, действительно, живет в людях сцены, и поэтому его архаические паттерны постоянно дают о себе знать, часто заявляют о себе наперекор господствующим вкусам и установленным традициям. Они прорастают в театральных произведениях как бы сами собой – помимо воли создателей и без каких-либо интенций с их стороны.

Возьмем для примера пьесу А.П. Чехова «Три сестры».

Действие первое – в доме Прозоровых, на сцене – сестры. Согласно ремарке, Ольга что-то помечает в тетрадках, Маша читает книжку, Ирина стоит задумавшись.

Первую реплику произносит Ольга: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. <...> Он был генерал, командовал бригадой. <...> Отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад».

Кому Ольга это говорит?

На сцене нет никого кроме сестер, и они, не могли забыть, что отец их был бригадным генералом, что, получив бригаду, он перевез семью из Москвы в город, где они теперь живут, и что умер он год назад.

Слова Ольги адресованы зрителям, а те пока еще ничего не знают ни о сестрах, ни об их умершем отце, ни о месте и времени действия.

Во всех виденных мной постановках чеховской пьесы, где между сценой и залом пролежала «четвертая стена», этот монолог звучал несколько искусственно и нарочито; зато в спектакле, поставленном без «стены», он получил естественное обоснование благодаря тому, что был произнесен направленнo в зрительный зал, как доклад с трибуны.

Допускал ли Чехов такую подачу монолога? Скорее, нет. В своих театральных взглядах Чехов придерживался принципа «четвертой стены», осуществленного в постановках Художественного театра, принесших его непонятым «несценичным» пьесам первое признание.

Театр, на который ориентируется Чехов, запрещает актерам не то что говорить с залом, даже бросать туда мимолетный взгляд. Между тем в пьесах Чехова довольно много подобных реплик, несообразных с его пониманием логики сценического действия. Появление таких реплик обусловлено тем, что пером Чехова помимо его воли, вопреки его театральным вкусам управляла некая сила.

Благодаря ей чеховская драматургия обретала конгениальное воплощение с «четвертой стеной» и без оной, и даже без трех остальных «стен» – на арене, подобной древнегреческой орхестре.

Сила эта – архаический паттерн театра.

Начальный монолог «Трех сестер» составлен из оповещающих реплик, какими традиционно пользовались античные драматурги. В лексиконе древнегреческого театра реплики такого типа обозначались термином «прокеригма» (προκήρυγμα).

Реплика-прокеригма обычно сопровождала выход персонажа на оркестру и, как правило, произносилась хором или его предводителем-корифеем.

В первом эпизодии трагедии Эсхила «Агамемнон» появляется Клитемнестра, и корифей тут же сообщает:

О Клитемнестра! Пред твоим величием
Склоняюсь я.

В трагедии Софокла «Антигона» появление Креонта предваряют слова:

Я вижу владыку родимой страны,
Менекеева сына Креонта. <...> Он идет.

Во втором эпизодии выход Антигоны в сопровождении стражника вызывает вопрос корифея:

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

Непонятное диво мне разум слепит.

Это ты, Антигона? <...>

Чего ради, царевна, схватили тебя.

Прием прокеригмы имел функциональное назначение. В древнегреческом театре V века до н.э. внешний облик актера не позволял идентифицировать изображаемого им героя. Маски у всех были одинаковые, почти не различались костюмы; невозможно было даже различить мужских и женских персонажей. Прокеригма, таким образом, обеспечивала *анагноризис* – узнавание.

Позволяя узнать персонажа, реплика-прокеригма характеризует его состояние. В «Антигоне» корифей, увидев Исмону, замечает страдание на ее лице:

Посмотрите: Исмона у входа, друзья!

Сердобольные слезы текут из очей;

Ее щеки в крови: над бровями печаль,

Словно туча, нависла горячей струей

Молодой ее лик орошая.

Актер в маске, лишенный мимики, не мог показать печаль и тем более слезы. Прокеригма рассказывала о том, что в античном театре не поддавалось изображению.

Позднее в эллинистическом театре, отмеченном персонализацией культурного сознания, появляются индивидуализированные костюмы и маски, соответствующие роли и моменту действия, но драматурги по-прежнему используют прокеригму. В средние века маска уходит из сценического оборота, а реплики-прокеригмы остаются. Такие реплики используются в пьесах драматургов Возрождения и последующих эпох, хотя в них давно уже нет никакой надобности.

Откроем трагедию «Борис Годунов». В сцене «У фонтана» Самозванец, одержимый любовной страстью, дожидается свидания с Мариной Мнишек. Увидев ее, восклицает «Она!», чтобы зритель невзначай не подумал, что это вовсе и не она. Марина видит его не в первый раз, и тем не менее зачем-то переспрашивает: «Димитрий! Вы?». Минутой раньше Самозванец, подойдя к фонтану, говорит: «Вот и фонтан», хотя его наличие указано ремаркой и понятно без слов. В сцене «Площадь перед собором в Москве» народ ждет выхода царя, однако появляется юродивый, и дабы их не перепутали – царя и юродивого – следуют реплики: «Не царь ли? – Нет; это юродивый».

Данные реплики не мотивированы логикой действия, нет в них функционального смысла. Персонажи сами по себе очевидны в своих ролях. Появление подобных реплик можно объяснить только какой-то генетической памятью.

Любой драматург ориентируется, прежде всего, на театр своего времени и учитывает его эстетические особенности. Творчество Пушкина приходится на период расцвета романтического театра, который в ряду прочего утвердил на сцене исторические костюмы и декорации, каковых не было прежде. Опираясь на сценическую эстетику своей эпохи, драматург, сам того не осознавая, воспроизводит архаические паттерны, взращенные древними театральными традициями.

Прием прокеригмы, казавшийся лишним и избыточным в «костюмных» постановках «Бориса Годунова», стал крайне необходимым в авангардных спектаклях. В 1982 году Юрий Любимов поставил трагедию Пушкина в виде площадного действия, отбросив всякий исторический антураж. В сцене «У фонтана» Самозванец (эту роль играл Валерий Золотухин) появлялся в майке футбольного клуба «Динамо» (с литерой «Д» в ромбе), держа в руках ржавое ведро, из которого текла струйка воды. Указав на ведро перстом, Самозванец говорил: «Вот и фонтан». А потом выходила Марина Мнишек (Алла Демидова) в огромном рыжем парике, очень похожая на популярную тогда эстрадную диву. Такому Самозванцу и такой Марине трудно было узнать друг друга, но благодаря репликам-прокеригмам, заложенным в пьесе, встреча у фонтана состоялась.

Реплики-прокеригмы, необходимые зрителям, но совершенно ненужные персонажам, имеются в пьесах Гоголя. В первой сцене комедии «Ревизор» эту функцию выполняет рассказ Городничего о полученном им письме. Читая его, он предъявляет публике свой малоприглядный портрет человека, который никогда не упустит того, что плывет в руки. Дальше Городничий делает распоряжения чиновникам на случай приезда ревизора, и эти реплики позволяют зрителям понять, кто есть кто из находящихся на сцене персонажей. А чтобы публика лучше их запомнила, Городничий называет каждого по имени-отчеству и каждому дает репримант, касающийся вверенной ему службы.

Гоголь в драматургии определенно ориентируется на Аристофана и связывает с ним идеал общественной комедии. Из фонда античного театра Гоголь берет не только прокеригму. В «Ревизоре» содержатся рудименты парабасы древнеаттической комедии. Появляющийся в финале Жандарм – не кто иной, как античный «бог из машины».

В пьесах Гоголя обнаруживается если не стилизация, то, во всяком случае, осознанное использование приемов, имеющих античные корни. Паттерны пушкинских трагедий не обусловлены какими-либо установками и интенциями. Как и в случае Чехова, рука Пушкина вписала их наперекор его желанию.

Возвращаясь к репликам-прокеригмам, надо отметить, что они создают трудности для актеров, которые должны их как-то оправдать, во всяком случае, обыграть.

Психологический театр требует, чтобы актер нашел внутреннее оправдание каждому произнесенному слову. Об этом много говорит Станиславский в книге «Работа актера над собой»: «Разве творчество в том, чтобы докладывать роль публике и разговаривать с ней? Мы живем на сцене чувствами роли и умеем передавать их тем, кто живет с нами на сцене, а зритель – случайный свидетель. Говорите громче, чтоб он слышал вас, и выбирайте удобные места на сцене, чтоб он мог видеть вас, а в остальном забудьте навсегда о публике и помните только о действующих лицах» [Станиславский, 1954, с. 267].

Как бы актеры ни старались забыть о зрителях, их желанию будут препятствовать реплики, адресованные публике в обход персонажей, находящихся на сцене. Это не только прокеригма, но и все *реплики-апарте*, тоже имеющие архаические корни.

В античном театре прокеригма рассказывала о том, что показать невозможно и что показывать зрителям по той или иной причине не дозволялось. Существовал, например, строгий запрет на изображение насилия и кровопролития. О нем говорит Гораций, обращаясь к драматургу:

Ты не все выноси на подмостки,
Многое из виду скрой и речистым доверь очевидцам.
Пусть малюток детей не при всех убивает Медея.

Границы дозволенного в дальнейшем расширились, но область возможного всегда оставалась в театре ограниченной. Прием прокеригмы позволял драматургам рассказать о том, что не поддается сценическому изображению.

В пьесах Шекспира прокеригма указывает на перемену места действия. Так, в хронике «Генрих V» персонаж, выступающий под именем Хор, сообщает зрителям:

Почтенные, мы перейдем в Саутемптон;
Там наш театр, там будете и вы.
Оттуда вас во Францию доставим.
Затем назад примчим, для переправы
Смирив пролив.

Используя прием прокеригмы, Шекспир во втором акте трагедии «Отелло» создает

С.В. Стахорский *Паттерны древнего театра
и их художественные традиции*

впечатляющую картину морского шторма с гигантскими волнами, которые взмывают до туч и хлещут своими гривами сверкающие в небе звезды. Эти метафоры позволяют публике зримо представить то, что она не может увидеть воочию.

В площадном театре средневековья и Раннего Возрождения актер, выходя на сцену, называл имя своего персонажа. Данный обычай спародировал Шекспир в комедии «Сон в летнюю ночь» – эпизод, в котором афинские ремесленники показывают представление о Пираме и Фисбе. Впоследствии драматурги стали маскировать номинативные реплики, делая их как можно менее заметными.

С тем, чтобы завуалировать поясняющие реплики, драматурги помещают их внутрь высказывания, для персонажа вполне естественного и органичного. Слова Чацкого «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног» выражают его отношение к возлюбленной и попутно указывают время действия – раннее утро.

В начале пушкинской трагедии «Каменный гость» Дон Гуан и Лепорелло прибывают в Мадрид, о чем и сообщают зрителям. Их реплики показались бы нелепыми, если бы персонажи просто уведомили друг друга о своем прибытии. Человек не станет говорить самому себе о том, где находится, но вполне может сказать, как он рад тому, что сюда попал. Пояснительную реплику, касающуюся места действия, Пушкин маскирует радостным восклицанием героя: «Ах, наконец, достигли мы ворот Мадрида!»

В.И.Немирович-Данченко однажды назвал театр грубым искусством. Каким бы странным не показалось это высказывание в устах одного из создателей театра утонченного психологизма, оно справедливо в том, что грубая комика имела место в театре разных эпох и являет собой паттерн архаического происхождения.

Корни грубой комики – в обценной перебранке фаллических шествий, в инвективных песнях-ямбах праздников плодородия, в ритуальных ругательствах и насмешках, сопровождавших процессию элевсинских мистов. Вся древнеаттическая комедия наполнена бранными речами (айсхрологиями) и брутальными жестами – пинками, подножками, пощечинами, затрещинами и подзатыльниками. Грубая комика преобладала в искусстве площадных актеров – античных мимов и флиаков, средневековых гистрионов, жонглеров, шпильманов, хуляров, скоморохов.

В XIX веке безотказный эффект грубой комики умело использовали водевилисты и сочинители так называемой «хорошо сделанной пьесы». Но и высокая драматургия не сторонилась этого эффекта. Оттого Пушкину в «Борисе Годунове» понадобились буффонные монахи-расстриги Варлаам и Мисаил, Гоголю в «Ревизоре» – балаганные Бобчинский и Добчинский, Чехову в «Вишневом саде» – нелепый и смешной Епиходов, «двадцать два несчастья», у которого всё валится из рук.

В каком случае исследователь вправе констатировать архаический паттерн в изучаемом им предмете?

Архаические паттерны обладают тремя основными признаками: устойчивость, повторяемость и повсеместность. Такими свойствами могут обладать как отдельные приемы, так и сложные художественные формы. Если обнаруживается их древнее происхождение, то они могут быть отнесены к паттернам архаического типа.

Исследуя доставшиеся от древности первообразы, как бы их не называть – архетипами, паттернами или как-то иначе, нельзя ограничиваться одним лишь внешним сходством. Артефакт может рассматриваться как архетип только в том случае, если прослеживается историческая цепочка, ведущая к первообразу.

Почему, например, «шапка свободы», которой увенчали головы французские либертены конца XVIII века и которую потом изобразил Делакруа в картине «Свобода на баррикадах», являет собой паттерн фригийского колпака античности? Между ними существуют связующие нити. Они тянутся от элевсинских мистерий, в которых фригийский колпак был знаком посвящения, в Древний Рим, где он входил в обряд, сопровождавший получение рабом вольной. Актеры низового театра пронесли

фригийский колпак через средние века и эпоху Возрождения, и, в конце концов, он сделался символом Великой французской революции.

Когда культурно-исторические связи проследить невозможно, об архетипичности того или иного образа можно говорить только в порядке гипотезы. Принято считать, что итальянская комедия дель арте унаследовала свои образы-маски от римской ателланы. Но здесь имеется обрыв исторической цепи. Последнее свидетельство об ателлане содержится в сочинении латинского богослова Арнобия Африканского «Против язычников», написанном около 295 года, а первые упоминания комедии дель арте датируются серединой XVI века («Карнавальные песни» А.-Ф. Грацини, 1559). Если между ними и существует связь, то пролегает она по каким-то неведомым тропам средневековья.

Древние паттерны свидетельствуют о том, что миры архаики и цивилизации, разделенные в историческом времени веками и тысячелетиями, находятся в непрерывном культурном соприкосновении и ведут друг с другом непрерывный разговор. История мирового театра дает богатейший материал для осмысления этого процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Вяч.Ив. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904, № 2.
2. Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница». Наброски предисловия к «Борису Годунову» // А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. – Ленинград, 1978.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой // К.С. Станиславский. Собр. соч. Т. 2. – Москва, 1954.
4. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии // Ф. Шиллер. Собр. соч. Т. 6. – Москва, 1957.

REFERENCES

1. Ivanov, V.I. "Jellinskaja religija stradajushhego boga" [On Greek religion of the pathetic god] in *Novyj put'* [The New Way magazine]. 1904, № 2.
2. Pushkin, A.S. "O narodnoj drame i drame «Marfa Posadnica». Nabroski predislovija k «Borisu Godunovu»" [On folk drama and Marpha the Posadnitsa: A sketch of the preface to Boris Godunov] in Idem. *Complete Works in Russian in 10 vols.* Leningrad, 1978. Vol. 7.
3. Stanislavskij, K.S. "Rabota aktera nad soboj" [Work of the actor on himself] in Idem. *Works in Russian.* Moscow, 1954. Vol. 2.
4. Schiller, Friedrich. "O primenenii hora v tragedii" [On the use of the chorus in tragedy] in Idem. *Collected works in Russian.* Moscow, 1957. Vol. 6.

А.В. Марков

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

ТЕНЬ СЛУЧЕВСКОГО В СТИХОТВОРЕНИИ М. КУЗМИНА «КОНЕЦ ВТОРОГО ТОМА»

В статье анализируются объективные ограничения жанра экфрасиса на материале европейской живописи, в которой изменилось отношение между формой и материалом. Доказывается, что экфрасис европейской живописи, в отличие от экфрасиса античной живописи, приобретает свойства экспрессионистического текста: восприятие превращается из «приятного» в разнородное и прерывистое. В поэзии, ориентированной на античную эстетику и сюжетную норму экспрессионизма, такой тип экфрасиса оказывается востребован. Учет особенностей такого экфрасиса позволяет прояснить ряд темных моментов в стихотворении Кузмина «Конец второго тома» (1922), не получивших прежде убедительной интерпретации. Показана плодотворность такого подхода для изучения герметической поэзии 1910-1920-х годов и культурных изменений эпохи экспрессионизма в искусстве.

Ключевые слова: экспрессионизм, экфрасис, русская поэзия, классика, герметичность, герменевтика, интерпретация

The article analyzes the objective limitations of the ekphrasis genre on the material of European painting, in which the relation between form and material has changed. It is proved that the ekphrasis of European painting, unlike the ekphrasis of ancient painting, acquires the properties of an expressionistic text: perception is transformed from "pleasant" into alienated and intermittent. In poetry, oriented to the ancient aesthetics and to the plot norm of expressionism, this type of ekphrasis is in demand. Taking into account the peculiarities of such ekphrasis it made possible to clarify some obscure places in Kuzmin's poem "The End of the Second Volume" (1922), which had not been convincingly interpreted before. The fruitfulness of this approach is shown for studying the hermetic poetry of the 1910s-1920s and cultural changes in the era of expressionism in art.

Keywords: expressionism, ekphrasis, Russian poetry, classic, hermetism, hermeneutics, interpretation

Если экфрасис превозносит до небес свой предмет, то сновидение, наоборот, превращает любой, даже сошедший с небес предмет, в случайный и необязательный признак. Наша рабочая гипотеза проста: экфрасис применим только к классическому искусству, причём в его действительной форме, а не в препарированной Новым временем: именно, к использованию драгоценных материалов в искусстве, раскраске статуй и созданию предельного жизнеподобия для любого зрителя с любой точки рассмотрения. Когда экфрасис применяется к произведению новой живописи, он поневоле становится «сновидческим», воспринимаясь как недостоверный. Точнее, его достоверность поддерживается только дополнительными эмоциями, открывая дверь экспрессионизму. Мы разберём только один показательный случай, не отмеченный комментаторами и историками русской литературы.

Стихотворение «Конец второго тома» (1922) Михаила Кузмина – несомненное достижение русского экспрессионизма, уже в своем заглавии обещающее подвести какие-то итоги прежнему литературному движению. Если излагать сюжет стихотворения Кузмина, то он будет таким. Павловск, с его вневременной топикой (вроде знаменитого «храма дружбы») и идеалистическими пейзажами, выглядит после опыта войны как край забвения, край забывчивой Элизы из забытой книги. «Жарко и безлюдно» – эти характеристики, вероятно, взяты из рассказа Л. Андреева

«Молчание» (начало части 4), в эпизоде которого описывается июльское кладбище. Далее в мире сновидения петербургские болота оказываются миром антиподов, «такой всегда Австралия мне снилась».

Начало июня, когда «жарко и безлюдно» было тогда важной ежегодной вехой для всех, кто писал и издавал книги. Все разъезжались из города, заканчивался сезон, продажи падали. Поэтому «безлюдно» относится не только к бытовой, но и к литературной жизни, к производству книг: остаются только дачные воспоминания, старые книги и старые сны. Мир антиподов сопоставляется с начальным состоянием мира, причём в этом начальном мире господствуют птицы, которые как раз и могут существовать в таком начальном состоянии вещей как кошмарный признак обезлюдившей земли, над которой уже носится не Дух Божий как птица, но только жирные птицы-мародеры былой культуры. В мире возвращенного начального хаоса столь же хаотично бывает искусство: оно обращается к искусству и культуре древнейших цивилизаций; причём ругань и изнеможение персонажа точно соответствуют описываемому состоянию природы, где птицы галдят стаями и изнемогают, не способные дальше лететь.

Скорее всего, ассирийский распятый стихотворения (что нам не удалось найти в комментариях) – пародия на Эрота «Золотых завес» Вяч. Иванова (знаменитого цикла поэтической книги “*Cor ardens*”), который во сне явился “наг и смугл”, ныряльщик за жемчугом (то есть как раз кто ныряет «вниз головой»), в конце дарящий драгоценную жемчужину. Эрот как ныряльщик Царствия Небесного, добывший жемчужину Евангелия, оказывается повешен на дереве – известная архетипическая символика шута как двойника или близнеца (одна из карт Таро, как все помнят): так Кузмин напоминает о шутовской и двойнической природе Эрота, важной для границ его гомоэротической программы. Из «Золотых завес», возможно, взят и санскрит загадочных слов, «и смутился я, что этих важных слов не понимаю» – совершенно ивановские инверсии; а последний сонет «Золотых завес», отождествляющий Воскресение, проникновение в волшебный сад телесной чувственности, писательское владение огненным пером Жар-Птицы и отмыкание телесной «двери», и спародирован финалом стихотворения Кузмина.

Ассириец оказывается и халдеем. Слово Халдей со времён трактата Цицерона «О дивинации» означает астролога, что напоминает сразу о другом стихотворении Случевского на средневековую тему, «Не может юноша, увидев...» (Из «Песен из Уголка»): герой стихотворения собирается пробраться в покои возлюбленной под видом астролога, гадающего о ее будущем. Колпак астролога одновременно делает персонажа неузнанным, но при этом внушает мысль о превосходстве искусства с его размеренными символами над природой: на колпак надобно нашить «драконов, жаб и змей», символы черной магии, а не астрологии. Перед нами избитый сюжет, готовность продать душу дьяволу за любовь; но разыгранный как сюжет притворства, в котором душа не может быть продана, так как она наивно смотрит на цепочку событий. Такая стихотворная новелла имела два смысла: никакие меры предосторожности не могут противостоять искусству, но и искусство может быть явлено миру только в виде экзотического символизма. В стихотворении Кузмина отменяются обе предпосылки Случевского: искусство оказывается непритворным, но оно уже обречено казни, а не явленности миру: Пугачев, несомненно, это персонаж публичной казни. То есть ясность в искусстве и отказ от громоздких символов – это не спасение искусства, но спасение может быть в наивности языка, заменяющей наивное душевное отношение символистов к символам, переносящей центр внимания от энтузиастического восприятия символов к непосредственному переживанию прозрачности языка как главного критерия правильности чувственного опыта.

Конец старой истории в стихотворении Кузмина (как всегда этот поэт точно именуется исторический референт любого «конца истории», о чем очень точно писал А. Эткинд в книге «Содом и Психея», раздел «Кружево кружений» [Эткинд, 1996]), как подобие пророчества Вальтасара, оказывается и концом чтения: роман существует уже только как навязчивые воспоминания. Так уравнивается неотменимость пророчеств с навязчивостью воспоминаний. Сопоставлены

А.В. Марков *Тень Случевского в стихотворении*
М. Кузмина «Конец второго тома»

оказываются два фокуса статичного восприятия происходящего абсурда: величественный вид внезапной атаки, будто с неба, и внезапное расцветание сада, данное вроде кинематографического эффекта съемки распускающегося бутона. Персей как победитель змея уравнивается с Уроборосом. Трудно представить более едкую пародию на символизм, чем эта: разом общеславянской миф о змееборце и мистика вечного возвращения оказываются окончательно отвергнуты.

Пугачев стихотворения возносится, оставляя след; что заставляет вспомнить предание о следе стопы, который остался на камне Елеонской горы при Вознесении. Так названа образцовая реликвия, которая уже копия, след, и поэтому любая ее копия не хуже подлинника. Крылатые ангелы тоже вполне традиционны: на иконе Вознесения одни поддерживают мандорлу, а другие сообщают апостолам о событии. Ангелы несут сообщение о том, что и так происходит на глазах, что вполне отвечает экспрессионизму Кузмина, когда происходящее заставляет сообщить о нем. Вознесение – подтверждение, что скоро придёт Дух, который подтвердит избранничество апостолов, и это избранничество спародировано у Кузмина в выборе «мальчишек».

Мы предполагаем, что вдохновением для этого герметического произведения русского кларизма-экспрессионизма стало стихотворение Случевского «В костеле» (1877). Оно описывает экспрессионистские эффекты воздействия старой живописи, распадаясь на сатирическое изображение католического храма и экфрасис высоко находящейся картины:

Толпа в костеле молча разместилась.
Гудел орган, шла мощная кантата,
Трубили трубы, с канцеля светилось
Седое темя толстого прелата;
Стуча о плиты тяжкой булавою,
Ходил швейцар в галунном красном платье;
Над алтарем, высоко над стеною,
В тени виднелось Рубенса «Распятие»...

Картина ценная лишь по частям видна:
Христос, с черневшей раной прободенья,
Едва виднелся в облаке куренья;
Ясней всего блистали с полотна
Бока коня со всадником усатым,
Ярлык над старцем бородатым
И полногрудая жена...

Стихотворение Случевского – важный этап усвоения образа католичества в России как синтеза мировой культуры, альтернативного синтезам вроде позитивистского или вагнеровского. Разумеется, Кузмин, постоянно оспаривавший старые эстетические синтезы девятнадцатого века, не мог пройти мимо такого заострения темы.

Швейцар, то есть швейцарский гвардеец, изображён вне реальных примет: поэту оказывается важнее образ того, что тяжёлый рай храма охраняет такой же тяжёлый стражник: круглая булава, круглое темя, кантата как объемное звучание – общее место изображения католичества. Вовсе не образ готических храмов, но образ Рима как мира, как круглого шарообразного завершения истории, был важен для русского филокатоличества. Потом и был явлен синтез Мандельштама: «мир в руки взят, как яблоко простое», где католический универсализм оказывается подхвачен волной эллинской речи.

Случевский имел в виду триптих «Воздвижение Креста» Рубенса (1610): упомянутые в стихотворении яркие пятна картины прочитываются справа налево: конь центуриона, свиток с полной надписью на трех языках, кормилица с младенцем. Этот триптих, а технически и по-русски,

складень (на закрытых створках тоже есть изображения – избранных святых), был создан вскоре после возвращения Рубенса из Италии, под явным влиянием Тинторетто и Караваджо, и установлен сначала в одной из церквей Антверпена. Использование новаторской техники светотени, конечно, предопределило те эффекты ослабленной видимости и при этом нарочитой детализации, о которых и говорит Случевский. Только один раз триптих покидал Антверпен, по распоряжению Наполеона, а когда он вернулся, был помещен в кафедральном соборе, где освещение было ярче, а посему разрыв между яркими деталями и остальным полотном усилился.

Действительно, нижний край картины Рубенса размещен выше человеческого роста, у одного из алтарей собора. Здесь нам важна и общая поэтика любого триптиха европейской живописи (вспомним хотя бы триптихи Босха): предельно динамичное событие в центре, драматизм левой части и некоторый окончательный итог происходящего в правой части. Случевскому важно драматизировать образ, показать не судьбы церковности, а судьбы повседневности: поэтому «полногрудая жена» левой части и оказывается в конце стихотворения – то есть предпосылки к экспрессионистскому экфрасису были даны уже в этой искусной композиционной драматизации.

Экфрасис в стихотворении Случевского устроен так: сначала говорится о ценном, что в классическом экфрасисе было указанием на ценность материалов, а применительно к живописи Нового времени может быть только указанием на общую ценность картины, без материального субстрата, а только с оценкой виртуозности художника. С этим столкнулся и Кузмин: у него все время происходит духовный выбор сначала в космосе, после на земле, затем в социуме, наконец в личных отношениях – как бы наплыв камеры – но при этом выбор осуществляется не в силу большей или меньшей ценности вариантов, но в силу того, что именно так осуществляется прерывистая жизнь природы, которая и спасает искусство от коснения в символах.

Далее, как и в классическом экфрасисе у Случевского описывается, как создается сильнейший аффект, хотя источник аффекта не вполне ясен. Это фигура создания приятного места в классическом экфрасисе. Здесь он опять же оказывается вдвойне неясен: и пугающая неясность чёрной раны, и общая неясность самих условий восприятия изображения, что не сразу можно разобрать, что происходит в высоте. Иначе говоря, дематериализация искусства, сведение художественной ценности к виртуозности, приводит и к тому, что и неведомый источник впечатления оказывается неведом не только как источник аффекта, но неведом и как источник материального впечатления. Таково неведение и в стихотворении Кузмина: нам не ясны истоки происходящего, но очевидны сильнейшие аффекты, меняющие все ценностные ряды существования.

Далее у Случевского подается, как и положено в классическом экфрасисе, превращение статики в динамику, оживающее изображение. Но перед нами теперь не просто оживающая картина, а блистание, то есть момент вовлечения в живую жизнь картины и момент славы здесь совпадают. Но в живописи Нового времени нет возможности акцентировать смысл яркостью и блистанием, как в средневековой иконе, поэтому чем случайней, тем ярче и блистательнее всё является. И именно так происходит в конце концов у Кузмина: слава отождествляется не с отрешенным созерцанием, а с вовлеченностью в самые нелепые и непристойные действия – а сон они или явь можно определить только в конце, когда и степень случайности, и степень яркости происходящего достаточно изучена, и мы перешли постепенно в наплыве камеры от космологических образов к личной жизни.

Кроме того, что стихотворение написано тем же размером, что и «Конец второго тома», мы находим в нем ряд мотивов, которые прямо перешли в произведение Кузмина.

«Трубили трубы» органа у Случевского, и о трубах говорится у него специально: важно, что повествователь прислушивается к звуку труб, воспринимает не игру органа только, но необычное звучание. Трубы у Кузмина тоже особо выделены и встречаются трижды: героиня галантной книги неожиданно после бурной ночи просыпается в казарме и не слышит военные трубы, после трубный глас раздается с неба, и наконец, в псевдосанскритской фразе слово «бутра» – анаграмма слова «труба».

А.В. Марков *Тень Случевского в стихотворении
М. Кузмина «Конец второго тома»*

«Седое темя толстого прелата» – изображение католического священника как медлительного, грузного, неповоротливого – один из топосов антиклерикального романа. Топос явно воспринят Кузминым через специфически антиклерикальное произведение «Остров пингвинов» А. Франса [Ronen, 1986, р. 185-187]: пингвины, по ошибке крещеные и обретшие христианские души, оказываются полной копией прелата такого рода. «Стаи жирных птиц» пришли из Франса, но способность невысоко взлетать, нелетучим пингвинам совсем не свойственная, вполне может напоминать о таком невысоком подъеме прелата на канцель, особенно барочный, в западной Европе часто украшенный крылатыми и трубящими в трубы ангелами.

Оба эти примера показывают, как сатирические образы Случевского оказываются характерологическими: то, что Случевский описывал со скепсисом, Кузмин описывает с заинтересованностью в характерах, как ситуации, где только характер может проявиться внутри совершенно непостижимой фантазмагии. Таков итог влияния экфрасиса – характерология возможна не как описание, но как замечания на полях описания, и если у Случевского это были замечания путешественника, то у Кузмина – замечания стилиста, чуткого к гротеску языка. Путешественник думает о своем стиле в том смысле, как он выглядит перед людьми, писатель – о том, насколько стиль его речи оказывается пригладен для его внутренней жизни. Смещение центра внимания от сюжета к языку, рассмотренное выше, еще раз подтверждается этим примером.

Итак, экфрасис Случевского, созданный по нормам классического экфрасиса, но заменивший технологии классического искусства, которые и имел в виду классический экфрасис (использование драгоценных материалов, эффект оживления) на технологии станковой живописи Нового времени, оказался именно в своих неизбывных внутренних неувязках продуктивен для осмысления культурных и социально-политических сдвигов, отраженных в герметичном стихотворении Кузмина. В обоих рассмотренных стихотворениях христианство перестает быть мировым событием, превращаясь только в одно из событий прошлого, в предмет личного выбора, а не предмет переживания – переживаются совсем другие вещи. Экспрессионистское восприятие истории вполне проистекает из невозможности создать последовательный экфрасис драматической европейской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – Москва, 1996.
2. Ronen O.A. Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth Century Russian Lyrical Poetry // *Myth in Literature* (NYU Slavic Papers, 5). Columbus, 1986.

REFERENCES

1. Ronen O. A. "Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth Century Russian Lyrical Poetry" in *Myth in Literature* (NYU Slavic Papers, 5). Columbus, 1986.
2. Etkind A. *Sodom i Psiheja: ocherki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka* [Sodoma and Psyche: essays on intellectual history of the Silver Age]. Moscow, 1996.

Л. Лашихия

студентка 2 курса магистерской программы

«История зарубежного искусства XV – нач. XX вв.: Контексты и интерпретации»

факультета истории искусства РГГУ

licka2812@yandex.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ МАРТИНА КЕМПА В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

В рамках методологического инструментария Мартина Кемпа в изучении творческого наследия Леонардо Да Винчи рассматриваются пространственные видения как основа визуализации, определяется пространственно-временная основа искусства, анализируется графическая точность, как существенный компонент искусства, а также определяются особенности построения визуальных моделей. Изучение наследия Леонардо Да Винчи М. Кемпом осуществляется в рамках междисциплинарного подхода, учитывающего наследие в области оптики, анатомии и физики. Искусство Леонардо Да Винчи находится в сопоставимом отношении с математическим ростом (по методу Фибоначчи), его концепция имеет целостные последствия математического ряда.

Ключевые слова: пространственно-временная основа, визуализация, модель, междисциплинарный подход, графическая точность

Using methodological tools of Martin Kemp we study artistic heritage of Leonardo Da Vinci considering spatial visions as visualization basis, defining existential basis of his art, and analyzing graphic accuracy as essential component of art of his work. Also we define main features of his composition of visual models. We prove, that studying heritage of Leonardo Da Vinci M. Kemp introduces cross-disciplinary approach, in all steps taking into account Da Vinci's heritage in the field of optics, anatomy and physics. Leonardo Da Vinci's artistic program may be compared with mathematical conception of growth (according to Fibonacci's method), and his concept of art implies complete consequences of mathematical row.

Keywords: existential basis, visualization, model, cross-disciplinary approach, graphic accuracy

М. Кемп – профессор истории искусств Тринити-колледжа в Оксфорде, основоположник междисциплинарного подхода в изучении истории искусства. Основываясь на концепции сайенс-арт, М. Кемп предложил рассматривать историю искусства с учетом имеющегося наследия в области физических наук, анатомии, оптики. На основе выводов о роли науки в развитии истории искусства М. Кемпу удалось разработать методы междисциплинарного анализа эволюции форм художественного языка от Леонардо да Винчи до актуальных направлений современного сайнс-арта.

Прежде всего, в среде историков искусства, М. Кемп позиционируется как исследователь наследия Леонардо Да Винчи, успешно применивший методы междисциплинарного подхода к изучению композиционных решений многих произведений Леонардо.

Важное место в методологии Кэмп играет проблема изучения смены исторических форм визуальности в истории искусства. Исследователь рассматривает теорию пропорций и пространственное видение Леонардо как основы ренессансного типа визуализации в творческом наследии Да Винчи. Особое внимание уделяется М. Кемпом использованию трех прямолинейных форм, заполняющих пространство в произведениях Леонардо, – треугольник, квадрат и шестиугольник. Творчество Леонардо с позиции М. Кемпа – возможность получить удовольствие от визуализации, в которой достигается целостная картина бытия.

Изучение наследия Леонардо Да Винчи М. Кемпом осуществляется в рамках междисциплинарного подхода, учитывающего наследие в области оптики, анатомии и физики.

Л. Лашхия *Методологический инструментарий Мартина Кемпа
в изучении творческого наследия Леонардо Да Винчи*

Как отмечает М. Кемп, Леонардо Да Винчи тщательно изучал «следствия», чтобы понять «первоосновы», «причины» или «принципы» [Кемп, 2006, с. 27]. Понять явление можно через изучение «примеров», благодаря «опыту» или свидетельству. Как только примеры подтверждали полное соответствие причины и следствия, исследователь мог заявить о том, что он получил «доказательство».

Леонардо полагал, что каждое доказательство раскрывает общие законы природы. Зная причины, исследователь способен сначала и до конца реконструировать существующие или новые действия. Произведения искусства Леонардо представляют собой в точности такое же построение – достижение новых визуальных результатов, начиная с первопричин, в том числе связанных с оптикой. Каждая его картина – это, в определенном смысле, подтверждение научного эксперимента.

На основе этого сделанного вывода М. Кемп в дальнейшем использует конкретные примеры для характеристики взглядов Леонардо, в то же время не забывая о сложности «творений природы и человека». Задача заключается в том, чтобы показать, как, по его мнению, несколько первопричин как статического, так и динамического характера приводят к огромному разнообразию природных явлений.

Тезис, из которого исходил Леонардо, носил универсальный характер и опирался на представление о том, что все видимое разнообразие природы свидетельствует о ее внутреннем единстве. Логика универсализма Леонардо сравнивается Кэмпом с современной физической «теорией единого поля», которая может объяснить универсальные взаимосвязи различных явлений. Леонардо прослеживал универсальные связи природных явлений изучая пропорции (геометрию), математику, которая по его представлению лежит в основе любого замысла Природы. Это объясняет, почему он написал на одном из анатомических рисунков (фактически перефразируя известное речение Платона «Да не геометр не войдет»): «Пусть не читает меня в основаниях моих тот, кто не математик» [Леонардо да Винчи, 2000, с. 105].

Теория пропорций Леонардо направлена на объяснение, почему предмет по мере удаления кажется меньше; почему одни ветви дерева кажутся уже, чем другие (и в каком соотношении); почему тень становится тем бледнее, чем дальше она расположена от отбрасывающего ее предмета; как ослабевает пружина после распрямления; как далеко полетит снаряд, выпущенный одной из его военных машин; почему устойчива арка, выложенная из отдельных камней; и почему камень падает на землю с все возрастающей скоростью.

В этот список мог бы попасть почти каждый феномен, который объясняют науки, называемые теперь статикой и динамикой. Основным методом аргументации универсальной математической взаимосвязи явлений у Леонардо является аналогия. Свет действует подобно звуку, подобно волнам на поверхности воды, подобно теплу, исходящему от пламени, подобно подпрыгивающему мячику, подобно молотку, ударяющему по поверхности. Метод аналогии (по-гречески аналогия – пропорция, соответствие) Леонардо, как и Пьеро дела Франческа и Луки Пачоли, в этом идет за античным геометром Евклидом, который использовал греческое слово *ἀνάλογον* для объяснения пропорций. Леонардо стремится визуализировать теорию пропорций, фиксируя в своих анатомических, инженерных, оптических зарисовках пропорциональные аналогии между различными природными объектами и явлениями.

Исследуя дальнейшее развитие форм пространственного видения в истории искусства, роль пространственных представлений в формировании разных способов визуализации художественных образов М. Кемп базируется на аналитической и прогнозирующей эффективности математики и квантовой механики.

Кэмп полагает, что как перед художником, так и перед ученым возникает дилемма, когда они стремятся изображать большее, чем помещающееся в рамки трех измерений – а именно, отсутствие ресурсов, необходимых для того, чтобы изобразить четырех или многомерное пространство.

При рассмотрении методов построения визуальных моделей М. Кемп обращается к истории. Как только древние философы стали предпринимать попытки дифференцировать интеллект человека от интеллекта животных, несколько известных случаев привлекли внимание исследователей. Паутины, сотканые пауками, соты пчел и спиральные раковины моллюсков рассматривались как классические примеры, стоящие рядом с шестиугольной снежинкой.

Как отмечает М. Кемп, только три прямолинейные формы заполняют пространство: треугольник, квадрат и шестиугольник [Kemp, 1992, p. 45]. Однако, несмотря на длительное внимание к шестиугольнику, полное доказательство того, почему шестиугольник формирует максимальную область с минимальным периметром, по сравнению со всеми другими возможными комбинациями, длительное время оставалось неуловимым. Пчелы, казалось, знали больше о изометрии, чем лучшие математики человечества.

Интуиция художника, по М. Кемпу, – это особый вид математики, которая подходит для сложных, эволюционных систем, определяет логические построения, которые характеризуются основными положениями теории стандартной физики и химии в микроскопическом и нано уровнях. Для определения пространственного видения определяются уровни хаотических и саморазделенных систем на основе стандартных положений физики и химии, что приводит к необходимости формирования новой концептуальной основы.

М. Кемп подчеркивает наличие уже в рамках ренессансной традиции микро/макрокосмической схемы формирования рисунка, что говорит о самоорганизации принципов в органических и неорганических мирах. Также им подчеркивается создание моделей, которые представляют механические единицы, через которые разрабатывается природа визуального комплекса, будь то параметры анатомии Леонардо да Винчи или спроектированные модели больших молекул в современном сайнс-арте.

Таким образом, искусство находится в сопоставимом отношении с математическим ростом (по методу Фибоначчи), его концепция имеет целостные последствия математического ряда. Также в искусстве участвуют инстинктивные принципы, так как искусство предстает с позиции М. Кемпа как открытая область для интуитивной интерпретации. М. Кемпом отмечается, что научные зарисовки и живопись Леонардо связаны между собой по принципу универсальных аналогий и играют важную роль в сохранении целостной картины бытия.

Итак, исследование наследия Леонардо, представленное в работах М. Кемпа, определяет принципы, лежащие в основе исследования мира, природы, а также процессов художественной визуализации научного опыта Леонардо как инженера и художника. М. Кемпом изучены методы научного и творческого воссоздания образов природы в произведениях Леонардо, которые отражают один из главных тезисов художника, гласивший, что живопись, способная симультанно отражать все законы мироздания, является «наукой и законной дочью природы... родственница Бога».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кемп М. Леонардо. – Москва, АСТ-Астрель, 2006.
2. Леонардо да Винчи. Избранные произведения в 2 томах. Том 1. – Санкт-Петербург, 2000.
3. Kemp M. The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat. – London and New Haven: Yale University Press, 1992.

REFERENCES

1. Kemp M. *Leonardo* [Leonardo]. Moscow, AST-Astrel Publ., 2006.
2. Kemp M. *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London and New Haven, Yale University Press, 1992.
3. Leonardo da Vinci. *Izbrannyye proizvedeniya v 2 tomah. Tom 1.* [Selected works in Russian translation in two volumes. Volume 1]. Saint-Petersburg, 2000.

SUMMARY

ПОСТТОТАЛИТАРНЫЙ ПЕРИОД В ИСТОРИИ РОССИЙСКОГО КИНО: РЕЛИГИОЗНАЯ ТРАДИЦИЯ И МАССОВАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

УДК 130.2+7.01

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

Аннотация: В статье исследуется специфика массовых религиозных представлений и стереотипов, как они проявляются в экстремальных ситуациях в российской истории. Доказывается, что российский кинематограф перестройки и наших дней уточняет выводы о специфике массовой религиозной ментальности, предпринятые русской общественной мыслью (мессианство, апокалиптика). Кинематограф справился с этой задачей, потому что поставил целью реконструкцию не только сюжетов, но и координат русской жизни (радикализм, идеализм, омассовление, варваризация, тоталитаризм и т.д.). Поэтому анализ ряда фильмов позволяет уточнить природу массовых процессов в русской культуре и искусстве в период радикальных изменений. В этих процессах автор улавливает не только эстетические прорывы, но и социально-психологические настроения.

Ключевые слова: кинематограф перестройки, современный российский кинематограф, массовое сознание, социальный кинематограф, религия в искусстве, интеллигенция

POSTTOTALITARY PERIOD IN THE HISTORY OF RUSSIAN CINEMA: RELIGIOUS TRADITION AND MASS MENTALITY. FIRST PART

UDC 130.2+7.01

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

Summary: The article examines the specifics of mass religious beliefs and habits, as they manifest themselves in extreme situations in Russia. It is proved that the Russian cinematography of perestroika and our days clarifies the conclusions about the specifics of the mass religious mentality received by Russian social thought (messianism, apocalyptic traits). Cinematography was successful in this task, because it set the goal to reconstuct not only the plots, but also the coordinates of Russian life (radicalism, idealism, barbarization, totalitarian mentality etc.). Therefore, the analysis of films makes possible to clarify the nature of the processes in Russian culture and art during the period of radical changes, seeing in these processes not only plots and personal fates, not only aesthetical constructions of emotions, but also vicissitudes and trends of mass mentality.

Keywords: cinema of perestroika, contemporary Russian cinema, mass consciousness, social cinematography, religion in art, intelligentsia

ФОТОИСКУССТВО КАК СИСТЕМА ПОЭТИЧЕСКИ ЭКСПЛИЦИРУЕМЫХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ

УДК 7.01+82:1

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

Аннотация: В статье доказывается, что фотография становится необходимой частью поэтики стихотворений, анализирующих интенциональность. Фотография позволяет материализовать устойчивые культурные метафоры, такие как зеркало, и при этом интеллектуализировать представления о визуальном. Достижения философии XX века позволяют вскрыть основные особенности репрезентации фотоискусства в поэзии, такие как создание системы проекций, пересмотр концепции личности, внимание к фактуре слова и новое проведение границ между поэзией и прозой. Близкое чтение стихотворения «Заморозки» Бориса Пастернака позволяет говорить о нем как о поэтике репрезентаций, показывающей границы репрезентации внешних и внутренних состояний вещей с опорой на возможности фотографической техники.

Ключевые слова: Пастернак, фотография, поэтика, интенциональность, время в искусстве, длительность, проекция

ART OF PHOTOGRAPHY AS SYSTEM OF POETICALLY EXPLAINED REPRESENTATIONS

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: The article proves that photography becomes a necessary part of the poetics of poems that analyze intentionality. Photography allows us to materialize sustainable cultural metaphors, such as a mirror, and at the same time intellectualize the notion of the visual. The achievements of the philosophy of the 20th century make it possible to reveal the main features of the representation of photo art in poetry, such as the creation of a system of projections, the revision of the concept of personality, attention to the texture of words and the new boundaries between poetry and prose. A close reading of the poem "Frost" by Boris Pasternak makes it possible to speak of this poem as poetics of representations, showing the boundaries of the representation of external and internal states of things through support of the features of photographic technique.

Keywords: Pasternak, photography, poetics, intentionality, time in art, duration, projection

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ И СЕМАНТИКЕ РАННЕХРИСТИАНСКИХ ИЗОБРАЖЕНИЙ ХРИСТА В РАБОТАХ МЕДИЕВИСТОВ XX-XXI ВВ.

УДК 7.033.1+7.072.2

Автор: *Чуворкина Ольга Александровна*, независимый исследователь, e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Аннотация: Статья посвящена проблеме происхождения и развития раннехристианского искусства, полемике и противоречивости выводов в исследованиях медиевистов XX-XXI вв. относительно генезиса и семантики раннехристианских изображений Христа и их взаимосвязи с императорским придворным искусством. В заключении автор уделяет внимание научным подходам и методам изучения раннехристианского образа, обозначает круг проблем и намечает пути развития методологии в современной медиевистике.

Ключевые слова: раннехристианское искусство, «императорское вторжение», «схватка богов», иконография

ON THE QUESTION OF GENESIS AND SEMANTICS OF CHRIST REPRESENTATIONS IN EARLY MEDIEVAL ART IN THE WORKS OF MEDIEVALISTS OF THE XX-XXI CENTURIES

UDC 7.033.1+7.072.2

Author: *Chuvorkina Olga*, independent scholar, e-mail: ochuvorkina@gmail.com

Summary: The article is devoted to the problem of genesis and development of Early Medieval Art and searches the question of semantics of the early Christian images of Christ and their relationship with the Imperial Roman art. Author pays attention to the scientific approaches and methods of studying, outlines ways of methodology development in contemporary medieval studies.

Keywords: Early Christian art, Imperial intervention, "the clash of gods", iconography

ГЁТЕ – ПАЛЛАДИО – ЖОЛТОВСКИЙ. ГИПОТЕЗА О НЕМЕЦКИХ КОРНЯХ РУССКОГО ПАЛЛАДИАНСТВА XX ВЕКА

УДК 72.034.6+72.036

Автор: *Печёнкин Илья Евгеньевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории русского искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: pech_archistory@mail.ru

Аннотация: Имя академика архитектуры, признанного патриарха профессии Ивана Жолтовского, моментально ассоциируется с Италией. Это неудивительно, ведь подавляющее большинство его построек, включая знаковые работы дореволюционных лет, принесшие мастеру первую известность, выполнены в формах итальянского Ренессанса и находятся в русле палладианской традиции. В статье обозначены проблемные контуры будущего исследования этой темы. Погружаясь в фактологию биографии Жолтовского, можно обнаружить указания на более широкий интернациональный контекст формирования его как архитектора, а природа его профессиональных установок обретает большую сложность и тяготеет не столько к итальянской культурной почве, сколько к немецкой.

Ключевые слова: архитектура, персоналии, Жолтовский, палладианство, межкультурная коммуникация, Гёте, Италия

GOETHE – PALLADIO – ZHOLTOWSKI. A HYPOTHESIS ON THE GERMAN SOURCES OF RUSSIAN PALLADIANISM OF XX CENTURY

UDC 72.034.6+72.036

Author: *Pechenkin Ilya*, Ph.D., Associate Professor at Department of History of Russian Arts, Faculty of the History of Art Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: pech_archistory@mail.ru

Summary: Usually we tend to associate the name of the famous architect and the protagonist of Russian neoclassicism Ivan Zholtovsky with Italy. Since 1910s all of reviewers Zholtovsky's creativity were focused on the importance of the "Italian" factor. But is actually everything so simple in the genealogy of the Russian palladianism of the 20th century? There is no any whole hypothesis in offered paper, rather the problematic contours of a future study of this topic will be indicated. Studying Zholtovsky's early biography, one can find some features of the more wide international context of his education as an architect, and the origins of his professional attitudes acquires greater complexity and looks more Germanian than Italian.

Keywords: architecture, personalities, Zholtowski, Palladianism, intercultural communication, Goethe, Italy

SUMMARY

ТАКАСИ МУРАКАМИ И ОТАКУ-КУЛЬТУРА: «ВЫСОКОЕ» И «НИЗКОЕ», «ВОСТОЧНОЕ» И «ЗАПАДНОЕ», «СТАРОЕ» И «НОВОЕ» В СОВРЕМЕННОМ ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

УДК 7.01+7.067+791.43-252.5

Автор: *Крыловский Константин Константинович*, магистрант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, e-mail: lishtenbird@gmail.com**Аннотация:** В данной статье на примере творчества Такаси Мураками разбирается взаимоотношение между «высоким» и «низким», «восточным» и «западным», «старым» и «новым» в современном японском искусстве. Отаку-культура рассматривается как то связующее звено между традиционным восточным искусством и западной массовой культурой, которое позволяет художнику найти собственное место в глобализованном мире, тем не менее всё ещё держащемся за привычные противопоставления.**Ключевые слова:** высокое искусство, массовая культура, отаку-культура, искусство Японии, Такаси Мураками**TAKASHI MURAKAMI AND OTAKU CULTURE: "THE HIGH" AND "THE LOW", "THE EASTERN" AND "THE WESTERN", "THE OLD" AND "THE NEW" IN CONTEMPORARY JAPANESE ART**

UDC 7.01+7.067+791.43-252.5

Author: *Krylovskiy Konstantin*, MA, Department of Cinema and Contemporary Art Studies, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: lishtenbird@gmail.com**Summary:** In this article, the interrelations between "the high" and "the low", "the Eastern" and "the Western", "the old" and "the new" in contemporary Japanese art are studied through the works of Takashi Murakami. Otaku culture is viewed as a bridge between traditional Eastern art and the Western mass culture, one that lets an artist find its place in a globalised world which is nevertheless still clinging to conventional contrapositions.**Keywords:** high art, mass culture, otaku culture, Japanese art, Takashi Murakami**ЧЕМ СТРАШЕН ПАРОВОЗ? МИФ О «ПРИБЫТИИ ПОЕЗДА НА ВОКЗАЛ ЛЯ-СЬОТА»**

УДК 791.43.03

Автор: *Филитов Сергей Александрович*, научный сотрудник факультета журналистики МГУ, e-mail: s_a_filippov@mail.ru**Аннотация:** Фильм Л.Люмьера «Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота» до сих пор часто считается первым в истории кино, несмотря даже на то, что он не только не демонстрировался на сеансе 28.12.1895, но и, скорее всего, был снят лишь в 1896 году. Этот миф связан с шоковым эффектом, который фильм произвёл на первых кинозрителей, причём природа этого шока обычно объясняется неверно. По всей видимости, в действительности в его основе лежит сочетание двух факторов: медийно-культурологического (первое в истории активное движение из глубины плоского изображения) и чисто психологического (человеческая склонность к ложным самоинтерпретациям).**Ключевые слова:** история кино, раннее кино, историческая рецепция кино, Луи Люмьер, восприятие пространства в плоском изображении**WHY A STEAM-LOCOMOTIVE IS SO TERRIBLE? THE MYTH OF THE "ARRIVAL OF A TRAIN AT LA CIOTAT"**

UDC 791.43.03

Author: *Filippov Sergei*, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (Russia), e-mail: s_a_filippov@mail.ru**Summary:** L. Lumiere's film "Arrival of a Train at La Ciotat" is still often considered the first in the history of cinema, even though it was not only not shown on the session on December 28, 1895, but also, most likely, was produced only in 1896. This myth is reproducible due to the shock effect of this film made on the first moviegoers, but the principle of this shock is usually explained incorrectly. We prove that it is result of a combination of two factors: media-cultural factor (the first in cultural history active movement from the depth of a flat image) and direct psychological factor (the psychological tendency to false self-interpretations).**Keywords:** film history, early cinema, cultural reception of cinema, Louis Lumière, space perception in the flat pictures**ПАТТЕРНЫ ДРЕВНЕГО ТЕАТРА И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ**

УДК 792.03+82-2

Автор: *Стахорский Сергей Всеволодович*, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), e-mail: StakhorskiSV@yandex.ru**Аннотация:** В статье рассматриваются архаические паттерны древнего театра и образованные на их основе художественные приемы драматургии и сценического искусства нового времени. Автор показывает, что ранние формы театра не исчезли с концом античной эры. Они сохраняются в глубинных слоях театральной материи под слоем новейших

приемов и постоянно себя обнаруживают. Иногда это обусловлено осознанными художественными намерениями, но чаще всего происходит наперекор эстетическим установкам и интенциям творцов. Благодаря древним паттернам произведение, возвращенное своей эпохой, выходит за ее границы и прорастает в другие исторические времена.

Ключевые слова: театр, драматургия, паттерн, архетип, художественная традиция

PATTERNS OF THE ANCIENT THEATER AND THEIR ARTISTIC TRADITIONS

UDC 792.03+82-2

Author: *Stakhorskiy Sergey*, Dr. Hab of Art Studies, Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture of the Institute of Cinema and Television (GITR, Moscow, Russia), e-mail: StakhorskiSV@yandex.ru

Summary: The article considers archaic patterns of the ancient theater and their imprint on drama and the theatrical art of modernity in making artistic devices. It is proved that the early forms of theater survived after the end of the ancient era, stored in deep layers of theatrical matter under a layer of new techniques, and so they are constantly tended to be actualized. Sometimes this actualization was defined with conscious artistic plans, but more often without direct aesthetic presumptions and plans of creators. Due to ancient patterns, the work of art made to the spirit of the time (Zeitgeist or intellectual content of the epoch) transcends its conceptual boundaries and associates in other historical times.

Keywords: theater, drama, pattern, archetype, artistic tradition

ТЕНЬ СЛУЧЕВСКОГО В СТИХОТВОРЕНИИ М. КУЗМИНА «КОНЕЦ ВТОРОГО ТОМА»

УДК 7.01+7.04+82-1

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

Аннотация: В статье анализируются объективные ограничения жанра экфрасиса на материале европейской живописи, в которой изменилось отношение между формой и материалом. Доказывается, что экфрасис европейской живописи, в отличие от экфрасиса античной живописи, приобретает свойства экспрессионистического текста: восприятие превращается из «приятного» в разнородное и прерывистое. В поэзии, ориентированной на античную эстетику и сюжетную норму экспрессионизма, такой тип экфрасиса оказывается востребован. Учет особенностей такого экфрасиса позволяет прояснить ряд темных моментов в стихотворении Кузмина «Конец второго тома» (1922), не получивших прежде убедительной интерпретации. Показана плодотворность такого подхода для изучения герметической поэзии 1910-1920-х годов и культурных изменений эпохи экспрессионизма в искусстве.

Ключевые слова: экспрессионизм, экфрасис, русская поэзия, классика, герметичность, герменевтика, интерпретация

THE SHADOW OF SLUCHEVSKY IN M. KUZMIN'S POEM "THE END OF THE SECOND VOLUME"

UDC 7.01+7.04+82-1

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

Summary: The article analyzes the objective limitations of the ekphrasis genre on the material of European painting, in which the relation between form and material has changed. It is proved that the ekphrasis of European painting, unlike the ekphrasis of ancient painting, acquires the properties of an expressionistic text: perception is transformed from "pleasant" into alienated and intermittent. In poetry, oriented to the ancient aesthetics and to the plot norm of expressionism, this type of ekphrasis is in demand. Taking into account the peculiarities of such ekphrasis it made possible to clarify some obscure places in Kuzmin's poem "The End of the Second Volume" (1922), which had not been convincingly interpreted before. The fruitfulness of this approach is shown for studying the hermetic poetry of the 1910s-1920s and cultural changes in the era of expressionism in art.

Keywords: expressionism, ekphrasis, Russian poetry, classic, hermetism, hermeneutics, interpretation

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ МАРТИНА КЕМПА В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

УДК 7.034.5+7.072.2

Автор: *Лашихия Лиана*, студентка 2 курса магистерской программы «История зарубежного искусства XV – нач. XX вв.: Контексты и интерпретации» факультета истории искусства РГГУ, e-mail: licka2812@yandex.ru

Аннотация: В рамках методологического инструментария Мартина Кемпа в изучении творческого наследия Леонардо Да Винчи рассматриваются пространственные видения как основа визуализации, определяется пространственно-временная основа искусства, анализируется графическая точность, как существенный компонент искусства, а также определяются особенности построения визуальных моделей. Изучение наследия Леонардо Да Винчи М. Кемпом осуществляется в рамках междисциплинарного подхода, учитывающего наследие в области оптики, анатомии и физики. Искусство Леонардо Да Винчи находится в сопоставимом отношении с математическим ростом (по методу Фибоначчи), его концепция имеет целостные последствия математического ряда.

SUMMARY

Ключевые слова: пространственно-временная основа, визуализация, модель, междисциплинарный подход, графическая точность

METHODOLOGICAL TOOLS OF MARTIN KEMP IN STUDYING ARTISTIC HERITAGE OF LEONARDO DA VINCI

UDC 7.034.5+7.072.2

Author: *Lashkhia Liana*, 2nd year student of the Master's program "History of foreign art of the XV – beginning XX centuries: Contexts and interpretations", faculty of art history, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: licka2812@yandex.ru

Summary: Using methodological tools of Martin Kemp we study artistic heritage of Leonardo Da Vinci considering spatial visions as visualization basis, defining existential basis of his art, and analyzing graphic accuracy as essential component of art of his work. Also we define main features of his composition of visual models. We prove, that studying heritage of Leonardo Da Vinci M. Kemp introduces cross-disciplinary approach, in all steps taking into account Da Vinci's heritage in the field of optics, anatomy and physics. Leonardo Da Vinci's artistic program may be compared with mathematical conception of growth (according to Fibonacci's method), and his concept of art implies complete consequences of mathematical row.

Keywords: existential basis, visualization, model, cross-disciplinary approach, graphic accuracy

