

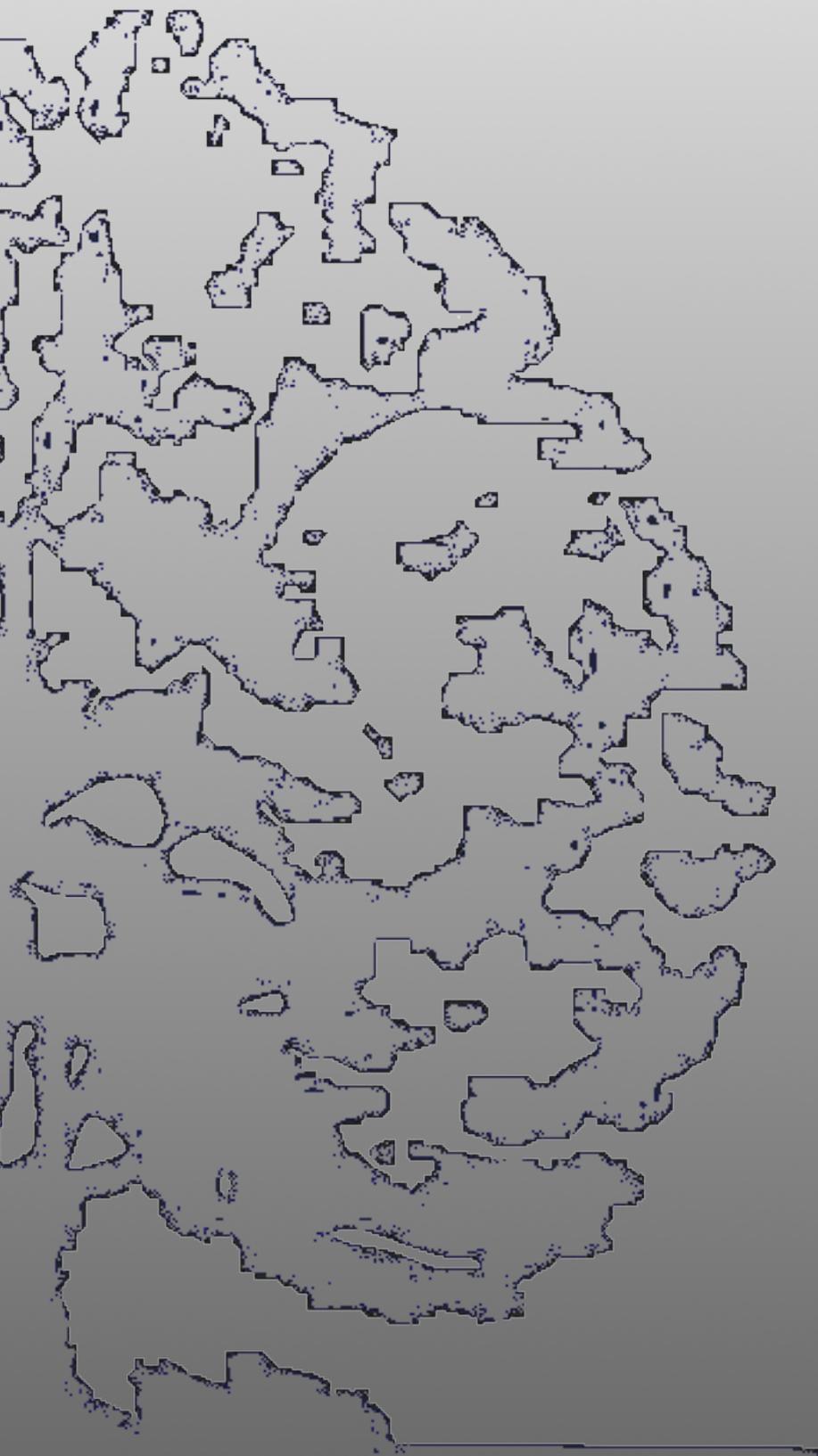
# ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

*Одиннадцатый год издания / 11th Year of publication*



**№42 (2-2021)**  
июнь-июль / June-July

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

*Председатель*

**Хренов Николай Андреевич**, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

*Члены совета*

**Артюх Анжелика Александровна**, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

**Ганжара Ольга Анатольевна**, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

**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 (Москва, Россия).

**Кондаков Игорь Вадимович**, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

**Кривцун Олег Александрович**, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

**Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна**, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

**Мизиано Виктор Александрович**, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

**Огнев Константин Кириллович**, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

**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).

**Спирidonov Владимир Феликсович**, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

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

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

**Шишко Ольга Викторовна**, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им.А.С.Пушкина (Москва, Россия).

**Якимович Александр Клавдианович**, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

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

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

*Главный редактор*

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

*Члены редакционной коллегии*

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

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

**Лиманская Людмила Юрьевна**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

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

**Ответственные за выпуск:** В.А. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения)

**ART & CULT**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
 научный электронный журнал  
 АРТИКУЛЬТ

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:**

125047, Москва, Мнусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

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

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Российский государственный гуманитарный университет, 2021

## EDITORIAL COUNCIL

### *President*

**Khrenov Nikolaj Andreevich**, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

### *Members of the council*

**Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna**, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

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

**Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna**, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

**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 (Moscow, Russia).

**Kondakov, Igor' Vadimovich**, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

**Krivtsun, 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 (Moscow, Russia).

**Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna**, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

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

**Ognev, Konstantin Kirillovich**, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

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

**Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna**, PhD Universite Paris 8.

**Spiridonov Vladimir Felixovich**, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia)

**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 (Moscow, Russia)

**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" (Moscow, Russia).

**Shishko, Ol'ga Viktorovna**, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

**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 (Moscow, Russia).

**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 (Moscow, Russia).

### *Members of the board*

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

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

**Limanskaja, Ljudmila Jur'evna**, Dr.Habil, professor, Head of the Department of theory and history of art at RSUH (Moscow, Russia).

**Ulybina, Elena Viktorovna**, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia).

**Executive editors of the issue:** V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

**ART & CULT**  
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ  
научный электронный журнал  
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

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

ISSN 2227-6165

4 issues a year

### **Founder:**

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

### **Address:**

125047, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

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

**e-mail:** [editor.articult@rggu.ru](mailto:editor.articult@rggu.ru)

© Russian State University for the Humanities, 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *С.Ю. Штейн* Методико-методологическая схема исследований кинематографа.  
Предмет и материал
- 24 *Е.В. Чернова* Реалистическая стратегия поп-арта в оптике структурного психоанализа  
Жака Лакана

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 36 *Е.П. Мартыненко* Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова:  
культурный контекст и грани полистилистики

## ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 49 *Д.О. Мартынова* Визуальные репрезентации психопатологий:  
примеры и проблемы изучения

## КИНО

- 57 *О.В. Колотвина* Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара
- 69 *Э.В. Клоос* Образ Советского Союза в американском кинематографе первого этапа  
Холодной войны 1946-1953 гг.
- 76 *А. Молнар* «Люцифер» и демонические образы Пушкина и Лермонтова

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 83 *А.В. Марков* От идеализма к неомарксизму. Часть 1. Лев Пумпянский

## ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 91 *С.В. Петрушихина* Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века

- 97 SUMMARY

## CONTENTS

### THEORY OF ART

- 6 *S.Yu. Schtein* Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material  
24 *E.V. Chernova* The realistic strategy of pop-art through the optics of structural psychoanalysis  
of Jacques Lacan

### CONTEMPORARY ART

- 36 *E.P. Martynenko* Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Argonov:  
cultural context and facets of polystylistics

### VISUAL ARTS

- 49 *D.O. Martynova* Visual representations of psychopathologies: examples and problems of study

### CINEMA

- 57 *O.V. Kolotvina* The poetics of the city in the film “Vibrations of Granada” (1935) by J. Val del Omar  
69 *E.V. Kloos* The image of the Soviet Union in American cinema of the first stage  
of the Cold War of 1946-1953  
76 *A. Molnar* “Lucifer” and Demonic figures in the works of Pushkin and Lermontov

### HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 83 *A.V. Markov* From Idealism to new Marxism. Part 1. Lev Pumpyansky

### METHODOLOGY

- 91 *S.V. Petrushikhina* The question of female body in architectural theory in the late 20<sup>th</sup> century

- 97 SUMMARY

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.01+791.43.01  
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

*Сергей Юрьевич Штейн*  
*Sergey Yuryevich Schtein*

кандидат искусствоведения, доцент  
*PhD in Art Studies, assistant professor,*

*Российский государственный гуманитарный университет*  
*Russian State University for the Humanities*

[sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

## МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРЕДМЕТ И МАТЕРИАЛ STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AND MATERIAL

В первой статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, речь идёт о необходимости понимания принципиального разделения исследуемого на предмет и материал. Обусловлено это тем, что если для киноведения и разнообразных дискурсов о кинематографе, он является непосредственно тем, в отношении чего реализуется познавательная активность, то есть предметом исследования (в методологическом значении), то для дисциплин с собственной предметной областью (философия, культурология, психология и т. п.) тот или иной аспект кинематографа выступает лишь в качестве материала, на котором исследуется их частный дисциплинарный предмет. В ситуации отсутствия полноценного академического киноведения понимание этого необходимо для принципиального разведения существующих представлений о кинематографе по характеру полагаемых в основу исследовательской активности исходных познавательных установок.

**Ключевые слова:** киноведение, наука о кино, методология киноведения, предмет киноведения, материал киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, дисциплинарность, дискурсивность

**Для цитирования:** Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

In the first article in a series of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms for the research of cinematography, we are talking about the need to understand the fundamental division of the researched into thing and material. This is due to the fact that if for cinema studies and various discourses about cinematography, it is directly that in relation to which cognitive activity is realized, that is, the thing of research (in a methodological sense), then for disciplines with their own thing area (philosophy, cultural studies, psychology, etc.), this or that aspect of cinematography acts only as a material on which their particular disciplinary thing is investigated. In the absence of a full-fledged academic cinematography, this understanding is necessary for the fundamental dilution of existing ideas about cinematography by the nature of the initial cognitive attitudes that are the basis of research activity.

**Keywords:** cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing of cinema studies, material of cinema studies, cinematography, cinema education, film, disciplinarity, discursivity

**For citation:** Schtein S.Yu. "Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

Оказавшись в незнакомом месте, человек некоторое время присматривается к нему, определяя характер и возможную специфику своего пространственного нахождения. Получая информацию через элементы своей сенсорной системы, он автоматически или сознательно сопоставляет её с той информацией, которая у него уже наличествует, и таким образом формирует знание о месте своего нахождения и определённое понимание его в системе исходно существующего знания. Точно так же развёртывается начальное познание человеком того или иного аспекта данности, который недоступен ему для непосредственного восприятия – например, истории, социума, деятельности... Главное отличие заключается в том, что вместо самостоятельно непосредственно получаемой эмпирической информации человек имеет сумму некоей опосредованной информации – чьё-то или чьи-то представления в отношении им познаваемого. И в этом кроется целый ряд фундаментальных проблем. Во-первых, это проблема возможной негомогенности, либо даже противоречивости

© Штейн С.Ю., 2021

имеющихся на актуальный момент представлений в отношении познаваемого. Во-вторых, это проблема познавательной ситуативности, в которой то или иное представление оказывается для человека либо доступным, либо недоступным и в то же время, возможно, уже и определённым образом субъективно оцененным – как адекватное, либо неадекватное познаваемому. И наконец, в-третьих, это проблема невозможности исходно вообще не доверять имеющимся представлениям, ведь в противном случае человеку либо придётся каким-то образом самостоятельно формировать для себя знание о познаваемом (что невозможно без принятия хотя бы каких-то исходных данных, которые получены из имеющихся опосредованных представлений), либо человек окажется в ситуации полного солипсизма – отрицания всего, что не обнаруживается в его собственном сознании. Отчасти данные проблемы снимаются тем, что называется наукой и образующими её научными дисциплинами, пафос существования которых обусловлен той социальной ответственностью, которую готовы нести учёные, составляющие научное сообщество конкретной дисциплины, за качество продуцируемого ими знания – его заместительный или условно заместительный характер в отношении познаваемого в актуальный момент времени. Однако в связи с этим возникает ещё одна – глобальная проблема, обусловленная тем, что так как в основе даже научного знания лежат некие исходные познавательные установки и допущения, то принятие его за знание – информацию, соответствующую факту, полностью дело веры в эти, а не в какие-то иные возможные познавательные условия...

Столь долгая преамбула в начале разговора о методико-методологической схеме исследований кинематографа была необходима, чтобы в полной мере проиллюстрировать то, что происходящее в системе знаний о кинематографе не есть нечто сверхординарное, обусловленное исключительно слабостью киноведческих исследований и киноведения как дисциплинарной предметности, а вполне обычная ситуация. Другой вопрос, что при конкретизации того, в отношении чего реализуется познавательная активность – в данном случае – в отношении кинематографа, возникает необходимость уточнения некоторых аспектов, фиксация которых позволит объяснить логику раскрытия предполагаемой схемы.

Для того, кто условно «с нуля» начинает постижение кинематографа, главнейшим вопросом оказывается необходимость формирования самой общей «системы координат», в которую затем уже будет вписываться всё иное – частное знание о кино. Однако, в связи с принципиальной разнохарактерностью знания о кинематографе, такая единая «система координат» просто-напросто отсутствует. В лучшем случае – её подменяет рассказ об истории кино, или, точнее, о истории фильмов, или даже – только игровых фильмов. Причём и рассказ об истории кино нельзя однозначно охарактеризовать как единообразный и конвенциональный – не обусловленный той или иной концептуальной (субъективной) точкой зрения. При этом самые общие принципы деления знания на дисциплинарное и дискурсивное достаточно подробно изложены [Штейн, 2020, с. 116-129], а так же применены в отношении знания о кинематографе (см., например: [Штейн, 2019-а, с. 257-287; Штейн, 2017]) и даже ещё шире – в отношении вообще экранных искусств [Штейн, 2019-б]. Однако есть важный методологический аспект, который ранее был недостаточно освещён, хотя отчасти он непосредственно связан с делением знания о чём-то конкретном (в нашем случае – о кинематографе) на дисциплинарное и дискурсивное. Это вопрос принципиальной вариативности исследуемого, которая в соответствии со спецификой конкретной познавательной деятельности, может определять его либо в качестве предмета, либо в качестве материала исследования. Понимание же этого даёт более точную картину того наличествующего знания, которое, несмотря на кажущееся единство исследуемого, относясь к разным дисциплинам, может вообще и не являться знанием об этом исследуемом, но знанием о предмете, который постигается на материале этого «исследуемого».

Для того, чтобы проанализировать, каким образом осуществляется такая вариативность в отношении кинематографа, для начала необходимо провести её описание безотносительно какой-либо конкретики (1. *Предмет и материал исследования*), что позволит затем более

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

### *Предмет и материал*

принципиально выделить и описать ситуации, в которых кинематограф оказывается материалом для исследования – тем, через что исследуется нечто (2. *Кинематограф как материал для исследования*), а так же определить и проанализировать ситуации, в которых кинематограф является предметом исследования – тем, что исследуется само по себе (3. *Кинематограф как предмет исследования*).

#### **1. Предмет и материал исследования**

В методологическом значении *предмет* – это то, что определено для исследования, что непосредственно исследуется. С точного определения предмета начинается любое исследование. Невозможно полноценно вести научно-исследовательскую деятельность (особенно в гуманитарных дисциплинах), если предмет обозначен абстрактно, либо широко – в форме некоего условного фокуса интереса. При этом, безусловно, на каком-то предварительном этапе у исследователя может быть некая широкая область, которая его интересует – как раз вот этот фокус его интереса, который в результате реализации подготовительной работы постепенно сужается и конкретизируется до предмета. Собственно поэтому первый этап научно-исследовательской деятельности и может быть охарактеризован как фокусирующий, а его продуктом определён конкретный предмет исследования (см. подробнее об алгоритме познавательной активности [Штейн, 2020, с. 132-135]).

При рассмотрении термина *материал* исследования в связке с термином предмет исследования, первый приобретает значение того, через что исследуется предмет, на основе чего он исследуется. Необходимость определения материала, на котором исследуется предмет, безусловно, нужна в том случае, когда понимание этого не следует из формулировки самого предмета.

Например, в предмете «функции детали в картине Брейгеля «Охотники на снегу»» уже содержится определение материала, которым в данном случае является картина «Охотники на снегу». В то же время для предмета «функции детали в картинах Брейгеля» либо должен быть определён материал – конкретные картины, на основе которых будет исследован данный предмет, либо подразумевается, что предмет будет исследован вообще на материале всех картин Брейгеля, и в этом случае он может и не указываться. Однако для предмета «функции детали в европейском изобразительном искусстве XVI века» материал не может быть не определён, так как невозможно данный предмет исследовать на всём существующем материале – он слишком объёмен, разрознён и даже отчасти неопределён (например, вопрос: будет или нет относиться изобразительное искусство России того периода к европейскому искусству?), поэтому скорее всего об этом можно только заявить, но практически реализовать просто-напросто невозможно.

Но это всё самые элементарные аспекты деления исследуемого на предмет и материал, которые усложняются в связи с использованием данных терминов в реалиях исследовательской работы в условиях дисциплинарного познания.

Для более точного понимания кратко оговорим основную специфику исследовательской работы в условиях нахождения исследователя в конкретной дисциплинарной предметности (ДП).

Во-первых, дисциплинарный исследователь может реализовывать свою познавательную активность исключительно в отношении того, что находится в границах той предметной области, которая соответствует его дисциплине. То есть предметы своих исследований он вычленяет из данной предметной области (рис. 1.1).

Во-вторых, так как смысл существования любой научной дисциплины заключается в том, что ею формируется такая совокупность знаний в отношении предметной области, за заместительный, либо условно заместительный характер которой в актуальный момент времени несёт определённую социальную ответственность научное сообщество, которое как раз и образует данную дисциплину, то продукт познавательной активности дисциплинарного исследователя (при условии его качественного соответствия требованиям, предъявляемым к знанию в реалиях конкретной дисциплины) должен встраиваться в качестве компонента в данную существующую систему знаний (рис. 1.2).

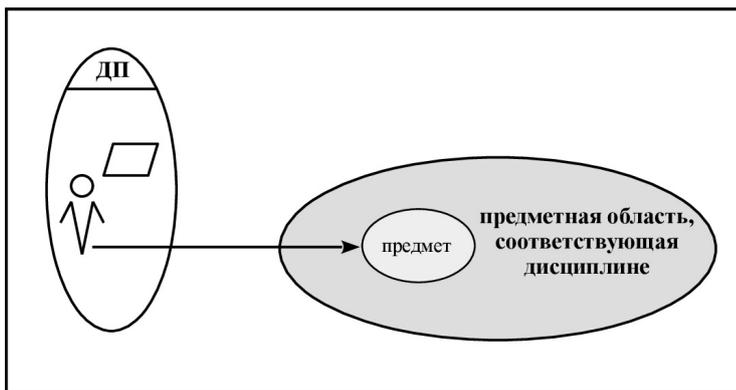


Рис. 1.1.

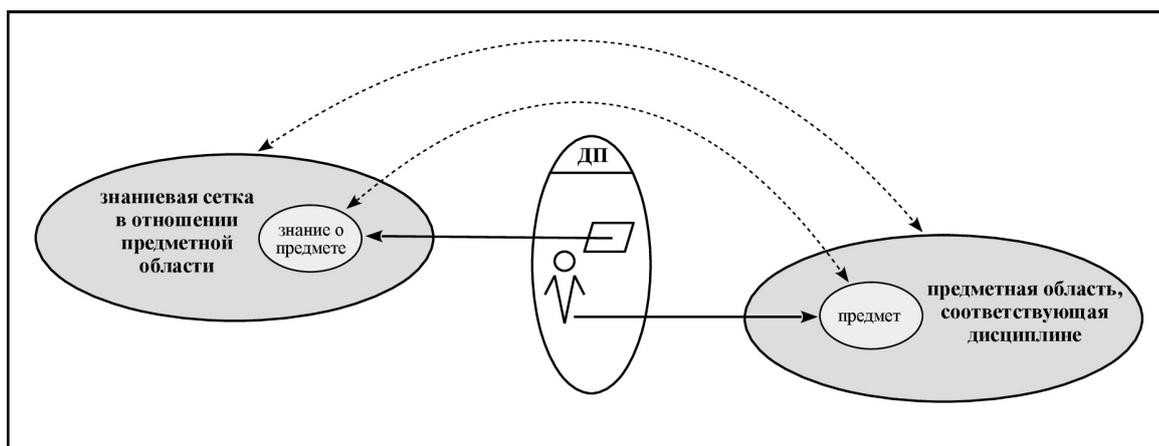


Рис. 1.2.

Чтобы не только схематически представить, каким образом возникает вариативность при определении предмета безотносительно, либо, напротив, через его обусловленность конкретным материалом, но, главным образом, дабы объяснить важность этого деления для познавательной деятельности в дисциплинарных условиях, необходимо описать специфику объект-предметных отношений в философском значении.

В философском значении *объект* – то, что противостоит субъекту, осуществляющему в его отношении познавательную активность, в результате которой производится производное – *предмет* в философском значении, в котором самому объекту соответствует только какая-то часть – реальное (*real*) в предмете, а всё иное является тем, что привносится в него в результате реализации субъектом данной познавательной активности – фантомное (*fantom*) в предмете (рис. 2) [Штейн, 2020, с. 107-108]. На масштабе коллективной познавательной активности, например

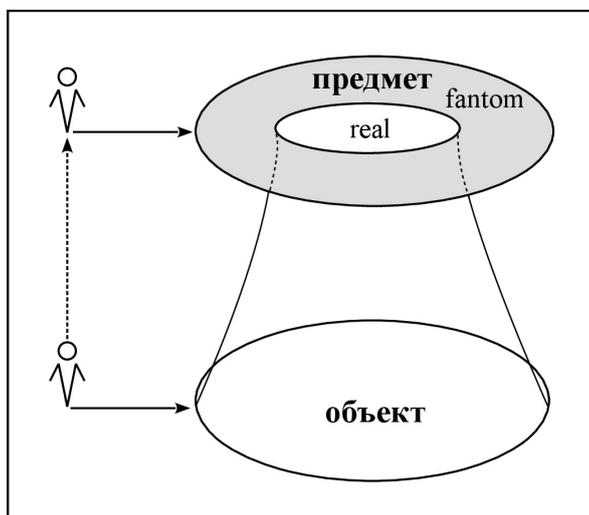


Рис. 2.

дисциплинарной, это выражается в том, что любой научной дисциплиной исходно не только выделяется, нечто в отношении чего может вестись познавательная активность – *объектная область*, но и вследствие невозможности не полагать в основу познавательной активности тех или иных допущений формируется собственная уникальная *предметная область*, в которой точно так же, как и в связке объект-предмет в философском значении, обнаруживается реальное – соответствующее определённой объектной области, и фантомное – образуемое исходными установками и допущениями, лежащими в основе данной конкретной дисциплины (рис. 3) [Штейн, 2020, с. 109-111].

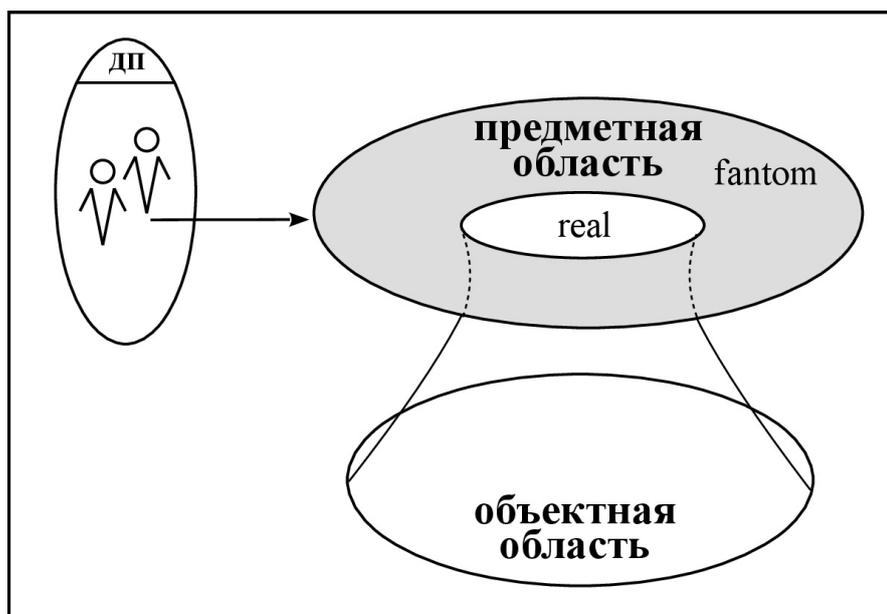


Рис. 3.

При исследовании предмета (в методологическом значении) из исходных условностей той или иной конкретной дисциплины, данный предмет может либо находиться и в реальной, и в фантомной частях предметной области дисциплины (рис. 4-а), либо изначально находится только в фантомной части (рис. 4-б1), и вот тогда для приобретения им реального, без которого просто-напросто исследование невозможно, и оказывается необходим материал – часть реального предметной области дисциплины, к которому и происходит обращение (рис. 4-б2).

Приведём самый общий пример. В качестве основного допущения, формирующего искусствоведение, как специфическую дисциплинарную предметность, является утверждение, что те или иные продукты деятельности могут быть интерпретированы как искусство. Вот это утверждение и есть основа фантомной предметной области искусствоведения, реальным в которой является всё то, что оказывается таким образом интерпретируемым – изобразительные, скульптурные, архитектурные формы и т. п. Определяя в качестве предмета исследования «функции детали в картине Брейгеля «Охотники на снегу»», исследователем берётся то, что лежит в реальном предметной области искусствоведения – картина Брейгеля «Охотники на снегу», и в фантомном – функции детали, которых самих по себе безотносительно исследовательской рефлексии в отношении данного реального просто-напросто не существует – они лишь обнаруживаются в результате возникновения определённой специфической исследовательской рефлексии (рис. 5-а). Если же определить предметом исследования «функции детали в европейском изобразительном искусстве XVI века», то значит пытаться рассматривать то, что полностью находится в фантомной части предметной области искусствоведения, ведь ни функции детали, ни Европы, ни изобразительного искусства, ни даже XVI века, самих по себе безотносительно определённой исследовательской рефлексии не существует. Поэтому оказывается необходимым определить для данного предмета материал в реальном предметной области искусствоведения, который станет реальной частью данного предмета (рис. 5-б).

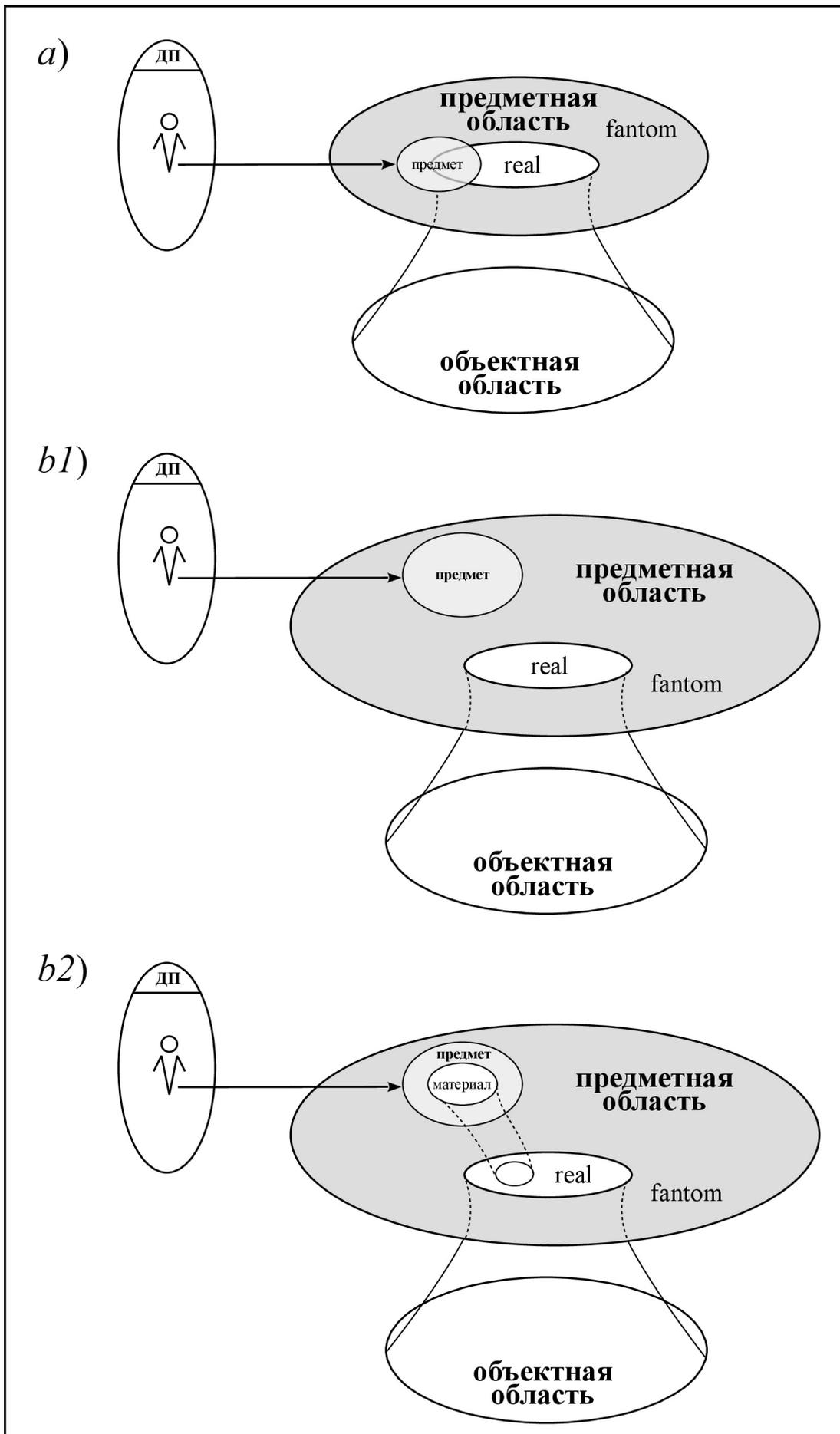


Рис. 4.

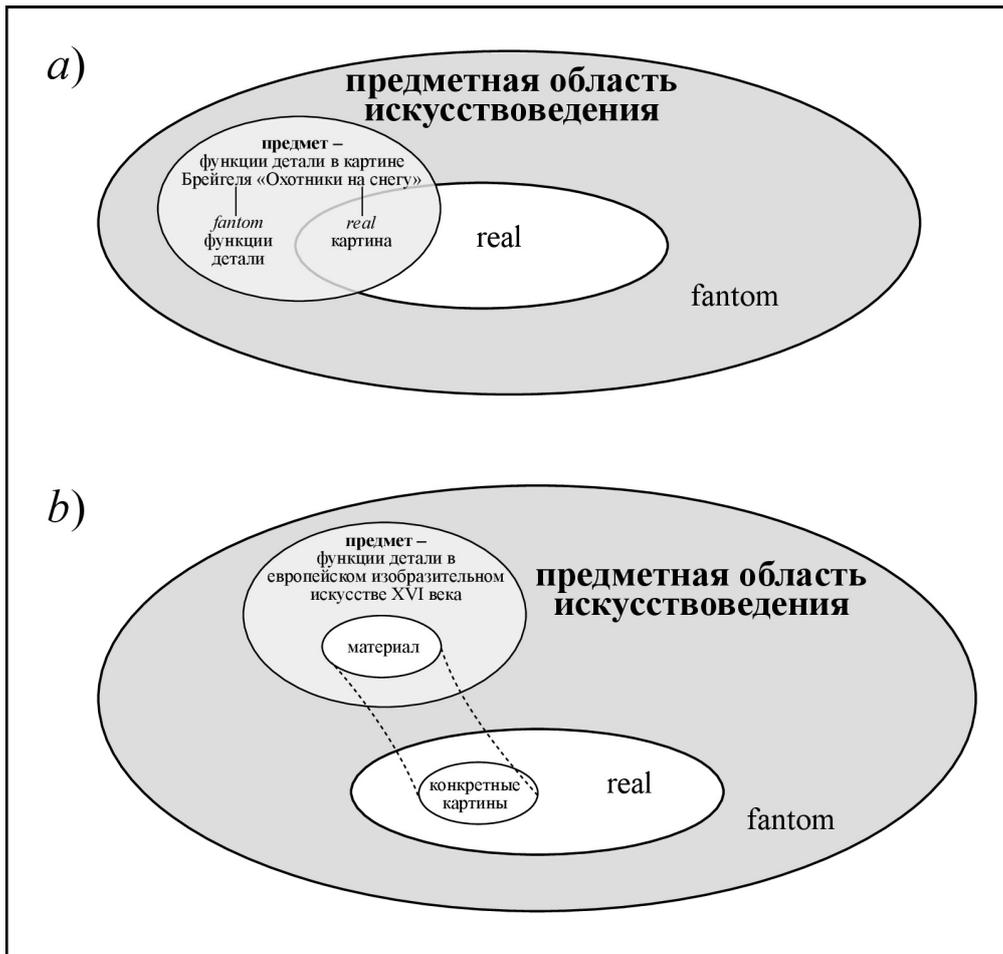


Рис. 5.

Ситуация принципиально усложняется, когда оказывается, что та часть объектной области, которая является частью реального предметной области одной дисциплины, в том или ином или даже в тех или иных исследованиях, реализуемых из другой дисциплинарной предметности, используется в качестве материала для исследования собственного предмета. Причём эта ситуация может разворачиваться в двух разных вариантах.

Первый вариант. Объектная область какой-то дисциплины или её сегмент исходно потенциально являются частью объектной области иной дисциплины (рис. 6-а). Например, для психофизиологии, при исследовании восприятия человека, обращение к такому материалу как восприятие человеком картин является частным случаем восприятия человеком плоскостных изображений; в данном случае картины как то, что может восприниматься человеком, потенциальная часть объектной области психофизиологии.

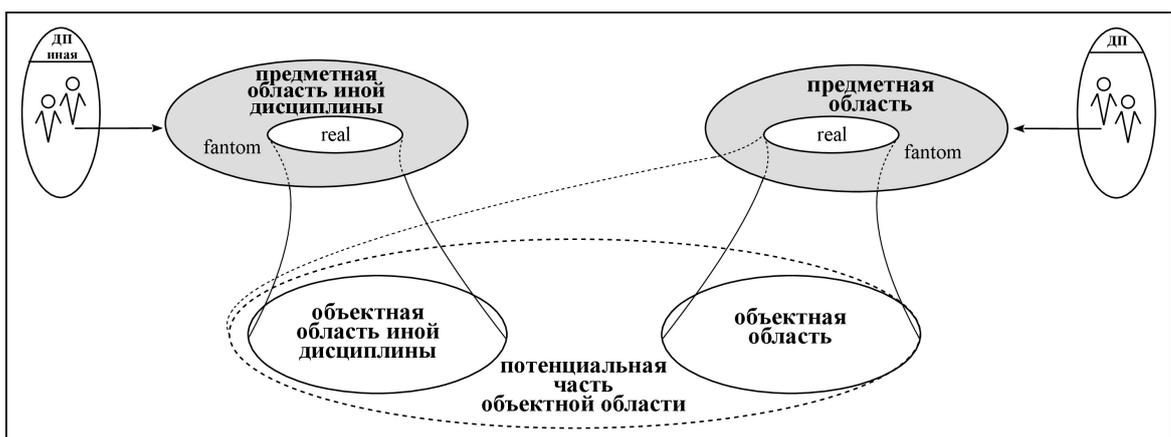


Рис. 6-а.

Второй вариант. Обращение к объектной области иной дисциплины как к материалу для исследования предмета происходит в качестве эксперимента (рис. 6-b). Например, для той же самой психофизиологии, при исследовании восприятия человека, обращение к такому материалу как восприятие человеком подписей к картинам в условиях выставочного пространства (которые являются частью объектной области музеологии и искусствоведческих исследований, связанных с кураторством и арт-менеджментом) является частным случаем ситуативного восприятия человеком имманентной данности и специально не определяется в качестве части объектной области психофизиологии. Хотя, конечно, в данном варианте то, что определяется как экспериментальный материал для исследования при определённых условиях, вполне может рассматриваться как потенциальная часть объектной области иной дисциплины из первого варианта.

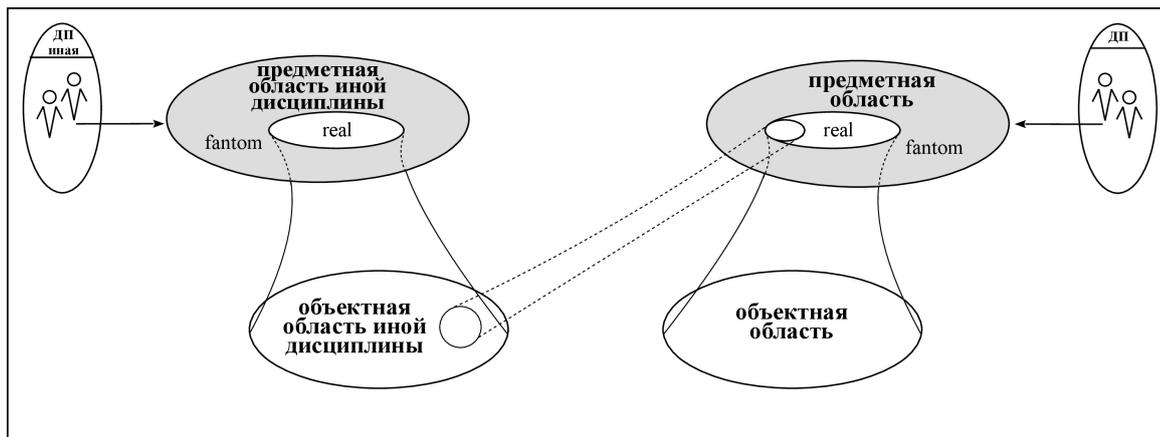


Рис. 6-b.

Но ещё более ситуация усложняется, если в качестве материала используется не часть объектной области иной дисциплины, а часть её предметной области – некоторая совокупность реального и фантомного её предметной области (рис. 6-с). Продолжая пример с психофизиологией, можно указать, что иллюстрацией данного варианта является рассмотрение с её позиций восприятия человека, через обращение к такому материалу как восприятие человеком не просто картин, а картин как произведений искусства: таким образом рассматривается не «чистый» – объектный материал – картины, а «фантомный» – предметный материал искусствоведения – картины как произведения искусства.

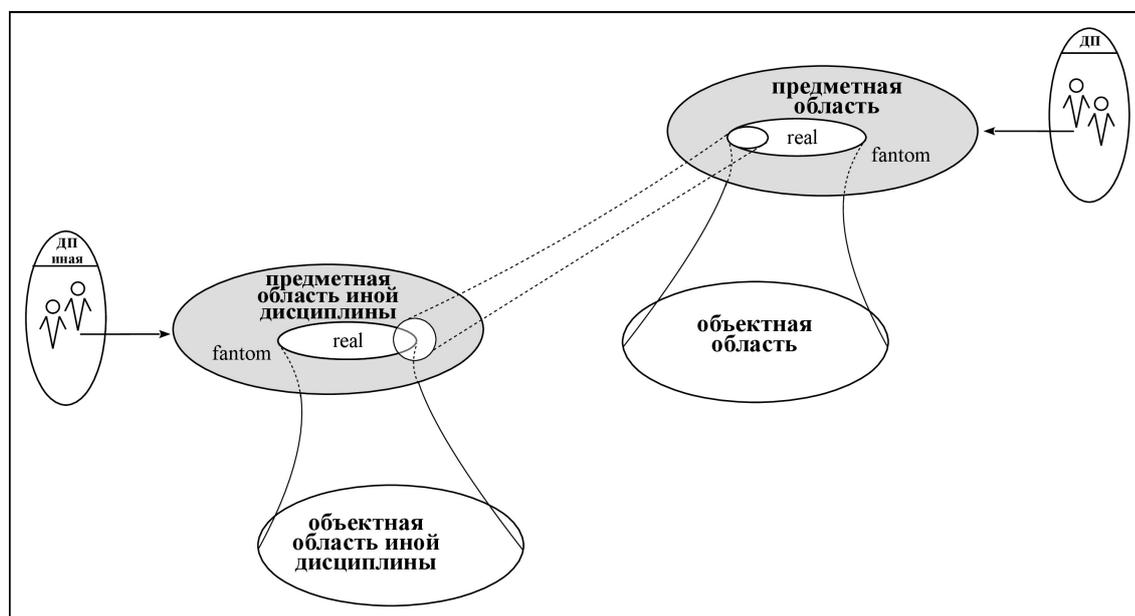


Рис. 6-с.

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

*Предмет и материал*

Определённая сложность и противоречивость всех этих трёх ситуаций заключается в том, что в результате реализации познавательной активности из конкретной дисциплинарной предметности, знание о предмете, полученное с использованием материала, входящего в объектную или даже предметную область иной дисциплины, попадает в знаниевую «сетку» той дисциплины, из которой осуществлялось исследование – в ней оно полностью удовлетворяет тем условиям, которые существуют в данной системе знаний, однако, по тем или иным причинам в этом знании может оказаться заинтересованной и та дисциплинарная предметность, чья объектная или предметная область использовалась в качестве материала, но формальный перенос знания из одной дисциплинарной знаниевой «сетки» в иную невозможен: для второй из рассматриваемых дисциплин это знание не будет знанием в отношении её предметной области, так как исследованный предмет существует только в предметной области первой дисциплины. В то же время в гуманитарных дисциплинах такой перенос, если не повсеместно, то постоянно происходит, что приводит, во-первых, к противоречивости и неопределённости статуса такого знания для той дисциплины, вне которой оно формировалось, во-вторых, в случае принятия такого знания той дисциплиной, вне которой оно формировалось, – к негомогенности знаний внутри знаниевой «сетки», соответствующей этой дисциплине, и наконец, в-третьих, к потенциальной или реальной неопределённости дисциплинарной идентичности самой этой дисциплины, возникающей в лучшем случае только на масштабе данного знания.

## **2. Кинематограф как материал для исследования**

При рассмотрении использования кинематографа в качестве материала для исследования при необходимости вполне может быть использован исторический подход, позволяющий проследить последовательность обращения к кинематографу как к материалу различными дисциплинами. Однако, в данном случае это не принципиально. Но в то же время обращение к кинематографу как к материалу прежде чем к кинематографу как к предмету как раз и обусловлено исходной исторической ситуацией: кинематограф в конце XIX века возникает как чистый феномен – его не было, и вот он появился, а следовательно, в отношении него до его появления и не было никакой исследовательской рефлексии – отсутствовал и предмет, и материал. Поэтому исходно всё то знание о кинематографе, которое возникает после его появления, формируется теми, кто либо включён в ту или иную дисциплинарную предметность, либо в устойчивый или ситуативный дискурс. Что, естественно, определённым образом влияет и на характер исследовательской активности, и на её результат.

Все дисциплины, из которых может реализовываться обращение к кинематографу как к материалу для исследования собственных предметов, допустимо разделить на естественнонаучные, социогуманитарные и «пограничные» (находящиеся между естественнонаучными и социогуманитарными).

Несмотря на то, что технически кинематограф возникает и эволюционирует во времени в связи с появлением тех или иных конкретных знаний в физике, химии, физиологии, той естественнонаучной дисциплиной, которой может осуществляться обращение к кинематографу как к материалу, через который исследуется свой предмет, является только физиология (физике и химии просто-напросто нечего исследовать через кинематограф). Восприятие человеком совокупности визуальных и звуковых раздражителей, поступающих к нему через фильм (либо даже шире – любое экранное произведение), является тем материалом – частным случаем, через который физиологией исследуется предмет «физиология человеческого восприятия».

Среди «пограничных» дисциплин можно выделить по крайней мере две, которыми определённые аспекты кинематографа используются в качестве материала – психологию и антропологию.

Психологией могут использоваться в качестве материала различные аспекты кинематографа, основными из которых можно определить моделируемые в фильмах психологические типы и ситуации взаимоотношений между людьми, а также отношение зрителя к моделируемому в фильмах – заинтересованность в том или ином, проецирование наблюдаемого на собственную личность и т. п.

Антропологией кинематограф задействуется в качестве материала, с использованием которого оказывается возможным проследить трансформацию, происходящую с типом лиц, фигур, поведением людей (не останавливаемся здесь на том, насколько это является вообще возможным и корректным, ведь тот или иной человек, появляющийся на экране в целостности фильма, даже документального, является результатом принятого автором фильма решения о целесообразности этого с точки зрения иных компонентов создаваемого целого).

Потенциально, наверное, любые из социогуманитарных дисциплин могут обращаться к кинематографу как к материалу для исследования собственных предметов. Выделим и перечислим здесь основные: философия, филология, социология, культурология, искусствоведение. Кратко характеризуя интерес данных дисциплин в отношении кинематографа, укажем только самое основное, что, конечно же, не исключает чего-то иного.

Философию кинематограф интересует в двух основных аспектах. Во-первых, – как часть бытия, которая определённым образом является и продуктом человеческой деятельности, и за счёт своей фотографической природы отображением как её самой, так и тех условий, в которых существует человек, – природы. Во-вторых, – как то, посредством чего (главным образом – через моделирование в фильмах тех или иных ситуаций) выражаются философские концепции.

Филология обращается к кинематографу как к материалу главным образом, чтобы исследовать преломление литературных текстов, которое происходит через призму, использующего их средства.

Социология использует кинематограф как объёмный материал, посредством которого можно исследовать различные аспекты социального: структуру социума (гомогенность или разрозненность, что выражается в единстве или разности зрительских предпочтений), обусловленность кинематографа определёнными социальными запросами – их удовлетворение либо игнорирование (что характеризует специфику отношений между различными социальными группами), перенос социальных моделей из жизни на экран, либо, напротив, игнорирование кинематографом определённых социальных моделей, но в то же время и обратный процесс – воспроизведение реальными людьми социальных моделей, которые актуализируются в фильмах (отчасти здесь социологические исследования кинематографа перекликаются с исследованиями психологическими).

Культурологию кинематограф интересует как материал, поскольку сам по себе любой фильм является специфической формой культуры – авторским или коллективным выражением той или иной культурной идентичности, но в то же время то, что наличествует в самом фильме (главным образом – в игровом), есть не что иное, как модель определённой культурной идентичности. Различные же аспекты фильма, выражающие как нечто непосредственное – показываемое (зафиксированную культурную среду, в которой определённым – «культурным» образом осуществляет свою жизнедеятельность человек), так и опосредованное – определённое отношение к показываемому автором (через выбор способа показа, помещение показываемого в том или ином качестве в структуру целого), являются для культурологии ничем иным как материалом, на основе которого может исследоваться такой предмет как культурная антропология.

Искусствоведение, если пока не затрагивать ситуацию, в которой фильм исходно рассматривается как форма искусства, главным образом заинтересовано в кинематографе как в материале, в случае рассмотрения преломления через призму кадра традиционных форм искусства. И в то же время – через нахождение в фильмах аллюзий на классическое изобразительное искусство, что утверждает искусствоведение в том, что в его собственном предмете (главным образом – в работах мастеров прошлого) проявлены некие архетипические аспекты данности, которые с использованием иных

средств (в данном случае – кинематографических) можно лишь повторить, либо, не желая повторять, – трансформировать.

В итоге необходимо заключить, что продуктом интересующих нас исследований всех перечисленных дисциплин, безотносительно их принадлежности к естественнонаучным, «пограничным» или социогуманитарным, является знание о конкретном предмете, исходно не связанном с кинематографом, но в данном случае исследованном на его материале. Первичная же функция такого знания – заместительная, в условиях знаниевой «сетки» той дисциплины, в условиях которой спродуцировано это знание. Однако в ситуации отсутствия дисциплинарного знания о кинематографе те или иные аспекты дисциплинарного знания о кинематографе-материале могут функционально использоваться как условно заместительное знание (рис. 7.1).

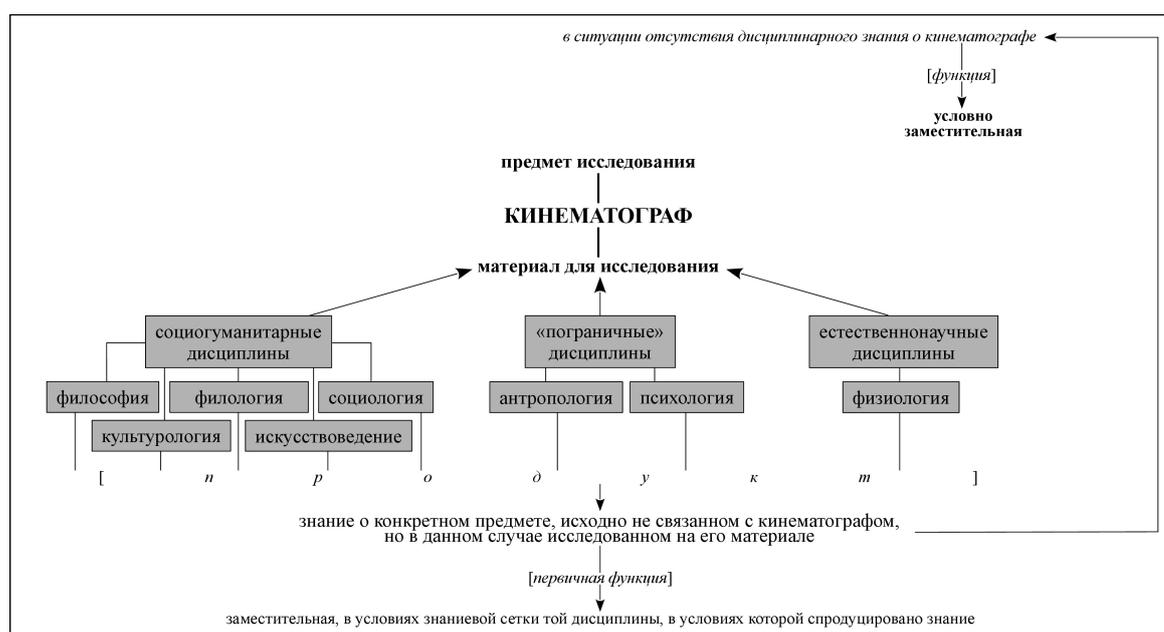


Рис. 7.1.

### 3. Кинематограф как предмет исследования

Что-либо оказывается предметом исследования, если оно интересует сфокусировавшегося на нём само по себе. Вне научных дисциплин это может происходить в условиях либо индивидуальной, либо дискурсивных познавательных ситуаций, основным отличием которых являются два взаимообусловленных аспекта. Во-первых – это первичная функция получаемого знания, которая в индивидуальной познавательной ситуации обусловлена заинтересованностью в этом знании самого субъекта, реализующего познавательную активность, а в дискурсивных познавательных ситуациях – реальной или даже только потенциальной востребованностью этого знания внутри конкретного дискурса, под которым в данном случае понимается некое единство субъектов, объединённых либо общей предметной областью (предметный дискурс), либо некой концептуальной позицией, с которой может рассматриваться гипотетически что угодно (концептуальный дискурс), либо и тем и другим одновременно (предметно-концептуальный дискурс). Во-вторых – это как раз либо наличие, либо отсутствие такого дискурса, в который был бы включён субъект, реализующий познавательную активность в отношении предмета (подробнее о различении познавательных ситуаций и дискурсов, см. [Штейн, 2020, с. 116-121]).

Не останавливаясь на истории возникновения специфических дискурсов, для которых кинематограф или те или иные его аспекты были бы предметной областью, можно сразу артикулировать два важных момента: если при отсутствии специфических дискурсов о кинематографе кто-то фокусировался на нём как на исследуемом, то такой субъект находился либо

в индивидуальной познавательной ситуации, либо в дисциплинарной, обусловленной предметной областью, в которую кинематограф не входил, однако, с появлением таких дискурсов, которые главным образом формировались на основе того или иного средства коммуникации – журнала, клуба, образовательного учреждения, позволяющего осуществлять обмен результатами своей индивидуальной познавательной активности в отношении кинематографа, продолжать существовать в индивидуальной познавательной ситуации стало не продуктивно, а в дисциплинарной, при условии, что кинематограф являлся не материалом, а предметом, просто-напросто не функционально.

Однако есть ещё один важный момент, который необходимо здесь оговорить: тот или иной конкретный дискурс может быть либо *обособленным* – не связанным с предметной областью, которая им выделяется в качестве исследуемой, и таким образом продуцируемое дискурсивное знание первично всегда находится в стороне от исследуемого, либо *внутрисистемным* – в том или ином качестве встроенным в соответствующую дискурсу предметную область, и тогда получаемое дискурсивное знание оказывается первично функционально внутри самой этой предметной области [Штейн, 2020, с. 120-121]. Собственно с этим мы и сталкиваемся, когда разговор заходит о специфических дискурсах о кинематографе. Реально или потенциально могут существовать как обособленные, так и внутрисистемные дискурсы о кино. Если с обособленными дискурсами о кино всё более или менее понятно – они возникают и существуют пока есть некое сообщество, поддерживающее данный конкретный дискурс, то ситуацию с внутрисистемными дискурсами необходимо прояснить.

Существование кинематографа как системы-деятельности, которая образуется целым рядом разнохарактерных взаимообусловленных видов деятельности (фильмопроизводство, прокат, кинообразование и т. п.), невозможно без специфического знания о самом кинематографе. Такое знание главным образом используется в двух качествах: как средство рекламы и как средство для образовательной деятельности, направленной на включение обучающихся в данную систему, в роли действующих субъектов. В отсутствие внутри кинематографа как системы-деятельности специально выделяемых – институализированных видов деятельности, связанных с получением знаний, которые предполагается затем использовать в определённом качестве, их функцию выполняют внутрисистемные дискурсы, некоторые из которых затем как раз и трансформируются в полноценные институализированные внутрисистемные виды деятельности (при этом, конечно же, не переставая оставаться дискурсами, которые должны характеризоваться как внутрисистемные). Например, исходная совокупность знаний о различных аспектах кинематографа была сформирована теми, кто непосредственно работал в нём – режиссёрами, драматургами, операторами, являясь таким образом ничем иным как специфической саморефлексивной активностью, фиксирующей собственный опыт (в некоторых случаях – его проблематизацию) в качестве знания, которое главным образом оказывается функциональным в профессиональном кинообразовании. Или, если исходно говорить о кинообразовании, то, например, при невозможности или неэффективности использования в его условиях существующей саморефлексии кинематографистов возникает специфическая познавательная активность, предполагающая получение такого знания, которое будет функционально в конкретных ситуативных образовательных условиях.

По характеру исходной познавательной активности могут быть определены четыре основных типа внутрисистемных дискурсов о кино:

- рефлексивный внутрисистемный дискурс;
- образовательный внутрисистемный дискурс;
- прямой рекламный внутрисистемный дискурс;
- косвенный рекламный внутрисистемный дискурс (формирование заинтересованности потенциального зрителя в том или ином фильме, актёре, вообще – в кинематографе, как в форме досуга, интереса, ни через рекламу, а определённым образом дидактически подаваемую информацию, в которой в то же время может содержаться и знание – фактологическое,

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

*Предмет и материал*

биографическое, контекстуальное; наиболее ярким примером данного типа дискурса является советское киноведение, созданное государством как раз для решения описанных задач).

Обособленные и внутрисистемные дискурсы могут менять характер. Обособленные дискурсы, в ситуации заинтересованности в них кинематографом системой-деятельности, главным образом, конечно же, в рекламном качестве, могут трансформироваться в косвенные рекламные внутрисистемные дискурсы (примером является история журнала «Cahiers du Cinéma», время от времени из обособленного дискурса о кино трансформирующегося в дискурс внутрисистемный). Обратный переход также вполне возможен в связи с нежеланием субъектов, образующих тот или иной внутрисистемный дискурс, обслуживать ситуационные запросы кинематографа-системы (в качестве примера можно привести уже упоминавшееся советское киноведение, внутри которого формировались субдискурсы, которыми уже не обслуживались запросы кинематографа-системы, а формировались собственные – дискурсивные представления о кино).

Обособленные и внутрисистемные дискурсы по специфике их организации могут определяться как условные (не имеющие институализирующего фактора – организационной структуры, зафиксированного канала фиксации дискурсивной идентичности – печатного издания, интернет-ресурса) и институализированные (как раз имеющие организационную структуру или канал фиксации дискурсивной идентичности, либо, как правило, и то и другое), а по отношению к актуальному моменту их рассмотрения – как исторические (бывшие когда-то, но на настоящий момент не функционирующие) и актуальные.

При необходимости обособленные и внутрисистемные дискурсы о кино вполне могут обращаться к дисциплинарным предметностям и апроприировать знания, спродуцированные в их условиях о кинематографе-материале.

Но в то же время, при наличии в дисциплинах, для которых кинематограф исходно являлся материалом для исследования своих предметов, ситуативных обстоятельств и/или «критической» массы собственного дисциплинарно переработанного знания о кинематографе, из этих дисциплин могут вычлениваться специфические дискурсы, которые в случае потери дисциплинарного статуса (например, статуса субдисциплины по отношению к родительской дисциплине) оказываются обособленными или внутрисистемными дискурсами о кино.

Несмотря на разность возможного первичного функционального использования, которое может быть любым внутри самого дискурса, в условиях которого это знание спродуцировано, продуктом и обособленных, и внутрисистемных дискурсов о кино будет концептуализированное представление о локальных аспектах кинематографа. В ситуации же отсутствия дисциплинарного знания о кинематографе, те или иные аспекты дискурсивного знания, либо даже то или иное конкретное дискурсивное знание может быть функционально использовано как условно заместительное (рис. 7.2).

Для киноведения как дисциплины кинематограф – предметная область, в отношении которой должно быть спродуцировано такое знание, которое, во-первых, должно быть целостно и непротиворечиво, а во-вторых, по крайней мере на какой-то актуальный момент времени – заместительным. Однако дисциплинарный статус киноведения достаточно условен [Штейн, 2019-а, с. 268-287]. Это обусловлено целым рядом проблем, основными из которых являются следующие.

Во-первых, это раздвоенность киноведения на две дисциплины – киноведение, которое является субдисциплиной искусствоведения, и самостоятельное от искусствоведения киноведение. Для первого – кинематограф как предмет исследования отдельными субъектами, образующими дисциплину, и предметная область для всей дисциплины, ограничен фильмами, которые рассматриваются как своеобразные формы искусства, а все остальные аспекты кинематографа исследуются постольку, поскольку они влияют на формосодержательную целостность фильма. Продукт киноведения-искусствоведения – целостное и непротиворечивое знание о кино (фильмах) как искусстве. Для обособленного от искусствоведения киноведения, предметной областью

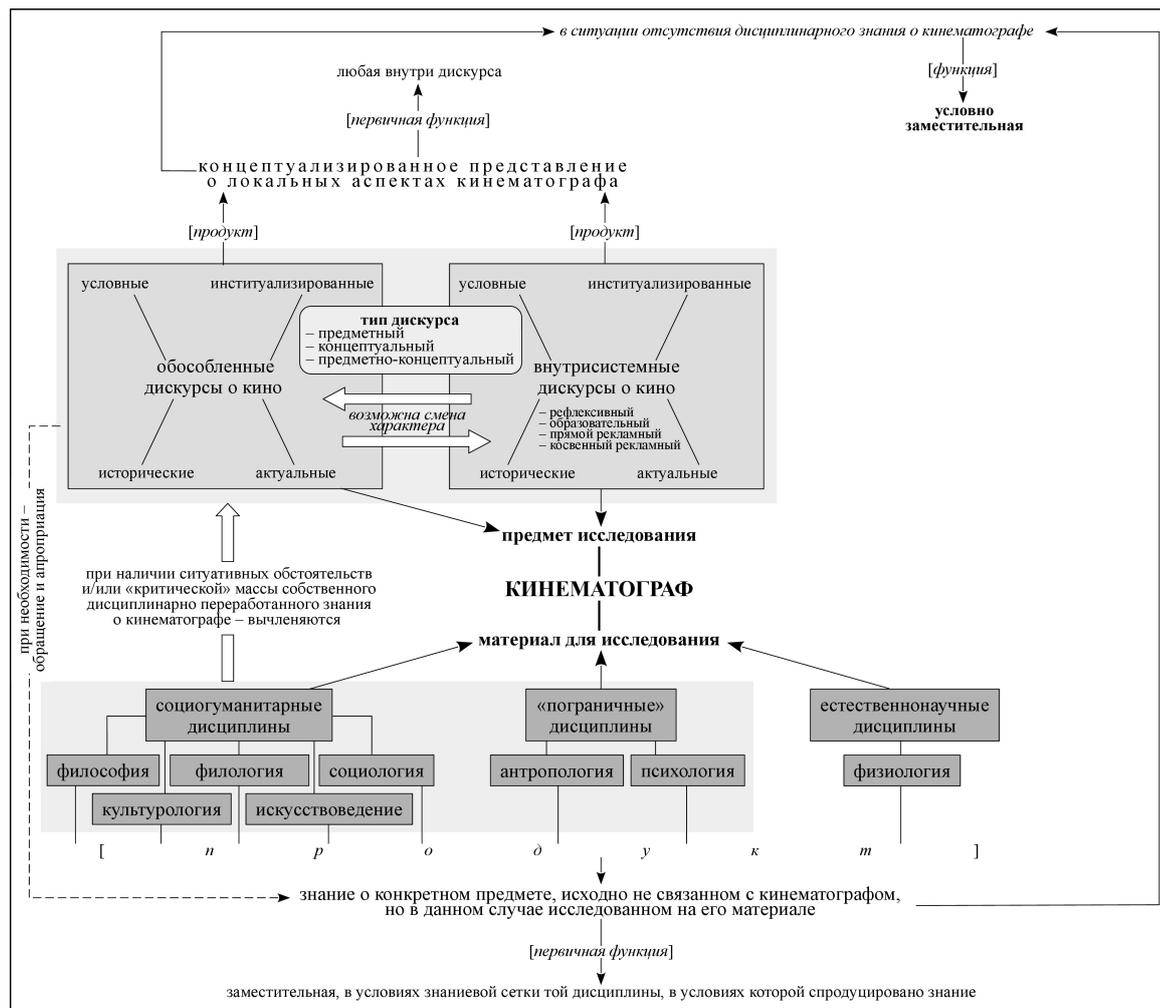


Рис. 7.2.

является не только сам кинематограф – вся совокупность образующих его видов деятельности, а так же и иные аспекты, взаимосвязанные с кинематографом, и в то же время все входящие в него внутрисистемные дискурсы (как компоненты его формосодержательной целостности), но также, потенциально, и вообще все иные дискурсы о кино – как то, что не входя в целостность самого кинематографа, возникает вследствие самого факта его наличия и специфического функционирования.

Вторая проблема обусловлена тем, что киноведение, исторически выделяясь в дисциплинарную предметность, после того как формируются всевозможные разнообразные обособленные и внутрисистемные дискурсы о кино, а также кино становится материалом для исследования собственных предметов иными дисциплинами, просто-напросто не может не использовать уже имеющееся – дискурсивное и инодисциплинарное знание в отношении кинематографа. Однако это приводит к методологической и терминологической неомогенности киноведческого знания, к его исходной вариативности, и даже – произвольности, которая свойственна дискурсам (откуда она и привносится), но не научной дисциплине. При этом, конечно, киноведение-дисциплина вполне может обращаться и к дискурсивному знанию о кино, и к знанию, полученному в условиях иных дисциплин, при использовании кинематографа в качестве материала, апроприировать это знание, но только в том случае, если оно бесконфликтно встраивается в знаниевую «сетку» киноведения.

Третья проблема касается того, что в один и тот же исторический момент может сосуществовать множество разнохарактерного киноведческого знания: собственно дисциплинарное – искусствоведческое и обособленное от искусствоведения, а также дискурсивное и инодисциплинарное. При этом такое знание может принципиально и не разводиться на

С.Ю. Штейн *Методико-методологическая схема исследований кинематографа.*

*Предмет и материал*

дисциплинарное и иное. Причём уже даже при сопоставлении искусствоведческого и обособленного от искусствования дисциплинарного знания о кинематографе возникает конфликт их несоответствия. Ещё больший конфликт существует между дисциплинарным и дискурсивным знанием о кино. С учётом же предыдущей проблемы, при непринципиальности отношения киноведения-дисциплины к характеру, структуре организации, гомогенности формируемого им знания, а также ситуативной специфики конкретного момента, даже само отделение дисциплинарного знания от дискурсивного может оказываться весьма затруднительным.

Возвращаясь от общих дисциплинарных проблем искусствования к рассматриваемому вопросу, необходимо оговорить несколько важных моментов.

Неотъемлемой и объёмной частью киноведческих исследований является элементарная фиксация и систематизация эмпирических фактов самого разного характера – от даты рождения режиссёра, времени выхода на экран конкретного фильма, до использования при создании того или иного фильма определённых средств (камеры, плёнки и т.п.). Таким образом, формируется историческое знание о кинематографе в целом, либо о том или ином его аспекте. Историческое знание не может быть не эмпирическим. Другой вопрос, что для исследования истории кинематографа (шире – истории чего угодно) необходим материал, через который она будет исследоваться. В данном случае деление исследуемого на предмет и материал вроде бы не принципиально – предмет просто-напросто не может исследоваться без материала, который и даёт возможность вообще формировать хоть какое-то знание о предмете (наличие же чёткой артикуляции исследуемого материала в самом предмете или в том объекте, аспектом которого исследуется предмет, либо отдельно – вопрос определённой академической культуры). Но важность оговаривания не столько самого деления исследуемого на предмет и материал, а фиксация информации о наличествующем материале, через который формируется знание о предмете, чрезвычайно необходима (например, предмет «биография конкретного автора» всецело обусловлен тем материалом, который даёт возможность вести исследование: при наличии большого количества фактологической информации, дневников, писем, автобиографии, воспоминаний – это будет совершенно иное исследование, чем в том случае, когда всё это отсутствует – в такой ситуации предмет окажется вообще невозможным для исследования).

Однако не только предмет исторического исследования, но и предмет иного конкретного дисциплинарного киноведческого исследования может рассматриваться на каком-то материале, который в большинстве случаев как раз и будет определять реальное в предмете (например, исследование символического использования цвета в фильмах требует указания в качестве материала тех фильмов, на основе анализа которых будет исследован данный предмет). Что определённым образом характеризует и само это конкретное исследование, и специфику получаемого знания – оно является *эмпирическим*. Равно как эмпирическими оказываются делаемые на его основе выводы и обобщения (например то, что цвет как символ используется так-то и так-то, что выводится из анализа эмпирического материала, означает, что при корректности проведённого исследования, это является верным только по отношению к проанализированным фильмам, так как исследование этого же предмета на ином материале может дать и иные результаты). В случае же, если обобщения, получаемые в результате проведённого эмпирического исследования утверждаются как верные в отношении вообще любого материала, то возникает ситуация формирования *теоретического знания* – знания, которое независимо от конкретного эмпирического материала и по крайней мере в актуальный момент верно само по себе как информационный заместитель факта. Вследствие обусловленности такого знания эмпирическим характером его получения-выведения оно может быть определено как *эмпирически-теоретическое*.

Но эмпирический характер ведения исследования – не данность киноведения. Это данность исключительно истории кино, как части киноведения. Исследование кинематографа вполне может вестись и на теоретическом уровне. Другой вопрос, что для этого необходим принципиально иной методологический инструментарий, позволяющий формировать знание безотносительно

эмпирического материала<sup>1</sup>. В такого рода исследованиях всегда наличествует предмет, но отсутствует материал (в противном случае – это будет уже эмпирически-теоретическое исследование). Причём указание на материал не обнаруживается и в предмете (как в случае с эмпирическими исследованиями, оговариваемыми ранее). Это обусловлено тем, что уже через саму формулировку предмета схватывается то, что может, во-первых, наличествовать безотносительно материала, но в то же время через материал получать конкретизацию, а во-вторых, быть информационно выраженным и при определённых условиях (например, дисциплинарных) приниматься за знание. Например, такой предмет как «драматургическая конструкция игрового фильма», может быть исследован эмпирически-теоретически – через анализ материала (конкретную выборку игровых фильмов), позволяющий выводить некие закономерности, итоговая фиксация которых и может утверждаться в качестве теоретического знания. Но этот же предмет может исследоваться и чисто теоретически: через моделирование (теоретическое) такой структуры драматургической конструкции, которая могла бы быть спроецирована на любой игровой фильм независимо от его конкретики (если же в результате такого проецирования возникают не оговоренные при создании теоретической модели несоответствия, то полученное знание не может использоваться в условиях дисциплины как теоретическое, являясь ничем иным, как вариативным представлением предмета – тем, что обычно формируется в условиях дискурсивной познавательной ситуации).

Обобщая, можно чётко определить три основных типа киноведческого знания:

- историческое;
- эмпирически-теоретическое;
- теоретическое.

В связи с этим обобщением, безусловно, надо оговорить, что в ситуации отсутствия целостного дисциплинарного киноведения, одним из типов киноведческого знания является *псевдотеоретическое знание* – концептуальные представления, продуцируемые в условиях разнообразных дискурсов о кино или иных дисциплин. Именно наличие такого знания и его утверждение в условиях дисциплинарного киноведения в качестве теоретического, тормозит формирование реального теоретического знания. Обусловлено это целым рядом взаимосвязанных причин. Во-первых, так как существующее сообщество исследователей кино сформировано в условиях именно дискурсивного знания о кинематографе, то наличествует определённая инерция, не позволяющая им перестраивать уже сложенные воззрения на предмет, что в данном конкретном случае требует принципиального отказа от существующих представлений, то есть – отказа от самих себя, от части собственной уже прожитой жизни. Во-вторых, на основе существующих представлений, как правило, нагромождены уже иные представления, что делает их более устойчивыми к критике, отражаемой как раз доводом наличия определённой традиции, выполняющей в данном случае функцию институализирующего фактора. Ну, и, в-третьих, просто-напросто пиетет к определённым авторам таких представлений (например, к самим кинематографистам, к критикам или исследователям кино, в определённые исторические периоды сыгравших значимую роль для кинематографа), без учёта того, что в данном случае под сомнение вовсе не ставится чей-то авторитет, но качество того, что должно быть принято за знание.

И последнее, что здесь необходимо оговорить – это характер знания, формируемого в условиях киноведения-дисциплины. С одной стороны – это *фундаментальное знание* – знание, являющееся в актуальный момент знаниевым заместителем конкретной предметной области. С другой стороны – из той или иной деятельности, входящей в кинематограф-систему, может выдвигаться запрос к дисциплинарному киноведению в определённом знании о том или ином аспекте кинематографа, которое по отношению к иному знанию, существующему в его знаниевой «сетке», будет не фундаментальным, а ситуативно *прикладным* – актуальным в связи с возможностью его конкретного функционального использования вне киноведения-дисциплины. При ответе на такой запрос,

<sup>1</sup> Этому будет посвящена одна из следующих статей цикла – Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Методология.

*Предмет и материал*

дисциплинарное киноведение всегда отчасти теряет свой дисциплинарный статус, оказываясь частью собственной предметной области – внутрисистемным дискурсом. Прикладные исследования в условиях фундаментальных дисциплин возможны только в том случае, если они направлены на саму эту дисциплину – оптимизацию методико-методологической базы ведения познавательной активности и выражения её результатов (например, как данная статья).

В итоге, всё то, что было оговорено при рассмотрении дисциплинарного киноведения, расширяет конструируемую схему (рис. 7.3), которая в таком виде вполне может быть использована в качестве дидактического погружения в понимание не только специфики принципиального разделения кинематографа на предмет и материал исследования, но и характера разнообразной исследовательской активности в его отношении.

Необходимость принципиального и чёткого деления исследуемого на предмет и материал возникает в ситуации наличия разнохарактерных дискурсов, формирующих свои представления об исследуемом, а также размытости дисциплинарной идентичности той дисциплины, предметную область которой и образует это исследуемое. Что, собственно, и обнаруживается, когда исследуемым определяется кинематограф, а дисциплиной о нём – киноведение.

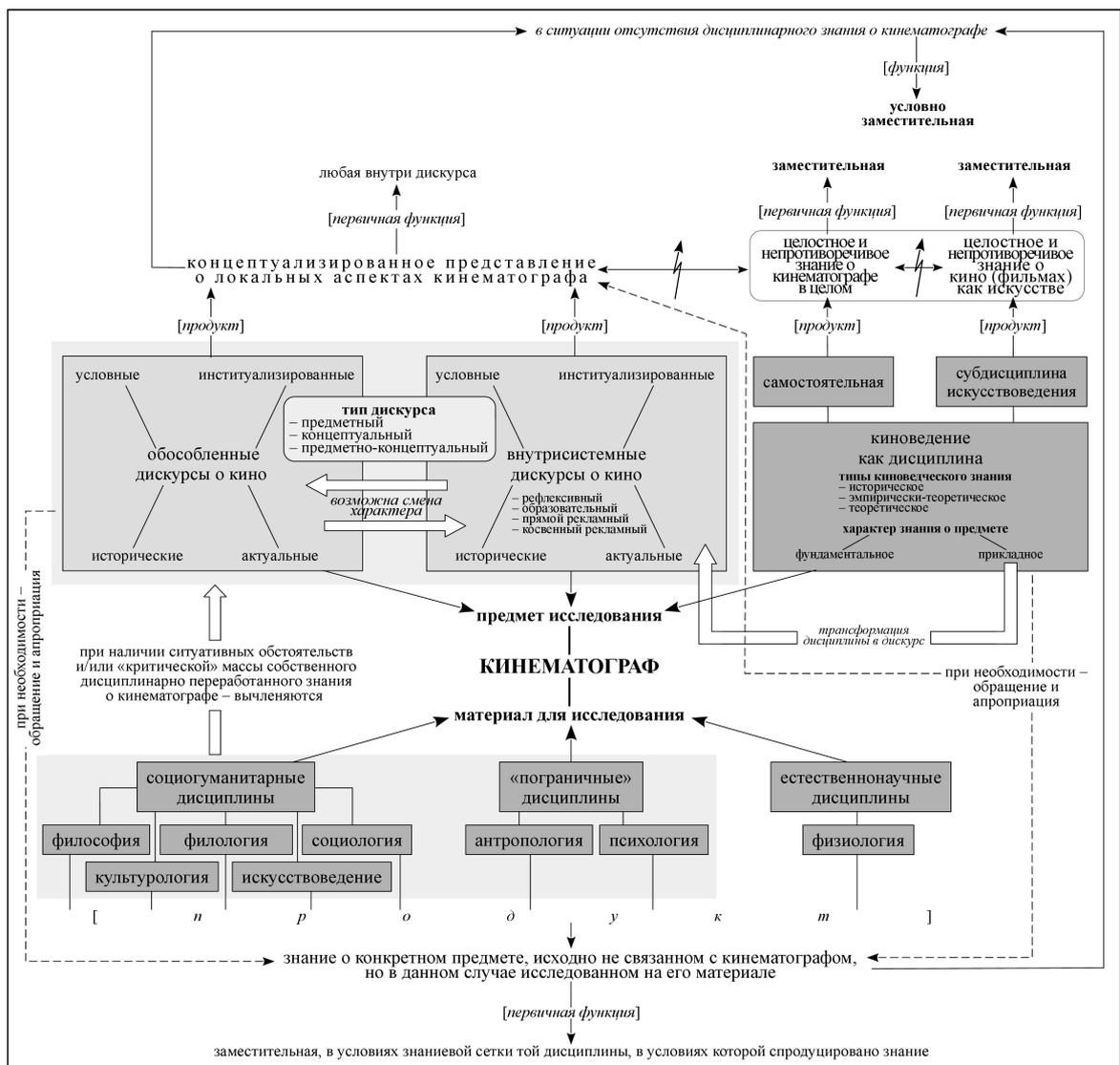


Рис. 7.3.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Штейн С.Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314. (a)
2. Штейн С.Ю. Демаркация дисциплинарного и дискурсивного знания о кино // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С.349-358.
3. Штейн С.Ю. Дисциплинарное и дискурсивное знание в отношении экранных и зрелищных форм искусства: проблема демаркации // Наука телевидения, №15.1, 2019. С. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-11-29 (b)
4. Штейн С.Ю. Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4

**REFERENCES**

1. Schtein S.Yu. "Granicy kinovedeniya kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedeniya" [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. *Logika vizual'nykh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2019. Pp. 234-314. (a) (in Russ.)
2. Schtein S.Yu. "Demarkatsiya distsiplinarnogo i diskursivnogo znaniya o kino" [Demarcation of disciplinary and discursive knowledge of cinema]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2017, no. 7 (2A), pp. 349-358. (in Russ.)
3. Schtein S.Yu. "Disciplinarnoe i diskursivnoe znanie v otnoshenii jekrannyh i zrelisshnyh form iskusstva: problema demarkacii" [Disciplinary and discursive knowledge regarding screen and spectacular forms of art: the problem of demarcation]. *The Art and Science of Television*. 2019, no. 15.1, pp. 11-29. DOI: 10.30628/1994-9529-2019-15.1-11-29 (b) (in Russ.)
4. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. (in Russ.)

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 7.038.51  
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

*Екатерина Владиславовна Чернова*  
*Ekaterina Vladislavovna Chernova*  
магистрант,  
MA student,  
Российский государственный гуманитарный университет  
Art Studies, Russian State University for the Humanities  
[chernovieusse@gmail.com](mailto:chernovieusse@gmail.com)

## РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПОП-АРТА В ОПТИКЕ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛИЗА ЖАКА ЛАКАНА REALISTIC STRATEGY OF POP-ART VIA STRUCTURAL PSYCHOANALYSIS OF JACQUES LACAN

Поп-арт оспаривает границы искусства, полемизирует с традиционным понятием ценности произведения, не только работая с его внутренней, объектной субстанцией, но и трансформируя внешний культурный контекст – арт-объект становится субъектом арт-дискурса, а его высказывания встраиваются в систему потребительской парадигмы. Открытая интеграция произведения в дискурсы, пограничные искусству, позволяет говорить об особом реалистическом качестве художественной стратегии поп-арта. Исследования американского поп-арта во многом опираются на эстетическую традицию постфрейдизма, актуализируя методы структурного психоанализа, разработанные Жаком Лаканом. Настоящая статья посвящена исследованию реалистической стратегии американского поп-арта в диалоге со структурой психики воспринимающего субъекта. Проблематизация феномена поп-арта в фокусе лакановской теории, магистральной концепцией которой является понятие субъекта языка, раскрывает парадоксальную природу произведения как знака, одновременно замыкающего цепь означающих и отсылающего за ее пределы.

**Ключевые слова:** поп-арт, реализм, реди-мейд, психоанализ, субъект языка, остроумие, означающее и означаемое, массовая культура, симулякр, общество потребления

**Для цитирования:** Чернова Е.В. Реалистическая стратегия поп-арта в оптике структурного психоанализа Жака Лакана // Артикульт. 2021. №2(42). С. 24-35. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

Pop-art challenges the boundaries of art, polemicize with the traditional idea of a valuable piece of art, not only operating its inner, objective substance, but also transforming the external cultural context – art-object becomes a subject of the art-discourse, and its utterances built in a frame of the consumer paradigm. An open integration of a piece of art into the discourses, which are conterminous to the art, permits to speak about a specific realistic quality of the artistic strategies of pop-art. The investigations of American pop-art rely heavily on the aesthetic tradition of postfreidism, foregrounding the methods of the structural psychoanalysis developed by Jacques Lacan. The present article is devoted to the research of the American pop-art realistic strategy in a dialogue with the psychical structure of a perceiving subject. The problematization of the pop-art phenomenon in focus of Lacanian theory, the main concept of which is a subject/person of language, reveals the paradoxical nature of a piece of art as a sign, which in a same time locks the circuit of signifiers and refers something beyond its limits.

**Keywords:** pop-art, realism, ready-made, psychoanalysis, language subject, witness, signifier and signified, mass culture, simulacra, consumer society

**For citation:** Chernova E.V. "The realistic strategy of pop-art through the optics of structural psychoanalysis of Jacques Lacan." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 24-35. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

### Введение

Предметная фокусировка поп-арта, каким он представлен в нью-йоркской школе конца 1950-х и 1960-х гг., устанавливает произведение искусства в области «узнаваемого» культурного контекста, встраивает его в постоянно растущую сеть коннотаций сюжетов. Понятие «сеть» используется в данной статье в том смысле, в котором его концептуализировал Б. Латур – как уравнивание природного, социального и политического, так, чтобы вся совокупность субъектно-объектных отношений внутри одного дискурса могла быть представлена в виде прочной рабочей поверхности, «плоской онтологии» [Леви, 2014, с. 275]. Принимая условие теоретического тождества субъекта и объекта, мы трактуем совокупность методов поп-арта – замысел, процесс и его результат – как замысловатую и ригидную систему отношений художника, замысла, знака, реципиента и интерпретатора. Единственное, что может быть точкой опоры для интерпретации произведения

© Чернова Е.В., 2021

(объекта и замысла) в «плоской онтологии», – это воспринимаемая данность арт-объекта (материального воплощения замысла). В такой ситуации суггестивные качества образа не являются ни самоцелью, ни средством художественного замысла – имеет значение лишь место знака в имплицитной символической области. Только так, в рамках теории Жака Лакана, возможна теоретизация его методов экспликации к подлинной реальности, равно как и исследование способов реалистической репрезентации в современном искусстве.

Метод поп-арта формально представляет собой «манипуляцию знаками». При этом произведение одновременно является объектом потребления и репрезентирует логику знака, потребительскую логику [Baudrillard, 1970, p. 174-175]. Именно эта *открытая* репрезентация произведения как объекта потребления, коннотирующего эстетические категории и также обладающего меновой стоимостью, позволяет рассматривать стратегию поп-арта как новую форму реализма в искусстве. Однако здесь следует поставить вопрос: если стратегический объект традиционного реализма в парадигме поп-арта смещен, то как именно в художественном дискурсе может быть ситуирована эта новая реальность? Если произведение как символическая структура фокусируется на объектах за пределами художественного дискурса, значит ли это, что последний необходимо должен быть расширен? Исчерпывается ли реалистическая стратегия поп-арта реферированием экономических и социальных подтекстов культуры позднего капитализма? Перед искусством не стоит цель постановки проблемы или приведения доказательств. Поп-арт не сводится 1. ни к производству объектов потребления, 2. ни к расшифровке скрытых смыслов капитализма, 3. ни к репрезентации чувственных аспектов (фрустрации, страха, одиночества) бытия в условиях общества потребления. Совокупность перечисленных факторов являет собой противоречивый символический комплекс, воплощенный в индексе арт-объекта. Однако уклончивость, хаотический порядок парадигмы поп-арта непременно указывает на то, что есть нечто за пределами индекса. Можно предположить, что референт ситуирован за пределами символического – согласно теории Лакана, подлинный предмет искусства есть не что иное как невыраженная, несимволизируемая пустота, ничто. В таком случае как нагруженный коннотациями индекс может отсылать к пустоте? И каким образом ничто аффектирует субъекта?

В ответ на поставленные вопросы мы выдвигаем следующий тезис: Реальное как объект референции искусства лежит по ту сторону «плоской онтологии». Произведение искусства существует лишь при подключении субъекта восприятия, поэтому «ничто» за пределами культурных кодов также следует рассматривать как эффект восприятия – иными словами, как структурный элемент человеческой психики. Учитывая аксиоматическое положение об ограниченности познания, теория Лакана полагает ничто, регистр Реального, в структуре психики, в самом субъекте. Отсюда второй тезис: Реальное субъекта есть ось механизма восприятия произведения поп-арта. Таким образом, в данной статье постановка проблемы сводится к прояснению тройственного предмета исследования: Реального как объекта реалистической стратегии поп-арта в восприятии субъекта языка.

Цель нашей работы – провести параллельный анализ реалистической модели поп-арта и понятия Реального в структурном психоанализе Жака Лакана, обнаружить рабочие инструменты интерпретации методов поп-арта, специфических механизмов референции и аффекта. Методологическим основанием исследования является принцип «эвристического параллелизма» Тьерри де Дюва, согласно которому «возможный пересмотр вопроса о связи между искусством и психоанализом требует сегодня сопоставления фрейдовской теории с искусством, которое было ей современным» [де Дюв, 2012, с. 15]. Исходная установка исследования такова: хронологически ведение семинаров Жака Лакана соответствует периоду разработки саморефлективной модели искусства в диалоге с императивами институциональной критики, периоду, одним из ведущих художественных феноменов которого был американский поп-арт.

Теоретический аппарат структурного психоанализа в искусствоведческом контексте актуализировал Х. Фостер: в статье, посвященной условной серии работ Энди Уорхола, автор интегрирует в развернутый аналитический аппарат лакановское определение Реального через

Е.В. Чернова *Реалистическая стратегия поп-арта  
в оптике структурного психоанализа Жака Лакана*

понятие травмы, исследует симптоматичность феноменов повторения, репродукции, апроприации и дематериализации искусства на границе со «смертью» как предельной интерпретацией [Foster, 1996, p. 42]. В работе «Бесформенное: путеводитель пользователя», созданной в дополнение к каталогу одноименной выставки в центре Жоржа Помпиду (1996), И.-А. Буа и Р. Краусс раскрывают тему иллюзорного единства произведения как отражения иллюзорного единства «Я», в том числе на примере работ художника Класа Ольденбурга [Vois, Krauss R, 1997, p. 25]. Статья А.А. Курбановского «Реализм без Реального. Аспекты китча» полностью посвящена осмыслению массовой культуры с помощью теоретического аппарата Лакана: автор раскрывает понятие «китч» как систему означающих, «общее бессознательное модернизма» и как буквальное воплощение фрейдовского понятия «инстинкта смерти». [Курбановский, 2017, с. 54-89]. Метод фигуративного изображения в поп-арте как дискурсивный объект, коннотирующий массовую культуру, проанализировал Жан Бодрийар в одной из своих первых монографий «Общество потребления» [Baudrillard, 1970]. Применение психоаналитической теории к исследованиям поп-арта в коннотациях массовой культуры представлено как в российской, так и в зарубежной научной литературе. В данной статье аппарат лакановского психоанализа рассматривается как часть широкой теоретической основы, применимой к феномену поп-арта в искусствознании. Фокус исследования сконцентрирован на проблематизации реалистической стратегии поп-арта в его восприятии субъектом языка.

Для решения проблемы в первую очередь необходимо уточнение терминов «Реальное» и «реализм». «Реальное» в психоаналитической теории Лакана – это всегда отсутствие, бессознательно покрываемое символическим, но никак не реферируемое, не означенное. Согласно В.П. Рудневу, концепт «Реальное» представляет собой расширенную версию фрейдовского «Оно» [Руднев, 2018, с. 12], согласуется с тем, что лежит по ту сторону принципа удовольствия, с тем «темным ликом», который Фрейд определил как «инстинкт смерти» [Лакан, 2004, с. 29]. Два других регистра, по сути, существуют в дополнение к изъяду, невосполнимой нехватке, присущей Реальному: роль Воображаемого как комплекса идентификаций заключается в компенсации нехватки в виде чисто теоретического допущения, в то время как Символическое является инструментом создания и закрепления этого допущения – условного понятия ригидности и автономности субъекта [Лакан, 2010, с. 166-167]. Реальное – это исходный, доязыковой и потому как таковой невозможный для субъекта опыт, встреча с ним не может состояться в полной мере, но всегда характеризуется натяжкой, недосказанностью, инициированной самим субъектом – по той причине, что Реальное является источником травматического опыта, обнаружения расщепленности субъекта. При этом Реальное в корне отличается от «реальности», конституированной знаками Символического и образами Воображаемого и определяемой Лаканом как разрыв между Символическим и Реальным.

Что же касается «реализма», то этот термин в связи с историко-искусствоведческими коннотациями передает различные оттенки смысла – в зависимости от контекста употребления. В данной статье мы принимаем позицию Б. Гройса, который, рассуждая о возможности примирения и согласования противоречивых оценок «реализма», выводит следующую сентенцию: реализм обращается к системе искусства как части действительности, и его необходимым условием является систематическая, регулярная постановка истины «под подозрение» [Groys, 2016]. Иными словами, в рамках одного художественного высказывания всегда остается место сомнению в его легитимности по отношению к реальности. Пользуясь лакановской оптикой, мы можем констатировать, что этим легким недоверием к символическим структурам произведение искусства отсылает к нехватке, к Реальному, встреча с которым никак не может состояться. Неоднозначная репрезентация «реальности» потребления, колебание между включением и попыткой объективного анализа, восхищением и отвращением к продуктам массовой культуры, к «американскому образу жизни» [Moulin, Costa, 1975, p. 169-183], в котором действие отмечено и ограничено знаком [Baudrillard, 1970, p. 87] – суть условия сомнения и приглашение к мимолетной встрече с Реальным.

### **Реальное и Символическое в поп-арте**

Символическую структуру поп-арта ярко обыгрывает серия работ Роберта Индианы (1928-2018) «Американская мечта», в рамках которой субъект американской культуры представляется как условная фигура языка, определяемая корпусом языковых дефиниций и индикаторов. Первая работа из этой серии (1961, MOMA) организована четырьмя уплощенными окружностями на фоне двух горизонтальных полос цвета умбры с редкими изломами по краям. Замкнутые композиции внутри каждого круга составлены из единой палитры нескольких базовых цветов, достаточно ярких для контраста с фоном. Детали организованы центрически вокруг фигуры пятиконечной звезды в каждой из четырех окружностей и составлены из нескольких буквенных и цифровых знаков. Все эти символы могут быть прочитаны, опознаны изнутри американского культурного контекста: например, числа 40, 29, 37 и 66 – это номера федеральных трасс с наиболее плотным и стабильным потоком. С помощью этой произвольной иконографии злободневности художник изображает символическую карту фальсификаций американского благополучия – комфортабельно оборудованных дорог, которые соединяют города как крепкую систему знаков, чеканных иллюзий, пустых образов, которые произвольно и слабо связываются с действительностью; знаковая оболочка города несет не больше смысла, чем указатели на пути к нему. Простая геометрия композиции слегка искажена, – окружности чуть смещены в отношении горизонтальных и вертикальных осей, – что задает тон тревоги, подозрительности. С помощью композиции художник разворачивает серийную панораму пустоты образа «американской мечты», унифицированной капиталистической системой ценностей, но не способной транслировать когерентный смысл. Произведение поп-арта одновременно критикует и уподобляется этой модели опустошенной культуры.

Лихтенштейн, Уорхол, Ольденбург и другие представители нью-йоркского поп-арта, апроприруя способы репрезентации и объекты, реонтологизируют произведение искусства, частично экстраполируют его в массовую культуру. Маргинальность предметов и методов поп-арта – вульгаризация эстетики, отсутствие образа, обращение к продуктам «китча» [Курбановский, 2017, с. 76], представление произведения искусства как объекта потребления – напоминает, на первый взгляд, психоаналитический метод артикуляции вытесненного. Необходимо отметить, что указанное структурное подобие поп-арта и психоанализа не предполагает постановку произведения искусства, художника, зрителя или автора этого текста в позицию анализанта или психоаналитика, но позволяет интерпретировать произведение как структуру, возникающую в диалоге с реципиентом, то есть с субъектом языка.

По мысли Лакана, язык превалирует над опытом и самим происхождением субъекта, который своим существованием обязан приобретенному имени, первичному называнию. «Бессознательное структурировано как язык» по той причине, что слово является единственной устойчивой инстанцией в пределах человеческой психики – следовательно, субъект есть не что иное, как субъект языка, говорящее и проговариваемое существо. Лакан определил этот феномен неологизмом «parlêtre» («естество-говорящее») [Lacan, 2005, p. 56], который буквально раскрывает «функцию речи» как «желание быть», реализуемое только в игровом поле языка [Soler, 2018, p. 62-65]. Всякое желание заключается в языковую форму, и это определяет невозможность полного воплощения желаемого, невозможен выход за пределы известных языковых дефиниций. Однако при этом необходимо отметить, что язык отнюдь не всегда ограничивается произносимым словом, именем, но является инструментом тотальной дифференциации опыта, трансформации его в символический заместитель – язык является ключом к существованию субъекта и единственным исправным механизмом как освоения, так и уклонения от Реального. Уклонение Лакан объясняет посредством соскальзывания, непостоянства, отсутствия прочной пристежки («attache») означающего к означаемому. Более того, «значение никогда не отсылает к реальности, но всегда – к значению» [Lacan, 1987, p. 9]. В пределах восприятия субъекта реальность как таковая отсутствует, есть лишь плотная ткань ее заместителей.

Е.В. Чернова *Реалистическая стратегия поп-арта  
в оптике структурного психоанализа Жака Лакана*

На поверхности этой пелены означающих, которая только и доступна непосредственному и осознанному восприятию, проявляется тень, «след» Реального как нехватка смысла – расплывчатость образа и нарочитость высказывания. Онтология классического живописного произведения буквально воплощает концепцию следа – конвенционального, но зачастую спорного факта прикосновения руки мастера. Эту базовую схему представители поп-арта обыгрывают методами апроприации и делегирования, что окончательно запутывает отношения внутри триады художник-произведение-зритель, равно как и между означающим и означаемым. Художественная стратегия Энди Уорхола (1928-1987) в этом смысле наиболее показательна: техника шелкографии позволила художнику отстраниться от объекта, оставить дело воспроизведения его многочисленных отпечатков случайным лицам, заглянувшим в его мастерскую. Эта особенность работы Уорхола в модернистской манере обыгрывает позабытую очевидность, физическое присутствие собственно арт-объекта и лишь символическую причастность имени автора. Если живопись, предзнаменовавшая авангард, стремится изобразить не столько вид из окна, сколько материальную поверхность стекла, рамы, сопутствующие оптические эффекты [Фуко, 2011, с. 92-93], то художник поп-арта пытается промыть, очистить стекло, затирая его тем самым настолько, что оно теряет свою прозрачность, остается единственным объектом в поле восприятия зрителя. Символическая конструкция произведения поп-арта принципиально не маскируется под Реальное, но открыто репрезентирует себя в качестве ряда холостых отсылок, индексов, которые не предполагают известного адресата или референта, но при этом представляют собой крепко, наглухо смонтированную поверхность знаков.

#### **Механика сублимации**

В составе третьей топки психоанализа, которой Лакан дополнил и скорректировал две оформленные Фрейдом триады, регистр «Реального», связанный с Символическим и Воображаемым, представляет собой исходный опыт, недоступный субъекту как досимволический, внеязыковой [Лакан, 2001, р. 17]. «О том, что избавлено от языка, невозможно иметь ни понятия, ни мысли. Именно по этой причине несимволизируемое реальное у Лакана оказывается «ужасом»... Неименуемое лучше держать от мысли подальше». Но нужно не умалчивать, а «наименовать, различить неразличимое» [Бадью, 2003, с. 60-61]. В отличие от реальности, конструируемой символическим порядком, Реальное вынесено за пределы познания, но при определенных обстоятельствах способно прорывать поверхность знаков – роль генерации таких обстоятельств занимает центральное место в лакановском суждении о функции искусства.

Парадигма модернизма в этом смысле представляет собой чистейшую модель артикуляции вытесненного, невысказанного – формы, техники, онтологии произведения искусства. В то время как поп-арт срабатывает на принципиально ином уровне восприятия, проблематизируя бессознательное массовой культуры – бессознательное как симультанно формируемое и формообразующее общества потребления. По мысли Ж. Бодрийара, фатальное отсутствие единственного значения в плотной сети референтных связей, нехватка конкретизирующего смысла в «агонизирующей реальности» – это условие возникновения тревоги, которая в потребительской системе знаков уравнивается «псевдовещью», преподносимой субъекту в качестве подмены, утешительного объекта (цит. по: [Маньковская, 2000, с. 60-61]). В системе Лакана аналогичным объектом становится помещенная в Другом и за счет этого целостная, не поставленная перманентно под подозрение символическая единица – «objet-petit-a», недостижимый объект желания или же «объект-причина желания», всегда расположенный в теле Другого (субъекта, понятия или предмета) [Лакан, 2004, с. 168]. Роль «objet-petit-a» заключается в компенсации нехватки, неспособности субъекта приблизиться к тому, что Фрейд называл Вещью, «Das Ding», а Лакан в свою очередь конкретизировал как «абсолютно Иное субъекта» – к тому, что субъект обречен принципом удовольствия искать, но чего он никогда не сможет найти [Лакан, 2006, с. 71].

Поп-арт, усвоивший наследие дадаизма и сюрреализма, учитывает обреченность, бесцельность этого поиска. Буквальное, воплощенное столкновение образов-фантазмов в теле «найденного объекта», *objet trouvé*, ассамбляжа или коллажа не устанавливает прочную связь с означаемым, но указывает на его нехватку в той системе знаков, которая конституирована прозаическими объектами, не воспринимаемыми как потенциально значимые. Роберт Раушенберг (1925-2008) реактуализировал принцип «найденного объекта» в работе «Монограмма» (1955-1959), аккумулировав случайные предметы, выкупленные или подобранные в переулке [Steinberg, 2000, p. 54-56]. Произведение, выполненное в авторской «смешанной технике», представляет собой сочетание не сочетаемого: на горизонтально расположенной платформе, поверхность которой дифференцирована абстрактными цветовыми пятнами и случайными предметами (например, каблуком башмака), установлена таксидермическая фигура козла, опоясанного автомобильной шиной. Важно не то, какое значение эти объекты имеют в контексте биографии художника, но то, как конституировано произведение искусства: его структура представляет собой воплощение механики остроумия (*Der Witz*) по Фрейду, проявление гибкости сознания, форма сублимации как выхода подавленного или запрещенного смысла [Freud, 1905]. Лакан говорит о наличии двух механизмов остроумия – «метафоры» и «метонимии», которые в исходной теории афазии Р. Якобсона – суть «ось субституции» и «ось селекции» [Якобсон, 1996, с. 27-53]. «Монограмма» Раушенберга – пример метафоры, создающей означаемое там, где может произойти смещение означаемого по «оси субституции». В данном случае тотальный разрыв между цепочкой означающих и означаемым констатирует невозможность и в то же время потенциальную травматичность встречи с Реальным, что объясняет возникновение тревоги, аффектации зрителя. Роль *objet-petit-a* при таком условии заключается в его слабости, неубедительности. Таким образом, аффект происходит не от объекта, а от того предположения, что за ним, возможно, кроется что-то еще.

Яркий пример использования механизма метонимии обнаруживает инсталляция Класа Ольденбурга «Ансамбль спальни» (1963): полномасштабная реконструкция комнаты в мотеле, претенциозно обставленная большой кроватью, диваном с тигровой обивкой, туалетным столиком с большим зеркалом. Аффект рождается при должном внимании к метонимическому замещению аутентичных материалов преимущественно пластиком и винилом – художник артикулирует и утрирует промышленное происхождение материалов настолько, что предметы сведены к недолговечным и нефункциональным копиям. Именно отсутствие прямой функциональности образа-фантазма, отсылающего к привычному, очевидная недоразвитость *objet-petit-a*, слабая компенсация вызывает тревогу, аффецирует – как если бы прямое сообщение открывало истинное положение субъекта языка как продукта «согласованного бреда» [Руднев, 2018, с. 11], фальшивки или декорации. Метонимия в данном случае получает роль скальпеля, вскрывающего символическое тело иллюзии.

Оперирование метафорой и метонимией в произведениях поп-арта репрезентирует хаотическую природу сублимации, доступной субъекту языка – в системе Лакана это обусловлено неустойчивым соотношением означающего/индекса и означаемого/референта. Психический механизм сублимации Лакан раскрывает через понятие анаморфозы, оптического трюка: изображение объекта трансформируется посредством смещения координат таким образом, что его узнаваемый образ считывается лишь при определенном нестандартном ракурсе. «Художник начинает использовать пространственную иллюзию совершенно противоположным образом и пытается поставить ее на службу первоначальной цели, то есть утвердить на ней реальность уже как реальность скрытую, ибо произведение искусства всегда призвано, так или иначе, заключить в свой круг Вещь» [Лакан, 2006, с. 183]. Механизмы этой системы вокруг Вещи, вокруг пустоты, суть языковые операции метафоры и метонимии.

Особенность метода поп-арта заключается в том, что его действие разворачивается на двух фронтах: 1. арт-объект заключает в себе не прямое «обращение» к Вещи, выраженное артикуляцией

Е.В. Чернова *Реалистическая стратегия поп-арта  
в оптике структурного психоанализа Жака Лакана*

факта ее отсутствия в системе знаков, 2. раскрывает структуру артикуляции: означающее/индекс никогда не отсылает к означаемому/референту, но лишь к другому означающему/индексу. Параллельно поп-артисты работают как с непосредственно воспринимаемым художественным объектом, так и с более широким контекстом институционального дискурса. Произведение поп-арта рождается на пересечении двух символических осей: артикуляция/структура артикуляции, объект/дискурс.

### **Аффект по ту сторону удовольствия**

Работа Роберта Раушенберга «Кока-кола: план» (1958), также выполненная в технике «смешанного объекта», сконструирована не случайными знаками, эффектами или проявлениями бессознательного, но знаками внушаемыми (рекламой, идеологией, мифом), всегда усвоенными от Другого и поэтому структурно не зависящими от конкретного индивида. Таким образом, весь суггестивный потенциал произведения оказывается не более чем фикцией в сознании реципиента, так как объект представляет собой опустошенный знак. Это отсылает нас к концепции «смерти автора» Р. Барта: произведение всякий раз заново рождается в пределах восприятия не только каждого нового зрителя или читателя, но и каждого нового акта восприятия [Barthes, 1968]. В теории Лакана смерть непосредственно связана не только с феноменом сублимации, частным случаем которого является художественный акт. Инстинкт смерти, «танатос» [Freud, 1920] лежит в самой структуре субъекта. В семинаре «Этика психоанализа» Лакан отождествляет концепт «инстинкта смерти» с концептом Реального [Руднев, 2018, с. 11], как противовесом желанию. В поле искусства смерть регистрируется буквально – схлопыванием пространства, финальным аккордом, бесповоротной интерпретацией, точкой. Поп-арт в этом смысле балансирует на границе поверхностной интерпретации и невозможностью интерпретации как таковой [Foster, 1996]. Произведение действует на уровне восприятия, поддерживая ритм пульсации, раскачивания между двумя полюсами – аффектом и полным безразличием, восхищением и отвращением. Именно в этом перманентном психическом движении, к которому арт-объект приглашает и провоцирует, заключается устремленность к Das Ding, к такому Реальному, которое ситуировано за пределами восприятия. Именно это движение рождает аффект.

На первый взгляд парадоксально, что чем более плоская, тривиальная поверхность знаков выбрана художником, тем более глубоким оказывается разрыв символической ткани, открывающий мимолетный момент встречи с Реальным, с неописуемым опытом. В психоанализе Жака Лакана эта встреча потенциально представляет собой глубоко травматический, следовательно, аффективный опыт. Травматичность его связана с тем, что субъект языка в действительности существует как отражение образов Другого – этот механизм впервые возникает на «стадии зеркала», а затем срабатывает на протяжении всей жизни. По мысли Лакана, топология психики субъекта (связки регистров Воображаемого, Символического и Реального) возникает в момент самоидентификации с Другим на «стадии зеркала» в возрасте от 6 до 18 месяцев. «Зеркало» в этом случае не является необходимым условием, но представляет собой метафору: человек способен увидеть образ самого себя в других. Так, для ребенка наипервейшим Другим становится родитель, а впоследствии Другим, носителем потенциального образа субъекта, становится весь языковой контекст культуры [Лакан, 2005, с. 57]. Таким образом, цельность субъекта, равно как и его автономия, есть не онтологическое, но иллюзорно-символическое качество. По Лакану, единственной возможностью принять факт отсутствия прочной пристежки Воображаемого и Символического к Реальному, или означающего к означаемому, является сублимация. Именно поэтому искусство как форма сублимации является необходимым элементом сознательного бытия как реализация потребности в «обращении» к невозможному, к Das Ding. Предмет поп-арта в этом смысле представляет невозможность этого действия в квадрате – образ принципиально отсутствует, индекс не референтен и не старается притвориться референтным. Чем более плотную, обособленную сеть означающих выбирает художник, тем более явным становится разрыв символической ткани.

Заурядность, пошлость предметной основы поп-арта – одновременно суть его и полная противоположность. Этот парадокс последовательно представлен в художественной практике Роя Лихтенштейна (1923-1997). Стратегия, с которой его имя чаще всего фигурирует в истории искусств, заключается: 1. в апроприации изображений из популярных комиксов, продуктов массового потребления, и 2. в эстетической трансформации материала, с целью избавить его от всяких претензий на живость, чувственность. Графика Лихтенштейна предельно сухая, вписанные в формат речевого пузыря шаблонные высказывания персонажей при метонимическом смещении содержания, переносе в пространство искусства преобразованы в резкую критику стандартизированных социальных отношений. Художественная стратегия Лихтенштейна как бы утрирует лакановскую концепцию языка двояко: эстетически и онтологически, то есть посредством работы с формально-стилистическим аспектом графики и с референтной способностью изображения. Например, одиозная драматизация в работе «Утопающая» («Drowning Girl», 1963 / MOMA, New York) отсылает к узнаваемому магистральному конфликту популярных сюжетов: вместо того, чтобы звать на помощь, утопающая упивается драмой. Другая остроумная перекодировка очевидного штампа – в работе «Джефф... Я тебя люблю, тоже... но...» («Oh, Jeff... I love you, too... but...», 1964 / частная коллекция), в которой фраза представлена не просто банальной, но мертвой, лишенной осмысленности, а формальная репрезентация подпитывает этот эффект. Зритель способен идентифицировать в этом шаблоне собственный образ, усвоенный от Другого, обнаружить в произведении буквальное отражение конструкта массовой культуры – модели коммуникации.

Работы Роя Лихтенштейна, отсылающие к реальным физическим объектам, формально-стилистически монотонны, качественно отражают плоское мышление – например, замысел серии «Мазки кисти» («Brushstroke series», 1965-1966) направлен на ироническое представление экспрессивности произведения, самовыражения как основного содержания искусства. Движимый интересом к изображению невидимого Лихтенштейн на протяжении нескольких лет создавал серии зеркал, утрированных изображений оптических эффектов зеркальной поверхности, созданных с помощью растра – техники многотиражной печатной продукции. В данном случае срабатывает механизм метафоры: зеркало как реальный объект, посредник между субъектом и его отражением, вариантом образа Другого, переносится в символическую форму, напоминающую предмет дизайна, при этом не теряя свою исходную функцию – зеркало Лихтенштейна отражает расщепленную структуру субъекта. Художник, вскрывая лживую природу вездесущих знаков в серии зеркал, сводя экспрессивный живописный жест к технически воспроизводимому знаку, одновременно высказывает непрямо «обращение» к невозможному и раскрывает структуру этого «обращения». Поп-арт берет на себя крайне сложную задачу репрезентации нерепрезентативности сюжетов массовой культуры – прозрачного гипертекста, не считываемого «в его отсутствии и анонимности, в разрушении и смерти» [Foster, 1996, p. 35-59], в его перманентной языковой неразрешенности. Именно эта заурядность оказывается ключом к наиболее острой, жестокой критике – тому знанию, которое чаще всего оказывается провисающим, вытесненным.

Поп-арт обращает критический аппарат искусства к тому уровню, который в самой структуре постиндустриального общества манкировался жесткими границами языка, был отфильтрован как то, что лежит за пределами предметного дискурса искусства, поддерживаемого соответствующими институтами (галерея, музей, арт-критика и др.) Выход произведения искусства за пределы объекта к более широкой практике дискурса констатировал А. Данто в работе «Мир искусства». Его теория «институциональной критики» указывает на то, что исключительное право на легитимацию объекта как художественного произведения принадлежит «конкретному институту – миру искусства»; любое означающее своим конвенциональным значением обязано дискурсу. Анализируя работу Энди Уорхола «Коробки Брилло» (Brillo Box, 1964 / MOMA), А. Данто указывает на то, что отнюдь не узнаваемый логотип или форма, а сам факт материализации предмета в музейном пространстве является сутью художественного акта [Danto, 1964, p. 571-584]. Работа Уорхола представляет собой

Е.В. Чернова *Реалистическая стратегия поп-арта  
в оптике структурного психоанализа Жака Лакана*

грудю масштабированных копий оптовых упаковок мыла, выполненных из фанеры и раскрашенных акрилом в технике шелкографии. Художник, отождествляя себя с производящей машиной, конвейером, отстраняется от симптоматики субъекта – произведение больше не нуждается в художнике, но требует одной пристежки, «attache», не к реальности, но к дискурсивному плану «мира искусства». Таким образом, арт-объект приобретает допуск к переходу из категории предмета в состояние активного субъекта дискурса – иными словами, может представлять собой не только элемент сети, переплетений означающих, но и полноценный актер, обладающий собственным голосом, собственной волей. Иными словами, мы рассматриваем арт-объект как «субъект искусства» [Badiou, 2005].

Перенос объекта из неотрефлексированной символической области коммерческих знаков в пространство арт-дискурса, в «мир искусства», реализуемый субъектом поп-арта (в данном случае субъектом может быть как художник, так и авторская техника, знак), подталкивает к аналогии с механизмом психоаналитического сеанса, целью которого, в конечном счете, является артикуляция вытесненного. Эта установка в корне неверна как минимум по двум причинам. Во-первых, самоцелью произведения является не артикуляция вытесненного, но пересборка и «раскачивание» символического порядка посредством акта междискурсивного переноса. Во-вторых, субъект искусства как актер имеет характер точный, фрагментированный в отношении сети – наличие психического аппарата реципиента является единственным условием существования и функционирования произведения. Однако это не мешает символическому, условному переходу субъекта искусства из состояния элемента сети в состояние актера, и обратно. На уровне структуры субъект искусства, хотя и фрагментарно, отражает отдельные базовые характеристики субъектности – обладая воображаемой цельностью лишь на символическом уровне, проходя через «стадию зеркала» в процессе авторефлексии, конституируясь на основе обоюдной и хаотичной динамики означающего и означаемого. Таким образом, произведение поп-арта как «субъект искусства» использует стратегию реализма по отношению к самому себе в поле всевозможных дискурсов. Так, например, Рой Лихтенштейн включается в дискурс истории искусства посредством апроприации знаковых художественных произведений, а работы Энди Уорхола могут быть проанализированы в составе экономического дискурса. Способность к рефлексии является единственным условием приобретения арт-объектом статуса субъекта дискурса.

### Заключение

Парадигма поп-арта сформирована в рамках феномена развитого капитализма как языковой конструкции, сфокусированной на первертном фантазме, «объект-а которого предоставлен другим как искусственно созданный продукт» [Лакан, 2010, с. 37]. «Массы хотели выглядеть нонконформистскими, и это значило, что нонконформизм должен быть массового производства» [Уорхол, 2012, с. 213]. Объект-а рано или поздно замещает вытесненное, несимволизируемое сакральное, маргинальное и включается в бесчисленное множество означающих, образуя все новые плеяды дискурсов. Переосмысление потребительского дискурса в поп-арте включает произведение искусства в саму парадигму потребления, в ее ценностные операции и отношения. В результате искусство оказывается инкорпорировано в «горизонтальные» властные отношения, отказываясь от роли оплота элитарных ценностей [Hale, 1969].

Лакановский тезис о непроницаемости Символической плоскости, невозможности выхода за пределы языковых дефиниций проливает свет на собственную специфику дискурса поп-арта, парадоксальным образом симультанно выступающего в позиции критика и активного участника рыночных отношений. «Поп-арт стремится к гомогенности имманентной системы знаков» [Baudrillard, 1970, p. 176] – формы означающего в поп-арте, которые могут быть ошибочно восприняты как интерпретируемые образы, тождественны симулякрам, ни к чему в действительности не отсылающим знакам. Однако, как указывает на то Ж. Бодрийар, произведение поп-арта

не только уподобляется симулякру, оказывается ему релевантной заменой, но одновременно объективирует симулякры, репрезентируя открыто несимволизируемое тело, структуру произведения, включенного в аппарат потребления.

В данной статье поп-арт как версия реализма в искусстве рассмотрен в двух аспектах – конкретного произведения и дискурса. Мы можем констатировать, что на уровне арт-объекта реализм поп-арта в свою очередь проявляется двояко. Во-первых, рассмотренные работы и художественные стратегии Раушенберга, Лихтенштейна, Уорхола представляют собой варианты отсылки к досимволическому реальному, отсылающему к фатальной расщепленности субъекта языка, к его укорененности в Другом. Во-вторых, воплощение саморефлексивной модели искусства через художественное освоение симулякра в виде дорожных знаков, логотипов, предметов потребления в работах Джонса, Индианы, Лихтенштейна буквально вторит лакановскому тезису: «любое искусство строится вокруг пустоты» [Лакан, 2004, с. 169], источником аффекта является не знак, а нечто отсутствующее, Реальное. Таким образом, теоретический аппарат исследования арт-объекта как субъекта искусства, интегрирующий в качестве инструментов такие понятия как означающее и означаемое, перенос, разрыв, Символическое, Воображаемое и Реальное, объект-а, стадия зеркала, проясняет феномен нехватки, недосказанности, пустоты и свободы интерпретации художественной практики поп-арта.

Понятие дискурса позволяет выявить специфицирующее свойство произведения поп-арта, а именно: способность принять собственную структурную противоречивость, отказаться от конструирования воображаемой самоидентичности. Одновременная объективация и включение поп-арта в массовую культуру обессточивает, обезоруживает программу замкнутого, автономного арт-дискурса. Если поп-арт, по аналогии с психоанализом, и обладает условной, скорее поэтической, чем терапевтической функцией, то она заключается именно в признании единственной истины подлинно в лакановском духе – в отсутствии истины.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она открылась нам в психоаналитическом опыте / Пер. В. А. Мазина // Стадия зеркала Жака Лакана. Музей сновидений Фрейда. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2005. – С. 147-152.
2. Лакан Ж. Семинары / В ред. Жака-Алэна Миллера; [пер. с фр.: М. Титовой, А. Черноглазова] Кн. 7: Этика психоанализа (1959-1960). – Москва: Гнозис/Логос, 2004.
3. Лакан Ж. Семинары / В ред. Жака-Алэна Миллера; [пер. с фр.: М. Титовой, А. Черноглазова] Кн. 10: Тревога (1962-1963). – Москва: Гнозис / Логос, 2010.
4. Лакан Ж. Семинары / В ред. Жака-Алэна Миллера; [пер. с фр.: М. Титовой, А. Черноглазова] Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1963-1964). – Москва: Гнозис / Логос, 2004.
5. Уорхол Э., Хэкетт П. Попизм: Уорхоловские 60-е / [вступ. ст. и пер. с англ. Л.А. Речной]. – Санкт-Петербург: Амфора, 2012.
6. Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. № 19. P. 571-584.
7. Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. – Leipzig: Wien: Franz Deuticke, 1905.
8. Freud S. Jenseits des Lustprinzips // Freud S. Gesammelte Werke, vol. XIII. – Vienna, 1920.
9. Lacan J. Le Séminaire, livre XXIII: Le sinthome (1975-1976). – Paris, Seuil, 2005.
10. Lacan J. Notes en l'allemand préparatoires à la conférence sur la Chose freudienne / Trad. de l'allemand par G. Morel et F. Kaltenbeck. // Ornicar. 1987. №42. P. 7-11.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бадью А. Манифест философии / Сост. и пер. с фр. В.Е. Лапицкого. – Санкт-Петербург: Machina, 2003.
2. Курбановский А.А. Реализм без Реального. Аспекты китча // Искусствознание. 2017. №3. С. 54-89.
3. Леви Б. На пути к окончательному освобождению объекта от субъекта // Философско-литературный журнал «Логос». 2014. №4 (100). С. 275-292.

Е.В. Чернова *Реалистическая стратегия поп-арта  
в оптике структурного психоанализа Жака Лакана*

4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.
5. Руднев В.П. Мышление и Реальное Лакана // Психология и психотехника. 2018. №2. С. 11-21.
6. Фуко М. Живопись Мане с приложением Мишель Фуко, взгляд / Под ред. Маривонн Сезон; пер. с фр. А.В. Дьякова. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2011.
7. Якобсон Р.О. Язык и бессознательное / [пер. с англ., фр. К. Голубович и др.; сост., вступ. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский]. – Москва: Гнозис, 1996.
8. Badiou A. The Subject of Art. In: Symptom. 2005. № 6. [e-source]. URL: [https://www.lacan.com/symptom6\\_articles/badiou.html](https://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html) (accessed: 20.02.20).
9. Baudrillard J. La société de consommation. Ses mythes, ses structures. – Paris: Denoël, 1970.
10. Barthes R. La mort de l'auteur. In: Aspen 5+6, 1967.
11. Bois Y.-A., Krauss R.E. Formless. A User's Guide. – New-York: Zone Books, 1997.
12. Foster H. Death in America. In: October. 1996 (Winter). Vol. 75. P. 36-59.
13. Soler C. Du parlêtre. In: L'en-je lacanien. 2008. №2. P. 23-33.
14. Steinberg L. Encounters with Rauschenberg: a lavishly illustrated lecture. – Chicago; London: University of Chicago Press; Houston: The Menil Collection, 2000.
15. Moulin R., Costa P. Du "Commercial Art" au "Pop Art": De la rue au musée. In: Les Études philosophique. 1975. №2. P. 169-183.

#### SOURCES

1. Danto A. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*. 1964. Vol. 61, no. 19, pp. 571-584.
2. Freud S. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig, Wien, Franz Deuticke, 1905.
3. Freud S. "Jenseits des Lustprinzips." Freud S. *Gesammelte Werke*, vol. XIII. Vienna, 1920.
4. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 7: Jetika psihoanaliza* [Vol. VII: The Ethics of Psychoanalysis] (1959-1960). Moscow, Gnosis; Logos, 2004. (in Russ.)
5. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 10: Trevoga* [Vol. X: Anxiety] (1962-1963). Moscow, Gnosis; Logos, 2010. (in Russ.)
6. Lacan J. "Seminary" [Seminars]. *Kn. 11: Chetyre osnovnye ponjatija psihoanaliza* [Vol. XI: The Four Fundamental concepts of Psychoanalysis] (1963-1964). Moscow, Gnosis; Logos, 2004. (in Russ.)
7. Lacan J. *Le Séminaire, livre XXIII: Le sinthome (1975-1976)*. Paris, Seuil, 2005.
8. Lacan J. "Notes en allemmand préparatoires à la conférence sur la Chose freudienne." *Ornicar*. 1987, no. 42, pp. 7-11.
9. Lacan J. "Stadija zerkala kak obrazujushhaja funkciju Ja, kakoj ona otkrylas' nam v psihoanaliticheskom opyte" [The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience]. *Stadija zerkala Zhaka Lakana. Muzej snovidenij frejda* [The mirror stage by Jacques Lacan. Museum of Freud's dreams]. Saint-Petersbourg, Aletheia, 2005, pp. 147-152. (in Russ.)
10. Warhol A., Hackett P. *POPism: Uorholovskie 60-e* [POPism: Warhol's 1960-s]. Saint Petersburg, Amphora 2012. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. Badiou A. *Manifest filosofii* [Manifesto of philosophy]. Saint-Petersbourg, Machina, 2003. (in Russ.)
2. Badiou A. "The Subject of Art." *Symptom*. 2005, no. 6. [e-source]. URL: [https://www.lacan.com/symptom6\\_articles/badiou.html](https://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html) (accessed: 20.02.20).
3. Barthes R. "La mort de l'auteur". *Aspen 5+6*, 1967.
4. Baudrillard J. *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris, Denoël, 1970.
5. Bois Y.-A., Krauss R.E. *Formless. A User's Guide*. New-York, Zone Books, 1997.
6. Foster H. "Death in America." *October*. 1996 (Winter), vol. 75, pp. 36-59.
7. Foucault M. *Zhivopis' Mane s prilozheniem Mishel' Fuko, vzglyad* [The pictorial art of Manet with app. Michelle Foucault, view]. Saint Petersburg, Vladimir Dahl, 2011. (in Russ.)
8. Kurbanovskij A.A. "Realizm bez real'nogo. Aspekty kitcha" [Realism without the Real. Aspects of kitsch]. *Iskusstvoznanie* [Art Studies]. 2017, no. 3, pp. 54-89. (in Russ.)
9. Levi B. "Na puti k okonchatel'nomu osvobozhdeniju ob'ekta ot sub'ekta" [Towards a finally subjectless object]. *Logos*. 2014, no. 4(100), pp. 275-292. (in Russ.)
10. Mankovskaya N.B. *Aesthetica postmodernisma* [Postmodernism in aesthetics]. Saint Peterburg, Aletejja, 2011. (in Russ.)

E.V. Chernova *The realistic strategy of pop-art through the optics  
of structural psychoanalysis of Jacques Lacan*

11. Moulin R., Costa P. "Du "Commercial Art" au "Pop Art": De la rue au musée." *Les Études philosophique*. 1975, no. 2, pp. 169-183.
12. Rudnev V.P. "Myshlenie I Real'noe Lakana" [Thought and the Real at Lacan's]. *Psihologija I psihotehnika* [Philosophy and psychotechnics]. 2018, 2, pp. 11-21. (in Russ.)
13. Soler C. "Du parlêtre." *L'en-je lacanien*. 2008, no. 2, pp. 23-33.
14. Steinberg L. *Encounters with Rauschenberg: a lavishly illustrated lecture*. Chicago, London, University of Chicago Press; Houston, The Menil Collection, 2000.
15. Jakobson R.O. *Jazyk I bessoznatel'noe* [The language and the unconscious]. Moscow, Gnosis, 1996. (in Russ.)

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 78.06+785.11+789.983  
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

*Елена Петровна Мартыненко*  
*Elena Petrovna Martynenko*  
независимый исследователь  
independent researcher  
olena\_marta@mail.ru

**ТЕХНО-СИМФОНИЯ «ПЕРЕОСМЫСЛЯ ПРОГРЕСС»  
ВИКТОРА АРГОНОВА:  
КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ГРАНИ ПОЛИСТИЛИСТИКИ**  
**TECHNO-SYMPHONY “RETHINKING PROGRESS”  
BY VICTOR ARGONOV:  
CULTURAL CONTEXT AND FACETS OF POLYSTYLISTICS**

Симфония «Переосмысляя прогресс» В. Аргонова рассматривается в качестве первого примера техно-симфонии в отечественной музыкальной культуре. Появление жанра техно-симфонии связывается с процессами сближения академической и электронной музыки на рубеже XX–XXI веков и возникновением новых техно-художественных форм. Выявляется обусловленность стиливой специфики симфонии «Переосмысляя прогресс» культурным контекстом эпохи и влиянием полистилистических тенденций. В ее музыкальном тексте прослеживаются традиции академического симфонизма, в том числе сохранение циклической структуры и драматургических функций частей, наличие конфликта между главными образно-тематическими сферами, элементов программности и лейтмотивной системы. Композитор придерживается стилистики электронной музыки в целом, однако в каждой из пяти частей техно-симфонии обнаруживаются различные стиливые влияния: «пиксельной музыки», техно-транса и других стилей. Также полистилистика проявляется в использовании В. Аргоновым характерных приемов – цитаты, автоцитаты, аллюзии.

**Ключевые слова:** симфония, техно-симфония, электронная музыка, полистилистика, цитата, аллюзия

**Для цитирования:** Мартыненко Е.П. Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики // Артикульт. 2021. №2(42). С. 36-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

The symphony “Rethinking Progress” by V. Argonov is considered to be the first techno-symphony in Russian musical culture. The origin of techno-symphony is connected to the process of convergence of academic and electronic music at the turn of the 20–21st centuries and the emergence of new techno-art forms. The conditionality is revealed between the style specifics of the symphony “Rethinking Progress”, the cultural context of the epoch and the influence of polystylistic trends. The musical text of the techno-symphony contains features of an academic symphonism, including the preservation of the cyclic structure and the dramaturgical functions of parts, the existence of the conflict between the main thematic areas, the elements of programme music and the system of leitmotifs. The composer follows the style of electronic music in general, however, in each of the five movements of the techno-symphony, different styles are found: “pixel music”, techno-trance and other styles. Also the polystylistics appears in the using of typical techniques – quote, auto-quote, allusions.

**Keywords:** symphony, techno-symphony, electronic music, polystylistics, quote, allusion

**For citation:** Martynenko E.P. “Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Argonov: cultural context and facets of polystylistics.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 36-48. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

Одной из характерных особенностей современной культуры стало ее активное взаимодействие с новой сферой человеческой деятельности – сферой искусственного интеллекта. Стремительное развитие цифровых и компьютерных технологий в XX веке обусловило их «проникновение в мир культурного производства и оказало огромное влияние на художественные и культурные практики, – отмечает Д. Галкин. – Открыта новая страница в истории искусства и культуры. В этой истории не только технологии рождают новое искусство, но имеет место также и обратное влияние, вектор которого направлен от художественных экспериментов к новым технологическим идеям и инновациям ... Эти тенденции стимулируют расширение многообразия художественных форм и культурных практик, таких как медиа-арт (media art), цифровое искусство (digital art), net-арт, стиль хай-тек (“hight-tech”), электронная музыка ...» [Галкин, 2007, с. 41-42].

Действительно, область электронной музыки за последние десятилетия заняла значительное место в современном художественном пространстве. С наступлением «цифрового музыкального

E.P. Martynenko *Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Aronov:  
cultural context and facets of polystylistics*

мира» [Гирфанова, 2018] она породила множество новых стилевых ответвлений и разнообразных жанровых форм, серьезное осмысление которых лишь сравнительно недавно началось в отечественной культурологии и искусствоведении (Э. Артемьев, А. Бундин, Д. Галкин, О. Гирфанова, И. Горбунова, Э. Денисов, В. Задерацкий, Е. Мурзин, В. Ценова, А. Смирнов, Ф. Феоктистов, Т. Шак). Основное внимание исследователей сосредоточено преимущественно в двух направлениях: искусствоведов в большей мере интересует элитарная электроакустическая музыка, восходящая к традициям К. Штокхаузена, Д. Лигети, Л. Берио; культурологов же чаще привлекает массовая электронная музыка и оценка ее роли в формировании современной социокультурной ситуации, вкусов массового слушателя, поп-культуры в целом. При этом явления, которые находятся «на стыке» массовой и элитарной электронной музыки, как правило, остаются вне поля исследовательского внимания, несмотря на «ускоряющееся взаимопроникновение этих двух сфер» [Феоктистов, 2016, с. 130]. Д. Галкин, одним из первых подробно охарактеризовавший специфику «гибридных» произведений искусства в эпоху их компьютерного производства, акцентировал внимание на отсутствии историко-культурных исследований данного феномена и необходимости «описания конкретных художественных явлений, их концептуализации, размещения в контексте художественной традиции и характеристике их эстетических качеств. Данный вопрос, в частности, относительно отечественного искусства, остается в существенной мере открытым» [Галкин, 2007, с. 52].

В этой связи актуальным представляется обращение к одному из самых молодых и оригинальных жанров современной электронной музыки – техно-симфонии, которая заявила о себе во втором десятилетии XXI века и на данный момент вышла на этап жанрового становления. Будучи изначально продуктом массовой культуры, техно-симфония, тем не менее, вобрала в себя сущностные черты серьезной музыки и жанровые признаки симфонии в ее традиционном, «академическом» понимании. Это позволяет рассматривать ее с позиций не только жанрового, но и стилового синтеза.

К генетическим истокам техно-симфонии, по всей видимости, можно отнести первые электроакустические опусы, созданные на основе жанрового инварианта симфонии: например, «Симфонию для одного человека» П. Шеффера и П. Анри (1949); Квазисимфонию «Семь врат в мир Сатори» Э. Артемьева (1974); Симфонию № 1 А. Скрышника (1988); Симфонию № 6 «Erstartete Schatten» Б. Позе (2009). Масштабные электронные и электронно-симфонические произведения, озаглавленные как техно-симфонии, были созданы в начале XXI столетия В. Аргоновым (2015), М. Сэтом (2018), Т. Кулдо (2019). Все они в той или иной мере опирались на традиционные принципы симфонизма, но в то же время больше ориентировались на массового слушателя. На основе анализа данных примеров уже были намечены (на уровне «первого приближения» к столь молодому жанру) некоторые жанровые атрибуты техно-симфонии: это «преобладание стилистики электронной музыки направления “техно”; наличие простейших паттернов и лупов в основе тем, между которыми возникает своеобразный тембро-интонационный конфликт; синтетический звук, нередко с включением тембров симфонических инструментов; опора на контрастно-составной тип драматургии, представленный как в виде отдельных частей наподобие традиционного симфонического цикла, так и в виде сопоставления контрастных эпизодов внутри одночастной композиции. В своем содержании техно-симфонии, как правило, поднимают обобщенные проблемы, характерные для симфонизма, или сложные “футуристические” идеи, связанные с технологизацией, компьютеризацией, прогрессом» [Мартыненко, 2020, с. 165].

Особый интерес представляет симфония В. Аргонова «Переосмысляя прогресс» как первая техно-симфония в отечественной музыкальной культуре. В данном произведении не только сконцентрировались имманентные черты жанра, но и воплотились разнообразные полистилистические тенденции, столь характерные для музыкального искусства рубежа XX-XXI столетий. В этот период полистилистика стала определяющим вектором эволюции современной музыки, она «глубоко и точно выразила сущность постмодернизма, ознаменовавшего поворот в

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики*

развитии мировой художественной культуры ... Контекст художественного творчества заметно усложнился, и в настоящее время художник вынужден учитывать стилистическую многомерность культуры, откликаться на стилевой плюрализм окружающего мира» [Анохина, 2009, с. 18]. Это касается всех авторов, чутких к малейшим изменениям культурного климата эпохи, включая композиторов академического направления и различных течений экспериментальной, электронной, массовой музыки. Так, в техно-симфонии В. Аргонова отчетливо проступает полистилистический контекст, а влияние полистилистики (и как способа мышления, и как метода композиции) прослеживается на нескольких уровнях.

Само появление техно-симфонии в отечественной музыке обусловлено культурным контекстом эпохи и влиянием противоречивых факторов, «разнонаправленных» с точки зрения возможной реализации их в плоскости музыкального стиля. С одной стороны, электронная и техно-музыка на постсоветском пространстве заняла нишу «альтернативной» культуры, новаторской и во многом оппозиционной к традиции. «Электронная музыка и сопутствующие практики привлекали людей тем, что они были чем-то абсолютно новым, уникальным явлением, дававшим возможность противопоставить себя конформистскому обществу и советскому прошлому, выразить протест традиционным ценностям, но в то же время позволявшем обрести единомышленников и стать причастным к чему-то большему ... Культурное творчество, какими были первые электромузыкальные проекты, отличалось инновационностью, авторской оригинальностью и «штучностью» [Плотников, 2017, с. 189-190]. С другой стороны, техно-симфония «Переосмысляя прогресс» не порывает с традициями недавнего прошлого и, прежде всего, в отношении своего содержания: она, как и все творчество В. Аргонова, проникнута художественными идеями и ценностями советской эпохи в несколько идеализированном их представлении. На это повлияли различные причины, в том числе специфика мышления автора, круг его профессиональных интересов и, конечно, естественный фактор, поэтично определяемый фразой «все мы родом из детства». Именно поэтому В. Аргонов в своем творчестве охотно эксплуатирует образы «светлого будущего», апеллирует к советской научной фантастике, цитирует советские эстрадные песни и музыку к кинофильму «Гостья из будущего» (1984, режиссер П. Арсенов, СССР) – то есть актуализирует все те идейно-художественные миры, на которых выросло его поколение.

Виктор Юрьевич Аргонов – современный российский ученый и композитор, кандидат физико-математических наук, занимающийся проблемами квантовой оптики, хаотического движения атомов, искусственного интеллекта, футурологии, и в то же время – неординарная творческая личность, композитор, автор текстов, основатель двух проектов в сфере электронной музыки – «Complex Numbers» и «Виктор Аргонов Project». Круг его интересов необычайно широк: он совмещает работу в Тихоокеанском океанологическом институте имени В. И. Ильичева Дальневосточного отделения Российской академии наук с активной исследовательской, творческой, социальной, композиторской деятельностью. Сейчас основным музыкальным проектом В. Аргонова является группа «Complex Numbers», в дискографию которой входят не только традиционные для электронного формата альбомы («Земное притяжение», «Утро нового тысячелетия», «Последнее кольцо», «Сказки добрые»), но и экспериментальные масштабные музыкальные полотна – техно-оперы «2032: Легенда о несбывшемся грядущем», «Русалочка», «Мы, XXII век» и техно-симфония «Переосмысляя прогресс». Основным кредо своего творчества В. Аргонов считает «сочетание доступной мелодичной электронной музыки (вплоть до намеренной эксплуатации штампов поп-музыки), крупной (оперной и симфонической) формы и сложных интеллектуальных смыслов научно-технического плана» [Аргонов, 2015]. Еще в начале музыкальной деятельности он определился со своими стилистическими приоритетами, вполне осознанно стремясь к сочетанию компонентов, которые обычно не принято объединять: концептуальной сложности и простоты выражения; новейших компьютерных технологий – и естественных закономерностей музыкального восприятия; философских, предельно интеллектуализированных сюжетов научно-технического и футуристического характера – и выразительной доступной мелодичности, четких «прямых» ритмов электронной аранжировки, чистого «кристального» тембра высокого женского голоса.

Наиболее естественным выражением его стремления к синтезу всех вышеперечисленных компонентов в рамках крупной музыкальной формы стал жанр техно-оперы, к которому В. Аргонов впервые обратился в сочинении «2032: Легенда о несбывшемся будущем», повествующем об альтернативной истории СССР и результатах эволюции искусственного интеллекта. Продолжая активно работать в этом жанре, композитор параллельно задался вопросом об отсутствии масштабной симфонической формы в электронной музыке и о возможной концепции техно-симфонии. Основную проблему В. Аргонов видел в следующем: его ключевая идея о необходимости излагать сложные философски-футуристические сюжеты в доступной слушателю форме (которая вполне органично реализовалась в жанре техно-оперы благодаря наличию линейной сюжетности, вербальной составляющей и анимационной экранизации) становилась, на первый взгляд, практически недостижимой в жанре симфонии, оперирующей лишь выразительными возможностями «чистой музыки».

Однако многовековая история музыкального искусства доказывает обратное: симфония в высшей степени отвечает потребности воплощать в музыке сложные, глобальные, «вечные» сюжеты, хотя и в предельно обобщенном, абстрактном их выражении (либо в более конкретном – но тогда уже в сфере программного симфонизма). Кроме того, симфония способна отражать в художественной форме гуманистические идеалы, сущность и проблематику социокультурного бытия эпохи – а это именно то, что привлекает В. Аргонова в содержательном аспекте. Таким образом, сама суть жанра становится для него своеобразным отображением глобального философско-интеллектуального авторского замысла, вылившегося в синтетическую форму техно-симфонии, ведь именно «с симфонией связаны представления о философичности, концепционности содержания, серьезности и благородстве музыки, а также ее высочайшем композиционном совершенстве, что и влечет находиться в этом веками сложившемся художественном поле» [Холопова, 2012, с. 31].

Так формируется полистилистическое пространство техно-симфонии «Переосмысляя прогресс», которое объединяет, в самом широком смысле, традиции академического музыкального искусства и современной массовой электронной музыки. В. Аргонов сближает не просто два стиля, но два уникальных художественных мира, живущих по разным законам.

С одной стороны, это академический симфонизм, который имеет долгую историю, но именно в XXI веке приобретает совершенно новые черты, когда сама симфония проходит через стадию «размытия жанра»: В. Холопова определяет подобные экспериментальные симфонии в современной музыке как «неканонические» и причисляет к ним произведения «с программными названиями, с иным количеством частей, с вокальными голосами, с солирующими инструментами, с несимфоническим составом ... , то есть вообще выходящие за границы традиционного понятия “симфония”» [Холопова, 2012, с. 31]. В техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» сохраняется традиционная для симфонического жанра циклическая структура (пять частей с программными названиями), определенный характер сопоставления частей и их содержания, используется детально выверенная интонационно-тематическая драматургия и лейтмотивная система. Кроме того, в процессе работы В. Аргонов приходит к мысли о необходимости создания видеосинописа в качестве программы симфонии, с помощью которой он конкретизирует сюжет произведения: «Это философский рассказ о прошлой и будущей истории отношений человека и технологий: от наивного восхищения “прогрессом ради прогресса”, через переосмысление идеалов, через попытки бегства от реальности и череду новых открытий – к реальному духовному преображению человечества. Формат видеосинописа – это совмещение авторской музыки и текста с заимствованными изображениями, которые изначально не были созданы для произведения, но имеют с ним эстетические параллели» [Аргонов, 2015]. Таким образом, наличие видеосинописа приближает техно-симфонию к традициям академического программного симфонизма, но в то же время наделяет ее некоторыми чертами современного феномена – медиатекста. Взаимовлияние звука, текста и визуального ряда порождает сложную семантическую систему, транслирующую

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики*

зрителю основные идеи в комплексе выразительных средств, подобно тому, как это осуществляется в киноискусстве. Принципы построения художественного текста техно-симфонии в этом смысле напоминают принципы кино-текста, где происходит «привнесение дополнительных семантических и эмоциональных коннотаций как в изображение, так и в звук, – подчеркивает Е. Русинова и приводит в доказательство понятие М. Шиона, – “аудио-видение”, выражающее факт, что “мы никогда не видим то же самое, если при этом слышим; мы не слышим то же самое, если одновременно видим”» [Русинова, 2019, с. 93].

С другой стороны, «академический» инвариант жанра симфонии предстает у В. Аргонова в полностью «неакадемическом» электронном звучании: и это не просто формальное сопоставление разных музыкальных стилей, а сосуществование двух принципиально различных типов музыкального материала. Здесь под материалом подразумевается «объективированный, аудиальный феномен в электронной музыке: от отдельных нот и составляющих ритма до мельчайших звуковых частиц, щелчков и даже тишины. Этот звуковой материал обязательно отсылает к вопросу о том, как он создавался, и поэтому любые дискуссии о современной электронной музыке напрямую связаны с развитием техники, вовлеченной в ее создание» [Феоктистов, 2016, с. 129]. В процессе создания техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» В. Аргонов использует и традиционные средства электронной техно-музыки, и самые актуальные новаторские находки – «нинтендовский восьмибит», «пиксельную музыку». Само же направление «техно», возникшее в 1980-е годы в недрах детройтской электронной музыки, отличается особым вниманием к «искусственности» тембров, активным использованием механистичных ритмов, микширования, сэмплирования, техники лупов (закольцованных «петель», многократно повторяющихся фрагментов) – то есть в самом широком смысле оперирует достижениями академического авангарда и минимализма.

И хотя «сегодня музыкальное творчество с использованием электронных цифровых технологий – это, в первую очередь, процесс управления программным или внешним звуковым оборудованием» [Гирфанова, 2018], В. Аргонову удается соединить этот сугубо технологический «внешний» процесс с «внутренним» интонационным развитием, имманентным самой природе музыкального искусства. Причем становление и обновление основных тем техно-симфонии во многом подчиняется традиционным принципам симфонической драматургии, в чем можно убедиться при дальнейшем анализе. На данном же этапе важно подытожить, что в масштабах симфонии «Переосмысляя прогресс» наблюдается влияние полистилистики в самом широком ее понимании – как особого способа мышления, позволяющего синтезировать в рамках одного произведения особенности академической и электронной музыки. И если с точки зрения технологии создания данного жанра техно-симфонию В. Аргонова можно отнести к «техно-художественным формам», образованным на основе «конвергенции художественного творчества и компьютерных технологий» [Галкин, 2007, с. 40], то с точки зрения музыкального стиля – она явно принадлежит к полистилистическим опусам.

При детальном рассмотрении музыкального текста техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» в ней обнаруживается и иной уровень полистилистики: в масштабах всего цикла строго выдерживается стилистика электронной музыки, однако каждая из пяти частей решена в своем собственном «локальном» стиле. Другими словами, все части техно-симфонии В. Аргонова написаны под влиянием различных стилевых течений, но не в традиционном полистилистическом ключе, характерном для сложных современных симфоний академического направления (Первая симфония А. Шнитке, Вторая симфония С. Слонимского, Первая симфония А. Скрябина – произведения, части которых написаны в разных музыкальных стилях), а в пределах исключительно электронной музыки.

1 часть «Конструируя среду» опирается на традиционные средства техно-музыки, включая четкий акцентный ритм, неизменный темп (около 120 ударов в минуту), синтезированные тембры, напоминающие звучание оркестровых струнных и духовых инструментов, но с подчеркнuto

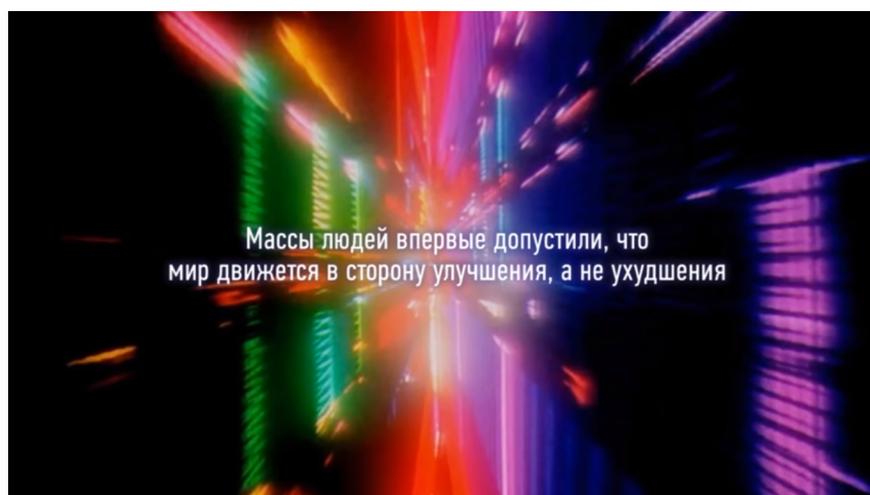
E.P. Martynenko *Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Argonov:  
cultural context and facets of polystylistics*

«искусственным» качеством тембровой окраски и дополнительными акустическими эффектами (реверберация, эхо и другие). Выразительные возможности техно-музыки позволяют В. Аргонову обозначить основной конфликт симфонии с помощью тембровых и интонационно-мелодических средств, противопоставляя друг другу две тематических сферы: с одной стороны, обобщенные образы прогресса и «техносферы», с другой – возвышенные образы мечты и любви. Безусловно, сонатной формы в ее классическом понимании здесь нет, однако первая сфера явно ассоциируется с обобщенным представлением о типичных главных партиях симфоний с их активно-действенными темами, а вторая – апеллирует к лирической кантиленности традиционных побочных партий.

Обе сферы представлены комплексом тем, причем все они мелодически просты и узнаваемы в любых своих вариационных проведениях, а их семантическое наполнение подсказано самим композитором в тщательно разработанной им лейтмотивной системе. Так, сфера условной главной партии включает основные лейттемы всей симфонии: «гимн прогресса» с его мощным унисонным вступлением и дальнейшим динамичным развитием, построенном на ярких контрастах плотных, жестких риффов и более прозрачных, синкопированных, механистичных по характеру построений; «марш техносферы» с четким метром, преобладанием кратких мелодических мотивов, мелких длительностей и необычных синтетических тембров; темы «движения», представленные традиционными тематическими средствами, включая общие формы движения, пассажные и фигурационные построения.

Комплекс тем, условно отнесенный нами к сфере побочной партии, включает интонационно родственные друг другу лейттемы «мечты» и «любви», для которых характерна кантиленная мелодика, развернутые фразы широкого дыхания, выразительная гармония с преобладанием мажорных красок. К этой же сфере можно отнести и тему-цитату из музыки Е. Крылатова к кинофильму «Гостя из будущего».

О сонатной тональной драматургии и традиционном «разрыве» между тональностями ГП и ПП, который нивелируется в репризе, здесь трудно вести речь, так как ладотональные сдвиги и сопоставления являются для В. Аргонова одним из важнейших средств развития и весьма широко им используются. Тем не менее, общая направленность тональной логики прослеживается в движении от минорных тем сферы главной партии (преобладают d-moll, e-moll, g-moll) к бемольным тональностям и светлым мажорным краскам в сфере побочной (G-dur, c-moll, Es-dur). Это усиливает и подчеркивает культурные смыслы, заложенные автором в первой части и частично вербализированные в видеосинописе (рис. 1, 2).



Массы людей впервые допустили, что  
мир движется в сторону улучшения, а не ухудшения

Рис. 1.

Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 1 часть «Конструируя среду»: в качестве иллюстрации использован кадр из фильма «Космическая одиссея 2001 года» / «2001: A Space Odyssey» (1968, реж. С. Кубрик, США/Великобритания).

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики*

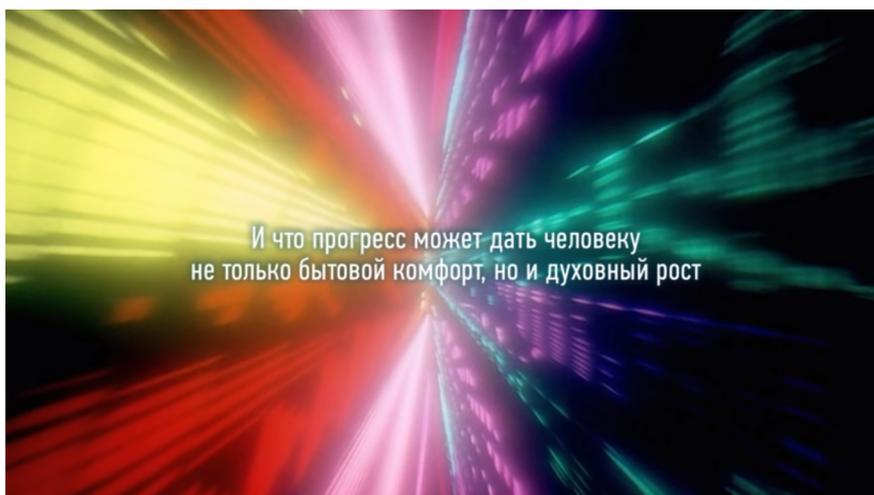


Рис. 2.

Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 1 часть «Конструируя среду»: в качестве иллюстрации использован кадр из фильма «Космическая одиссея 2001 года» / «2001: A Space Odyssey» (1968, реж. С. Кубрик, США/Великобритания).

2 часть «Конструируя информацию» воссоздает стилистику так называемого «нинтендовского восьмибита», который характеризуется особой тембро-мелодической спецификой, напоминая звуковые эффекты в игровых системах Nintendo. В этой части техно-симфонии композитор словно пытается запечатлеть звуковой «облик» цифровой информации и процесс ее постепенного осмысления человечеством, для чего использует преимущественно лейттемы «техносферы» и подчеркнута искусственные «нинтендовские» тембры. Основные темы приобретают здесь новые качества – дискретность и механистичность звучания, они ритмически и фактурно варьируются, совмещаются с красочными арпеджированными фигурациями, отдельные звуки мелодий дробятся на повторяющиеся последовательности по принципу репетиций, а «обволакивающий» гармонический фон практически отсутствует. Все выразительные средства направлены на создание «образа» информации, рационального по своей сути, отстраненного от гуманистической, эмоциональной составляющей, и потому даже авторский видеосинопис частично отдалается от привычной художественно-иллюстративной функции, вместо красочных репродукций и фотографий демонстрируя строгие графики (рис. 3, 4).

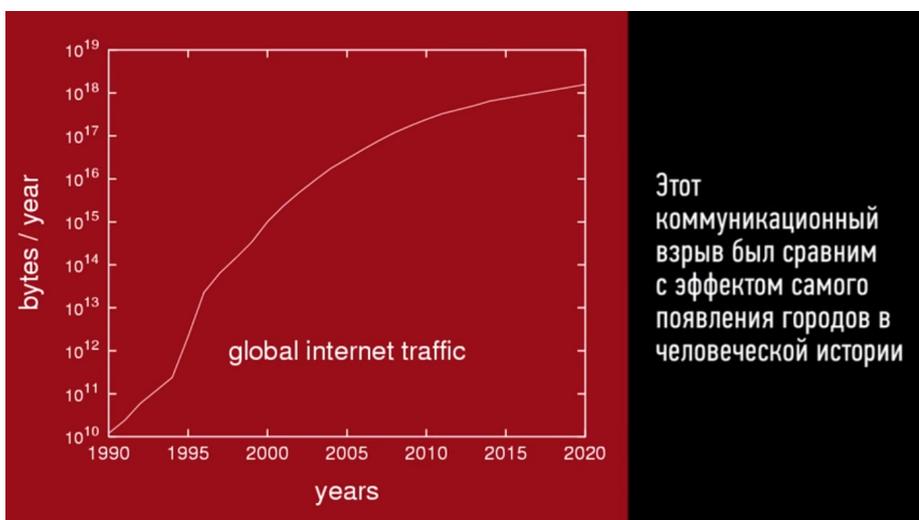
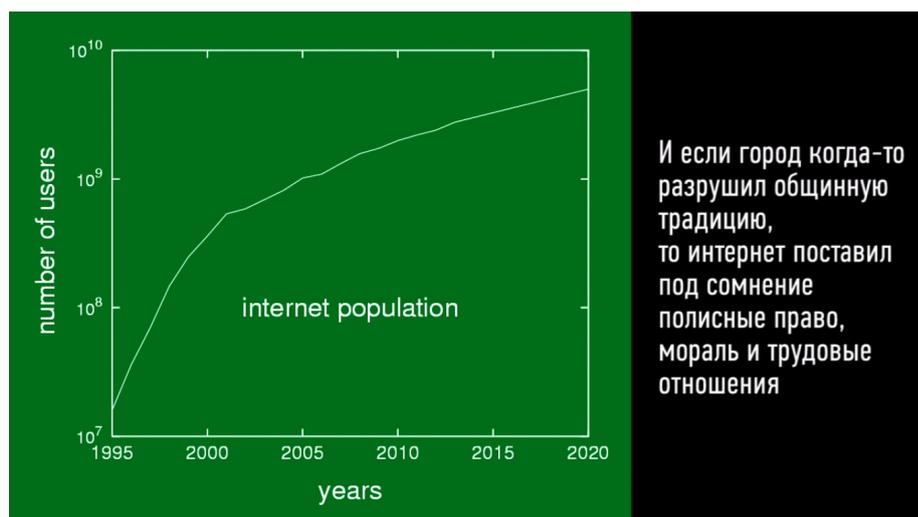


Рис. 3.

Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 2 часть «Конструируя информацию»: иллюстрация В. Аргонова



И если город когда-то разрушил общинную традицию, то интернет поставил под сомнение полисные право, мораль и трудовые отношения

Рис. 4. Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 2 часть «Конструируя информацию»: иллюстрация В. Аргонова

3 часть «Конструируя чувства» репрезентует концепцию электронной «пиксельной музыки», извлекаемой с помощью специально разработанного В. Аргоновым синтезатора Pixel Synth. По мнению композитора, «пиксельная музыка» выступает звуковым аналогом актуальной в современном искусстве «пиксельной графики»: «Ключевая особенность этого звучания – строгая дискретность амплитуды всех музыкальных импульсов (как правило, это не 8-битные, а 4-битные и даже 1-битные импульсы). “Квадратные” формы этих сигналов на осциллографе напоминают пиксельную графику» [Аргонов, 2015]. Звуковой материал, сгенерированный с помощью Pixel Synth, отличается характерным «холодным» тембром и индивидуальными оттенками каждого звука, благодаря чему мелодические контуры тем кажутся дискретными, расщепленными на отдельные осколки-звуки, напоминая пуантилистическую манеру музыкального письма. При том, что такая стилистика не совсем располагает к лиризму и кантиленности, композитор наделяет третью часть техно-симфонии статусом лирического центра цикла. Это не только отражается в ее названии, отсылающем к сфере чувств, но и подтверждается характером тематизма: лирической образностью и «хрустальными» звучаниями основного раздела, экспрессивностью и тревожным реверберирующим пульсом среднего раздела, напряженностью обрамляющей всю часть лейттемы «сострадания» (которая представляет собой аллюзию на «Miserere» Я. Зеленки), а также тематическим синтезом в репризе, где все темы переплетаются, образуя сложные гармонические напластования (включая кластерные созвучия, одновременное звучание одноименного мажора и минора).

В 4 части «Конструируя эволюцию» В. Аргоновым использован стиль техно-транс, который отличается более плавным и прозрачным звучанием, смягченным пульсом ударных, повышенным вниманием к мелодике, остигнутым «переливающимся» фигурациям, колористическим и пространственным тембровым эффектам. Основные темы симфонии приобретают здесь внутреннюю напряженность, устремленность, сочетаются с плотным «обволакивающим» тембро-фактурным фоном, а на первый план выступают лейттемы «движения», почти зримо воплощая эволюционные процессы, о которых идет речь в этой части. В репризном разделе (данная часть, как и предыдущие две, написана в трехчастной форме) используется богатая фактура и полифония тембров, причем все они более естественные, «живые» по звучанию, чем в иных частях симфонии. Особенно отличаются реалистичные краски рояля, на фоне электронных звучностей ярко выделяющие тему-цитату Е. Крылатова, трактованную как символ мечты, к которой и устремлена вся эволюция человечества.

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова:  
культурный контекст и грани полистилистики*

5 часть «Там, за чертой» отличается от предыдущих своим уникальным решением – синтезом техно-музыки, вокальной составляющей и стилевых элементов, позаимствованных из всех предыдущих частей. По своей функции – это типичный итоговый этап симфонической драматургии, финал цикла, в котором сводятся воедино все линии образно-содержательного и интонационно-тематического развития. Введение вокального начала в финальную часть симфонической концепции не удивительно даже для академической музыки еще со времен Девятой симфонии Л. Бетховена. В данном случае этот прием позволяет композитору окончательно сформулировать и вербализировать главную мысль техно-симфонии: там, за чертой грядущих научных открытий находится новый (возможно, совершенно утопический) мир, где человечество сможет управлять своими чувствами и стремлениями, конструировать свое бытие, но сейчас, стоя на пороге этих открытий, человек должен ответить на вопрос – а нужно ли вообще переступить эту черту?

По форме финальная часть – это крупная композиция из трех эпизодов: «Пролог» с первых же тактов экспонирует новый для техно-симфонии вокальный тембр чистого и «хрустального» высокого женского голоса. Тематически начальный эпизод основан на лейттемах «любви» и «сострадания». Второй эпизод «Диалог» обостряет главный конфликт всей симфонии, еще раз сталкивая темы «техносферы» с экспрессивным, насыщенным звучанием лирических тем, что в итоге приводит к кульминации в виде искренней молитвы всего человечества: «Боже, дай шанс нам не споткнуться...». Третий эпизод «Эпилог» представляет собой репризу с многократным утверждением первоначальной вокальной темы. С точки зрения стиля важно отметить, что в заключительной части техно-симфонии большинство лейттем звучат в их изначальных аранжировках, характерных для предыдущих частей, тем самым привнося свою «локальную» стилистику в общий полистилистический контекст финала.

Стилевой дискурс техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» будет не полным без упоминания конкретных методов и приемов композиции, характерных для полистилистики «академического толка». Обычно к ним относят разнообразные включения иностилевого материала в музыкальную ткань произведения – заимствования, цитаты, аллюзии, коллажи, стилизации. Подобные приемы – это самая тонкая, филигранная составляющая полистилистической техники, их сложно выявить на уровне анализа целостной концепции техно-симфонии, ведь они обнаруживают себя лишь при прицельном изучении музыкального материала. Традиционными способами включения элементов «чужого стиля» в авторский текст являются введение и воссоздание: в первом случае композитор «вводит в свое произведение какие-либо элементы знакомой музыки или ее фрагмент в достаточно обособленном виде» [Березовчук, 1979, с. 176], причем обязательно с высокой степенью точности (сюда относятся такие приемы, как цитата, автоцитата, коллаж). Воссоздание же подразумевает некое «приближение к конкретному музыкальному феномену» [Березовчук, 1979, с. 176] на уровне намека, без точного воспроизведения первоисточника (аллюзия, стилизация, ассимиляция).

В техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» обнаруживаются наиболее распространенные приемы полистилистической техники – цитата, автоцитата и аллюзия, при этом все они выполняют в музыкальном тексте двоякую функцию: композиционную и семантическую. В качестве цитаты В. Аргоновым использована легко узнаваемая гармоническая последовательность из заглавной темы Е. Крылатова к кинофильму «Гостя из будущего». Ее композиционная функция очевидна: данная тема является одной из важнейших лейттем симфонии и, в то же время, ее структурной единицей, своеобразным «строительным кирпичиком» в возведении электронной композиции. На ее основе выстроена сфера побочной партии первой части, репризные разделы во второй и третьей частях, кульминационная зона четвертой части. Как известно, любая цитата сильна своей смысловой зависимостью от текста-первоисточника, благодаря чему она привносит в произведение весомую долю изначальных смыслов воспроизводимого материала. Семантическая функция цитаты из музыки Е. Крылатова напрямую связана с содержанием и самой цитируемой темы, и в каком-то смысле всего кинофильма «Гостя из будущего»: она заключается в воплощении обобщенного образа «светлого будущего», «прекрасного далека».

Автоцитата из техно-оперы В. Аргонова «Русалочка» не имеет такого мощного семантического шлейфа, так как она не настолько узнаваема и известна лишь знатокам творчества композитора. Тем не менее, данная автоцитата также важна для концепции симфонии «Переосмысляя прогресс»: она создает композиционно-гармоническую основу для лейттем «любви», «мечты», «абсолютного света». Смысловые аспекты автоцитаты из «Русалочки», как указывает сам автор, связаны с гуманистической проблематикой, чувственной вовлеченностью, воплощением полетности и романтического мироощущения.

В качестве аллюзии В. Аргонов использует видоизмененную аккордовую последовательность из инструментального вступления к известному духовному сочинению чешского композитора эпохи барокко Яна Дисмаса Зеленки – «Miserere», ZWV 57. Композиционная функция аллюзии заключается в создании экспрессивного гармонического фона для наиболее важных лейттем третьей, четвертой и пятой частей, а семантическая – в формировании образа «сострадания» и усилении напряженности, гуманистической направленности тем. Очевидно, что аллюзия как полистилистический прием в определенном смысле универсальнее и демократичнее цитаты: неискушенный слушатель может не знать музыку Я. Зеленки, однако он с легкостью считает стилевой «код» барокко и его обобщенную сакральную семантику, выстраивая в своем представлении необходимую цепочку музыкальных ассоциаций.

В качестве заключения отметим, что анализ техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» как культурного феномена, с одной стороны, и как музыкального текста, с другой, позволяет обнаружить в ней полистилистические черты, прослеживающиеся на трех уровнях:

– в самом широком контексте полистилистика представлена сопоставлением двух эстетико-стилевых сфер современной музыки – академической и электронной. В. Аргонов гибко оперирует присущими им выразительными возможностями, композиционными атрибутами, спецификой музыкального материала (использование лейтмотивной системы, традиций программного симфонизма, классического циклического строения симфонии, характерной тембровой палитры и типичной «квадратной» структуры техно-композиции с четко выверенными пропорциями, кратными единицам измерения информации – например, 1024 такта во всей симфонии, 256 тактов в финале);

– полистилистика как способ мышления обусловила наличие в каждой части симфонии В. Аргонова своего «локального» стиля, однако все они находятся в пределах электронной музыки (традиционное техно, «нинтендовский восьмибит», «пиксельная музыка», техно-транс). Сопоставление этих стилиевых направлений в первых четырех частях техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» сменяется их синтезом с одновременным подключением вокального начала в финале;

– полистилистика как композиционный метод повлекла за собой использование В. Аргоновым в музыкальном тексте техно-симфонии таких характерных приемов, как цитата, автоцитата и аллюзия. Они не только расширили семантическое поле симфонии, но и раздвинули временные рамки стилиевых заимствований от барокко до современности.

Такая композиционно-стилевая сложность, рациональная организация техно-симфонии «Переосмысляя прогресс» и ее прочная связь с музыкальными традициями позволяют говорить о данном произведении как об обладающем определенной культурной и художественной ценностью, выходящем за рамки рядового эксперимента с электронными звучаниями. Подобный аксиологический ракурс оценки весьма актуален для современного искусствоведения: сегодня компьютер и звуковое программное оборудование стали общедоступными, и чтобы сочинять музыку, уже не требуется специального образования, что в результате приводит к обесцениванию профессионализма, тиражированию электронно-музыкальной продукции и понижению ее качества. В этой непростой социокультурной ситуации В. Аргонову удастся создать серьезное, содержательное полистилистическое полотно, которое заняло место первой техно-симфонии в отечественной музыкальной культуре и продемонстрировало те богатые возможности, которые открывает перед

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики*

человеком творческим «цифровой музыкальный мир». Современный композитор, который умело и грамотно использует эти возможности, превращается, выражаясь словами Я. Ксенакиса, «в пилота, нажимающего на кнопки, вводящего координацию и наблюдающего циферблаты космического корабля, плывущего в пространстве звуков, среди звуковых созвездий и галактик, которые туманно вырисовывались ему лишь в далеких грезах...» [Денисов, 1986, с. 162].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анохина С. Полистилистика в современной постмодернистской музыкальной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2009. №2 (31). С. 18-19.
2. Аргонов В. «Переосмысляя прогресс». Техно-симфония (2015) // Complex Numbers. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (дата обращения: 01.04.2021).
3. Артемьев Э. От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной: новые способы музыкального мышления. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/techology/> (дата обращения: 01.04.2021).
4. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1979. С. 164-181.
5. Бундин А. Теории электроакустической музыки на рубеже XX–XXI столетий: направления исследования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2013. №162. С. 121-126.
6. Галкин Д. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства (V1.0A) // Гуманитарная информатика. 2007. Вып. 3. С. 40-53.
7. Гирфанова О. Музыка в эпоху цифровых технологий // Научное обозрение. 2018. №1. URL: <https://srijournal.ru/2018/id81/> (дата обращения: 01.04.2021).
8. Горбунова И. Музыка и электроника: некоторые аспекты проблемы в музыке XX в. // Общество: философия, история, культура. 2016. №5. С. 92-97.
9. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – Москва: Советский композитор, 1986.
10. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция // Музыкальная академия. 2003. №2. С. 77-89.
11. Мартыненко Е. Техно-симфония как современный медиажанр: сложное в простом // Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам VII Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2020. С. 162-166.
12. Мурзин Е. О природе, закономерностях эстетического восприятия и путях становления музыки электронной и цвета // У истоков электронной музыки. – Москва: Композитор, 2008. С. 25-335.
13. Плотников К. Электронная музыка в контексте культурной жизни России в 90-е гг. XX века // Человек в мире культуры. 2017. №2-3. С. 189-193.
14. Русина Е. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза // Артикульт. 2019. №35 (3). С. 91-96.
15. Феоктистов Ф. Тенденции современной электронной музыки в контексте постмодернизма // Вестник МГУКИ. 2016. №5 (73). С. 127-131.
16. Холопова В. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2012. №10. С. 31-34.
17. Ценова В., Смирнов А. Электроакустическая музыка // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. С. 505-547.
18. Шак Т. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. 2010.
19. Chadabe J. Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music. – Upper Saddle River: Prentice Hall, 1997.
20. Holmes T.B. Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition. – London: Psychology Press, 2002.
21. Manning P. Electronic and Computer Music. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004. 474 p.

#### REFERENCES

1. Anohina S. "Polistilistika v sovremennoj postmodernistskoj muzykal'noj kul'ture" [Multistylistics in contemporary postmodern musical culture]. *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii* [Cultural studies Russian South], 2009, no. 2(31), pp. 18-19. (in Russ.)

E.P. Martynenko *Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Argonov:  
cultural context and facets of polystylistics*

2. Argonov V. ““Pereosmysljaja progress”. Tehno-simfonija (2015)” [“Rethinking Progress”. Techno-symphony]. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (access data: 01.04.2021). (in Russ.)
3. Artem'ev E. *Ot tehnologij konkretnoj muzyki k muzyke komp'juternoj: novye sposoby muzykal'nogo myshlenija* [From technologies of music concrete to computer music: new ways of musical thinking]. URL: <http://www.electroshock.ru/records/articles/techology/> (access data: 01.04.2021). (in Russ.)
4. Berezovchuk L. “O tipologii mezhkul'turnyh vzaimodejstvij v muzyke” [On the typology of intercultural interactions in music]. *Stilevyje tendencii v sovetskoj muzyke 1960–1970-h godov* [Style trends in Soviet music 1960–1970-s]. Leningrad, LGITMIK, 1979. Pp. 164-181. (in Russ.)
5. Bundin A. “Teorii jelektroukusticheskoj muzyki na rubezhe XX–XXI stoletij: napravlenija issledovanija” [Theories of electroacoustic music at the turn of XX–XXI centuries: research directions]. *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2013, no. 162., pp. 121-126. (in Russ.)
6. Cenova V., Smirnov A. “Jelektroukustičeskaja muzyka” [Electroacoustic music]. *Teorija sovremennoj kompozicii* [Theory of Modern Composition]. Moscow, 2007. Pp. 505-547. (in Russ.)
7. Chadabe J. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 1997.
8. Denisov E. *Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki* [Contemporary music and problems of evolution of composing technique]. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1986. (in Russ.)
9. Feoktistov F. “Tendencii sovremennoj jelektronnoj muzyki v kontekste postmodernizma” [The tendencies of contemporary electronic music in the context of postmodernism]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow state University of culture and arts]. 2016, no. 5(73), pp. 127-131. (in Russ.)
10. Galkin D. “Tehno-hudozhestvennye gibridy ili proizvedenie iskusstva v jepohu ego komp'juternogo proizvodstva (V 1.0A)” [The work of art in the age of computer production (V 1.0A)]. *Gumanitarnaja informatika* [Humanitarian informatics]. 2007, Vol. 3, pp. 40-53. (in Russ.)
11. Girfanova O. “Muzyka v jepohu cifrovych tehnologij” [Music in the digital age]. *Nauchnoe obozrenie* [Scientific Review]. 2018, no. 1. URL: <https://srjournal.ru/2018/id81/> (access data: 01.04.2021). (in Russ.)
12. Gorbunova I. “Muzyka i jelektronika: nekotoryje aspekty problemy v muzyke XX v.” [Music and electronics: some aspects of the problem in the music of the XX century]. *Obshhestvo: filosofija, istorija, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016, no 5, pp. 92-97. (in Russ.)
13. Holmes T.B. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. London, Psychology Press, 2002.
14. Holopova V. “Sovremennaja rossijskaja simfonija: vysota sodержaniya i razmyvanie zhanra” [The contemporary Russian symphony: the height of content and the diffusion of a genre]. *Mezhdunarodnyj zhurnal prikladnyh i fundamental'nyh issledovanij* [International journal of applied and fundamental research]. 2012, no. 10, pp. 31-34. (in Russ.)
15. Martynenko E. “Tehno-simfonija kak sovremennyj mediazhanr: slozhnoe v prostom” [Techno-symphony as a modern media genre: complex in simple]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury* [Music in the space of media culture]. 2020, pp. 162-166. (in Russ.)
16. Murzin E. “O prirode, zakonomernostjah jesteticheskogo vosprijatija i putjah stanovlenija muzyki jelektronnoj i cveta” [On the nature, laws of aesthetic perception and the ways of formation of electronic music and color]. *U istokov jelektronnoj muzyki* [At the origins of electronic music]. Moscow, Kompozitor, 2008, pp. 25-335. (in Russ.)
17. Plotnikov K. “Jelektronnaja muzyka v kontekste kul'turnoj zhizni Rossii v 90-e gg. XX veka” [Electronic music in the context of Russian cultural life of 1990-s]. *Chelovek v mire kul'tury* [Man in the World of culture]. 2017, no. 2-3, pp. 189-193. (in Russ.)
18. Rusinova E. “Uslovno motivirovannaja muzyka v strukture polisemanticheskogo kinoobraza” [Conditionally motivated music in the structure of a polisemantic film image]. *Articult*. 2019, no. 35(3), pp. 91-96. (in Russ.)
19. Shak T. *Muzyka v strukture mediateksta* [Music in the structure of the media text]. Krasnodar, 2010. (in Russ.)
20. Zaderackij V. “Jelektronnaja muzyka i jelektronnaja kompozicija” [Electronic music and electronic composition]. *Muzykal'naja akademiya* [Music Academy]. 2003, no. 2, pp. 77-89. (in Russ.)
21. Manning P. *Electronic and Computer Music*. Oxford and New York, Oxford University Press, 2004.

#### СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 1 часть «Конструируя среду»: в качестве иллюстрации использован кадр из фильма «Космическая одиссея 2001 года» / «2001: A Space Odyssey» (1968, реж. С. Кубрик, США/Великобритания).

Источник: Complex Numbers. «Переосмысляя прогресс» [Электронный ресурс]. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (дата обращения: 01.04.2021).

Е.П. Мартыненко *Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова:  
культурный контекст и грани полистилистики*

Рис. 2. Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 1 часть «Конструируя среду»: в качестве иллюстрации использован кадр из фильма «Космическая одиссея 2001 года» / «2001: A Space Odyssey» (1968, реж. С. Кубрик, США/Великобритания).

Источник: Complex Numbers. «Переосмысляя прогресс» [Электронный ресурс]. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (дата обращения: 01.04.2021).

Рис. 3. Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 2 часть «Конструируя информацию»: иллюстрация В. Аргонова

Источник: Complex Numbers. «Переосмысляя прогресс» [Электронный ресурс]. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (дата обращения: 01.04.2021).

Рис. 4. Фрагмент видеосинописа симфонии В. Аргонова «Переосмысляя прогресс», 2 часть «Конструируя информацию»: иллюстрация В. Аргонова

Источник: Complex Numbers. «Переосмысляя прогресс» [Электронный ресурс]. URL: <https://complexnumbers.ru/reth/> (дата обращения: 01.04.2021).

*Дарья Олеговна Мартынова*

*Daria Olegovna Martynova*

*преподаватель Университета ИТМО,*

*Lecturer, ITMO University,*

*аспирант Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина*

*PhD student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg Academy of Arts*

[d.o.martynova@gmail.com](mailto:d.o.martynova@gmail.com)

## ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПСИХОПАТОЛОГИЙ: ПРИМЕРЫ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

### VISUAL REPRESENTATIONS OF PSYCHOPATHOLOGIES: EXAMPLES AND PROBLEMS OF STUDY

Статья посвящена ретроспективному анализу причин появления репрезентаций психических заболеваний в визуальном поле и проблемам визуализаций патологий на примере случаев и произведений искусства XVIII и XIX века. Затрагиваются проблемы и точки взаимодействия искусства и психиатрии, анализируются причины появления психиатрической иллюстрации, содружества психиатрии и фотографии, и жанра медицинских портретов. В итоге автор приходит к выводу, что психиатрическая фотография, медицинские портреты и психиатрические иллюстрации унаследовали ранее существовавшие эстетические и репрезентативные традиции, а также культурные и исторические представления о психических заболеваниях, в свою очередь породив симптомы. Подобный визуальный «тушник» создал проблему репрезентации, которая существует и в современном искусстве. Таким образом, «объективная» репрезентация психопатологий в искусстве до сих пор является проблематичной и требует анализа и поиска решений.

**Ключевые слова:** репрезентация психопатологий в искусстве, ментальные патологии в искусстве, психиатрия и искусство, медицинские портреты, психиатрическая иллюстрация

**Для цитирования:** Мартынова Д.О. Визуальные репрезентации психопатологий: примеры и проблемы изучения // Артикульт. 2021. №2(42). С. 49-56. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

The article is devoted to a retrospective analysis of the causes of the appearance of representations of mental diseases in the visual field and the problems of visualization of pathologies on the example of cases and artworks of the XVIII<sup>th</sup> and XIX<sup>th</sup> centuries. The problems and points of interaction between art and psychiatry are touched upon, the reasons for the appearance of psychiatric illustration, the commonwealth of psychiatry and photography, and the genre of medical portraits are analyzed. As a result, it can be concluded that psychiatric photography, medical portraits and psychiatric illustrations inherited previously existing aesthetic and representative traditions, as well as cultural and historical ideas about mental diseases, which in turn gave rise to symptoms. Such a visual “dead end” has created a problem of representation, which also exists in contemporary art. Thus, the “objective” representation of psychopathologies in art is still problematic and requires analysis and search for solutions.

**Keywords:** representation of psychopathologies in art, mental pathologies in art, psychiatry and art, medical portraits, psychiatric illustration

**For citation:** Martynova D.O. “Visual representations of psychopathologies: examples and problems of study.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 49-56. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

Б.С. Мейлах написал в своей книге «На рубеже науки и искусства. Спор о двух сферах познания и творчества»: «Иногда приходится слышать, что спор о науке и искусстве – спор “вечный”, что он уходит корнями в далекое прошлое» [Мейлах, 1971, с. 3]. Действительно, кажется, что наука и искусство находятся «по разные стороны баррикад». Более внимательное изучение показывает, что во многих аспектах эти сферы неразрывно связаны, ведь они направлены на пояснение или интерпретацию конкретных явлений, обе находятся в режиме постоянных наблюдений и экспериментов. Несмотря на это, и наука, и искусство столкнулись с общей проблемой: невозможностью объяснить и визуализировать психические патологии (не телесное выражение, а саму «болезнь»). Как итог ментальное заболевание остается в области воображения и является социальным и теоретическим (читай «воображаемым») конструктом без права голоса, а ярлык «психически больного» провоцирует стигму и лейблинг.

В этой связи в середине XX века особо обострилась проблема изоляции психически больных людей, стремление решить которую породило медикаментозную терапию, устранение

насилованных способов лечения, деинституциализацию и антипсихиатрическое движение. В искусстве это отразилось в попытках проанализировать и воссоздать репрессивные психиатрические практики и опыт психически больных (зачастую сами образы становились репрессивными и стигматизирующими, как в случае с истериками в работах сюрреалистов): «Истерическая арка» 1993 года Луиз Буржуа, в которой художница пыталась показать внутреннюю бессознательную борьбу больного, проявляющуюся телесно, или фотографии Дианы Арбус, играющие с представлениями о норме/патологии. Однако скандал лета 2020 года, связанный с одной из обложек летних выпусков португальского Vogue [DeSantis, 2020; Elan, 2020], показал, что образы психических патологий до сих пор находятся под влиянием стереотипов и культурных штампов, причем стигматизация является основной причиной этого. Все это указывает на то, что абстрактные личности пациентов, врачей или зрителей создают дополнительные барьеры в разговоре о ментальном здоровье (ведь именно образы медсестер в старой больничной форме и обнаженной девушки-пациентки вызвали волну осуждения).

Вследствие этого в последние десятилетия особенно актуальными становятся исследования, рассматривающие взаимосвязи между урбанистикой и физическим и психическим здоровьем, повышающие осведомленность о неравенстве и социальной изоляции с помощью визуальной и мультимедийной перспектив [Chrisykou, 2018, p. 1-2; Dilani, 2000, p. 20-21]. Так, в 2018-2019 годах в лондонском музее Wellcome прошла выставка под названием «Жизнь со зданиями: архитектура и здоровье» [Chrisykou, 2019], на которой была выставлена видео-работа британской художницы Кэтрин Ясс под названием «Королевский Лондон».

Возрастающая актуальность и популярность художественных образов психопатологий демонстрируют значимость исследований репрезентаций психопатологий в искусстве. В связи с этим цель этой статьи – ретроспективный анализ причин появления репрезентаций психических заболеваний в визуальном поле и проблем визуализаций патологий.

Безумие – одно из немногих слов, значение которого меняется в зависимости от исторического, социального, культурного или медицинского контекстов. Психические нарушения стигматизировались еще с древних времен, породив образы одержимости, тарантизма, ведьм, беснования, кликушества, под которыми скрывались эпилепсия, истерия и другие мании и патологии. Однако, начиная с XVIII века, происходит ревизия отношения к психически больным: благодаря французскому психиатру Филиппу Пинелю появляется концепция «морального лечения». Которая, в свою очередь, породила идею терапевтических отношений с пациентом и веру в возможность излечения, что привело бы к «освобождению» больного. Благодаря этому сменились способы репрезентации «прокаженных» и так называемые «визуальные паттерны» безумия. Если до этого безумные ассоциировались с демоническим, то теперь врачи пытаются доказать «научность», телесность психопатологий.

В XVIII веке активно развивается научная иллюстрация, которая позволяла создать систему кодификации той или иной болезни с помощью визуализации. В этой связи можно вспомнить появление нового вектора развития научной иллюстрации – психиатрической иллюстрации. Важно отметить, что до начала XIX века интерес к научному объяснению причин появления безумия отсутствовал. Ситуация изменилась благодаря Великой французской революции: значение и статус фигуры сумасшедшего приобрели другие интерпретации, психически больными становились все заключенные в тюрьмы во время старого режима [Goldstein, 1987, p. 1-4, 55]. В этот период медики больниц Бисетр или Сальпетриер стали заказывать целые альбомы с художественными фиксациями лицевых проявлений безумия у своих пациентов. Яркие примеры этого явления – серия портретов мономаньяков Теодора Жерико, выполненных по заказу психиатра Этьен-Жана Жорже или тетради рисунков больных лечебниц Шарантон и Сальпетриер мастера Жорж-Франсуа-Мари Габриэля для доктора Эскироля. Задача Эскироля была в том, чтобы убрать ощущение «опасности» и инаковости психически больного: визуализация патологии выводила ее из сферы неизвестного.

Жан-Этьен Доминик Эскироль – коллега Филиппа Пинеля – окончательно закрепил визуализацию безумия, заказав более двухсот эскизов психически больных пациентов. Впоследствии он использовал двадцать семь листов, изображающих проявления различных болезней на лицах пациентов, в собрании сочинений под названием «Психические болезни» 1838 года [Esquirol, 1838]<sup>1</sup>. Включение этих листов в книгу создало прецедент для медицинских учебников по психиатрии: с этого момента иллюстрации стали обязательным компонентом. Можно предположить, что определенную роль в этом сыграла дружба Эскироля и доктора Этьен-Жана Жорже с французским художником-романтиком Теодором Жерико, который в 1820-х гг. создал серию портретов больных мономаниями для студентов-медиков, посещавших больницу Сальпетриер (см. подробнее: [Voime, 1991]). По сути, именно Жерико можно считать первым, кто запустил процесс эстетизации безумия, кто решился написать портреты умалишенных маслом.

Несмотря на все это, очевидно, что эти произведения использовались как определенная «замена» живым пациентам на занятиях или для обучения интернов, художественные образы пациентов были выполнены персонифицированно, и мастера явно обращались к конвенциональным правилам истории искусства при создании этих работ, акцентируя внимание зрителей на взгляде или характерных движениях рук (например, «Гиена Сальпетриер» Теодора Жерико). Обращение к визуальной репрезентации, искусству для фиксации симптома или болезни было связано с отсутствием возможности фиксации ментальных проявлений. В конечном итоге, происходило «обезьянничество»<sup>2</sup>, так как мастера стремились отразить болезнь телесно, копируя определенные сложившиеся иконографии, что не всегда было свойственно тем или иным заболеваниям.

Подобное копирование произведений искусства прошлого ясно прослеживается и обосновывается в трудах больницы Сальпетриер: «Безумие в искусстве» и «Деформации и болезни в искусстве», в которых доктора Шарко и Рише описывают специфику образов «деформированных», «покалеченных», «карликов», «карикатурных персонажей» и многих других [Charcot, Richer, 1887; Charcot, Richer, 1889]. Они стараются проследить миграцию образов в истории искусства, предвосхитив концепцию Аби Варбурга о «формулах пафоса», обладающих многовалентными и при этом понятными каждому характеристиками. Так, Шарко и Рише в «Безумии в искусстве» прослеживают изображения «демонического» (то есть безумия) от образов раннего христианства до XVIII века. Они описывают изображения танцоров св. Витта как проявления эпилепсии или истерии, подобный подход объяснял эти неизвестные по этиологии и нозологии в то время болезни [Charcot, Richer, 1887, p. 34-38]. Используя этот прием, медики опирались на концепцию нейромимезиса: цель этого метода – доказать, что образы одержимости, колдовства и экстазов репродуцировали психические патологии, которые неверно диагностировали, в результате чего они были включены не в медицинский дискурс, а в церковный. Фактически подобный окулярцентризм XIX века, то есть опора на зрение, на визуальные проявления явлений, в этих случаях можно заменить неологизмом «медикоцентризм», так как так называемый медицинский взгляд за неимением специальных приборов был сфокусирован только на зрительных проявлениях симптомов, что и отразилось в заказных произведениях.

Подобный окулярцентризм ярко можно проследить в историческом монументальном полотне Тони Робер-Флери на тему освобождения психически больных женщин от оков в психиатрической больнице Сальпетриер под названием «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 году» 1878 года. В критическом очерке 1878 года Шарль Бланк писал: «В “Сальпетриере” Тони Робер-Флери изображены фигуры сумасшедших женщин с восхитительными лицами и фигурами, несмотря на их воображаемое отчаяние...» [Blanc, 1878, p. 259-260]. Для нас очень важно выражение автора о «воображаемом

<sup>1</sup> Стоит отметить, что в иллюстрациях, выполненных для Эскироля, есть изображение брата писателя Виктора Гюго, страдавшего ментальным заболеванием. Этот факт можно вписать в тенденцию приписывать рисунки Виктора Гюго (и в целом его художественное творчество) сфере маргинального [Тевоз, 1995, с. 25-29].

<sup>2</sup> Что, как писал Жан Дюбуаффе, свойственно «культурному» искусству (см.: [Тевоз, 1995, с. 5-6]).

отчаянии» героинь полотна. Флери изобразил невменяемых женщин-пациенток больницы Сальпетриер во дворе их «места заключения» – психиатрической больнице, в тот момент, когда доктор Пинель пришел освобождать их от цепей. Однако Флери намеренно выделяет не фигуру врача и его «спасительный акт», а акцентирует внимание на конвульсиях и судорогах пациенток. Особо привлекает внимание композиционное решение полотна: Пинель не только не представлен в центре, но и несколько «затенен», когда как часть с «заключенными» высветлена. Здесь художник отражает проблему телесности в идентификации безумия: так называемое «безумное» тело становилось таким, только если оно извивалось в судорогах, проявляло скрывавшуюся патологию телесно. «Воображаемое отчаяние» – это намеренно усиленные, демонстративные конвульсии, своего рода протест, манифестация безумия. Также это и отсылка к проблеме «истерического тела» второй половины XIX века. Истерия – намеренно сконструированное заболевание, опирающееся на телесность, во второй половине XIX века. Ряд графических листов второй половины XIX века осмеивают это «конструирование»: медики с помощью световых и музыкальных приборов вводили пациенток в гипнотическое состояние, заставляя их повторять нужные позы и движения.

Проблему «личного» в визуализации больного той или иной ментальной болезнью удалось решить с изобретением фотографии, основанной на эмпирических наблюдениях и экспериментах со светом и химией, то есть обладавшей определенной долей «объективности». Создание изобразительных альбомов, каталогизация патологий пациентов с помощью художественных средств, влияние личности художника и его восприятия больного объекта обострили вопрос об объективности этих образов. Преодолеть субъективность различных визуализаций на недолгое время помогла фотография, которая считалась научным средством абсолютной объективности и инструментом признания болезни [Daston, Galison, 2010, p. 34]. Можно сказать, что безумие сопровождало рождение фотографии, ведь благодаря клиническим фотографиям появились систематизированные теории и практики работы с камерой.

Со второй половины XIX века фотография и психиатрия развивались в тандеме, который слил искусство и науку в своеобразном жанре медицинского портрета. В медицинских портретах фотографы (чаще всего это были медики-фотографы как Дюшенн де Булонь или Поль Реньяр) опирались на произведения искусства в своих снимках: так, Дюшенн де Булонь сравнивал в своей физиогномике фотографируемых с леди Макбет, а английский фотограф Хью Уэлч Даймонд, создавший в 1850-х годах альбом под названием «Типы безумия», портретно фотографировал пациенток психиатрической больницы в Суррее, задавая им определенные позы. В связи с таким развитием возникает проблема представления или репрезентации: можно ли воспроизводить безумие или это всего лишь имитация. Также встает вопрос о функции врача: он использует фотографию лишь как метод диагностики или конструирует нужные ему симптомы [Henry, 1867, p. 204]. Ведь фотографии пациентов и «типы безумия» могли появиться только при помощи врача, который знал и умел обращаться с больными психическими патологиями. Все эти проблемы и вопросы возникают и аккумулируются только в медицинской литературе XIX века [Sidlauskas, 2013, p. 29-30] (хотя стоит отметить, что Хью-Уэлч Даймонд активно публиковал исследования по фотографиям пациентов психиатрических больниц в журналах по искусству фотографии). Возникновению и постановке этих вопросов предшествовал ряд причин, основная из которых – это появление теории физиогномики.

Использование визуальных и художественных средств в определении типов безумия по их физическим проявлениям во многом было спровоцировано теорией физиогномики Иоганна Каспара Лафатера. Несмотря на то, что Лафатер настаивал на «бесконечном разнообразии» душ и тел, его способ был сосредоточен на выявлении фиксированных и классифицируемых черт лица, которые при правильном анализе раскрывали бы моральный, психологический и интеллектуальный облик отдельного человека. В опубликованной в четырех томах книге (между 1775 и 1778 годами) Лафатер описывал правила систематического выявления физических черт и соответствующих им психических характеристик [Gilman, 1982, p. 62].

По сути, Лафатер проводил психологический анализ, опираясь исключительно на визуальные, внешние характеристики. Однако рисунки, опубликованные к этому труду, представляют собой ранний пример сотрудничества между художником и ученым, занимающимся психологическим исследованием, как писал Джон МакГрегор [MacGregor, 1989, p. 67]. Труд по физиогномике Лафатера иллюстрировал швейцарский соотечественник ученого – художник Иоганн Генрих Фюзели, который знал Лафатера много лет. И если Лафатер не связывал свой труд с зарождающейся наукой психиатрия, то Фюзели репрезентировал различные физиогномические типы, опираясь на образы, которые он увидел в психиатрической больнице. Подобное обращение к изображению людей с ментальными заболеваниями МакГрегор связал с проблемами появления и формирования романтизма [MacGregor, 1989, p. 67-69]. Однако именно рисунки Фюзели подтверждают то, что Лафатер создавал свою «Физиогномику», опираясь на репрессивные изображения и мимику «бесноватых» и «одержимых». Гравюра «Беглец» авторства Фюзели включает в себя надпись художника о том, что он запечатлел представленную перед зрителем сцену по памяти, она создана по воспоминаниям от увиденной реальной сцены в больнице Святого Духа в Риме. Перед зрителем представлена сцена экзорцизма, то есть изгнания предполагаемой нечистой силы: группа священников причащает пациентов больницы, во время этого один из пациентов начинает биться в конвульсиях.

Стоит отметить, что хотя физиогномика стала рассматриваться как псевдонаука, способ оценки взаимосвязей внешних характеристик со внутренними, она глубоко проникла как в современную разговорную речь, так и в коллективное бессознательное: в такой формулировке как «у него сумасшедший взгляд» происходит субъективная стереотипизация человека. Эта стереотипизация сформировалась и укрепилась благодаря поддержке идей Лафатера медиками, фотографами и художниками. В связи с этим исследователь конструкта безумия Сандер Гилман пишет о том, что опора на физиологические признаки в искусстве или речи отражает стереотип, который культура создает для Другого из произвольного комплекса признаков [Gilman, 1982, p. 72]. Учитывая, что создатель теории физиогномики не был врачом, он не задавался целью поиска этиологии или нозологии психических патологий, опираясь исключительно на физические признаки человека, что само по себе создавало определенную стигму.

Эти визуальные методы изучения и преподавания психических заболеваний с использованием иллюстраций и живописи привлекли внимание шотландского врача, пионера в визуальном документировании психических заболеваний, Александра Морисона, который выпустил в 1838 году первое издание книги «Физиогномика психических заболеваний», где он рассуждал на тему соотношения внутреннего и внешнего в человеке, приходя к выводу, что они находятся в непосредственном отношении друг к другу (см.: [Morison, 1843]). Именно Морисон стал публиковать рисунки психически больных, усиливая описания их ментальных проблем. Эти первые рисунки на территории Англии также опирались на репрессированные образы бесноватых или прокаженных, как и во Франции. Сам термин «физиогномика» показывает, что так или иначе считалось, что психическое заболевание можно идентифицировать по выражению лица пациента, будто существуют универсальные выражения или мимика, которые позволят «уберечься», распознать психически больного. Подобную субъективацию рисунка и стремился преодолеть Хью Уэлч Даймонд в серии фотографий.

В результате фотография становилась объективным представлением реальности, так как портрет создавался с помощью технологий, а не благодаря рукам художника или медика. Фотографические портреты были вовлечены в позитивистский поиск, не являясь просто механистическими средствами записи данных. Скорее, психиатрическая фотография унаследовала ранее существовавшие эстетические и репрезентативные традиции, а также культурные и исторические представления о психических заболеваниях, в свою очередь породив симптомы. Фотосъемка выступала как средство записи невидимого, что вводит ее в плоскость репрессивной практики, ведь если, по субстанциональному дуализму, ум и тело разделены, то физическое воплощение души невозможно.

Д.О. Мартынова *Визуальные репрезентации психопатологий:  
примеры и проблемы изучения*

В итоге в конце XIX века понятие «убежища» и «места, способного исцелить», было поставлено под сомнение, так как стало ясно, что ментальные нарушения так и остались в области символического и эзотерического, стимулируемой медиками (это было отчасти связано с возрождением практик месмеризма, основанных на суггестии [Harrington, 1988, p. 21]). Подобное открытие удалось сделать благодаря искусству. Так, философ безумия Мишель Фуко пишет о процессе «эстетизации болезни» в XIX веке, служившим сдерживающим фактором, несмотря на преодоление «великого заточения» [Фуко, 1996, с. 171-173; Фуко, 1998, с. 181-183].

Это свидетельствует о художественно сконструированных рамках для болезней, локус которых оставался неизвестен. Так, медики больницы Сальпетриер под руководством Жан-Мартена Шарко создали «художественный алфавит» болезни благодаря «художественным службам» при больнице<sup>3</sup>, где каждый рисунок отдельной позы или произведение искусства соответствовали определенной «букве»-форме/стадии болезни [Charcot, Richer, 1889, p. 3]. Они напечатали «азбуку» этих проявлений – научные иллюстрации к диссертации Поля Рише, которые не только были созданы самим Рише, но и апроприировали позы «бесноватых» со старых полотен [Richer, 1885]. Иллюстрации должны были обязательно проявляться в телах пациентов (чаще пациенток), что и запечатлел в групповом портрете «Клинический урок в Сальпетриер» 1887 года французский художник Пьер-Андре Бруйе. В этом групповом портрете художник изобразил процесс репетиции «истерического спектакля»: доктор Шарко показывает пациентке визуальный паттерн, который она должна скопировать на публике, и внушает ей заданную позу с помощью гипноза. В результате пространство психиатрической больницы становилось институтом дисциплинарной власти, своеобразным «ограничителем», регулировавшим тело и поведение больного с помощью искусства. Проблема восприятия больницы как места, старавшегося контролировать и ограничивать попавшего туда, обострилась, когда психиатры стали использовать фотографию в клинических целях.

Создание изобразительных альбомов, каталогизация патологий пациентов с помощью художественных средств обострили вопрос об объективности этих образов. Фотосъемка стала играть решающую диагностическую и даже терапевтическую роль в психиатрии, гораздо больше, чем в любой другой медицинской специальности [Jordanova, 2000, p. 20]. Тем не менее, в конце XIX века именно фотография обнажила насилие со стороны психиатрических институций. Синоптические таблицы, раскладывающие тела больных на части и позволяющие проследить формирование и развитие болезни, продемонстрировали усиливающийся контроль над телом не только со стороны медиков, но и со стороны деятелей искусства, заимствовавших образы истеричек (можно вспомнить «Врата ада» Огюста Родена или истеричное тело Джейн Авриль (прославленной пациентки больницы Сальпетриер, известной своей «виттовой пляской» [Bonduelle, Gelfand, 1999, p. 35-37]) в литографиях Анри де Тулуз-Лотрека). Часто в объектив камеры стали попадать руки врачей или медсестер, стремившихся «смоделировать» болезнь в нужных конвенциях (не говоря о том, что все пациенты изначально были деанонимизированы). Впоследствии эти синоптические таблицы, анализирующие физическое развитие различных болезней, стали вдохновением для сюрреалистов: можно вспомнить «Феномен экстаза» Сальвадора Дали и Брассая 1933 года, где Дали разбивал экстаз на фрагменты с целью понять его происхождение и развитие, что роднит этот фотографический коллаж с психиатрическими синоптическими таблицами.

Таким образом, стоит отметить, что проблемы и точки взаимодействия искусства и психиатрии наместились в XIX веке. С первой половины XIX века психиатры стали активно взаимодействовать с художественной средой в попытках визуализировать *terry incognit'y* – психопатологию. В результате этого своеобразного «содружества» появился новый вид научной иллюстрации – психиатрическая. Однако этот способ репрезентации не отличался объективностью, так как мастера опирались не на «объективные» (то есть механические) средства визуализации. Подобная проблема вписывалась в спор XIX века о «субъективной» и «объективной» репрезентативной концепции. «Объективной» в сфере репрезентаций психопатологий стала считаться фотография.

<sup>3</sup> В «художественные службы» входили: фотолаборатория, фотостудия, литейная мастерская, музей и «Театр Сальпетриер».

Союз фотографии с психиатрией породил новый жанр – медицинские портреты, который, в свою очередь, все равно опирался на конвенции «субъективного» – истории искусства. В результате фотографические портреты были вовлечены в позитивистский поиск, не являясь просто механистическими средствами записи данных. Скорее, психиатрическая фотография унаследовала ранее существовавшие эстетические и репрезентативные традиции, а также культурные и исторические представления о психических заболеваниях, в свою очередь породив симптомы. Фотосъемка выступала как средство записи невидимого, что вводит ее в плоскость репрессивной практики, ведь если, по субстанциональному дуализму, ум и тело разделены, то физическое воплощение души невозможно. Подобный визуальный «тупик» создал проблему репрезентации, которая существует и в современном искусстве. Можно вспомнить практики фотографов Дианы Арбус (снимки психиатрической больницы и психически больных в 1970-1971 годы) и Сэм Тейлор-Вуд (видеоперформанс «Истерия» 1997 года), которые в своих работах не задавались вопросом о причинах появления нарушений психики, анализируя отдельных индивидов или массово снимая людей, нарушая их личные границы, задаваясь целью повлиять на общество в целом (что роднит их с психиатрами-фотографами XIX века). В итоге «объективная» репрезентация психопатологий в искусстве до сих пор является проблематичной и требует анализа и поиска решений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Мейлах Б.С.* На рубеже науки и искусства. Спор о двух сферах познания и творчества. – Ленинград: Наука, 1971.
2. *Тевоз М.* Ар-брют. – Лозанна: Skira, 1995.
3. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – Москва: Касталь, 1996.
4. *Фуко М.* Рождение клиники. – Москва: Смысл, 1998.
5. *Blanc Ch.* Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878. – Paris: H. Loones, 1878.
6. *Boime A.* Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Géricault and Georget // Oxford Art Journal. 1991. № 1(14). P. 79-91.
7. *Bonduelle M., Gelfand T.* Hysteria behind the scenes: Jane Avril at the Salpêtrière // Journal of the History of the Neurosciences. 1999. № 8(1). P. 35-42.
8. *Charcot J.-M., Richer P.* Les démoniaques dans l'art. – Paris: A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.
9. *Charcot J.-M., Richer P.* Les Difformes et les Malades dans l'Art. – Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.
10. *Chryssikou E.* Living with buildings. Wellcome Collection, London, 4 October 2018 – 3 March 2019 // Design for Health. 2019. №1. P. 1-7.
11. *Chryssikou E.* Why we Need New Architectural and Design Paradigms to Meet the Needs of Vulnerable People // Palgrave Communications. 2018. №4(116). P. 1-6.
12. *Daston L., Galison P.* Objectivity. – New York: Zone Books, 2010.
13. *DeSantis M.* Vogue Portugal pulls 'madness' cover following criticism of its portrayal of mental illness // Evening Standard. 2020. URL: <https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html> (дата обращения: 12.01.2021).
14. *Dilani A.* Healthcare buildings as supportive environments // World hospitals and health services: the official journal of the International Hospital Federation. 2000. №36 (1). P. 20-26.
15. *Elan P.* Vogue Portugal under fire for mental health cover in 'very bad taste' // The Guardian. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover> (дата обращения: 12.01.2021).
16. *Esquirol É.* Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal. – Paris: Baillière, 1838.
17. *Gilman S.L.* Seeing the Insane. – New York: John Wiley & Sons, 1982.
18. *Goldstein J.E.* Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century. – Chicago: University of Chicago Press, 2001.
19. *Henry G.W.* On the medical uses of photography // The Photographic Journal. 1867. № 9. P. 204.
20. *Harrington A.* Metals and magnets in medicine: hysteria, hypnosis and medical culture in fin-de-siècle Paris // Psychological Medicine. 1988. № 1. P. 21-38.
21. *Jordanova L.* Defining features: scientific and medical portraits, 1660–2000. – London: Reaktion Books in association with The National Portrait Gallery, 2000.

Д.О. Мартынова *Визуальные репрезентации психопатологий:  
примеры и проблемы изучения*

22. MacGregor J. *The Discovery of the Art of the Insane*. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
23. Morison A. *The physiognomy of mental diseases*. – London: Longman, 1843.
24. Richer P. *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie*. – Paris: Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1885.
25. Sidlauskas S. Inventing the Medical Portrait: Photography at the 'Benevolent Asylum' of Holloway, 1885–1889 // *Medical Humanities*. 2013. №39(1). P. 29-37.

REFERENCES

1. Blanc Ch. *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1878*. Paris, H. Loones, 1878.
2. Boime A. "Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Géricault and Georget." *Oxford Art Journal*. 1991, no. 1(14), pp. 79-91.
3. Bonduelle M., Gelfand T. "Hysteria behind the scenes: Jane Avril at the Salpêtrière." *Journal of the History of the Neurosciences*. 1999, no. 8(1), pp. 35-42.
4. Charcot J.-M., Richer P. *Les démoniaques dans l'art*. Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1887.
5. Charcot J.M., Richer P. *Les Difformes et les Malades dans l'Art* [Misshapen and Sick in Art]. Paris, Lecrosnieret Babé, 1889. (in Franc.)
6. Chrysikou E. "Living with buildings. Wellcome Collection, London, 4 October 2018 – 3 March 2019." *Design for Health*. 2019, no. 1, pp. 1-7.
7. Chrysikou E. "Why we Need New Architectural and Design Paradigms to Meet the Needs of Vulnerable People." *Palgrave Communications*. 2018, no. 4(116), pp. 1-6.
8. Daston L., Galison P. *Objectivity*. New York, Zone Books, 2010.
9. DeSantis M. "Vogue Portugal pulls 'madness' cover following criticism of its portrayal of mental illness." *Evening Standard*. 2020. URL: <https://www.standard.co.uk/insider/alist/vogue-portugal-madness-cover-a4490306.html> (accessed: 12.01.2021).
10. Dilani A. "Healthcare buildings as supportive environments." *World hospitals and health services: the official journal of the International Hospital Federation*. 2000, no. 36(1), pp. 20-26.
11. Elan P. "Vogue Portugal under fire for mental health cover in 'very bad taste'." *The Guardian*. 2020. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/jul/03/vogue-portugal-under-fire-for-very-bad-taste-mental-health-cover> (accessed: 12.01.2021).
12. Esquirol É. *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal* [Medical, hygienic and forensic mental illness]. Paris, Baillière, 1838.
13. Foucault M. *Volja k istine: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznyh let* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Moscow, Kastal', 1996. (in Russ.)
14. Foucault M. *Rozhdenie kliniki* [The Birth of The Clinic]. Moscow, Smysl, 1998. (in Russ.)
15. Gilman S.L. *Seeing the Insane*. New York, John Wiley & Sons, 1982.
16. Goldstein J.E. *Console and Classify: The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 2001.
17. Henry G.W. "On the medical uses of photography." *The Photographic Journal*. 1867, no. 9, p. 204.
18. Harrington A. "Metals and magnets in medicine: hysteria, hypnosis and medical culture in fin-de-siècle Paris." *Psychological Medicine*. 1988, no. 1, pp. 21-38.
19. Jordanova L. *Defining features: scientific and medical portraits, 1660–2000*. London, Reaktion Books in association with The National Portrait Gallery, 2000.
20. Mejlah B.S. *Na rubezhe nauki i iskusstva. Spor o dvuh sferah poznanija i tvorchestva* [At the turn of science and art. A dispute about two spheres of knowledge and creativity]. Leningrad, Nauka, 1971. (in Russ.)
21. MacGregor J. *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989.
22. Morison A. *The physiognomy of mental diseases*. London, Longman, 1843.
23. Richer P. *Études Cliniques sur la Grande Hystérie ou Hystéro-Épilepsie* [Clinical Studies on Big Hysteria or Hysteropepsia]. Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1885. (in Franc.)
24. Sidlauskas S. "Inventing the Medical Portrait: Photography at the 'Benevolent Asylum' of Holloway, 1885–1889." *Medical Humanities*. 2013, no. 39(1), pp. 29-37.
25. Thévoz M. *Ar-brjut* [Art Brut]. Lauzanne: Skira, 1995. (in Russ.)

*Ольга Васильевна Колотвина*  
*Olga Vasilevna Kolotvina*

соискатель,

*Ph.D. student,*

*Российский государственный гуманитарный университет*

*Russian State University for the Humanities*

[kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

ПОЭТИКА ГОРОДА  
В ФИЛЬМЕ «ВИБРАЦИИ ГРАНАДЫ» (1935)  
Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА  
THE POETICS OF THE CITY  
IN THE FILM "VIBRATIONS OF GRANADA" (1935)  
BY J. VAL DEL OMAR

В статье рассмотрены основные кинематографические приёмы, темы и мотивы, использованные Х. Валь дель Омаром для лирической концептуализации образа города в фильме «Вибрации Гранады» (1935), проанализирована их семантика. В статье показано, как документализм повествования расщепляется в фильме на чистую репрезентацию и область аллегорического напряжения, поддерживаемую ключевыми метафорами, как источниками развернутых мотивов: метафора райского сада репрезентирует Гранаду как образ Рая; использование мотива воды в качестве основного элемента драматургии способствует актуализации философской семантики и в сочетании с зеленым фильтром, через который проецируется фильм, формирует сказочно-онирический характер повествования; визуальный мотив вертикальности, создаваемый ракурсами камеры, монтажом и др. приобретает аксиологическое значение духовного устремления города ввысь. Выявлено, что на стилистику фильма оказала влияние оптика киноимпрессионизма, документальная эстетика Р. Флаэрти, поэтические образы Ф. Гарсиа Лорки. Такая художественная программа позволяет рассматривать фильм как этнографически и экзистенциально акцентированный вариант фильмов «городских симфоний» 20-30 гг.

**Ключевые слова:** Х. Валь дель Омар, симфония города, Гранада, Альгамбра, кинематограф Испании, Ф. Гарсиа Лорка

**Для цитирования:** Колотвина О.В. Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // Артикульт. 2021. №2(42). С. 57-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68

The article reviewed the main cinematic techniques, themes and motives used by J. Val del Omar for the lyrical conceptualization of the image of the city in the film "Vibrations of Granada" (1935) and analyzed their semantics. It demonstrates how the documentary narrative splits into pure representation and an area of allegorical tension, supported by key metaphors as sources of expanded motives. The metaphor of the Garden of Eden represents Granada as an image of Paradise; the use of the motive of water as the main element of drama contributes to the actualization of philosophical semantics and in combination with the green filter through which the film is projected, forms the fabulous-oniric character of the narrative; the visual motive of verticality created by camera angles, editing, etc. acquires the axiological meaning of the city's spiritual aspiration upward. It is revealed that the film's style was influenced by the optics of cinematic impressionism, the R. Flaherty's documental aesthetics and the poetic images of F. García Lorca. This artistic program permits consideration of the film as an ethnographically and existentially accentuated version of the films of the "city symphony" of the 1920s and 1930s.

**Keywords:** J. Val del Omar, city symphony, Granada, Alhambra, Spanish cinema, F. García Lorca

**For citation:** Kolotvina O.V. "The poetics of the city in the film "Vibrations of Granada" (1935) by J. Val del Omar." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 57-68. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68

Стремительные темпы индустриализации и урбанизации в первые десятилетия XX века вызвали глубокий интерес к осмыслению феномена современного города как социокультурного явления (В. Беньямин, Г. Зиммель) [Benjamin, 2002; Зиммель, 2018]. Философская рефлексия над статусом города нашла отражение и в экспериментальном документальном кинематографе: в 20-30-е гг. были созданы десятки фильмов, в которых город рассматривался как главный герой и фокус повествования.

Фильм «Берлин: Симфония большого города» (1927) В. Рутмана определил семантику этого жанра и дал ему название – «городская симфония». Название объясняется тем, что индустриальные образы в фильме были организованы по аналогии с музыкальными структурами и передавали динамику мегаполиса посредством ритмического и ассоциативного монтажа.

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)*

*Х. Валь дель Омара*

Документализм повествования облекался в фильмах «городских симфоний» в новаторскую форму, часто повторявшую эксперименты художественных течений авангардной живописи и фотографии 1910–1930-х гг. (кубизма, футуризма, конструктивизма и др.), для которых современный город был одной из ключевых тем. Например, режиссёры В. Руттман, Р. Флори, Д. Вертов использовали в своих фильмах необычные перспективы и ракурсы, характерные для фотоискусства А. Стиллица, А. Родченко и др., с целью реконструкции интенсивного темпа фрагментированной реальности городской жизни и индивидуальных переживаний жителя города.

Феномен фильмов «городской симфонии» был разнообразен по своей семантике и художественным способам отражения жизни города и не может быть сведен к единой парадигме. Наряду с широко известными фильмами, передающими лихорадочный ритм машин, пульсирующую активность городских улиц и социальные контрасты с помощью ритмичного монтажа и типичных мотивов «городских симфоний» – образов толпы, машин, промышленного труда, высотных зданий, рекламных щитов и витрин («Манхеттен» (1921) Ч. Шилера и П. Стренда, «Берлин: Симфония большого города» (1927) В. Рутмана, «Симфония небоскрёба» (1929) Р. Флори, «Человек с киноаппаратом» (1929) Д. Вертова), получили распространение фильмы о городе, в которых облик мегаполиса, скорость и интенсивный темп городской жизни переданы через ритмические абстрактные визуальные мотивы и световые эффекты, подобные футуристическим узорам или паттернам, порождаемым современной непрерывно меняющейся городской средой. Например, в кинокартинах «Игры отражений и скорости» (1925, А. Шометт) и «Электрические ночи» (1928, Е. Деслау) запечатлена калейдоскопическая игра огней в ночной иллюминации города в стиле эстетики световых эффектов французского *cinéma pur*<sup>1</sup>.

Как подчеркивают авторы масштабного исследования «Феномен городской симфонии. Кино, искусство и городская современность между Первой и Второй Мировыми войнами», проанализировавшие более восьмидесяти «городских симфоний» периода 1920–1940-х гг. [Jacobs, Nielscher, Kinik, 2019], общей тенденцией этого жанра было акцентирование внимания на урбанистической современности. Культурное богатство и многовековое архитектурное наследие, этнографическая специфика городов оказались второстепенными по отношению к индустриальным достижениям.

Единственным исключением, по мнению авторов книги, стал фильм «Вибрации Гранады» (1935) испанского режиссёра Х. Валь дель Омара: «Подход Валь дель Омара сказочный и поэтичный, акцентированный метафоричными интертитрами, использованием фильтра зеленого цвета, импрессионистской чувствительностью к мимолетным мгновениям и склонностью к пространственной дезориентации...» [Jacobs, Nielscher, Kinik, 2019, p. 307].

Х. Валь дель Омар (1904–1982) – испанский режиссёр экспериментального кино, уроженец Гранады. За свою жизнь он снял несколько короткометражных фильмов о родном городе, четыре из них сохранились: «Вибрации Гранады» (1935), «Гранада в зеркале воды» (1955), «Гранада» (1968/1974), «Вариации на тему граната» (1975). Самый первый фильм режиссёра «В уголке Андалусии» (1925) тоже был о Гранаде, но он уничтожил его, потому что счёл фильм крайне неудачным.

Цель данной статьи – выявить и проанализировать основные темы, мотивы, формальные приёмы, использованные в кинокартине Х. Валь дель Омара «Вибрации Гранады», которые позволили создать семантически целостное повествование и осуществить художественную концептуализацию андалузского города. В процессе анализа мы выявим особенности, отличающие фильм испанского режиссёра от других фильмов «городских симфоний» 20-30-х гг. по форме, содержанию и социальному контексту, и реконструируем специфическую художественную программу Х. Валь дель Омара.

<sup>1</sup> *Cinéma pur* (фр. чистое кино) – направление авангардного кино, сформировавшееся во французском кинематографе 20-30-х гг. Представители этого направления (Ж. Дюлак, А. Шометт) полагали, что подлинное кино должно быть беспредметным, основанным на ритмизированных образах.

Отметим, что на поэтику фильмов Х. Валь дель Омара большое влияние оказала мифо-сюрреалистическая образность эстетики Ф. Гарсиа Лорки и его восприятие Гранады (Ф. Гарсиа Лорка был другом Х. Валь дель Омара). Реминисценции из работ испанского поэта, посвященных родному городу («Гранада (Рай недоступный многим)», «Как поёт город от ноября до ноября» [Гарсиа Лорка, 1987], «Цыганское романсеро», «Рассвет в Гранаде» [Гарсиа Лорка, т. 1, 1986] и др.) часто встречаются в фильмах Х. Валь дель Омара. Поэтому анализ фильма будет сопровождаться цитатами Ф. Гарсиа Лорки.

Фильм «Вибрации Гранады» (*"Vibración de Granada"*, 20 мин, чёрно-белый, проецируется через зеленый фильтр, немой, 16 мм, 1935)<sup>2</sup> до 1980-х гг. демонстрировался всего лишь несколько раз в 1935 г. на заседаниях независимого киноклуба в кинотеатре «Тиволи» в Мадриде<sup>3</sup>. Через год к власти в Испании пришёл Франко, и в суматохе гражданской войны следы фильма затерялись. Только лишь в 1982 г., после смерти режиссёра, его дочь Мария Хосе Валь дель Омар обнаружила в его лаборатории круглую коробку с плёнкой фильма «Вибрации Гранады». В прилагаемой к плёнке записке Х. Валь дель Омара было указание проецировать фильм через зелёный фильтр. Также режиссёр сообщал, что один экземпляр фильма взял Хуан Рамон Хименес, чтобы представить кинокартину в Америке во время своих лекций (о судьбе этой копии ничего не известно)<sup>4</sup>. То есть до 1982 г. фильм оставался практически не известным и не вошел в список работ, рассматриваемых в классических трудах по истории кино. В научной литературе не представлен монографический и формальный анализ этого фильма. Обычно он рассматривается исследователями как подготовительный эскиз по отношению к следующей киноработе Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» (1955), так считают, например, Роман Губерн [Gubern, 2004], Гонсалес Осуна [González Osuna, 2016].

Сохранившиеся фильмы первых десятилетий XX века, посвященные Гранаде, сняты иностранными путешественниками и представляют собой травелоги (фильмы о путешествиях). В них отразился стандартный набор туристических стереотипов об андалузском городе: виды Альгамбры, Альбайсина, Сакромонте; фонтаны, цыгане, женщины в традиционных кружевных мантильях, танцы фламенко (например, фильм «Старая Гранада» (1920) американского путешественника и режиссёра Бертон Холмса).

В фильме Х. Валь дель Омара тоже показаны опознаваемые архитектурные памятники исторической части города и уютные, тихие районы, которых не коснулись индустриальные новшества. Но, несмотря на пересечение образных рядов с фильмами-травелогами, кинематографическая задача и стилистическая программа фильма «Вибрации Гранады» позволяет нам отнести его к жанру «городских симфоний».

Согласно информации, приведенной Р. Губерном в монографии, посвященной Х. Валь дель Омару [Gubern, 2004, p. 30], Х. Валь дель Омар снял фильм «Вибрации Гранады» за два дня, и при создании фильма режиссёр привлекал документальный материал, сделанный в Педагогических Миссиях, где он работал в 30-е гг. в качестве киномеханика<sup>5</sup>. На использование в фильме данного документального материала Миссий указывал Х. Валь дель Омар.

<sup>2</sup> Просмотр фильма доступен по ссылке URL: <https://ok.ru/video/1011840649742> (дата обращения 10.04.2021).

<sup>3</sup> Информация о месте и времени показа в 1935 г. указана в заметке М. Виллегаса Лопеса (1935), приведенной на официальном сайте Х. Валь дель Омара URL: [http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu\\_act=5&cine1\\_cod=4&cine2\\_cod=12&cine3\\_codi=71](http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=4&cine2_cod=12&cine3_codi=71) (дата обращения 11.04.2021); в комментариях к интертитрам фильма [Val del Omar, 2010, p. 216].

<sup>4</sup> Информация о находке банки с плёнкой в 1982 г. и содержании записки Х. Валь дель Омара приведена по титрам-предисловию (с 8 сек. до 1 мин. 20 сек. фильма) к официальной отреставрированной версии фильма «Вибрации Гранады» [Val del Omar Elemental de España. DVD (5 disks). Barcelona: Cameo Media, 2010, disk 1]. О намерении Хуана Рамона Хименеса взять копию плёнки для показа в Америке говорится также в опубликованной в примечаниях к интертитрам фильма «Вибрации Гранады» цитате из рукописи Х. Валь дель Омара [Val del Omar, 2010, p. 216].

<sup>5</sup> Педагогические Миссии (исп. Misiones Pedagógicas) – государственный образовательный проект Второй Республики, направленный на просвещение малограмотного населения горных районов Испании с помощью мобильных библиотек, передвижного театра, художественного музея, кинотеатра; проект осуществлялся в 1931–1936 гг. Об участии Х. Валь дель Омара в деятельности Миссий (1932–1936) см. статью Хавьера Ортиса Эчагуэ, в конце статьи приведена библиография на эту тему [Ortiz Echagüe, 2011, p. 74-89]. URL: [https://www.academia.edu/3256054/Val\\_del\\_Omar\\_and\\_the\\_Graphic\\_Documentation\\_of\\_the\\_Pedagogical\\_Missions](https://www.academia.edu/3256054/Val_del_Omar_and_the_Graphic_Documentation_of_the_Pedagogical_Missions). (дата обращения 11.04.2021)

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)*

*Х. Валь дель Омара*

В примечаниях к интертитрам фильма «Вибрации Гранады» в сборнике его текстов, опубликованных в 2010 г., приведена цитата из его рукописи: «в 1932 г. эта женщина говорила о своей дочери на пороге дома в высокогорной деревне в Сьерра-Невада (местность Ла Альпухарры). Она похоронила дочь и положила 19 жасминов <на могилу>» [Val del Omar, 2010, p. 216]. В Альпухарре в 1932–1933 гг. была экспедиция Миссий (этот эпизод со старой цыганкой дан в фильме на 10 мин. 35 сек.).

В основе эстетической концепции фильма лежал опыт документалиста, ищущего свою оптику для передачи своеобразия региона. Это первая самостоятельная работа режиссёра. Фильм еще не нагружен кинематографическими спецэффектами, достаточно прост по композиции, но подбор образов, ракурсы камеры, поэтика монтажа, зелёный фильтр при проекции на киноэкран свидетельствуют о намерении режиссёра перешагнуть грань прозаического повествования для того, чтобы, выражаясь словами Ф. Гарсиа Лорки, «уловить потаенную задушевность города, дух уюта и крохотного сада ... завершённый образ Гранады» [Гарсиа Лорка, 1987, с. 35].

В фильме испанского режиссёра не показаны социальные конфликты и проблемы эпохи урбанизации, как, например, во многих фильмах жанра «городской симфонии» («Утро Бронкса» (1931), Д. Лейда; «Остров за 24 доллара» (1927), Р. Флаэрти и др.). Жизнь города визуализирована Х. Валь дель Омаром через призму садово-паркового ансамбля Альгамбры и его водных источников, в образах мавританской архитектуры района Альбайсин и с помощью портретов цыган – коренных обитателей Сакромонто.

Фильм разбит на новеллы, заголовки которых даны в виде небрежно написанных от руки слов и поэтических метафор. Каждая новелла представляет собой эпизод, посвященный определенной теме.

Первый эпизод начинается тремя заголовками с увеличивающимися от кадра к кадру размерами букв («Крепость», «Дворец», «Рай»), далее идет титр «6 веков Альгамбры» и первый кадр, который задаёт метафизический вектор чувственности всему повествованию – большая стая птиц, пролетающая над башнями Альгамбры. На протяжении первых 10 минут зритель видит архитектуру, фонтаны, цветы и сады Альгамбры (рис. 1). Такое начало фильма способствует погружению зрителя в коллективную память, в том числе и в культурное наследие города.

В конце первого эпизода (с 8-ую по 10-ую минуту) трижды повторяется сцена заката солнца на фоне сада, с каждым разом диск солнца опускается всё ниже. Между сценами заката дважды повторяется один и тот же кадр – маленький водопад. Можно предположить, что режиссёр таким образом пытался визуализировать течение времени (метафора водопада), иллюзорно замедлить его с помощью троекратной концентрации внимания зрителя на постепенно заходящем солнце. Только на 11-ой минуте появляется название фильма «Vibración de Granada» («Вибрации Гранады»). Дословный перевод слова «vibración» не совсем корректно передает выраженный в названии замысел автора. Более точно содержанию кинокартины соответствуют слова «дрожание», «эманации», «мистический тремор» Гранады.



Рис. 1.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».

У Василия Кандинского термин «вибрация» применительно к художественному творчеству имел значение сверхчувственной эманации предмета, переданной художником зрителю в арт-объекте таким образом, что последний вступал с ней в резонанс, ощущая ответную душевную вибрацию<sup>6</sup>. В. Кандинский использовал здесь эзотерический код модного в то время учения Е.П. Блаватской о невидимых энергиях и тонкой материи [Блаватская, 2003].

Подобное значение термина уместно использовать и в отношении фильма Х. Валь дель Омара. Город в его фильме словно живой организм вибрирует своими фонтанами, ручьями, цветами, деревьями, солнечными бликами. С помощью экспериментальной кинематографической формы и экспрессивных приёмов Х. Валь дель Омар доносит до зрителя эти вибрации, выстраивает субъективность зрителя, превращая его из свидетеля в участника.

Персонажи фильма – цыгане, коренные жители региона (рис. 2). Они показаны как труженики. В фильме много сцен с работающими цыганами – в кузнице (рис. 3), на поле, за вышиванием, в торговой лавке, даже дети-подростки принимают участие в работе. Такая репрезентация кочевого народа шла вразрез с существующими в то время (да и сейчас) стереотипами о цыганах как бездельниках, занимающихся гаданием, воровством, пением и танцами. Архаичное цыганское общество опозитизировано и идеализировано режиссёром: цыгане представлены в его фильме как альтер-эго творческого сообщества, «богема» в широком смысле.



Рис. 2.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».



Рис. 3.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».

<sup>6</sup> Василий Кандинский указывал в своей работе «О духовном в искусстве», что «Природа», то есть постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (душа) в состояние вибрации, пользуясь клавишами (предметами). Эти воздействия, часто кажущиеся нам хаотическими, состоят из трех элементов: воздействия цвета предмета, его формы и независимого от цвета и формы воздействия самого предмета. Но вот на место природы становится художник. ...» [Кандинский, 1967, с. 75-77]; «художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу [Кандинский, 1967, с. 64].

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)*

*Х. Валь дель Омара*

Точно так же относился к цыганам Ф. Гарсиа Лорка. На своей лекции, посвящённой выходу книги «Цыганское романсеро», он говорил: «Эта книга, хотя и названа “цыганской”, на самом деле – поэма об Андалузии. Я назвал её цыганской потому, что цыгане – самое благородное и глубокое на моей Родине, её аристократия, хранители огня, крови и речи» [Гарсиа Лорка, т. 1, 1986, с. 427].

В любовании Х. Валь дель Омаром пасторально-природной идиллией и в отсутствии высокомерия представителя цивилизованной нации мы можем увидеть параллели с документальными фильмами Р. Флаэрти «Нанук с севера» (1922), «Моана» (1926). Сближает фильмы двух режиссёров также неспешность и некоторая отрешенность повествования. К фильму Х. Валь дель Омара вполне могут быть отнесены слова кинокритика Елены Грачевой, сказанные ею о фильме Р. Флаэрти: «“Нанук” отличается от сумасшедшей энергетики современного ему монтажного кино: патриархальна не только жизнь героя, но и внутреннее время самой картины» [Грачёва, 2008].

Цыганский образ впервые появляется в фильме Х. Валь дель Омара во второй новелле «Соль, луна и вода». Заголовок новеллы повторяется дважды. После первого титра с названием мы видим старушку-цыганку с морщинистым скорбным лицом, она горько о чём-то рассказывает, плачет и жестикулирует, снова повторяется титр «Соль, луна и вода», и вновь на экране та же старушка-рассказчица, её повествование продолжается, и мы читаем в титрах о её жизненной драме: «однажды утром своими руками положила 19 жасминов <на могилу> дочери» (на 10 мин. 35 сек. фильма). Соль слез пожилой цыганки смешивается с водами Альгамбры, водные источники города наполнены не только жизнью и радостью, но и человеческими слезами и болью.

В третьей новелле мы снова встречаем образы цыган (мужчины, дети, девушки). Режиссёр показывает их традиционные ремесла (кузнец, пахарь, торговка рыбой, вышивальщица). Отдельными кадрами даны результаты труда – ножи, вышивка, медная посуда, – маленькие, не затейливые вещи, иллюстрирующие интуитивное понимание Х. Валь дель Омаром художественных предпочтений города. «Исконно гранадская эстетика – это эстетика уменьшительных, эстетика малых форм», – отмечал Ф. Гарсиа Лорка [Гарсиа Лорка, 1987, с. 33] и Х. Валь дель Омар показывал в фильме эти детали: предметы быта цыган и «подлинно гранадские элементы – балкончик и ниша простых и красивых пропорций. Равно как и крохотный сад или маленькое изваяние...» [Гарсиа Лорка, 1987, с. 33].

Между сценами мирного труда и быта цыган внезапно появляется кадр с напряженно смотрящей на зрителя чёрной кошкой (рис. 4). Фильм проецируется на экран через зелёный фильтр, то есть зритель видит все изображения в изумрудном цвете, но кошка в зелёном кадре – чёрная, с зелёными глазами в цвет фона, похожая на призрак. Это одно из первых проявлений визуальных шоковых стратегий, характерных для последующих кинокартин Х. Валь дель Омара. Одной из задач такой режиссёрской стратегии, по нашему мнению, является маркирование смены реальностей. В данном случае – бодрствования и сна.



Рис. 4.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».

Сцена с чёрной кошкой вводит нас в мир сновидческой реальности. Две цыганские девушки в фильме показаны безмятежно спящими. После кадра с кошкой мы видим первую девушку, она спит, склонив свою голову на сложенные на столе руки (рис. 5). Далее идёт кадр с двумя окнами здания, из которых вырывается пламя (не понятно, то ли это её сон, то ли кадр реального пожара), и затем – сцена с другой юной цыганкой, которая подпирает щеку кулачком и тихо дремлет.



Рис. 5.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».

Эти кадры придают повествованию сюрреалистический оттенок. Сцены со сном в сочетании с медленным ритмом монтажа и проекции (16 кадров в секунду) создают атмосферу неземного спокойствия и транса. Камера подолгу останавливается на предметах, скользит по ним вправо/влево или вверх/вниз, что позволяет зрителю подробно их рассмотреть и погрузиться вслед за безмятежными персонажами фильма в ирреальный мир.

Заключительная новелла фильма по-испански называется “una nueva luz”. В контексте повествования название может быть переведено словами «новая жизнь», «свет», «день», так как в последних эпизодах фильма есть несколько кадров со смеющимися детьми – символом новой жизни, надежды и светлого будущего Гранады; мы также видим кроны деревьев на фоне неба и будничную жизнь городского населения (мальчики на овощном рынке, жуящий краюху хлеба старый цыган, улочка с пешеходами); далее камера показывает крупным планом блестящую на солнце паутину на фоне воды и опускается вниз, где световые блики скользят по водной глади.

День сменяется ночью, река времени течёт, как и две реки Гранады. Фильм заканчивается кадром с полной луной на тёмном небе, кадр очерчен рамкой справа и снизу (рис. 6). Образ луны завершает новеллу “una nueva luz” и может трактоваться как условная иконическая точка в киноповествовании (в конце фильма нет титра «конец») или как завершение очередного временного отрезка, за которым



Рис. 6.  
Кадр из фильма «Вибрации Гранады».

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)*

*Х. Валь дель Омара*

начнется новый день. Луна в фильме также может олицетворять загадочное, иррациональное, интуитивно постигаемое – тайну города.

Х. Валь дель Омар не поставил общепринятый финальный титр “fin” (исп. «конец»), не поставил он и титр, который станет впоследствии визитной карточкой режиссёра “sin fin” (исп. «продолжение следует» / «без конца»), но мы видим по содержанию первой и последней новеллы, что концовка фильма соединяется с началом, фильм закольцовывается, словно круговое течение времени. Размещение режиссёром титра с названием фильма в середине повествования (мы видим название на 10 минуте 20-минутного фильма) уже предполагает отсутствие у кинокартины начальной и конечной точки. Перед нами поэтическая кинофреска, которую можно просматривать с любого момента. Радость и безмятежность в истории города чередуются с болью и смертью, крутится вечное колесо времени, солнце сменяет луну, луна – солнце, сакральное и профанное время проникают друг в друга.

В отличие от стандартного кинематографического формата «городских симфоний», показывавшего один день из жизни города, Х. Валь дель Омар дал в своей кинокартине, условной продолжительностью три дня, обзор экзистенциальных опор истории Гранады, в которой за шесть веков переплелись радость и горе, вода и слезы. Как считал М. Виллегас Лопес, режиссёр визуализировал укорененное в настоящем мифологическое время Гранады, где люди живут в гармонии с природой и друг с другом: «непостижимая тайна времени, которое проходит, а затем возвращается. Великое внеисторическое время, суть всех мифов» [Villegas López, 2015, p. 151-152].

Один из начальных титров фильма гласит: «Рай», концептуализируя тем самым Гранаду как идеальный образ счастливой жизни. В предпоследней новелле фильма цыган пристально смотрит на зрителя, будто оценивает, и его безэмоциональное лицо вдруг смягчается улыбкой, он как бы приглашает зрителя присоединиться к безмятежной чистой жизни в райском саду. Но такое видение города противоречит габитусу современного человека и доступно не всем. Гранада, как свидетельствовал Ф. Гарсиа Лорка, цитируя слова гранадского поэта дона Сото де Рохаса, это «Рай, недоступный многим, сад, отверженный избранным» [Гарсиа Лорка, 1987, с. 35].

Идеалистическая картина гармоничного, почти пасторального бытия, вдруг на пару секунд прерывается кадром с мёртвой птицей. Это возвращает нас в реальность и напоминает, что безмятежный мир Гранады находится не на небесах, а на земле, рядом с нами.

Фильм Х. Валь дель Омара насыщен световыми бликами, яркими лучами солнца, отражениями в воде, мозаикой мимолетных образов, передающих атмосферу и настроение исторического центра Гранады, а также личное восприятие города режиссёром. Такой художественный инструментарий позволяет нам говорить о том, что на выстраивание общей оптики субъективности в фильме Х. Валь дель Омара оказали влияние работы киноимпрессионистов 20–30-х гг.

Особенно ощутимо воздействие на творчество испанского режиссёра кинематографических приёмов М. Л’Эрбье. Например, действие фильма «Эльдорадо» (1921) М. Л’Эрбье разворачивается на фоне садово-паркового ансамбля и архитектуры Альгамбры; в некоторых эпизодах этого фильма французский режиссёр использовал зелёный фильтр и оптические искажения для визуализации субъективных состояний героев. Х. Валь дель Омар также использовал импрессионистическую функцию зелёного цвета при проекции фильма. Но необходимо добавить, что зелёный цвет в его фильме доносит до зрителя не только оттенки субъективных состояний, но имеет и символическое значение как духовный цвет ислама. Гранада была главным городом гранадского эмирата с XIII по XV вв., и сады Альгамбры считались земным воплощением мистических садов видения в суфизме. В суфизме зелёный цвет символизирует вершину духовного роста, сияние вечной жизни, цвет духовного небосвода и райских садов. Проецируя весь фильм через зелёный фильтр, режиссёр придавал повествованию сказочно-онирический, сюрреалистический оттенок, раскрывая в образе Гранады настоящее лоно самых глубоких мистических традиций.

Указав на импрессионистическую оптику в «Вибрациях Гранады», необходимо упомянуть две «городские симфонии», близкие по метафорическому характеру повествования фильму

Х. Валь дель Омара. Фильм «Только время» (1926) А. Кавальканти, показывающий каждодневную жизнь деклассированных элементов (проституток, воров, бездомных) на улочках старого Парижа, где много крыс, повсюду стоят корзины с мусором, а красивая кукла валяется в сточной канаве. Так А. Кавальканти разрушает миф о Париже, как городе изысканной эlegantности, и демонстрирует изнанку человеческой души некоторых его обитателей. И фильм Ж. Виго «По поводу Ниццы» (1930), который, по словам З. Кракауэра, «выразительно воплотил неотступное сознание смерти» [Кракауэр, 1974, с. 145-146]. Лирическая концептуализация образов города в этих фильмах основана на визуализации экзистенциальных смыслов событий повседневной жизни и, по мнению польского историка кино Е. Теплица, на трансформации «физического мира ... в ирреальное отражение человеческих настроений и переживаний» [Теплиц, 1968, т. 1, с. 185].

Основной визуальный мотив фильма «Вибрации Гранады» – вода: струи фонтанов, вода в каналах, в прудах, вода в разных состояниях (спокойная и бурлящая). В понимании Х. Валь дель Омара в воде пульсирует и живёт душа города. Всё находится в состоянии потока в его фильме (в буквальном и переносном смысле): плывут облака, летит самолет, взлетают птицы, рыбки и пёрышко скользят по водной глади, черепаха плещется под водной струей. Камера режиссёра устремляется вслед за течением воды, и зритель, отождествляясь с образами водной стихии, сам иллюзорно становится водой, отвечая словам Ф. Гарсиа Лорки: «Вода Гранады служит утолению жажды. Она живет и едина с теми, кто пьет её, или слушает её, или хочет умереть с ней» [Гарсиа Лорка, 1987, с. 37].

Наиболее полно мотив воды в истории кинематографа первой половины XX века, как полагал Ж. Делёз, был разработан французской школой кино, отличающейся «всеобщей любовью к воде, к морю и рекам (Л'Эрбье, Эпштейн, Ренуар, Виго, Гремийон)» [Делёз, 2004, 47-48]. Именно «в воде французская школа находила обетование или признаки иного состояния перцепции: перцепцию более чем человеческую, уже не скроенную по мерке твердых тел ... Сознание-камера ... актуализовалось в текучей перцепции ...», – пишет Ж. Делёз, – «но» французская школа скорее лишь мельком обозначила это иное состояние, иную перцепцию и ясновидение» [Делёз, 2004, 70].

Х. Валь дель Омар построил на текучем состоянии образа-перцепции повествование о Гранаде как об историческом и поэтическом объекте. Мир водных источников Гранады показан им как особая перцептивная система со своим собственным языком и душой. Течение воды, её пульсации, брызги и слёзы – это визуализация дыхания и вибраций города. К образам воды в его фильме вполне применимы слова Ж. Делёза, характеризующие изображение моря в кинокартине «Человек открытого моря» (1920) М. Л'Эрбье: «море там показано не просто как объект личной перцепции, но еще и как перцептивная система, отличающаяся от перцепций земных, как "язык", не сходный с языками суши» [Делёз, 2004, с. 68].

Отметим близкие фильму Х. Валь дель Омара примеры работы с субстанцией воды в контексте городской жизни. Например, фильм «Образы Остенде» бельгийского режиссёра Анри Сторка (1929), он построен на поэтизации водной стихии (моря). Фильм А. Сторка, как и работа Х. Валь дель Омара, делится на главы. Визуальный ряд в каждой главе связан с тем или иным аспектом жизни портового города («Гавань», «Якоря», «Ветер», «Пена», «Дюны», «Северное море»). Интересно, что в фильме А. Сторка в главе «Дюны» есть неожиданный кадр с чёрной кошкой на белом песке, как было указано выше, Х. Валь дель Омар тоже использовал похожий образ. Был ли испанский режиссёр знаком с фильмом А. Сторка, не известно.

Образы дождя в городской среде передаёт фильм Й. Ивенса «Дождь» (1929): пешеходы под зонтиками, отражения мчащихся велосипедистов на мокрой поверхности дороги, барабаниющие по мостовой капли воды, прячущиеся от дождя промокшие горожане. С усилением ливня ускоряется калейдоскоп из образов людей, машин, дождя, все смешивается в единый поток. Дождь в фильме Й. Ивенса диктует свой ритм городу и объединяет горожан в единый организм.

Для создания поэтической картины Гранады Х. Валь дель Омар использовал не только образы, но и формальные приёмы. Например, троекратные эпитеты-характеристики встречают зрителя в

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)*

*Х. Валь дель Омара*

первые секунды фильма («Крепость», «Дворец», «Рай»), три раза повторяется сцена заката солнца в конце первого эпизода, дважды повторяется название новеллы «Соль, луна и вода», повторения есть и в других новеллах. То есть с помощью приёма повторения (кадров, образов, титров) режиссёр строил некую структуру, возможно, по типу музыкального или поэтического текста, как это и предполагал жанр фильмов «городских симфоний».

В «Вибрациях Гранады» Х. Валь дель Омар несколько раз показывал зеркальное отражение объектов в воде. Контуры отраженных зданий колышутся под воздействием водной ряби, что придаёт их существованию призрачность и иллюзорность. Такой приём переносит зрителя в сказочный или сновидческий мир. Реальные образы в фильме переплетаются с отраженными, как рифма, что усиливает поэтичность повествования.

Образ города представлен в фильме испанского режиссёра как инстанция жизненного порыва. Для этого Х. Валь дель Омар использовал не только визуальные единицы (птицы, струи воды, самолет, кроны деревьев), но и возможности монтажа. Соединяя несколько сцен, снятых движущейся снизу вверх камерой, режиссёр добился эффекта непрерывного движения объектов (и взгляда зрителя) вверх. С помощью этого приема Х. Валь дель Омар создал художественную структуру, которую Г. Башляр называл «образом вертикальности»: «когда мы выражаем моральные ценности, без вертикальной оси нам не обойтись .., всякая аксиологизация вертикальна» [Башляр, 1999, с. 15], «образы вертикальности дают нам возможность войти в область ценностных измерений» [Башляр, 2004, с. 130].

Рассмотрим этот приём более подробно. Камера в «Вибрациях Гранады» быстро движется снизу вверх, показывая взлетающих птиц, струи фонтанов, устремляющиеся в небо; в следующем кадре мы видим как камера продолжает своё движение вверх, скользя по стволам и ветвям деревьев; и далее – кадр с летящим самолётом. Режиссёр подчёркивал тем самым, что вся Гранада уходит в небесную даль – деревья, струи фонтанов, растения, птицы. Город устремляется ввысь, визуализируя поэтический образ Ф. Гарсиа Лорки: «Севилья и Малага, и Кадис ускользают через портовые ворота, у Гранады же нет иного выхода, кроме надмирной звездной гавани» [Гарсиа Лорка, 1987, с. 38]. Зритель, следуя взглядом за движением камеры, идентифицируется с этим стремлением ввысь, так как, по утверждению Г. Башляра, «общаться через воображение с вертикальностью прямого объекта – значит испытывать на себе благотворное действие возносящихся сил» [Башляр, 2004, с. 130].

Итак, мы увидели, что в фильме «Вибрации Гранады» документализм повествования расщепляется на чистую репрезентацию (близкую к документальной эстетике Р. Флаэрти) и область аллегорического напряжения, вмещающую с помощью пластики и лирики импрессионистических эффектов философскую семантику, скрытую в предметах физического мира. Так, использование мотива воды в качестве основного элемента драматургии способствует актуализации символов времени, памяти, сна и грёзы; образы садов Альгамбры объективируют ключевой образ райского сада, объединяющий новеллы фильма; визуальный мотив вертикальности, создаваемый ракурсами камеры, монтажом и направлением движения в кадре, приобретает аксиологическое значение духовного устремления города ввысь; проекция через зелёный фильтр усиливает пластичность репрезентаций, наделяет их онирическим своеобразием и способствует созданию в фильме сюрреалистической атмосферы с оттенком отрешенности, нежности и грусти, близкой образам Гранады Ф. Гарсиа Лорки.

Таким образом, фильм Х. Валь дель Омара «Вибрации Гранады» должен рассматриваться как не типичный, этнографически и экзистенциально акцентированный вариант фильмов «городских симфоний» 20-30-х гг. На его специфическую художественную программу оказала влияние оптика киноимпрессионизма, документальная эстетика Р. Флаэрти и поэтическая образность Ф. Гарсиа Лорки, что позволило Х. Валь дель Омара достичь в фильме адекватного медийного выражения вовлеченного исследования ценностно насыщенных повествований.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Берлин: Симфония большого города / Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (1927, реж. Вальтер Руттман, Германия), док.
2. В уголке Андалусии / En un rincón de Andalucía (1925, реж. Хосе Валь дель Омар, Испания), док.
3. Вариации на тему граната / Variaciones sobre una granada (1975, реж. Хосе Валь дель Омар, Испания), анимац.
4. Вибрации Гранады / Vibración de Granada (1935, реж. Хосе Валь дель Омар, Испания), док.
5. Гранада / Granada (1968/74, реж. Хосе Валь дель Омар, Испания), эксперим.
6. Гранада в зеркале воды / Aguaespejo granadino (1955, реж. Хосе Валь дель Омар, Испания), эксперим.
7. Дождь / Regen (1929, реж. Йорис Ивенс, Маннус Франкен, Нидерланды), док.
8. Игры отражений и скорости / Jeux des reflets et de la vitesse (1925, реж. Анри Шометт, Франция), док.
9. Манхеттен / Manhatta (1921, реж. Чарльз Шилер, Пол Стренд, США), док.
10. Моана / Moana (1926, реж. Роберт Флаэрти, Фрэнсис Х. Флаэрти, США), док.
11. Нанук с севера / Nanook of the North (1922, реж. Роберт Флаэрти, США, Франция), док.
12. Образы Остенде / Images d'Ostende (1929, реж. Анри Сторк, Бельгия), док.
13. Остров за 24 доллара / Twenty Four Dollar Island (1927, реж. Роберт Флаэрти, США), док.
14. По поводу Ниццы / À propos de Nice (1930, реж. Жан Виго, Борис Кауфман, Франция), док.
15. Симфония небоскрёба / Skyscraper Symphony (1929, реж. Роберт Флори, США), док.
16. Старая Гранада / Old Granada (1920, реж. Бертон Холмс, США), док.
17. Только время / Rien que les heures, (1926, реж. Альберто Кавальканти, Франция), док.
18. Утро Бронкса / A Bronx Morning (1931, реж. Джей Лейда, США), док.
19. Человек открытого моря / L'homme du large (1920, реж. Марсель Л'Эрбье, Франция), игр.
20. Человек с киноаппаратом / Man with a Movie Camera (1929, реж. Дзига Вертов, СССР), док.
21. Электрические ночи / Les Nuits électriques (1928, реж. Евгений Деслау, Франция), док.
22. Эльдorado / Eldorado (1921, реж. Марсель Л'Эрбье, Франция), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1999.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
3. Блаватская Е.П. Разоблаченная Изидда. В 2 кн. Кн. 1. – Москва: АСТ, 2003.
4. Гарсиа Лорка Ф. Избранные произведения в 2-х т. Т. 1. – Москва: Худож. лит., 1986.
5. Гарсиа Лорка Ф. Самая печальная радость... Художественная публицистика. – Москва: Прогресс, 1987.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967.
7. Valdelomar.com (официальный сайт). URL: <http://www.valdelomar.com> (дата обращения 11.04.2021)
8. Val del Omar J. Vibrations of Granada // Val del Omar Elemental de España. DVD (5 disks). – Barcelona: Cameo Media, 2010. Disk 1.
9. Val del Omar J. Vibración de Granada. Intertítulos // Val del Omar J. Escritos de tecnica, poetica y mistica. – Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 216.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Грачева Е. Жизнь и кино Роберта Флаэрти / Сеанс, 2008. URL: <https://seance.ru/articles/zhizn-ikino-roberta-flaerti/> (дата обращения 10.04.2021)
2. Делез Ж. Кино. – Москва: Ад Маргинем, 2004.
3. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. – Москва: Strelka Press, 2018.
4. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
5. Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927. Т. 1. – Москва: Прогресс, 1968.
6. Benjamin W. The Arcades Project. – New York: Belknap Press, 2002.
7. Gonzales Osuna Y. Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra "Aguaespejo granadino" de José Val del Omar. Universidad Complutense de Madrid, 2016. URL: <http://eprints.ucm.es/38076/> (Дата обращения 10.04.2021).
8. Gubern R. Val del Omar, cinemista. – Granada: Diputación de Granada, 2004.
9. Jacobs S., Hielscher E., Kinik A. The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars. – New York: Routledge, 2019.
10. Ortiz Echagüe J. Val del Omar and the Graphic Documentation of the Pedagogical Missions // Val del Omar: Overflow. – Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011. – P. 74-89.
11. Villegas López M. Cine amateur / Espectador de sombras. Crítica de films. – Madrid: Plutarco, 1935.

О.В. Колотвина *Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935)**Х. Валь дель Омара*

12. Villegas López M. Val del Omar, poeta del cine // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. – Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 151-155.

**SOURCES**

1. Bachelard G. *Grezy o vozduhe. Opyt o voobrazhenii materii* [Dreaming about the air. An experience about the imagination of matter]. Moscow, Izdatelstvo humanitarnoi literatury, 1999. (in Russ.)
2. Bachelard G. *Izbrannoe: Poetika prostranstva* [Selected writings: Poetics of space]. Moscow, Rossiiskaya politicheskaya enziklopedia, 2004. (in Russ.)
3. Blavatsky E.P. *Razoblachennaya Izida. V 2-h knigah, Kniga 1* [Isis unveiled. In 2 books, Book 1]. Moscow, AST, 2003. (in Russ.)
4. García Lorca F. *Izbrannye proizvedeniya v 2-h t. T. 1* [Selected writings, 2 Volumes. Vol. 1]. Moscow, Hudozh. Litr., 1986. (in Russ.)
5. García Lorca F. *Samaya pechalnaya radost... Hudozhestvennaya publitsistika* [The saddest joy... Art journalism]. Moscow, Progress, 1987. (in Russ.)
6. Kandinsky W. *O duhovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art]. New York, International Literary Commonwealth, 1967. (in Russ.)
7. *Valdelomar.com (official site)*. URL: <http://www.valdelomar.com> (accessed: 11.04.2021).
8. Val del Omar J. "Vibrations of Granada." *Val del Omar Elemental de España*. DVD (5 disks). Barcelona, Cameo Media, 2010. Disk 1.
9. Val del Omar J. "Vibración de Granada. Intertítulos." Val del Omar J. *Escritos de tecnica, poetica y mistica*. Barcelona, Central Ediciones, 2010. P. 216.

**REFERENCES**

1. Benjamin W. *The Arcades Project*. New York, Belknap Press, 2002.
2. Deleuze G. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem, 2004. (in Russ.)
3. Gonzales Osuna Y. *Poética mística sin relojes ni esquinas. Análisis de la obra "Aguaespejo granadino" de José Val del Omar*. Universidad Complutense de Madrid, 2016. URL: <http://eprints.ucm.es/38076/> (accessed: 10.04.2021).
4. Gracheva E. "Zhizn i kino Roberta Flaerti" [The life and cinema of Robert Flaherty]. *Seanc*, 2008. URL: <https://seance.ru/articles/zhizn-ikino-roberta-flaerti/> (accessed: 10.04.2021) (in Russ.)
5. Gubern R. *Val del Omar, cinemista*. Granada, Diputación de Granada, 2004.
6. Jacobs S., Hielscher E., Kinik A. *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York, Routledge, 2019.
7. Kracauer S. *Priroda filma. Reabilitazia fizicheskoi realnosti* [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]. Moscow, Iskustvo, 1974. (in Russ.)
8. Ortiz Echagüe J. "Val del Omar and the Graphic Documentation of the Pedagogical Missions." *Val del Omar: Overflow*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2011. Pp. 74-89.
9. Simmel G. *Bolshie goroda i duhovnaya zhizn* [Big cities and spiritual life]. Moscow, Strelka Press, 2018. (in Russ.)
10. Teplitz J. *Istoria kinoiskusstva. 1895-1927. Tom.1* [History of Cinema Art. 1895–1927. Vol. 1.]. Moscow, Progress, 1968. (in Russ.)
11. Villegas López M. "Cine amateur." *Espectador de sombras. Crítica de films*. Madrid, Plutarco, 1935.
12. Villegas López M. "Val del Omar, poeta del cine." Duque E. (ed.). *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. Pp. 151-155.

**ИЛЛЮСТРАЦИИ**

Рис. 1-6. Кадры из фильма «Вибрации Гранады».

Эмилия Валерьевна Клоос

*Emilia Valerevna Kloos*

магистрант,

*undergraduate,*

Российский государственный гуманитарный университет

*Russian State University for Humanities*

[milka.mm752@gmail.com](mailto:milka.mm752@gmail.com)

## ОБРАЗ СОВЕТСКОГО СОЮЗА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОГО ЭТАПА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ 1946-1953 ГГ. THE IMAGE OF THE SOVIET UNION IN AMERICAN CINEMA OF THE FIRST STAGE OF THE COLD WAR OF 1946-1953

Статья посвящена начальному этапу холодной войны, когда идеологическое противостояние двух держав ещё зарождалось и только искало формы своего воплощения. Автор рассматривает образ Советского Союза в американском кинематографе 1946-1953 годов. Анализируется из каких элементов складывался этот образ, в чем он выражался и посредством чего создавался. СССР представлялся кровавым, а советские люди фанатичными и беспринципными. Важное место в статье занимает конструирование образа врага. Оно создается искусственно как продукт пропаганды и обладает следующими чертами: разделение мира на «своих» и «чужих», превозношение «своих» и унижение «чужих» и подчеркнута преувеличение добродетелей и пороков. Делается попытка объяснить массовость фильмов подобной тематики и подчеркнутую демонизацию образа страны Советов.

**Ключевые слова:** американский кинематограф, холодная война, образ СССР, образ врага, идеологическое противостояние

**Для цитирования:** Клоос Э.В. Образ Советского Союза в американском кинематографе первого этапа Холодной войны 1946-1953 гг. // Артикульт. 2021. №2(42). С. 69-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

The article is devoted to the initial stage of the Cold War, when the ideological confrontation between the two powers was still in its infancy and was only looking for forms of its embodiment. The author examines the image of the Soviet Union in the American cinema of 1946-1953. The author analyzes what elements formed this image, in what it was expressed and by what means it was created. The USSR was represented as bloody, and the Soviet people were fanatical and unprincipled. An important place in the article is occupied by the construction of the image of the enemy. It is created artificially as a product of propaganda and has the following features: the division of the world into "friends" and "strangers", the exaltation of "friends" and the humiliation of "strangers" and the exaggeration of virtues and vices. An attempt is made to explain the mass character of films of such subjects and the emphasized demonization of the image of the country of the Soviets.

**Keywords:** American cinema, the Cold War, the image of the USSR, the image of the enemy, ideological confrontation

**For citation:** Kloos E.V. "The image of the Soviet Union in American cinema of the first stage of the Cold War of 1946-1953." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 69-75. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

Холодная война характеризуется исследователями не только в качестве военно-экономического, но также идеологического противостояния двух государств: Советского Союза и Соединенных Штатов. В ней ярко выявилась новейшая специфика XX века – ведение борьбы посредством информационного пространства. Многочисленные произведения, появившиеся в это время, были направлены на то, чтобы очернить противника и превознести себя. Образ врага складывался благодаря официальным речам политиков, кинематографу и литературе, агитационным плакатам. Безусловно, он существовал и раньше, однако принимал совсем иные формы. Если прежде его демонстрировали безобидные карикатуры, то теперь это делали уже художественные фильмы. И дело вовсе не в массовости зрителей, а в форме выражения. Ведь любая карикатура – всего лишь рисунок, который вряд ли у кого-нибудь ассоциируется с реальной жизнью. Другое дело кинематограф. Можно ли ему не поверить, когда на экране изображен мир, точно такой же, как и тот, что окружает зрителя? И воспринимается все теперь совершенно по-другому: если карикатуры вызывали, скорее, улыбку, то фильмы, напротив, уже сеяли страх и ненависть. Способы конструирования образа врага мы рассмотрим на примерах американских фильмов времён начального периода холодной войны (1946-1953).

Э.В. Клоос *Образ Советского Союза в американском кинематографе  
первого этапа Холодной войны 1946-1953 гг.*

Именно в эти годы отношения между странами обостряются до предела, вследствие чего конструируется образ врага. Кинопродукция данного периода отражает основные направления внутренней политики Соединенных Штатов, которые были отмечены радикальными заявлениями сенатора Маккарти, направленными против коммунистов. Когда после смерти И. В. Сталина и окончания Корейской войны в 1953 году начался новый виток холодной войны, характеризующийся постепенным улучшением отношений между «великими державами», кинематограф, тем не менее, своей радикальной позиции не изменил, идя вразрез с политической ситуацией, которая изменилась. Образ врага получил дальнейшее развитие в таких жутких фильмах, как «Красный кошмар» (1962). Однако само становление этого образа следует искать все-таки в начальном периоде холодной войны.

Безусловно, что любое искусственное создание образа врага ведёт за собой некоторую неточность, преувеличение. Чтобы люди боялись и ненавидели, врага надо создать злым и кровожадным. Поэтому и получались такие гиперболизированные образы, чтобы враг был максимально чужд, непохож на рядового американца. Чтобы зрители не сопереживали противнику, а наоборот, испытывали к нему чувство злости, отвращения, вражды.

Важным элементом для этой системы является разделение мира на «своих» и «чужих» [Гудков, 2005]. Первые – справедливые и добрые, а последние – устрашающие и злобные. Происходит идеализация «своих»: они превосходят оппонентов морально, интеллектуально и даже физически. На подобном контрасте и держится противостояние: с одной стороны беспощадные враги, а с другой – доблестные герои, которые защищают весь мир от этой угрозы. Враг коварен и вездесущ, но добро всегда победит. Справедливость, естественно, всегда на стороне «своих».

С помощью этих критериев конструировался образ врага. Отметим, что он использовался для пропаганды собственного государственного устройства, для подчеркивания его правильности, законности и справедливости [Фатеев, 1999]. Противник же, наоборот, глупый, неотесанный, живет в невыносимых условиях, заблуждается в политических идеалах. Видя врага в таком свете, человек чувствовал свое превосходство над ним. Подобные картины воспитывали патриотизм в американских гражданах, повышали в людях уверенность в правильности своего образа жизни. Они твердо знали, что их страна лучше, и консолидировались перед лицом противника. Ведь одолеть его в одиночку трудно. Итак, создание негативного образа врага мобилизовало значительную массу населения.

В 1950-е годы Америку охватила настоящая паника. Появление в Советском Союзе атомной бомбы, по мнению властей, серьезно угрожало национальной безопасности, власти боялись ядерного вторжения на их территорию. В результате стали появляться фильмы, снятые по заказу Федерального управления гражданской обороны США, рассказывающие о ядерной угрозе и о том, что делать в случае объявления тревоги. Один из них, вышедший в 1952 году под названием «Пригнись и накройся», был специально направлен на показ в американских школах. В фильме детям наглядно объясняют, как распознать атомную бомбардировку. Перечисляются места, где их может застать атака, например, в столовой, на улице, на отдыхе. Предлагается порядок действий в каждом конкретном случае. Стоит отметить, что никакого запугивания, объяснения последствий или страшного образа Советского союза в фильме не встречается. Все же фильм направлен на маленьких детей, о чем свидетельствуют мультипликационные вставки. Однако, если этот фильм показывать ежегодно, это вполне может выработать у юного поколения уверенность, что со дня на день начнется война. Дети будут расти в постоянном страхе. Тем более, что основным посылом фильма является идея постоянной готовности к ядерной бомбардировке: «Чтобы правильно действовать в случае атомного взрыва, необходимо быть наготове всегда, в любое время, будь то выходные, праздники или отпуск». Итак, ребенок должен постоянно помнить о приближающейся угрозе, быть собранным и решительным. Неудивительно, если после этого он вырастет тревожным и даже запуганным. Не менее боязливы зачастую были и взрослые. Постоянно транслирующийся образ врага не давал расслабиться населению. Он мобилизовал его, подготавливал к предстоящим военным действиям, которых многие действительно ждали с минуты на минуту.

Фильмом, начавшим идеологическую войну в кинематографическом пространстве, стал «Железный занавес». Он вышел в прокат в 1948 году, и с этого момента весь мир заразился боязнью русских шпионов. В основе картины лежит реальная история русского шифровальщика Игоря Гузенко, который попросил политического убежища в Канаде и передал властям ряд секретных сведений, касающихся русской разведывательной агентуры. Из-за чего американского зрителя фильм поразил еще больше. Самым ужасающим для американского зрителя было то, что эта история произошла в действительности, казалось, советские агенты действительно наводнили весь мир [Федоров, 2017]. Их боялись потому, что они скрытны, их невозможно вычислить и обнаружить. Шпионские сети везде, русские проникают повсюду и тайно собирают научные разработки. Пугающе, не правда ли?! Неудивительно, что этот фильм не на шутку перепугал американцев.

Если же говорить об образе советского человека, то в «Железном занавесе» он представлен отталкивающим, чересчур идеализированным, беспощадным к предателям и врагам. Он коварен и вездесущ, скрытен и замкнут: типичные качества шпиона. Русские живут в вечном напряжении, в условиях постоянного страха перед своим правительством. Порой он рефлексировать, задумываясь о своих идеалах, об их ценности и правильности. И, как правило, разочаровывается в них. Это, по задумке создателей фильма, должно подчеркнуть превосходство американских ценностных ориентиров в глазах жителей Соединенных Штатов, доказать их преимущество над заблуждающимся врагом.

Нельзя сказать, что советский гражданин здесь изображается каким-то дьяволом во плоти, подобная тенденция появится позднее. А пока он еще обладает чертами и качествами обыкновенного человека: сомневающегося, думающего, заботившегося о своей семье. Он бывает глуп, ему иногда страшно и плохо. Но в целом, авторы сценария наделили главного героя означенным набором характеристик с вполне определенным намерением. Им хотелось, чтобы зрители смогли почувствовать симпатию к тому, кто решился на весьма непростой шаг – поменять политическое подданство ради освобождения от социалистического гнета. Для зрителя он становится отважным героем, вовремя одумавшимся и сбросившим с себя цепи социалистического гнета, несомненно, требует наличия смелости и рассудительности. И хотя в этом фильме образ врага лишь начинает зарождаться, основные тенденции антисоветской пропаганды вроде мировой шпионской сети Советского Союза или коммунистического заговора уже присутствуют. В дальнейшем, они будут лежать в основе многих фильмов.

Таким образом, первый шаг был сделан: появилась картина, обличающая коммунизм и СССР в частности (ибо для американцев Советский Союз являлся синонимом коммунизма, они не разграничивали данные понятия). За ней последовал целый ряд других фильмов, отличающихся истеричной боязнью и преувеличенными обвинениями России во всем мировом зле.

В 1949 году вышел фильм под названием «Красная угроза». Его посыл становится понятным сразу на первых секундах, когда под звуки «Интернационала» на фоне глобуса, захваченного спрутотом, идут титры. Перед нами абсолютно прозрачная аллегория: щупальца коммунизма опутывают весь мир. И действительно, под такую громогласную музыку становится немного не по себе, даже сегодня, когда описываемые события остались далеко позади. Суть фильма сводится к тому, что американец, разочарованный в поддержке своего государства, увлекается коммунистическими идеями и попадает в ряды представителей партии. Они же оказываются жестокими, циничными, фанатичными людьми, безумно преданными идее и готовыми нести какие угодно жертвы ради нее. Но есть среди них люди, разочаровавшиеся в идеалах партии и решающие уйти. Здесь и начинается демонизация коммунистов. Партия их словно не отпускает. Они не могут устроиться на работу. Куда бы они не приходили, через месяц или два их увольняют за связь с коммунистами, за бывшее членство в партии. Получается, что эти люди из-за ошибок прошлого становятся изгоями, потерявшими возможность нормального существования. Вот чем грозит выход из партийных рядов.

С подобным сталкивается и герой фильма «Женщина на пирсе 13» (1949). Вступивши в партию по молодости и глупости, главный герой спустя много лет оказывается снова втянут в ее дела. Как бы не пытался он объявить, что он давно порвал с партией и прекратил с ней любые связи, его шантажом и угрозами заставляют снова работать на нее. Выхода из партии нет, также как и нет бывших партийных членов. Если человек становится нужен, его везде найдут, даже спустя большое количество времени. Или убьют, если возникнут малейшие подозрения в надежности. Но и после смерти нельзя рассказать о проделках партии. Так, героиня фильма, решившись покончить с собой, начала писать предсмертную записку, где хотела рассказать миру всю правду о партии и ее методах. Однако записку изъяли, девушку убили и объявили затем, что она свела счеты с жизнью из-за несчастной любви. В целом люди, рискнувшие покинуть партийные ряды, обычно погибают. Исключение – лишь главные герои. Например, в фильме «Я был коммунистом по заданию ФБР» (1951) девушку изгоняют из партии, но она является нежелательным свидетелем, ведь она знает, кто состоит в ней и может это рассказать. Конечно, ее хотят убить, но в ходе перестрелки и погони она чудом остается жива. И весь оставшийся фильм в кадре она не появляется, потому что ее прячут в секретном месте.

Любое, пусть даже малейшее противодействие заканчивается плачевно: будь то просто спор об идеологических вопросах или прямой конфликт. Ведь, как известно, есть только линия партии, других мнений нет. Спорить с убежденными коммунистами невозможно, они становятся сущими демонами: злятся, кричат, распускают руки. Так, в фильме «Красная угроза» (1949) человека, просто задающего вопросы на политическую тему, жестоко избивают, а за общение с человеком, покинувшим ячейку – изгоняют.

Все следят друг за другом, контролируют каждый шаг, оплошности никому не прощаются. Общечеловеческие ценности чужды этому обществу: затравленный партией поэт кидается из окна многоэтажки на глазах руководителя, но последний даже не посмотрел в сторону несчастного. Он просто собрал вещи и невозмутимо пошел домой. А в фильме «Женщина на пирсе 13» коммунисты с блаженной улыбкой наблюдают за смертью предателя, ими же убитого.

Дружеские и любовные отношения вызывают подозрение со стороны коммунистов, их стремятся разрушить. Такие качества как сопереживание, любовь к ближнему, желание мира и спокойствия – подвергаются резкой критике и считаются недостойными истинного коммуниста. Но апофеозом всей этой демонизации образа, так ярко проявившегося в фильме «Красная угроза», становится момент разоблачения Ивонн Крауз, самой рьяной партийной активистки. Обнаруживается, что это ее не настоящее имя, а сама она не американка, а немка. А документы она достала, убив несчастную женщину. Разоблаченная, она разражается нечеловеческим смехом.

Мы так подробно останавливаемся на этом фильме, так как в нем в полной мере отображен тот дьявольский образ, которым наделяли коммунистов. Человеческие черты здесь почти отсутствуют. Перед нами сборище жестоких фанатиков, убийц, вездесущих сумасшедших. Герои не имеют ничего общего с персонажами «Железного занавеса», они утратили все моральные принципы, весь человеческий облик. И хотя между выходом двух означенных фильмов на экран прошел только год, они в корне разнятся. Насколько меняется мотивация их персонажей, насколько масштабней стали их действия, а главное, насколько увеличивается истерия вокруг коммунистической партии. Стоило кинематографу выпустить лишь одну картину, пошатнувшую общественное спокойствие, как сразу начали рождаться подобные фильмы: преувеличенные, необоснованные, даже фантастические. Стоит отметить, что наряду с ними появлялись и правдивые кинокартины: с героями, наделенными обычными человеческими чертами. Их было не так много, но зато персонажи в этих фильмах – настоящие: беспокойные и смешные, иногда, как и в реальности, злые и жестокие.

Но на начальном этапе холодной войны подобные нереалистичные картины получили широкое распространение, они буквально захлестнули кинематограф. В них преобладают идеи о всеобъемлемости партии, ее мировом охвате, ее беспрецедентной жестокости и циничности.

Все чаще мелькают идеи о всемирной шпионской сети, о коммунистическом заговоре: члены партии сеют беспорядки в странах, чтобы поднять смуту и прийти к власти. Прикрываясь идеями равенства и справедливости, они просто сталкивают нации и народы: «Евреи, католики, надо их всех стравить друг с другом, чтобы они перегрызли друг другу глотки. Как иначе мы сможем построить советскую Америку?» [Я был коммунистом по заданию ФРБ, 1951]. Коммунисты не останавливаются ни перед чем, люди для них – лишь средство достижения цели. Более того, они смеются над ними, ни во что их не ставят. Доверчивый народ лишь пешка в большой политической игре.

Коммунисты циничны и не остановятся ни перед чем, ради достижения цели. Они не только готовы сотрудничать с фашистами, но и не побрезгуют такими средствами вербовки новых членов партии, как мнимые отношения или секс [Рябов, 2011]. Они используют подобным образом людей, заманивая их.

Убийство для них – всего лишь необходимая мера для охраны и сохранения этой великой идеи. Они не воспринимают его как преступление – это защита интересов партии или мщение за ее поруганную честь. Подобные стычки не превращаются в сведение личных счетов, как у обычных людей, они всегда носят оттенок чего-то торжественного и высокого. Поэтому они так и безжалостны, ведь все эти жертвы во имя идеи, да и человеческие чувства им недоступны. Это идеологические машины, лишённые всяких принципов и моральных ценностей. Они играют на слабостях людей, их неудачах и страстях – ловкие манипуляторы, невидимой рукой выстраивающие ту картину мира, которую желают видеть. Их главная цель – захватить власть над умами всего мира и распространить коммунизм повсюду.

Однако в этот период появляются и достаточно нейтральные образы коммунизма и Советского союза. В фильме «Вторжение в США» 1952 года мы не увидим каких-то кровожадных и всесильных героев. Да, они по-прежнему будут жестокими и злыми, но не будет внутренней паники перед ними. Не будет заговоров и шпионства, будет просто война с ее несчастьями и проблемами. Конечно, Америка станет невинной жертвой бесчеловечного нападения СССР, ее города разрушат, разбомбят мирные территории, и погибнет мирное население, но это будет человеческое противостояние двух держав. Более того, эта война явится лишь гипнотическим сном компании американцев, призванным показать необходимость объединения населения страны перед лицом угрозы. Можно сказать, что этот фильм доносит до зрителя основную идею тех лет: нужно работать во благо государства и быть готовым в случае чего защитить свой дом и страну. Все-таки боялись они нападения русских, ведь русский почти приравнивался к мировому злу. И этот стереотип еще много лет ходил в народе, да и до сих пор его еще не смогли искоренить.

Совершенно иным фильмом, показавшим положительный образ коммунистов, стал «Берлинский экспресс» 1948 года. Отметим, что его премьера состоялась буквально за несколько дней до «Железного занавеса», который положил начало созданию образа врага. Формально он вышел еще до возникновения идеологической борьбы в кинематографе, однако, холодная война уже началась. Итак, в «Берлинском экспрессе» рассказывается о политическом деятеле Генрихе Бернарде, похищенном нацистами. Группа, состоящая из представителей стран-союзников, отправляется на его поиски. Естественно, там есть и русский герой. Он изображен верным своему долгу солдатом, сдержанным и решительным, но при этом готовым прийти на помощь. Подобная мировая проблема кажется ему более значимой и весомой, чем его военный долг. Поэтому он остается, чтобы найти профессора и пренебрегает своим опозданием в часть. В целом персонаж хороший, только очень закрытый и при этом наивный: покупает за несколько пачек сигарет «оригинальную» подпись Гитлера, которую продают на каждом вокзале, за что союзники над ним добродушно посмеиваются.

Таким образом, фильмы начального этапа холодной войны имеют ярко выраженную антисоветскую направленность. Этим картинам характерна демонизация образа врага, которая проявляется в вездесущности и в всеобъемлющем контроле. Враг предстает перед зрителем неким

Э.В. Клоос *Образ Советского Союза в американском кинематографе  
первого этапа Холодной войны 1946-1953 гг.*

сверхчеловеком, успевающим следить за всеми членами партии, разворачивать всемирную шпионскую сеть и при этом ещё плести заговоры. Он жестокий, злой, циничный и, что хуже того, он везде. Он не имеет человеческих черт, эти качества больше присущи некоему существу, который творит зло. Человек все-таки имеет определённые рамки, он ограничен пространством, временем, он просто не может за всем уследить и всем напакостить. Однако этот образ не возник извне. Стоит объяснять его паническим страхом. Страхом Америки перед партией, коммунистами, перед лидерами и советской властью. Уж слишком разные эти страны, слишком противоположны их взгляды. СССР казался США непредсказуемым, таинственным, готовым на внезапные перемены в политическом курсе. Они не понимали друг друга и боялись. Так появились настолько гипертрофированные, нереальные образы, ведь у страха глаза велики.

В представлении кинематографа враг настолько идеологизирован и верит в идею, что готов ради неё даже на самые аморальные вещи. И эта фанатичная вера пугает американцев не меньше, чем жестокость. В этом вопросе как нельзя лучше можно увидеть столкновение двух систем ценностей: русских и американских. Для них не понятна, странна и пугающа подобная отдача за какую-то неведомую, эфемерную идею, за какой-то духовный идеал, которого никто не видел, но лишь слышали о нем. Американцы люди прагматичные и конкретные, для них подобное поведение – неведомая блажь. Даже в фильме «Вторжение в США», призывающим нацию сплотиться и помочь по мере сил государству, мы не увидим энтузиазма со стороны героев до того момента, пока им не покажут, что станет с их семьей, бизнесом и другими ценностями в случае войны. В начале фильма это неподъёмные, безразличные люди, которым все равно на проблемы государства. Одного владельца завода просят переделать его тракторное производство на выпуск танков. Он отказывается и говорит: «Извините, майор, я бы хотел вам сделать хорошо, но я 10 лет создавал отдел продаж и не откажусь от него, чтобы полизать перед правительством». Зато после того, как ему показали, что будет, если начнётся война, как отберут его завод, он мгновенно все переделал. Если советский человек верит бескорыстно, не из страха, принуждения или запугивания, то практичный американец склонен к удовлетворению собственных интересов, а государственные могут его заинтересовать только в случае угрозы его имуществу. Поэтому идея подобного отречения ради государства и слепая вера в идею им чужда.

Советский человек предстаёт перед американским зрителем замкнутым, суровым, скрытным. На фоне жизнерадостных и улыбающихся американцев это производит разительный контраст. Что, несомненно, разделяет эти два народа и делит их на «своих» и «чужих». «Свой» – это близкий по духу человек, которому хочется соперничать, за которого волнуешься и в которого веришь. «Чужой», наоборот, вызывает ряд негативных эмоций: начиная с простого непонимания и неприятия, заканчивая ненавистью и отвращением.

Естественно, есть фильмы, которые этот образ врага не транслируют, где появляются положительные герои, как в «Берлинском экспрессе». В них советский солдат – это друг, помощник, человек, который не бросил в трудную минуту и, несмотря на свой долг, все же решил, что мировая проблема важнее.

В целом фильмы первого периода холодной войны топорны и просты. В них присутствуют идеи всемирного заговора, шпионской сети [Федоров, 2010]. Они вызывали в людях боязнь, потому что коммунисты скрытны и невидимы, потому что не известно, кто состоит в партии, быть может друг или брат. А главное, нет уверенности в том, что эта сеть может быть обнаружена, а этот заговор предотвращен. И чем больше боялись, тем невероятнее становился образ коммунистов, тем больше антисоветских фильмов снималось. При этом по-прежнему доминирующей проблематикой оставались идеи всемирного заговора и шпионства. Эти страхи американцы пронесли вплоть до конца холодной войны, а значит, фактически до развала СССР. Но периодически, до сих пор выходят фильмы о зловещих русских. Так что образ ужасающего врага не покинул американский кинематограф и по сей день.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Берлинский экспресс / Berlin Express (1948, реж. Ж. Турнер, США), игр.
2. Железный занавес / The Iron Curtain (1948, реж. У. Уэллмэн, США), игр.
3. Женщина на пирсе 13 / The Woman on Pier 13 (1949, реж. Р. Стивенсон, США), игр.
4. Красная угроза / The Red Menace (1949, реж. Р. Спрингстин, США), игр.
5. Я был коммунистом по заданию ФБР / I Was a Communist for the FBI (1951, реж. Г. Дуглас, США), игр.
6. Вторжение в США / Invasion, U.S.A. (1952, реж. А. Грин, США), игр.
7. Пригнись и накройся / Duck and Cover (1952, реж. Энтони Риццо, США), игр.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гудков Л. Идеологема «врага»: «враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / Сост. Л. Гудков; ред. Н. Конрадова. – Москва: ОГИ, 2005.
2. Рябов О. «Советский враг» в американском кинематографе Холодной войны: гендерное измерение // Женщина в российском обществе. 2011. №2. С. 20-30.
3. Фатеев А. Образ врага в советской пропаганде, 1945–1954 гг. – Москва: Изд-во РАН, 1999.
4. Федоров А. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. – Москва: Изд-во МОО «Информация для всех», 2017.
5. Федоров А. Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946–1991) до современного этапа (1992–2010). – Москва: Изд-во МОО «Информация для всех», 2010.

#### REFERENCES

1. Fateev A. *Obraz vraga v sovetskoj propagande, 1945–1954 gg* [The image of the enemy in Soviet propaganda, 1945-1954]. Moscow, Izdatelstvo RAN, 1999.
2. Fedorov A. *Otrazheniya: Zapad o Rossii / Rossiya o Zapade. Kinoobrazy stran i lyudej* [Reflections: The West about Russia / Russia about the West. Movie images of countries and people]. Moscow, Izdatelstvo MOO "Informaciya dlya vsekh", 2017.
3. Fedorov A. *Transformacii obraza Rossii na zapadnom ekrane: ot epoxi ideologicheskoy konfrontacii (1946–1991) do sovremennogo etapa (1992–2010)* [Transformations of the image of Russia on the Western screen: from the era of ideological confrontation (1946-1991) to the modern stage (1992-2010)]. Moscow, Izdatelstvo MOO "Informaciya dlya vsekh", 2010.
4. Gudkov L. *Ideologema "vraga": "vragi" kak massovyy sindrom i mexanizm sociokulturnoj integracii* [The ideologeme of the "enemy": "enemies" as a mass syndrome and a mechanism of socio-cultural integration]. Moscow, OGI, 2005.
5. Ryabov O. "Sovetskij vrag" v amerikanskom kinematografe Xolodnoj vojny: gendernoe izmerenie" ["The Soviet Enemy" in the American cinema of the Cold War: a gender dimension]. *Zhenshhina v rossijskom obshhestve* [A woman in Russian society]. 2011, no. 2, pp. 20-30.

Научная статья / Research article  
УДК/UDC 791.43-2+791.43.04  
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

Ангелика Молнар  
*Angelika Molnar*

*PhD, habil., доцент,*

*PhD, dr. habil, Associate Professor,*

*Дебреценский университет (Дебрецен, Венгрия)*

*University of Debrecen (Debrecen, Hungary)*

[manja@t-online.hu](mailto:manja@t-online.hu)

## «ЛЮЦИФЕР» И ДЕМОНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА “LUCIFER” AND DEMONIC FIGURES IN THE WORKS OF PUSHKIN AND LERMONTOV

Статья посвящена сопоставительному анализу демонических образов и сюжетов в произведениях Пушкина и Лермонтова о Демоне и в сериале Нетфликса «Люцифер». Возможно, эта тема выходит за рамки научного дискурса, однако в настоящее время сериал пользуется такой популярностью, что стал, пожалуй, самым скачиваемым шоу. Этим объясняется решение автора статьи провести параллели между литературными шедеврами и не их экранизациями, а продуктом популярной культуры. Даже если создатели сериала не читали указанные произведения русской литературы, их типологические сходства налицо. В результате анализа сериал «Люцифер» можно понимать как вполне человеческую историю «самой дисфункциональной семьи в универсуме». Наше исследование позволит также интерпретировать сериал с точки зрения переосмыслений библейских мотивов, положений христианской веры и литературной традиции.

**Ключевые слова:** образ Демона, Пушкин, Лермонтов, Люцифер, Нетфликс, искушение

**Для цитирования:** Молнар А. «Люцифер» и демонические образы Пушкина и Лермонтова // Артикульт. 2021. №2(42). С. 76-82. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

The article is devoted to the comparative analysis of demonic images and plots in the works of Pushkin and Lermontov about the Demon and in the series “Lucifer” by Netflix. Perhaps this topic goes beyond the scope of scientific discourse, but now the series enjoys such popularity that it has become perhaps the most binged show. This explains the decision of the author of the article to draw parallels between literary masterpieces and not their film adaptations, but a product of popular culture. Of course, the creators of the series did not read Russian literature, but typological similarities are obvious and can be revealed. As a result of the analysis, the series “Lucifer” can be understood as a completely human story of “the most dysfunctional family in the universe”. Our interpretation throws light on it in the aspects of rethinking biblical motives, the provisions of the Christian faith and literary tradition.

**Keywords:** Demon images, Pushkin, Lermontov, Lucifer, Netflix, redemption

**For citation:** Molnar A. ““Lucifer” and Demonic figures in the works of Pushkin and Lermontov.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 76-82. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

Несмотря на то, что сериал «Люцифер» основан на популярном комиксе Нила Геймана и др. «Песочный человек», и стриминговый гигант придал ему слишком много модной идеологии и актуальной политики, он, за исключением фарсовых и слезливых сцен последних сезонов, удачно сочетает различные жанры: комедию и драму, фэнтези, мистику и семейно-бытовой роман, романтическую историю и детективы, полицейские процессуалы, пробуя себя и в дополнительных жанрах: мюзикля, нуара, аниме и т.д. К тому же он в духе постмодернизма совсем не принимает себя всерьез, пародируя как другие фильмы и сериалы, так и клише массовой культуры. Создатели (Том Капинос и др.) и шоураннеры (Ильди Модрович, Джо Хендерсон и др.) вложили в него также несвойственную для таких сериалов глубину в силу этического использования библейских аллюзий: сюжет разворачивается на основе идеи искушения. Кроме того, образ героя в исполнении харизматичного актера, Тома Элписа, вышедшего из семьи священнослужителей, вносит новые штрихи в ряд иконических ролей Люцифера в кинематографе, таких как у Роберта Де Ниро («Сердце Ангела») или Аль Пачино («Адвокат Дьявола»). Реинтерпретация образа через призму байроновских, романтических или уайльдовских фигур дополняется нами мотивами классической

русской литературы. Внимательному читателю не составляет труда обнаружить явные переключки фигуры киношного Дьявола с литературными образами, начиная с пушкинского и лермонтовского демонов, гоголевских смешных и страшных чертов или бунтарей, скептиков и господинов Достоевского, вплоть до справедливого карателя Воланда Булгакова.

В предыстории сюжета сериала Люцифер покидает ад и переселяется в Лос-Анджелес (Город Ангелов). Здесь герой предается всевозможным земным удовольствиям, примеряя на себя роли владельца ночного клуба – плейбоя и британского джентльмена. Пилот-эпизод начинается с того момента, как после смерти его певицы герой встречает детектива Хлою и впервые за свое существование по-настоящему влюбляется. Его характер полностью изменяется. Эгоистичный, самовлюбленный гедонист, так сказать Антихрист, превращается в жертвующего собой Бога – Христа. Добавим, что несмотря на успех, сериал несколько раз собирались закрыть. Сюжет о спасении Люцифером героини и человечества повторяется в каждом сезоне с небольшими изменениями. В недавно вышедшем финальном сезоне герой отказывается от своего божественного статуса и возвращается в ад ради своей собственной дочери (от Хлои), чтобы она не стала подобным монстром.

В разных исследованиях, посвященных образу Демона, анализируются как его романтические черты, так и переосмысление традиционной фигуры в творчестве Пушкина и Лермонтова, в том числе в стихотворении «Мой демон» и в поэме «Демон» [Бем, 1937; Бицилли, 1992; Гоосен, Ходанен, 2014; Кроо, 2009; Лепяхин, 1995; Манн, 2001; Мочульский, 1999]. В нашей работе мы обращаемся к тем моментам сюжетов и ситуаций, в которых наблюдается сходство с сериалом. Таким образом, мы выстраиваем фиктивный интертекстуальный и интермедиаальный ряд, который помогает интерпретировать как сериал, так и по-новому рассмотреть поэтические творения настоящих мастеров слова.

Конструкция стихотворения Пушкина «Демон» [Пушкин, 1977, с. 144] покоится на антитезе веры и сомнения. Отвергается идеализация юношеских переживаний лирического субъекта (желание «свободы, славы и любви», «всех впечатлений бытия», то есть «возвышенных чувств» и «вдохновенных искусств») с демонической, «адской» позиции. Такая характеристика создает следующий образ Демона: он насмешлив, предпочитает разум и прикован к земле. «Злобный гений», однако, на самом деле подвергает критике старое слово. Это проявляется в искусительном характере вербального действия, которым он обращается к своей прежней, ранне-романтической позиции. Качество «хладное» присваивается «яду», направленному на речь. Скептицизм по отношению к мечтательной установке, таким образом, свидетельствует о сдвиге как в образе, так и в языке лирического субъекта. В результате реинтерпретации, однако, и байронический «демонизм» представляется лишь как этап на пути перестройки личности, взросления, освоения нового слова субъектом текста.

В начале сериала Люцифер – нарцисстичен и презирает людей как марионеток – творений его отца. Он надменно и высокомерно «дразнит» мужчин и смотрит на женщин как на объектов наслаждения, высмеивая их материнскую сущность, то есть потребность в продолжении рода. Выясняется и причина такого скептицизма. Люцифер обвиняет людей в распаде своей семьи: Бог слишком много внимания уделял им, и с этого начались ссоры между ним и матерью-природой / светом, бунт любимого сына-ангела и его изгнание в преисподнюю. Герой поэтому и воспринимает себя скорее как блудного сына, бунтаря. Он восхваляет волю, с помощью которой старается освободиться от (как он говорит) «манипуляций» «кукловода» – отца. Первым шагом в этих попытках является его решение (второй бунт после небесного) бросить свою ненавистную работу в аду (управлять мучением грешников) и начать свою собственную, вольную «жизнь» на земле. У него сердце словно разрывается в тот момент, когда ему становится известно, что Хлоя является чудом, даром отца ему с целью вывести его на правильный путь.

В процессе самоопределения современный «Демон» резко выступает и против его отождествления со злом. Он импульсивный и жизнерадостный, никогда не лжет, разоблачает

А. Молнар «Люцифер» и демонические образы  
Пушкина и Лермонтова

шарлатанов и неверующих. Кроме того, он никого не убивает, не подталкивает к совершению преступлений, не соблазняет людей против их воли, он только вызывает их потаенные желания и выполняет их, заключая сделки. Однако он сталкивается с тем, что каждая сделка приводит к негативным последствиям, порой даже к смерти человека. Под влиянием Хлои, воспринимающей его как падшего ангела, старающегося снова подняться, он пересматривает свою прежнюю, «дьявольскую» позицию. Более того, он соглашается наказывать злодеев только по закону. Как каждое совместное с детективом расследование нового преступления, так и сеансы у психолога приводят Люцифера к более глубокому пониманию своей личности и своих поступков. Это является новым мотивом в ряде романтических историй о Демоне. Отметим, что вопреки общепринятым представлениям, Люцифер в сериале отличается и детским юмором, и ребячеством, что придает драматическим, а порой трагическим ситуациям некоторую легкость, и вызывает сочувствие, симпатию к его фигуре, как к ребенку: он единственный из ангелов, кто называет Бога-отца – папой, а Богиню-мать – мамой.

Напомним, что в стихотворении «Мой демон» [Лермонтов, 1936, с. 317-318] Лермонтов буквально делает «своим» фигуру пушкинского «гордого демона» («мой»). Его демону также свойственна насмешливость, в то же время она направлена против лицемеров и предателей. В толковании Демона пороки относятся к человеческому роду, а к «собранию зла» он не причастен. В произведении представлен также новорожденный, который обречен на вечные страдания. Демон искушает человека тем, что просвещает его, то есть приносит ему свет, даже если этим не может осчастливить его. Тем не менее лирический субъект тоскует без «светлого», неповторимого слова, то есть «Демона».

Когда Люцифер сериала отрежет свои ангельские крылья, чтобы навсегда отречься от подземного мира, а Хлоя сделает его уязвимым, он чувствует, будто заново родился и ведет себя как простой человек. Это объясняется им идеей самоактуализации ангелов, то есть тем, что он сам, по собственной воле может превратиться то в доброго смертного, то в злодея. По сути дела, борьба в нем между ангелом и демоном остается до конца. Во второй половине пятого сезона герой и признается своему отцу, с которым они стараются разрешить свои разногласия, что в отличие от значения его имени «Люцифер» – «светоносный», присвоенного им вместо «Самаэля», он впервые увидел свет «в своей долгой и безнадежной жизни», будучи влюбленным. Герой присваивает себе и фамилию, указывающую на его светоносный характер: Морнингстар, то есть Денница. В своем самобичевании он даже не в состоянии осознать, что помимо трудностей, он приносит свет в жизнь людей (в частности, его терапевта), полюбивших и защищающих его даже перед Господом. Доктор Линда выясняет, что именно привлекло Люцифера в человеческий мир: он находится в поисках любви, жаждая также прощения и искупления.

В поэме Лермонтова, создавшего новый романтический канон, Демон также чувствует себя отторгнутым и одиноким. В самоопределении героя представляется известная метафора Лермонтова о корабле: «Без парусов и без руля / Плышет, не зная назначенья» [Лермонтов, 1935, с. 475]. Полет Демона без цели, его блуждание в пустыне также связываются с бесприютностью. Его образ построен на контрастах – «дух изгнания» / «чистый херувим» [Лермонтов, 1935, с. 455], несмотря на это, герой поэмы сначала отвергает одновременно светлый, красочный и мрачный, горный земной мир. Он определяет прежнего себя светилом, которое своим ложным светом губило жизнь людей: «И стал бродить, как метеор» [Лермонтов, 1935, с. 476]. Однако герой выяснил, что презренные люди сами грешны и совершают преступления, поэтому ему даже искушать их было скучно и бесплодно. Теперь выражается желание Демона искупить свои грехи – об этом свидетельствуют его слова о суде. Он тоскует по настоящему делу – творческому акту и любви. Встреча с Тамарой ведет к его отказу от прежних действий и открывает перспективу новой формы жизни – смысла бытия и смены слова.

Образ лермонтовской героини, с одной стороны, напоминает темного ангела, а с другой, отражает яркую грузинскую природу, описанную Лермонтовым как метафоризацию души.

Песнь Тамары глубоко влияет на Демона: он «[с]лезую жаркою как пламень» [Лермонтов, 1935, с. 471] прожигает камень. Тамара сначала не понимает, почему именно она выбрана им. Выясняется, что они – родственные души: бунтари. Тамара опасается своей предстоящей свадьбы с незнакомым женихом как потери свободной жизни, жаждет познания и ищет себе иной путь, как и сам Демон. По этой причине она может стать привлекательной для него. Испытание Тамары объясняется как наказание за ее сомнения. Тамара могла бы противостоять искушению, однако смерть жениха делает ее беззащитной против попыток Демона. Жених сам виноват в своей смерти, так как в надежде на скорое соединение с невестой, он нарушает обет и пропускает молитву. Печальную невесту Демон утешает, сравнивая ее со звездами, плавающими светилами. Он навеивает ей «мечты», то есть своей поэтической речью, голосом вызывает ее заветную тайну – страсть. Что для Демона отмечено воспроизведением чувств, то на языке природы снова связывается со звездами. А сам Демон теперь ни светлый, ни мрачный, а напоминает «вечер ясный» [Лермонтов, 1935, с. 466]. Когда он раскрывается в своем настоящем виде перед героиней, она сначала отказывает ему. Подобные мотивы наблюдаются и в современном «Люцифере».

В сериале, в котором музыка играет ключевую роль для понимания героя, Люцифер, поющий ангельским голосом, и Хлоя, имеющая ангельский облик, тоже рождены друг для друга. Правда, героиня долго пыгается противостоять его чарам, они не действуют на нее, она видит его таким, какой он есть. Она – светлая, голубоглазая блондинка, которая уже до их встречи расстается со своим мужем – продажным полицейским. Все сильнее влюбляясь в Дьявола, Хлоя начинает краситься в темные цвета, а влюбленный Дьявол от изначально черного имиджа переходит к более светлому наряду и внешности. Параллельно с этим, сначала представлен только искусственно освещенный, темный «город грехов» с разными локусами преступлений, похожий на круги ада, однако со временем яркое солнце и синее море Лос-Анджелеса обрастают положительными коннотациями. А в последних сериях приводится и картина рая в виде сверкающего пруда и приветливых, зеленых холмов, а также светлый престол Господа на небесах.

В поэме Лермонтова во избежание соблазна Тамара обращается к своему отцу с просьбой перевести ее в обитель, что вместе с тем означает и «погребение» девушки по своей воле. Однако ее фигура начинает принимать облик Демона. Героиня переживает тоску, подобную той, которую он раньше пережил. Это – тоска по «райским» звукам и желание поцелуя. Ее ночные грёзы (как у Хлои) предваряют настоящую встречу с ним, которая представляется как эквивалентность слов и поцелуя Демона в так называемом «падении» Тамары: «Коснулся жаркими устами (...) Соблазна полными речами» [Лермонтов, 1935, с. 481]. Демон искушает Тамару своими словами – «гибельной отравой» – и во время молитвы, общения с Богом, тем самым опять наблюдается отсылка к пушкинскому претексту: «Твои слова – огонь и яд...». На самом деле в них Демон восстанавливает и переосмысливает слова молодости: любовь он считает осуществлением его «мечты» о счастье, то есть прощением со стороны Бога. Но сторож церкви отгоняет «духа злого», вовремя перекрестившись.

Отметим, что в сериале Люцифер переступает порог церкви лишь с целью соблазна порочных женщин и поиска преступников. Будучи разумным, атеистично и логично мыслящим существом, Детектив долгое время не хочет верить словам Люцифера о том, кто он на самом деле, и первая целует его. Хлоя обращается к церкви только после того, как случайно увидит его дьявольское лицо. Испугавшись, что ее возлюбленный – монстр, она пытается отравить его с помощью фанатичного священника-экзорциста. Только в пятом сезоне герои сблизятся окончательно, когда Хлоя принимает и его адский облик, а Люцифер наконец-то начинает чувствовать себя достойным ее ангелом. Несмотря на это, при жизни их не ожидает общего счастья.

Канва любовной истории у Лермонтова также прерывается. Второе появление херувима означает божий суд над Демоном: романтическое слово любви становится для него непостижимым – Бог не позволяет ему сбросить проклятие. Герою возвращаются его обычные свойства, прежняя речь и пушкинское слово о нем: «злобный взгляд», «смертельный яд», «вражда», «хлад».

А. Молнар «Люцифер» и демонические образы  
Пушкина и Лермонтова

Однако, в конце концов, он представляется трагической фигурой, оставшись «[о]дин, как прежде, во вселенной / Без упования и любви!..» [Лермонтов, 1935, с. 485].

Бледный отблеск образа херувима в сериале можно обнаружить в фигуре Аменадиэля, старшего брата Люцифера, который напрасно старается вернуть его в ад. Он даже прибегает к недозволенным средствам, например, воскрешению убийцы, и, в результате, сам превращается в падшего ангела и теряет свои крылья, которые у него темные, в отличие от люциферовских белых и ярко-светлых. Аменадиэль даже обзаводится с Линдой ребенком и остается жить с ними на земле и оттуда станет управлять миром. Вместо него другие ангелы и их мать пытаются воспрепятствовать воплощению мечты Люцифера. Они становятся жертвами проявлений его грозного характера, когда покушаются на жизнь Хлои. Однако, в отличие от лермонтовского Демона, защищающего свою «добычу» при первой встрече с херувимом («Злой дух коварно усмехнулся; (...) проснулся / Старинной ненависти яд» [Лермонтов, 1935, с. 472]), Люцифер принимает свое настоящее адское обличье лишь тогда, когда он укрощает своих демонов, ворвавшихся в человеческий мир и похитивших его племянника.

Известные изображения лермонтовского Демона (М. Врубелем и М. Зичи) презентуют его в фигуре грустного, мечтательного юноши. В отличие от них, Люцифер в сериале представляет собой взрослого, веселого и очаровательного мужчину, который, однако, мигом может превратиться то в разозленного, страшного монстра; то в искренно страдающего себя-ненавистника после того, как он, защищая Хлою, убивает своего младшего брата Уриила; то в подростка, бунтующего против своего отца и в слезах умоляющего его простить; то в ребенка, со светлой улыбкой радующегося тому, что его родители снова вместе.

Отметим, что в поисках искупления своих грехов находится не только Люцифер, но и все герои сериала: женщина-демон Мейз, «выращивающая» себе душу; бывший муж Хлои, испытавший любовь к жене Господа, которая принимает тело женщины-адвоката, защищавшей преступников; психотерапевт, бросивший в молодости свою дочь; вечно радостная и верующая Элла – эксперт полиции, которого привлекают преступники. И, конечно, ищет правильный путь и Хлоя, которая целью своей жизни ставила борьбу с преступностью, однако влюбилась в самого Дьявола.

В поэме Лермонтова Тамара проходит путь не только грехопадения, но и искупления. В развернутой метафоре взор Демона сближается со сверкающим кинжалом – орудием, протыкающим тело жертвы. Подобным действием обладает и «лобзанье». Кроме переключки с пушкинским текстом, в котором «яд» слова Демона проникает в слово лирического «я», орган передачи слова у Лермонтова выступает и в функции медиатора поцелуя, однако такое слияние не приводит к «исцелению», «целостности» «я» и «он». Поцелуй означает смерть Тамары. Застывшие на лице мертвой героини следы конца страсти свидетельствуют о присвоенных ей демонических признаках, таких как «хладное презренье». Ее «чудный взор» дремлет, ожидая будто снова поцелуя. Вместе с тем мрачности смерти противопоставляется свет, вернее элементы светлого праздника божественного брачного пира и воскресения. Грешницу хоронят у церкви, построенной ее предком «[г]рехов минувших в искупленье» [Лермонтов 1935, с. 484]. Слово Ангела, унесшего душу раскаявшейся героини, становится силой, способной принести ей прощение. Согласно божьему решению, Тамара «страдала и любила – / И рай открылся для любви!» [Лермонтов, 1935, с. 486].

В сериале происходит противоречивое преобразование героини: Хлоя попадает в рай, однако в заключительной серии она покидает его и спускается в ад, чтобы навсегда стать партнером Дьявола. Добавим, что в пятом сезоне после их первой страстной ночи Люцифер теряет свою силу, привлекающую людей раскрыться перед ним. Хлоя радуется его трансформации: видит в этом постепенный слом высокой стены, которую он воздвиг вокруг себя в защиту своей ранимой души. Этот процесс завершает другое соединение влюбленных: в параллельных сценах их взаимного признания в любви умирающая Хлоя освобождает Люцифера от угрызений совести, а Люцифер прощает ее убийцу, своего брата-близнеца Михаила (представленного в сериале вопреки

A. Molnar “Lucifer” and Demonic figures  
in the works of Pushkin and Lermontov

традиции злым), и ценой собственной жизни и бессмертия (он сжигается) спасает ее. Вместе с тем он заслуживает воскресения и становится Богом, вступив на место отца. Из шестого, финального сезона выясняется, что ему этой ответственной задачей не получается справиться, вернее только в аду. У героя появляется чувство жалости, что отличает его от подобных образов и позволяет ему выполнить свое истинное назначение: помогать проклятым грешникам, ищущим спасение, преодолеть чувство вины.

В заключении можно сказать, что в то время как демоническое у Пушкина является критикой романтического слога, а у Лермонтова традиционное понятие демонизма претерпевает существенное изменение, в «Люцифере» разворачивается история самоосмысления и трансформации Повелителя ада. Однако между образами и произведениями наблюдаются определенные сходства. В начале сериала герой не атеист, ибо сверхъестественное существо. Однако любви и чувствам не верит, холодно и «насмешливо» отрицает все «прекрасное» точно так же, как и пушкинский Демон. В то же время акцентируется вопрос свободы выбора даже в желании любви этой романтической фигурой. В досюжетной ситуации невозможности реализовать свое заветное желание им овладевают отчаяние и скука, как главным лермонтовским героем. Точно совпадающих сцен с лермонтовским сюжетом в сериале нет, однако Люцифер, подобно Демону, противостоит всем попыткам управлять его судьбой. Герои сходно отвергают традиционные мнения, отождествляющее их со Злом. По этой причине как Хлоя, так и Тамара, отвечают взаимностью чувств. В результате, высмеивание «людишек» и напускная холодность, гордость постепенно сменяются у киношного героя заботой и дружелюбием. Следовательно, литературные параллели, действительно, помогают найти философские глубины сериала. Из экранизации простого комикса, основанного на шаблонной борьбе добра и зла, получился многозначный сюжет превращения монстра в ангела, который сталкивается с невозможностью любить или быть любимым, тем не менее он проходит все испытания и добивается этого. Известная романтическая история о влюбленном в девицу Дьяволе получает развитие в современной кинопродукции в том плане, что герои трагически разлучаются, однако, находят в себе достаточно силы, чтобы искупить свои грехи, жертвуя собой.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Люцифер / Lucifer (2016-2021, Fox, Netflix, США), сериал

#### ИСТОЧНИКИ

1. Пушкин А.С. Демон // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 2. – Ленинград: Наука, 1977. С. 144.
2. Лермонтов М.Ю. Мой демон // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений в 5 т. Т. 1. – Москва – Ленинград: Academia, 1936. С. 317-318.
3. Лермонтов М.Ю. Демон: Восточная повесть. // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 5 т. Т.3. – Москва – Ленинград: Academia, 1935. С. 455-488.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бем А.Л. Разбор стихотворения «Демон» // Бем А.Л. О Пушкине. Статьи. – Ужгород: Письмена, 1937. – С. 104–409.
2. Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // Поэзия Лермонтова. – Вологда, 1992.
3. Гоосен О.К., Ходанен Л.А. Поэтика цветописи и мотив светотени в поэмах М.Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри» // Bibliotheca Slavica Savariensis. Т. XIV. Szombathely, 2014. С. 31-37.
4. Кроо К. Об одной гоголевской ссылке на стихотворение А.С. Пушкина // Studia Slavica Savariensia. Szombathely, 2009. № 1-2. С. 143-159.
5. Лепехин В. Две вариации на одну тему: «Демон» Пушкина и «Мой демон» Лермонтова // Dissertationes Slavicae. Т. XXI. Szeged, 1995. С. 151-176.
6. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. – Москва: Аспект Пресс, 2001.
7. Мочульский К.В. Кризис воображения. – Москва: Водолей, 1999.

А. Молнар «Люцифер» и демонические образы  
Пушкина и Лермонтова

**SOURCES**

1. Lermontov M.Ju. "Demon: Vostochnaja povest" [Demon: An Orientale Tale]. Lermontov M.Ju. *Polnoe sobranie sochinenij: V 5 t.* [Complete Collection of Works in 5 Vol.]. T.3. Moscow, Leningrad, Academia, 1935. Pp. 455-488.
2. Lermontov M.Ju. "Moj demon" [My Demon]. Lermontov M.Ju. *Polnoe sobranie sochinenij v 5 t.* [Complete Collection of Works in 5 Vol.] T.1. Moscow, Leningrad, Academia. 1936. Pp. 317-318.
3. Pushkin A.S. "Demon" [Demon]. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenij: V 10 t.* [Complete Collection of Works in 10 Vol.] T. 2. Leningrad, Nauka, 1977. P. 144.

**REFERENCES**

1. Bem A.L. "Razbor stihotvorenija "Demon"" [Analysis of "Demon"]. Bem A.L. *O Pushkine. Stat'i* [Papers on Pushkin]. Uzhgorod, Pis'mena, 1937. Pp. 104 409.
2. Bicilli P.M. "Mesto Lermontova v istorii russoj poezii" [The Place of Lermontov in the History of Russian Poesie]. *Pojezija Lermontova* [The Poesie of Lermontov]. Vologda, 1992.
3. Goosen O.K., Hodanen L.A. "Pojetika cvetopisi i motiv svetoteni v pojemah M.Ju.Lermontova «Demon» i "Mcyri"" [The Poetics of Colouring and Motifs of Lights and Dark in Lermontov's Poems "Demon" and "Mtsyri"]. *Bibliotheca Slavica Savariensis*. T.14. Szombathely, 2014. Pp. 31-37.
4. Kroo K. "Ob odnoj gogolevskoj ssylke na stihotvorenije A.S. Pushkina" [On one link of Gogol to Pushkin's poem]. *Studia Slavica Savariensis*. Szombathely. 2009, no. 1-2, pp. 143-159.
5. Lepahin V. "Dve variacii na odnu temu: "Demon" Pushkina i "Moj demon" Lermontova" [Two variations of one theme: Pushkin's "Demon" and Lermontov's "My Demon"]. *Dissertationes Slavicae*. T. XXI. Szeged, 1995. Pp. 151-176.
6. Mann Ju.V. *Russkaja literatura 19 veka: Jephoha romantizma* [Russian Literature of 19th century: The era of romantism]. Moskva, Aspekt Press, 2001.
7. Mochul'skij K.V. *Krizis voobrazhenija* [Crisis of Fantasy]. Moskva, Vodolej, 1999.

**Александр Викторович Марков**  
*Alexander Viktorovich Markov*  
доктор филологических наук, профессор,  
*Dr.Habil. in philology, full professor,*  
Российский государственный гуманитарный университет  
*Russian State University for the Humanities*  
[markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

## ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 1. ЛЕВ ПУМПЯНСКИЙ FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 1. LEV PUMPYANSKY

Поворот Л.В. Пумпянского в конце 1920-х годов от критики марксизма к полному принятию марксистской социологии как основного рабочего инструмента историка литературы может рассматриваться как капитуляция, но может и как раскрытие потенциала прежней критики. В статье доказывается, что критика марксизма Пумпянским полностью вписывалась в спор неокантианства против гегельянства, тогда как социология литературы строится на неокантианских основаниях и принятии диалектики Гегеля, но не гегельянской философии. Реконструируется общий для Пумпянского и Бахтина источник взгляда извне как на неокантианскую, так и на неогегельянскую традицию – эпизод из диалога «Федон» Платона. Различие в понимании романа привело Пумпянского и Бахтина к противоположным выводам – истолкование Пумпянским различия романа и новеллы позволило ему принять марксизм как метакритику неогегельянства и неокантианства, сохраняющую позицию героя, что было невозможно для Бахтина. Марксистская социология для Пумпянского как раз реализует интенции неокантианства, как только она применяется не к области науки, а к области литературы и искусства. Не соглашаясь со сближением этики и творчества, произведенным Бахтиным, Пумпянский создает непротиворечивую марксистскую социологию литературы, претендующую на философское значение и актуальную и в наши дни.

**Ключевые слова:** марксизм, социология литературы, социология искусства, Бахтин, Пумпянский, неокантианство, гегельянство

**Для цитирования:** Марков А.В. От идеализма к неомарксизму. Часть 1. Лев Пумпянский // Артикульт. 2021. №2(42). С. 83-90. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

Lev Pumpyansky's turn at the end of the 1920s from criticism of Marxism to the full acceptance of Marxist sociology as the main working tool of the literary historian can be viewed as a capitulation, but it could also be a disclosure of the potential of previous criticism. I prove that the criticism of Marxism by Pumpyansky fully fit into the dispute of neo-Kantianism against Hegelianism, while his sociology of literature was based on neo-Kantian foundations and the acceptance of Hegel's dialectics, but not Hegelian philosophy. I reconstruct a common source for Pumpyansky and Bakhtin's view from the outside to both the neo-Kantian and neo-Hegelian traditions, an episode from Plato's *Phaedo*. The difference in the understanding of the novel genre led Pumpyansky and Bakhtin to opposite conclusions. Pumpyansky's interpretation of the difference between the novel and the novella allowed him to accept Marxism as a metacritic of Neo-Hegelianism and Neo-Kantianism, preserving the position of the hero, which was unacceptable for Bakhtin. For Pumpyansky, Marxist sociology just realizes the intentions of neo-Kantianism as soon as it is applied not to the field of science, but to the field of literature and art. Disagreeing with the convergence of ethics and creativity, promoted by Bakhtin, Pumpyansky coined a consistent Marxist sociology of literature, claiming to be philosophical and relevant for today.

**Keywords:** Marxism, sociology of literature, sociology of art, Bakhtin, Pumpyansky, neo-Kantianism, Hegelianism

**For citation:** Markov A.V. "From Idealism to new Marxism. Part 1. Lev Pumpyansky." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 83-90. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

Л.В. Пумпянский, один из самых ярких представителей Невельской школы, иначе говоря, круга М.М. Бахтина, известен как невероятный труженик, в целом разделявший общие чаяния этого круга – новое Возрождение, на основе усовершенствованной эстетики символизма, новая философия литературы и музыки, способная превзойти авангардные проекты, наконец, новая гносеология, включающая в себя перформативные и рефлексивные моменты [Пумпянский, 2000, с. 10-17]. Оценивать этот проект и его осуществимость можно по-разному, но данная статья посвящена только одному из сюжетов: каково было отношение Пумпянского к марксизму, стоявшее за его ситуативными заявлениями. Очевидно, что идея нового Возрождения подразумевала принятие

как идеи прогресса, так и идеи непрерывности исторического процесса, где ценностные порядки всегда вторичны по отношению к порядкам событий – но одновременно ценность и позволяет вообще говорить о порядках событий: таким образом, противоречий с марксизмом возникать было не должно, за исключением того предполагаемого ценностного перформанса, который и обосновывает специфический предмет исторической науки. Мы доказываем, что этот ценностный перформанс был для Пумпянского не вариацией неокантианства, учения о долженствовании или телеологии, а напротив, в конце концов разрывом с неокантианством и принятием недопустимой для Бахтина и его круга версии марксистской социологии.

Расширение понимания истории [Богданова, 2018] и понятия культуры [Богданова, 2016] в неокантианстве было и для Пумпянского, и для Бахтина основанием для обоснования новых предметов философии, вопрос был только в том, как именно присоединять эти предметы, как предсказывать науки, включаемые в новый философский синтез. В любом случае, философская позиция Бахтина подразумевала критику теоретизма [Белов, 2017, с. 148], и мы доказываем, что марксизм у Пумпянского, к которому он переходит во второй половине 1920-х годов, был не менее радикальной критикой теоретизма. Учитывая ироническое отношение Бахтина к университетской философии [Лисов, 2018], можно восстановить и иронию Пумпянского по отношению к университетской филологии и ее философским основаниям – мы увидим это на примере критики развития Тургенева и его философских пристрастий. Новейшие открытия в биографии Пумпянского и Бахтина [Николаев, 2017], в том числе в области их отношения к телесному перформансу, с учетом параллелей неокантианства в изводе этих кругов с гештальт-психологией [Пузырей, 2014], позволяют усилить эту параллель между критикой философии и критикой филологии: мы увидим, что где Бахтин имеет дело со свойствами высказывания как акта, там Пумпянский имеет дело с грамматическим поведением слов, например, с возможностью предикации. Поэтому если марксизм круга Бахтина был прежде всего методом метакритики языкового, культурного, семиотического и прочего теоретизирования, то для Пумпянского он стал критикой определенных практик, производимых литературными формами.

В своем докладе о марксизме 1924 г., связанном с исканиями невеликого кружка, [Пумпянский, 2004] он прямо заострил тезисы неокантианской критики гегельянства, для которой любая имманентная телеология, которая не хочет при этом быть телеологией, став неким режимом прогресса, спорна уже потому, что оценивать исторические свершения мы не можем изнутри них самих, не имея ценностных представлений. Но эта критика у Пумпянского приняла вид оценки не отдельных утверждений о произошедшем, но дисциплин. Главное, что Пумпянский не принял в марксизме – это неспособность создавать собственные домены исторического знания, когда монизм не подразумевает настоящего открытия новых областей: «где отвага хоть на одно прочное историческое открытие и исследование?» [Пумпянский, 2004, с. 332]. Пумпянский противопоставил Марксу Ранке, а также создателей ассириологии, египтологии, библейской археологии и других наук, изменивших представление о том, как возникает сама историческая жизнь, жизнь людей в истории и порядки знакомых событий. Пумпянский не признает за марксизмом «исторические добродетели» [там же], иначе говоря, способность с помощью героически проведенного исследования, с необходимой реорганизацией исторической инфраструктуры получения и проверки знаний, получить объяснение, о чем люди прежних эпох думали, что строили, как обживали реальность и преодолевали природу. Марксизм просто и незатейливо соглашается с реализацией социальной природы человека.

Далее Пумпянский пишет, что в области литературоведения марксизм не умеет работать с генеалогическим материалом: даже если он успешно объяснит характеры Шекспира, или особенности его стиха экономическими отношениями, и скажем, выведет рифму из зарождения капитализма, – само предшествующее любой генеалогии разделение главного и второстепенного, то есть выделение точек приложения самих экономических влияний, из экономики никак не выводимо. Тогда марксистское литературоведение сразу уличается в произволе; либо оно оказывается

гедонистическим, выводящим, например, формальные радующие достижения литературы из экономического подъема. Хотя эту критику постфактум можно направить на множество позднейших советских работ о литературе, где принципом различения главного и второстепенного стал дидактический, поддержание школьного канона анализа и разбора произведения, а гедонизм превратился в обоснование текущего литературного процесса как успешного, в тот год, когда она была высказана, она смотрелась неожиданно, хотя бы потому, что для марксистской критики, с ее литературными амбициями (вспомним драматургию Луначарского), различие главного и второстепенного было ситуативной, а не методической задачей. Можно выводить ямб Шекспира из экономики, а можно не выводить – существеннее то, как мы сейчас относимся к этому ямбу: современный Пумпянскому марксизм можно считать скорее презентеистским.

Далее, Пумпянский упрекает марксизм за такое же отношение к истории: что если найти факторы, которые не могут быть сведены к экономическим, которые суть «техника исторического процесса», то марксизм просто не имеет с ними дела, страдая одновременно платонизмом (допущением перехода от предмета к понятию во всех случаях) и предрассудками популярной историографии, которая «оперирует ничтожным запасом общедоступных фактов» [Пумпянский, 2004, с. 334]. К технике будут относиться случайные обстоятельства, связанные не с понятиями, такими как «ответственность», а к обстоятельствам, в которых появляется или проявляется эта ответственность – марксистскому платонизму, утверждает Пумпянский, эти обстоятельства недоступны. К особым конфузам это ведет в случае литературы, где (если мы правильно понимаем мысль доклада) Пумпянский утверждает, что там такие обстоятельства первенствуют – например, выбор сюжетных клише, прототипов и другие необходимые операции для того, чтобы возник образ Фауста. В конце концов, Пумпянский усматривает в марксизме «смешение условий с причинами» [там же, с. 335], что в конце концов в области литературоведения приводит, по его мнению, к совершенно венаучному принятию условий как причин, например, в биографическом методе: «Марксизм подменил изучение N изучением (на практике, популярной ссылкой на...) антуража N, скажем, биографии N» [там же, с. 336].

Иначе говоря, Пумпянский не утверждает, что марксизм дает ошибочные результаты вообще, он говорит, что он дает ошибочные результаты в некоторой дисциплине, в которой сильна культурная инерция, например, инерция жанра биографии. В этом смысле марксизм недостаточно радикален, он терпит рядом с собой суеверие, даже когда собирается рассуждать о достоверных фактах – именно потому, что он достаточно экономен, он требует читать учебники больше, чем создавать новые исторические отрасли, меняющие наши представления о становлении цивилизации. Поэтому он ведет всегда «к изучению не предмета, а антуража его» [там же, с. 337], иначе говоря, оказывается островком в море этих инертных жанровых форм, которые и определяют дальнейшее существование марксистского литературоведения как дисциплины. Таким образом, неокантианская критика неогегельянского прогрессизма оборачивается исключительно разговором о границах дисциплин; и ценностные порядки могут в такой аргументации полностью быть сведены к дисциплинарным порядкам.

Но при указании на «смешение условий с причинами» Пумпянский поставил ссылку на диалог Платона «Федон» (97b). Там Сократ рассуждает, почему нельзя считать числа причиной вещей, даже несмотря на то, что арифметические операции с числами позволяют непротиворечиво говорить о свойствах вещей, которые умножаются, делятся и т. д. Дело в том, что свойства чисел, как раз те самые техники, например, способность чисел быть умножаемыми и делимыми, не создают явлений жизни, потому что мы не можем соотнести порядки вещей с теми условными обозначениями, которые привязаны к миру чисел. Например, следует ли размножение соотносить с умножением или с делением. Математические операции оказываются как раз слишком условными и ситуативными, в сравнении с тем, что происходит с вещами. А дальше Сократ говорит о другом, о монизме Анаксагора, полагавшего мир причиной всего вообще, и этот монизм для Пумпянского явно сопоставим с марксизмом. В этой системе платоновского Сократа привлекло, что порядки природы полностью

А.В. Марков *От идеализма к неомарксизму.*

*Часть 1. Лев Пумпянский*

подчиняются ценностным порядкам, раз ум – самое ценное, но потом он разочаровался и в этой системе, так как для отдельных порядков природных явлений оказываются введены как раз ситуативные объяснения, такие как объяснения исходя из стихий.

У Анаксагора, говорит Сократ, «порядок вещей вообще не возводится ни к каким причинам, но приписывается – совершенно нелепо – воздуху, эфиру, воде и многому иному» (98с, пер. С.П. Маркиша). Выражение оригинала καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ ἄτολα можно понять и в смысле «и многое другое, к тому же нелепое», тем самым считая и стихии частью нелепой для монистического рационалиста аргументацией, а можно «и многое другое, причем нелепо», усматривая здесь продолжение рассуждения о том, что отдельные вещи обладают собственными свойствами, которые никак не могут стать объяснениями других вещей, которые в этом смысле будут неуместны. Если бы Пумпянский принял второе, предикативное, а не субстантивное, толкование, он сразу бы признал марксизм (что он и сделал позднее), который ограничивает число объяснений и тем самым позволяет выстроить аргумент. В переводе В.Н. Карпова эти слова звучат в соответствии со вторым толкованием «и много других странностей», близок этому и перевод С.А. Жебелева, то есть «нелепо» понято как обозначение предмета – и это смещение оказывается определяющим для аргумента Пумпянского, который видит в марксизме неспособность иметь дело именно со странным, капризным, в то время как с закономерным он вполне имеет дело. Тем самым марксисты оказываются не столько гегельянцами, сколько монистами, идеализирующими экономику, тогда как ценностные ряды для них закрыты.

Итак, принятие предикативности нелепого означает и принятие тогдашней марксистской феноменологии культуры, во всем ее тогдашнем разнообразии и вариативности. Н.И. Николаев, ссылаясь на Н.К. Бонецкую, усматривает параллель этой ссылки на «Федон» в трактате М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности»:

«Наивный позитивизм полагает, что мы имеем дело в мире – то есть в событии мира, ведь в нем мы живем и поступаем и творим, – с материей, с психикой, с математическим числом, что они имеют отношение к смыслу и цели нашего поступка и могут объяснить наш поступок, наше творчество именно как поступок, как творчество (пример с Сократом у Платона). Между тем эти понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат события мира» [Бахтин, 1986, с. 178].

Имеется в виду, что Сократ ставит в пример себя: мои кости и сухожилия не объяснят мой поступок перед лицом смерти, равно как и стихии не объяснят бытие мира. То есть Бахтин, понимая материал мира субстантивно, а предикативность оставляя только за поступком, исходит из онтологического и креационистского понимания «Федона», чего нет у Пумпянского, для которого существенно другое. Неожиданный переход Пумпянского к пониманию культуры как системы реликтов в смысле Н.Я. Марра (который, бесспорно, понимается, как один из творческих марксистов, имеющих право рассуждать о культурно нелепом или диковинном не меньше Плеханова или Луначарского), и выведение рифмы не из оптимистической экономики, а из системы реликтов, по сути материальных нелепых предикатов самого бытия, оказывается здесь закономерным:

«Теория акад. Н.Я. Марра указала на реликтовый характер кавказских языков: вот пример реликта нейтрального и социально безразличного (конечно, относительно; *воплне* безразличных социально явлений нет и не может быть). Реликтом, по-видимому, и тоже нейтральным (возьмем пример из другой области), является рифма» [Пумпянский, 2000, с. 450].

Если мы не исходим из креационизма, то мы вынуждены признать *реликтовость* того, что для Сократа было *нелепостью*. Только креационизм позволяет понять, что «много всего нелепого» внутри порядка самих вещей, тогда как Пумпянский понимает нелепость предикативно, и на этом в своем докладе строит свою критику марксизма как редуционистского. Но это же предикативное понимание сможет обосновать марксизм при споре одновременно с неогегельянством как новым пифагорейством и неокантианством как новым анаксагоризмом.

<sup>1</sup> Здесь и далее по техническим причинам разрядка оригинала заменена курсивом.

Поэтому не случайно в тургеневском Потугине из романа «Дым», персонаже, ориентированном на Бёкля как прогрессиста, Пумпянский усматривает наивную антидиалектичность западника, перешедшего от почти пифагорейского формализма классического западничества к анаксагоризму вариантов либерализма. «Потугин (и сам Тургенев) стоят на перевале от классического западничества к вульгарному буржуазному либерализму, причем надо иметь в виду, что всякий идеологический перевал бесконечно ближе к конечному, чем к исходному рубежу» [там же, с. 478]. Так же и платоновский Сократ бранит Анаксагора за то, что в конце концов он приходит к бытовому пониманию человека как совокупности составляющих, вроде костей и сухожилий, что блокирует мужество человека перед лицом смерти, объявляя движение человека с помощью костей и сухожилий достаточным для понимания духовного движения через испытания и самореализации. Ту же наивную антидиалектичность Пумпянский видит в движении *опроцення*, в котором замечает идеологию господствующих классов, диктующих свои ценностные порядки [там же, с. 483], распределение ценностных начал поведения, исходя из абсолютизации своего господствующего положения, из того, что они и считают себя умом. Они связали себя с «моральной идеологией, как раз типичной для господствующих классов, а никак не революционной» [там же]. Тем самым из нелепостей господствующих классов с их предикациями поступков никак не может быть выведен поступок, который в конце концов может быть разблокирован только марксизмом, как и Сократ разблокировал мужество, оспорив не только абстракции Пифагора, но и конкретные переживания Анаксагора, показав недостаточность и того, и другого для диалектического понимания совокупностей как социальной реальности.

Такое предикативное понимание проявляется прежде всего в теории романа. Пумпянский иначе, чем Бахтин, понимает героя романа Достоевского «Преступление и наказание»: как «эстетически гениального» [Пумпянский, 2000, с. 514], иначе говоря, как совокупность эстетических предикативных преступных, а потом и праведных поступков, противостоящего самой ситуации гибели хора у Пушкина и Достоевского [там же, с. 512]. Ссылаясь на понимание Бахтиным романа Достоевского как *романа о методе* [там же, с. 488], а не о характере, Пумпянский иначе чем коллега толкует *метод*: не как создание всегда современных ситуаций, но как авангардный жест – всё может быть осуществлено в согласии с методом, создан роман так же, как создается ассириология. Поэтому достаточно было Пумпянскому допустить, что роман Достоевского и есть современный роман, что мы живем в этом романе, как он мог допустить и марксизм как объяснение экономики романов, а значит, и экономики поступков любых героев романов.

Достоевский для Пумпянского – «бессознательный гегельянец» [там же, с. 447], причем слово *бессознательный* надлежит понимать во фрейдовском смысле, то есть он на основе собственно структуры мира, собственного поведения чисел, создает диалектику поступка, по отношению к которой как раз отдельный герой будет гениальным философом, как Раскольников, такой новый Пифагор, который впервые доказывает теорему и впервые же сталкивается с тем, что она не работает в вещах. Это позволяет Пумпянскому в другом месте увидеть в Достоевском неокантианца, раз он судит только поступок Раскольникова, видит в Раскольникове аномалию [там же, с. 382], средоточие ценностных, а не действительных понятий – и поэтому как только Пумпянский допускает роман как социальный самоотчет, он сразу исходит из того, что марксистская теория может осуществить критику предикации там, где сюжет романа подразумевает сложение предикаций как сложение идеологий. Марксизм становится над идеологиями, уже определившими поступки людей, в том числе и поступки их рефлексии, и тем самым восстанавливает перспективу платоновского Сократа, для которого героическое видение своей роли только и позволяет впервые правильно увидеть чужую роль:

«Мы говорили о социальном самоотчете, о героическом романе как важном орудии самоотчета общества в своих наличных передовых силах; но в классовом обществе социальный самоотчет есть *классовый самоотчет*, и притом в обоих смыслах слова, в субъективном (класс – подлежащее) и в объективном (класс – дополнение), то есть самоотчет класса (в данном случае – дворянской

интеллигенции) в своих социальных силах, но также и суд иного класса (в данном случае – разночинцев) над героями дворянства. <...> Согласно общему закону сложения идеологий, вопрос о самом себе, социальный самоанализ, социальное сомнение в себе, лежащее в основе всякого классового самоотчета, – обычно сопутствует процессу переживания классом своей собственной исторической роли» [там же, 388].

В этом удивительном рассуждении существенны грамматические термины, которые по сути и должны объяснить, почему нужно понимать нелепую предметность как нелепую характеристику самоотчета. И достаточно опять же принять марксизм как объяснение человека из мышц и сухожилий, то принятие действительности как способной вынести суд, осудить поступок Раскольникова, который сам по себе лишь «аномалия» [там же, с. 382], сразу ведет и к принятию марксизма как избавляющего неогегельянство от телеологии, а неокантианство – от формализации ценностных рядов:

«Суд романа совершается не над Раскольниковым, а прежде всего над пролитием крови (и связанной с ним теорией наполеонизма), Раскольников же фигурирует на этом суде лишь тою аномалией своего внутреннего развития, которая привела его к поступку» [там же].

Названный поступок – не бахтинский, но платоновский, принятие своей смертности, а не своей субъектности, – потому что объяснения Анаксагора могут создать в мире Пумпянского какую угодно субъектность Просто Пумпянский, в отличие от Бахтина, принимает [там же, с. 425] тезис Лукача о том, что роман как буржуазный жанр сам подбирает себе персонал, дополняя его тем, что как раз средоточие на поступках человека редуцирует роман до новеллистики [там же, с. 429-431]. И здесь как раз Пумпянский становится Сократом, критикующим как Пифагора, так и Анаксагора, но одновременно – марксистом. Он отрицает возможность для новеллистического, а не героического повествования исследовать собственные законы характера, не сводимые к определенной калькуляции аффектов, но также и отрицает возможность дать по впечатлениям универсальную оценку. И как раз здесь из простого критика Анаксагора с его автономией стихий и законов, учрежденных умом, Пумпянский как новый Сократ становится марксистским критиком философии вообще, олицетворенной для него философией любимого Тургеневым Шопенгауэра, как раз создающей плохой метод, не дающий сбыться неокантианской критике гегельянства, критике сведения универсализма к отдельным впечатлениям. То есть вопрос стоит не о споре неокантианства с неогегельянством, в том числе в марксистском изводе, как для других членов невелинского кружка, но о диалектической блокировке неокантианства и о марксизме, который только и может освободить потенции неокантианства:

«В подобного рода суждениях порочен не только смысловой состав (понимание жизни как грандиозной мистификации), но самый метод (а это, философски, гораздо важнее): построение универсальной оценки на основе впечатления, пусть даже ряда впечатлений. Что в обиходной жизни это делается сплошь да рядом, совершенно несомненно, но философия (или, как у Тургенева, философски оркестрованная литература), нисходящая до уровня такой методике, сама превращается в обиходное явление, в явление интеллектуального обихода, ничего общего не имеющее с действительной философской мыслью» [там же, с. 432].

Действительной философской мыслью оказывается марксистская, как мысль действия, действующая мысль, которая только и способна продолжить интуиции авангарда. Творческие усилия понимаются Пумпянским не как мужественные, но как авангардные: поэтому он видит черты авангарда и в стилизации Флобера, поднимающей на небывалую высоту вымысел, а не отражение действительности [там же, с. 493], и в стилистике Пруста [там же, с. 499], и в стилистике Брюсова, который славит славу [там же, с. 530], и тем самым превращает стилизацию в единственное интенциональное отношение к литературе. Таким образом, для Пумпянского как раз те самые мышцы и сухожилия допускают авангардный жест, и стоит просто заговорить о чем-либо не-авангардном, как оказывается возможно просто отвергнуть монизм в духе Анаксагора, но дальше принять марксизм, как то, что позволяет всё же безупречно проводить математические операции,

несмотря на свойства вещей. При этом неокантианство оказывается лучшим инструментом введения марксизма: например, критикуя почти обывательски мистику Тургенева, что неведомое «философски бессодержательно» [там же, с. 460], раз оно неведомо, Пумпянский мыслит вполне неокантиански, противопоставляя историческое содержание и историческое объяснение. Исторического содержания в мистике, как только она становится предметом литературного изображения, нет, как нет экономического содержания в рифме, – и если мы претендуем дать затем мистике историческое объяснение, то мы можем дать его и рифме Шекспира, и мистике Тургенева с экономических и марксистских позиций, что Пумпянский и делает. В конце концов, главным в Тургеневе для Пумпянского оказывается социально продуктивным, то есть производящим объяснения, но при этом анализ производства вполне допускает марксистские орудия.

Таким образом, принятие героической логики Сократа стало для Пумпянского способом реактуализировать авангард и пересобрать марксизм, включив в его канон не только Марра, но и Лукача, но в конце концов включив в него Платона. Оказалось, что неокантианство вовсе не является универсальной гносеологией или гносеологической критикой, но только одним из жанров философствования, как и романы бывают на самом деле разными жанрами, в зависимости от того, как в них производится герой. Тем самым марксистская эстетика Пумпянского может быть названа феноменологией жанра романа, и Пумпянского домарксистского и марксистского периода объединяет то, что есть некоторая точка, из которой и можно критиковать марксизм за редукционизм и произвольное проведение границ, и одобрять за возможность понять роман именно как роман, внутри которого будут проведены границы, отличающие поступки от ценностей поступков. Пока ценностные ряды оказываются в плену неокантианства, застывшего как метод, не расколдованного марксизмом, они не позволяют дать непротиворечивую теорию романа. Бахтин преодолел трудность такой блокировки, введя догмат о венаходимости, тогда как Пумпянский осуществил расколдовывание неокантианства, которое и позволило увидеть и его, и гегельянство как только рабочие методы в сравнении с тем эффектом неметодической истины, которую и производит роман как акт социологической фактичности. Вопрос о том, что дальше пришлось делать с этой истиной – это уже вопрос дальнейшей истории марксизма в России до Ильенкова и Мамардашвили включительно.

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. *Н.И. Николаева.* – Москва: Языки русской культуры, 2000.
2. *Пумпянский Л.В.* О марксизме / публ. *Н.И. Николаева* // Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова / Отв. ред. *И.Л. Попова.* – Москва: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. С. 331-338.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986.
2. *Белов В.Н.* «Вечные проблемы» в исследовании творчества М.М. Бахтина // *Философский полилог: журнал Международного центра изучения русской философии.* 2017. № 1. С. 143-152.
3. *Богданова О.А.* О происхождении литературоведческого понятия «полифония» // *Stephanos.* 2016. № 3. С. 220-226.
4. *Богданова О.А.* Вячеслав Иванов: у истоков науки о Достоевском // *Вячеслав Иванов: исследования и материалы.* Вып. 3 / Сост. С.В. Федотова, А.Б. Шишкин. – Москва: ИМЛИ РАН, 2018. С. 77-94.
5. *Лисов А.Г.* Проблемы ранней биографии М.М. Бахтина // *Психологический Vademecum: Витебщина М.М. Бахтина.* – Витебск, 2018. С. 36-42.
6. *Николаев Н.И.* Тепелкин и другие в романе Конст. Вагинова «Козлиная песнь» // *Литературный факт.* 2017. № 4. С. 233-267.
7. *Пузырей А.А.* Приближение к Бахтину // *Идеи и идеалы.* 2014. Т. 2. № 4. С. 132-148.

#### SOURCES

1. Pumpyansky L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: Collected Works on the History of Russian Literature]. Ed. N.I. Nikolaev. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 2000.

2. Pumpyansky L.V. "O marksizme" [On Marxism]. *Literaturovedenie kak literatura. Sbornik v chest' S.G. Bocharova* [Literary criticism as literature. Collection in honor of S. G. Bocharov ]. I.L. Popova. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., Progress-traditsiya Publ, 2004. Pp. 331-338.

**REFERENCES**

1. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986.
2. Belov V.N. "'Vechnye problemy"' v issledovanii tvorchestva M.M. Bakhtina" ["Eternal Problems" in the Study of M. M. Bakhtin's Creativity]. *Filosofskiy polilog: zhurnal Mezhdunarodnogo tsentra izucheniya russkoy filosofii* [Philosophical Polylogue: Journal of the International Center for the Study of Russian Philosophy]. 2017, no. 1, pp. 143-152.
3. Bogdanova O.A. "O proiskhozhdenii literaturovedcheskogo ponyatiya 'polifoniya'" [About the origin of the literary concept of "polyphony"]. *Stephanos*. 2016, no. 3, pp. 220-226.
4. Bogdanova O.A. "Vyacheslav Ivanov: u istokov nauki o Dostoevskom" [Vyacheslav Ivanov: at the origins of the Dostoevsky Studies]. *Vyacheslav Ivanov: issledovaniya i materialy* [Vyacheslav Ivanov: research and materials]. Issue 3. Ed. S. V. Fedotova, A. B. Shishkin. Moscow, IMLI RAN Publ, 2018. Pp. 77-94.
5. Lisov A.G. "Problemy ranney biografii M. M. Bakhtina" [Problems of the early biography of M.M. Bakhtin]. *Psikhologicheskiy Vademecum: Vitebshchina M.M. Bakhtina* [Psychological Vademecum: Bakhtin's Vitebsk]. Vitebsk, 2018. Pp. 36-42.
6. Nikolaev N.I. "Teptelkin i drugie v romane Konst. Vaginova "Kozlinaya pesn'" [Teptyolkin and others in the novel by Vaginov *The Goat Song*]. *Literaturnyy fakt* [Literary fact]. 2017, no. 4, pp. 233-267.
7. Puzyrey A.A. "Priblizhenie k Bakhtinu" [Approximation to Bakhtin]. *Idei i idealy* [Ideas and ideals]. 2014, vol. 2, no. 4, pp. 132-148. Текст статьи...

Светлана Владимировна Петрушихина

*Svetlana Vladimirovna Petrushikhina*

старший научный сотрудник, НИИ теории и истории искусства РАН,

senior research fellow, the State The Research Institute of Theory and History of Fine Arts  
of the Russian Academy of arts,

аспирант, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

PhD student, Lomonosov Moscow State University

s.petrushikhina@gmail.com

ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ  
В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА  
THE QUESTION OF FEMALE BODY

IN ARCHITECTURAL THEORY IN THE LATE 20<sup>TH</sup> CENTURY

Статья посвящена феномену женской телесности в зарубежной теории архитектуры 1980-х-90-х годов. В настоящей работе рассматриваются работы Д. Агрест, Э. Гросс, Д. Блумер и Д. Фауш. Данная проблема рассматривается теоретиками архитектуры с двух позиций: постструктуралистской и феноменологической. Дженнифер Блумер и Дайана Агрест избирают постструктуралистскую критическую стратегию, в которой понятие «женское» трактуется как «Другое» относительно «Я» фаллоцентричного дискурса архитектуры. Элизабет Гросс пишет, что женщины были вытеснены из сферы архитектуры: на это указывает не только тот факт, что количество мужчин среди архитекторов многократно превосходит число женщин, но и то обстоятельство, что присущие пространству атрибуты женской телесности оказываются полностью проигнорированы. Дайана Агрест считает, что они и вовсе были апроприированы мужчинами-архитекторами, чему она находит подтверждение в трактатах А. Филарете, Ф. ди Джорджо Мартини и Л.Б. Альберти. Трактовка женской телесности в феноменологическом ключе отражена в концепции «феминистической архитектуры» Деборы Фауш. «Феминистическая архитектура» возвращает ценность конкретного, чувственного телесного опыта в восприятии архитектуры. Перцептивный опыт, получаемый субъектом через тело, позволяет семантическому измерению более полно раскрыться в здании.

**Ключевые слова:** телесность, архитектура, женская телесность, архитектурный антропоморфизм, теория архитектуры XX века, Дайана Агрест, Дебора Фауш, Дженнифер Блумер

**Для цитирования:** Петрушихина С.В. Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века // Артикульт. 2021. №2(42). С. 91-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

This article is devoted to the phenomenon of female body in the foreign theory of architecture in the 1980-s–90-s. The works of D. Agrest, E. Grosz, D. Bloomer and D. Fausch are examined in the present paper. There are two perspectives on the problem of female corporeality: poststructuralist and phenomenological. Jennifer Bloomer and Diane Agrest adopt a poststructuralist critical strategy in which the notion of the feminine is considered as the “Other” of the logocentric architectural discourse. Elisabeth Gross notes that women have always been displaced from the realm of architecture. This is indicated not only by the absence of female architects, but also by the fact that the inherent attributes of female corporeality have been completely disregarded. Diane Agrest suggests that these attributes were appropriated by male architects. The phenomenological perspective on the female corporeality is reflected in Deborah Fausch's concept of “feminist architecture”. “Feminist architecture” brings back the value of concrete, sensual bodily experience in the perception of architecture. The subject's perceptual experience through the body allows the semantic dimension to unfold in the building.

**Keywords:** corporeality, architecture, female body, architectural anthropomorphism, architecture theory of 20<sup>th</sup> century, Diane Agrest, Debora Fausch, Jennifer Bloomer

**For citation:** Petrushikhina S.V. “The question of female body in architectural theory in the late 20<sup>th</sup> century.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 91-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

Телесность в архитектуре являет себя несколькими способами: как соразмерная человеку система пропорций, как аналогия между строением тела и структурой здания, а также как ориентированность на телесный опыт воспринимающего субъекта. На присутствие телесности в архитектуре указывают термины и эпитеты, которые используются для описания зданий – скелет (каркас), кожа (оболочка), ноги (опоры), стопы (фундамент). Эти миметические тропы используются для того, чтобы подчеркнуть аналогию здания с телом как олицетворением природной красоты и гармонии [Lico, 2001, pp. 33]. Витрувий в «Десяти книгах о зодчестве» говорит о том, что строение

С.В. Петрушихина *Проблема женской телесности  
в теории архитектуры конца XX века*

человеческого тела и математическая гармония его пропорций могут служить системой мер в архитектуре. Он считал, что человеческое тело является микрокосмом Вселенской гармонии, поэтому архитекторы должны проектировать здания по образу и подобию тела. [Витрувий, 2006, с. 61-62]. В частности, в четвертой книге он фактически называет тело источником соразмерности в ордерных системах: пропорции мужского тела выступают образцом для дорического ордера, а женское – для ионического и коринфского [там же, с. 75].

Во второй половине XX века теоретики и архитекторы постмодернизма по-новому проблематизируют телесность в архитектуре. Для приверженцев феноменологии архитектуры тело является главным инструментом восприятия окружения, посредством которого мы генерируем пространственно-временные отношения. Они всячески подчеркивают значение данных мультисенсорного перцептивного опыта, получаемых телом не только при помощи зрения, но и других органов чувств. М. Невлютов пишет, что феноменологический подход предполагает, что тело человека и воспринимаемый им мир имеют «единую материальную природу», что делает возможным чувственное восприятие окружения [Невлютов, 2021, с. 45]. Исследователь, ссылаясь на С. Ситара, указывает, что акцент на телесно-чувственных переживаниях обусловлен тем, что для представителей феноменологического подхода значение архитектуры может полностью раскрыться только на «довербальном» или «пара-вербальном» уровне человеческого опыта «при участии способности визуального, звукового, тактильного, кинестетического воображения» [там же, с. 41-42] (цит. по Ситар С. Переопределение архитектуры как движение к подлинности // юбилейный каталог Московской архитектурной школы МАРШ).

Помимо описанной выше феноменологической коннотаций телесности в теории архитектуры под влиянием постструктурализма раскрываются новые аспекты данного понятия. Одним из них является попытка гендерной идентификации тела, проецируемого на здания, а вместе с ней – стремление определить место и роль женской телесности в архитектуре. Данный вопрос актуализируется в 80-е годы XX века в контексте феминистической критики архитектуры. В тот период под влиянием метода деконструкции, лингвистической теории и психоанализа изменилась рецепция понятия «женское»: оно начало рассматриваться как угнетенное, репрессированное и оскорбленное самой логикой архитектурного мышления. Такая риторика представлена в работах Элизабет Гросс и Дайаны Агрест.

В эссе «Женщины, хора, обитание» Элизабет Гросс исследует культурное основание концепции пространства и связанный с ним феномен исключения понятия «женское» из архитектурного дискурса. Гросс пишет, что конвенциональное понимание пространства и основанные на нем представления об архитектуре непосредственно связаны с понятием «хоры». Проанализировав тексты Платона и Ж.Деррида, Э.Гросс приходит к выводу, что хора, трактуемая как нейтральная, бесформенная, субстанция, которая выступает в качестве промежуточного звена между материальным миром и миром идей, не является гендерно нейтральной. Так, в диалоге «Тимей» Платона хора обретает свойства женского начала: она описывается как невидимая сила, которая вмещает в себя все формы вещей и дает им материализоваться в реальном, видимом мире [Платон, 1971, с. 491]. Тем не менее, во всех классических архитектурных трактатах этот аспект никак не учитывается [Grosz, 1996, p. 55].

В своем стремлении обосновать релевантность изложенных в данной статье взглядов, Гросс апеллирует к текстам Люс Иригарэй и её идее о тотальном исключении женщин из истории философии. Гросс пишет: «Иригарэй утверждает, что маскулинные модусы мышления сотворили обескураживающую махинацию: они сняли с себя чувство долга за собственное появление перед всеми первичными материями пространства, перед «породившей» их сущностью...» [Grosz, 1996, p. 47]. Далее Э.Гросс указывает на вытеснение женщин и самого понятия «женское» из сферы архитектуры как на профессиональном уровне, так и на теоретическом. Она считает, что проблему подавления женщин невозможно решить за счет утверждения «женской архитектуры» и определения ее границ. Автор призывает к пересмотру и переопределению основополагающих

понятий архитектурного мышления, а именно – категорий места и пространства. Гросс, вслед за Иригарэй, утверждает, что теория архитектуры требует нового прочтения, в которой женщины и само понятие «женского» должны обрести ценность и значимость, и благодаря этому занять свое законное место в западной традиции [Grosz, 1996, p. 57].

Объектом критики Д. Агрест становится сама «система архитектурной дисциплины». Под этим Агрест понимает определенный свод текстов и правил, лежащих в основе западной архитектурной традиции, начиная с эпохи Ренессанса. Эта система основана на логоцентризме и мужском антропоморфизме. Однако система западной архитектурной традиции, о которой говорит Агрест, полностью игнорирует женскую телесность. Она оказывается не столько исключена или вытеснена за рамки маскулинного пространства, сколько угнетена и подавлена внутри него. Следовательно, мужской антропоморфизм в архитектуре формирует так называемое «пространство подавления» (“a space of repression”) [Agrest, 1996, p. 543].

Проанализировав трактаты Альберти, Филарете и Франческо ди Джорджо Мартини, Агрест выявляет следующие способы подавления женской телесности:

1. Мужское тело проецируется на проекты здания и города, а также в тексты, закрепляющие такую идеологию. Женское тело оказывается полностью исключено из системы архитектуры;
2. Фигура архитектора феминизируется, перенимая на себя женские репродуктивные функции. «Вынашивание» архитектором замысла заказчика, его совершенствование и реализация подаются как эквивалент беременности и родов. В данном случае мы сталкиваемся с «буквальным» вытеснением женской телесности.

Агрест отмечает, что апроприация функций женской телесности обычно имеет место тогда, когда речь в теоретических работах идет о фигуре матери. В одном случае фантазии о зачатии и репродуктивных функциях переносятся на архитектора, а в другом – на общий уровень организации городского пространства [Agrest, 1996, p. 549].

Дайана Агрест предполагает, что «внешняя» позиция женщины по отношению к системе архитектуры открывает доступ к новым стратегиям критики. «Внешнее» системы архитектуры локализовано не в женщине-наблюдателе, ни в самом феномене женского тела или женщины архитектора. Агрест считает, что оно принадлежит городу, который в современном мире становится «бессознательным» архитектуры. «Именно из города, снаружи, возможно инициировать критику архитектуры» – пишет Агрест. [Agrest, 1996, p. 551]

Архитектура воспринимается Агрест в постструктуралистском ключе: как гипертекст, состоящий из различных фрагментов. Среда (в данном случае – городская застройка) трактуется как открытая система, элементы которой могут быть перекомпонованы и интерпретированы как угодно.

Женщина отказывается принимать старую фаллоцентричную парадигму. Она поддерживает фрагментированный, текстуальный характер «внешнего» архитектуры – города и его улиц. В данной позиции женщина становится одновременно и писателем, и читателем, который утверждает конец подавления и вытеснения ее тела.

Исследователь Джерард Рей А. Лико поддерживает идеи Д. Агрест. Он считает, что антропоморфизм в архитектурной теории Запада – от античных трактатов до «Модулора» Ле Корбюзье – был основан на аналогии с мужским телом. Он полагает, что трактаты Антонио Филарете, Леона Баттиста Альберти и Франческо ди Джорджо Мартини, опирающиеся на идеи Витрувия, развивают логоцентричный и антропоцентричный дискурс, в котором мужской антропоморфизм становится основой представлений о телесности в классической парадигме архитектурного мышления. В данных работах мужское тело олицетворяет природный «образец» архитектурной морфологии. Таким образом, витрувианский параллелизм мужского тела и архитектуры становится основанием фаллоцентричной парадигмы архитектуры [Lico, 2001, p. 33].

Д.Р.А. Лико указывает на присутствие аналогичной тенденции в архитектуре модернизма, где тело если не игнорируется, то в качестве прототипа избирается именно мужская фигура. Ярким примером является шкала пропорций «Модулор», созданная Ле Корбюзье в 1945 году [ibid].

Истоки её лежат в задании, которое было сформулировано Ле Корбюзье в 1943 для группы его помощников. Звучало оно следующим образом: «Возьмите фигуру человека с поднятой рукой высотой 220 см; расположите её в двух поставленных друг на друга квадратах, впишите в эти два квадрата третий, который должен дать Вам решение; место вершины вписанного прямого угла поможет вам расположить третий квадрат» [Ле Корбюзье, 1976, с. 52]. В результате получилась схема с условным изображением мужской фигуры ростом 182,8 см с поднятой вверх рукой, которое сопровождается двумя спиралями размерных рядов, – красного и синего – возрастающих в пропорции золотого сечения и приближенному к нему ряду чисел Фибоначчи.

Исследователь Джерард Рей А.Лико в качестве другого примера приводит роман «Источник» Эйн Рэнд, где главный герой – архитектор Говард Рорк – олицетворяет образ идеального человека. Показательным является пассаж в самом начале произведения, где главный герой стоит на краю обрыва. «Длинные прямые линии его крепкого тела соединялись углами суставов; даже рельефные изгибы мышц казались разломленными на касательные» – так описывает его тело Айн Рэнд [Рэнд, 2020, с. 11]. Таким образом фигура Говарда Рорка становится олицетворением модернистской доктрины, в которой сооружение наделяется характеристиками тренированного, здорового, атлетически сложенного мужского тела [Lico, 2001, p. 32].

Исходя из вышесказанного становится очевидным, что феминистическая перспектива утверждает инаковость женского. Данная тема также раскрывается в работах Дженифер Блумер.

В эссе «Обитатели теории и плоти» Дженифер Блумер пишет, что двойственность и упадочность женского являются одними из метафор многих форм Другого относительно доминирующего мужского Я [Bloomer, 1993, p. 39]. Это также относится и к репрезентации телесности. Если мужской антропоморфизм представлял собой механическое сочленение разных частей тела, то женская телесность может быть представлена как система потоков, скрытых за кожным покровом (то есть нервной системы, желез внутренней секреции, пищеварительного тракта, сосудов и внутренних органов). Блумер считает, что аллегории этих «негативных элементов» женской телесности могут быть задействованы в качестве критики «фаллоцентричного» фетишистского дискурса архитектуры, в котором «рождённый архитектором на свет» архитектурный объект репрезентируется как чистое, цельное и упорядоченное произведение. Блумер пишет: «Он кажется законченным и совершенным после выхода на свет. Но в действительности процесс порождения нового – это не только торжественная презентация конечного результата, но и длительный процесс, а также грязное, кровавое, эротическое событие» [Bloomer, 1998, p. 777].

В книге «Архитектура и текст» Дженифер Блумер утверждает: «Я пишу женское» [Bloomer, 1993]. В этом высказывании очевидно присутствует влияние Элен Сиксу – французской постструктуралистки, которая тесно связана с понятием «женского письма» (*l'écriture féminine*). Дженифер Блумер соединяет именно письмо, а не архитектуру, с феноменом «женского». «Женская архитектура – это не архитектура вообще» – пишет она [Bloomer, 1993, p. 142]. Блумер, таким образом, предполагает, что архитектура и женское начало несопоставимы.

В лекции, прочитанной в Архитектурном институте Южной Калифорнии в 1990 году, Д. Блумер говорит, что в сфере архитектуры существуют трудности в проведении параллели между женским телом и категорией прекрасного [Jennifer Bloomer..., 1990]. Эту идею Д. Блумер заимствует из работ К. Пальи. В данном контексте К. Палья задействует палеолитическую Венеру из Виллендорфа в качестве метафоры женской телесности [Paglia, 1990, p. 46]. По мнению К. Пальи, тело Венеры является слишком «аморфным и рыхлым», а потому оно, скорее, репрезентирует хтонические силы природы, нежели аполлоническое начало культуры. Противопоставляя природу и культуру, К. Палья пишет: «в природе нет ничего прекрасного. Природа – это грубая сила, нечто беспокойное, хаотичное, возвышенное. Прекрасное – это оружие против природы, при помощи которого мы делаем предметы симметричными, определяем их границы, пропорции. Красота – наше средство побега из объятий темной плоти, удерживающей нас» [Paglia, 1990, p. 47]. Следовательно, архитектура (как материальный элемент культуры) характеризуется как «Другое» Венеры из Виллендорфа [Jennifer Bloomer ... 1990].

Однако постструктуралистская критика, реализуемая с феминистической позиции, не является единственно возможным подходом размышлений о женской телесности. Альтернативную трактовку понятию телесность предлагает Дебора Фауш. В работе «Знание о теле и присутствие истории» она вводит понятие «феминистская архитектура», отличающееся от такового у Блумер и Агрест. Она отмечает, что феминистская архитектура оказывается гораздо шире, чем выражение специфических черт женской телесности в архитектуре. В данном контексте «феминистская архитектура» трактована как стратегический подход, который реабилитирует значение качеств и характеристик зданий, которые имели коннотацию «женских», и потому считались менее важными. Одной из таких категорий является тело (в частности – женское тело), а также телесное в целом: конкретное, материальное, эмпирическое [Fausch, 1996, p. 39].

Дебора Фауш рассуждает о телесности в феноменологическом ключе. Фауш – как Стивен Холл и Юхани Палласмаа – утверждает значимость телесного мультисенсорного (и кинестетического) восприятия архитектуры. В понимании Д. Фауш «феминистская архитектура» должна быть чувственно воспринимаемой, то есть коррелировать с телом человека и его перцептивными возможностями. В процессе восприятия такого рода архитектуры человек (независимо от пола) должен помнить о своей телесности, ощущать себя как «живое тело». Такая установка может стать антиподом абстрактности, искаженности, даже вытеснения телесности из архитектурной образности Нового времени и модернизма. По мнению Фауш, возвращение телесности в архитектуру является элементом перехода в новую парадигму архитектурного мышления, в которой оспаривается безоговорочный авторитет картезианского рационализма, примат разума над телом и гегемония зрения [Fausch, 1996, p. 40].

Ссылаясь на М. Хайдеггера, Д. Фауш увязывает феномен окуляроцентризма и игнорирование телесности с провозглашенным Декартом «дуализмом мышления и тела». В результате этого зрение обрело особую ценность в Новое Время: считалось, что глаза являются «органом разума», который несет свет истины. Хайдеггер же считает, что надделение зрения особой ценностью и принижение значимости остальных чувств ведет к «отделению субъекта от материального мира» [Fausch, 1996, p. 42].

Проблема женской телесности рассматривается теоретиками архитектуры конца XX века в постструктуралистском и феноменологическом ключе. Наиболее отчетливо данная тема артикулируется в статьях Дженифер Блумер, Дайаны Агрест и Элизабет Гросс, которые обрушиваются с критикой на доминирующую в архитектурном мышлении парадигму пространства. В частности, Д. Агрест указывает на узурпирование мужчинами-архитекторами элементов женской телесности, тем самым подчеркивая ее репрессированный статус. Эти исследовательницы не только констатируют вытеснение женщин и женского из архитектурного дискурса; они предлагают альтернативные стратегии, подрывающие основанную на мужском антропоморфизме логоцентристскую систему архитектурного мышления. Элизабет Гросс указывает на необходимость тотального переосмысления его базовых категорий (места и пространства), Дайана Агрест предлагает женщинам занять «внешнюю» позицию по отношению к системе архитектурного знания, а Дженифер Блумер создает инсталляцию, составленную из атрибутов женской телесности.

Трактовка женской телесности в феноменологическом ключе отражена в концепции «феминистической архитектуры» Деборы Фауш. «Феминистическая архитектура» возвращает ценность конкретного, чувственного телесного опыта в восприятии архитектуры. Перцептивный опыт, получаемый субъектом через тело, позволяет семантическому измерению более полно раскрыться в здании. Таким образом, «феминистическая архитектура» в понимании Д. Фауш считает тело «инструментом восприятия значения произведений».

#### ИСТОЧНИКИ

1. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. Репринтное издание. – Москва: «Архитектура С», 2006.
2. *Ле Корбюзье*. Модуль: Опыт соразмерной масштабу человека гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике – Москва: Стройиздат, 1976.
3. *Платон*. Собрание сочинений в 4 т.: Т. III - Москва: Мысль, 1971.
4. *Рэнд А.* Источник. В 2-х томах. – Москва: Альпина Паблишер, 2020.
5. Jennifer Bloomer on Beauty in architecture: lecture at Southern California Institute of Architecture (October 12,1990) [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rjyswth-eN4> (дата обращения: 20.10.2020) Режим доступа: свободный

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Невлютов М.Р.* Феноменологические концепции в теории архитектуры: дисс... канд. арх. [Место защиты: ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»]. – Москва, 2021.
2. *Agrest D.* Architecture from without: Body, Logic, and Sex // *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995* / *Nesbitt K.*(ed.). – New York: Princeton Architectural Press Publishers, 1996. – Pp. 542-552.
3. *Bloomer J.* Abodes of flesh : Tabbles of Bower // *Architecture theory since 1968* / *Hays M.* (ed). – Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1998. – Pp. 758-779.
4. *Bloomer J.* Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi. – New Haven: Yale University Press, 1993.
5. *Fausch D.* The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture // *Architecture and feminism* / *Coleman D.* (ed), *Danze E.* (ed), *Henderson C.* (ed.). – Princeton Architectural Press: New York, 1996. – Pp. 38-59.
6. *Grosz E.* Women, Chora, Dwelling // *Postmodern Cities and Spaces* / *Watson S., Gibson K.* (ed.). – Oxford: Blackwell Publishers, 1995. P. 269.
7. *Lico G.R.A.* Architecture and Sexuality: The Politics of Gendered Space // *Humanities Diliman*. 2001, no. 1, vol. 2, pp. 30-44.
8. *Paglia C.A.* Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. – London: Yale University Press, 1990.

#### SOURCES

1. Le Corbusier. *Modulor: Opyt sorazmernoj masshtabu cheloveka garmonichnoj sistemy mer, primenimoy kak v arxitekture, tak i v mexanike* [Le Modulor: The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics ]. Moscow, Stroyizdat, 1976. (in Russ.)
2. *Jennifer Bloomer on Beauty in architecture: lecture at Southern California Institute of Architecture* (October 12,1990) Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rjyswth-eN4> (accessed 20 October 2020)
3. *Platon. Sobranie sochineniy v 4-kh tomakh. Tom III* [Complete works. Vol. 3]. Moscow, Mysl' publ, 1971. (in Russ.)
4. *Rand A. Istochnik. V dvukh tomakh* [The Fountainhead. In two volumes]. Moscow, Alpina Publishers, 2020. (in Russ.)
5. *Vitruvius. Desiat' knig ob arkhitekture. Reprintnoe izdanie* [The Ten Books on Architecture. Reprint]. Moscow, "Arkhitektura-S" publ., 2006. (in Russ.)

#### REFERENCES

1. *Nevlyutov M.R. Fenomenologicheskie koncepcii v teorii arhitektury* [Phenomenological Concepts in architectural theory]. Ph.D. thesis, Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, 2021.
2. *Agrest D.* "Architecture from without: Body, Logic, and Sex." *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory: 1965-1995*. Nesbitt K.(ed.). New York, Princeton Architectural Press Publishers, 1996. Pp. 542-552.
3. *Bloomer J.* "Abodes of flesh: Tabbles of Bower." *Architecture theory since 1968*. Hays M. (ed). Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 1998. Pp. 758-779.
4. *Bloomer J. Architecture and the Text: The (S)crypts of Joyce and Piranesi*. New Haven, Yale University Press, 1993.
5. *Fausch D.* "The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture." *Architecture and feminism*. Coleman D.(ed), Danze E.(ed), Henderson C (ed.). Princeton Architectural Press, New York, 1996. Pp. 38-59.
6. *Grosz E.* "Women, Chora, Dwelling." *Postmodern Cities and Spaces*. Watson S., Gibson K. (ed.). Oxford, Blackwell Publishers, 1995. P. 269.
7. *Lico G.R.A.* "Architecture and Sexuality:The Politics of Gendered Space." *Humanities Diliman*. 2001, no. 1, vol. 2, pp. 30-44.
8. *Paglia C.A. Sexual personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London, Yale University Press, 1990.

## SUMMARY

## МЕТОДИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЙ КИНЕМАТОГРАФА. ПРЕДМЕТ И МАТЕРИАЛ

## Научная статья

УДК 7.01+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

**Автор:** *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Аннотация:** В первой статье из цикла работ, посвящённых анализу существующих и потенциально возможных алгоритмов исследования кинематографа, речь идёт о необходимости понимания принципиального разделения исследуемого на предмет и материал. Обусловлено это тем, что если для киноведения и разнообразных дискурсов о кинематографе, он является непосредственно тем, в отношении чего реализуется познавательная активность, то есть предметом исследования (в методологическом значении), то для дисциплин с собственной предметной областью (философия, культурология, психология и т. п.) тот или иной аспект кинематографа выступает лишь в качестве материала, на котором исследуется их частный дисциплинарный предмет. В ситуации отсутствия полноценного академического киноведения понимание этого необходимо для принципиального разведения существующих представлений о кинематографе по характеру полагаемых в основу исследовательской активности исходных познавательных установок.

**Ключевые слова:** киноведение, наука о кино, методология киноведения, предмет киноведения, материал киноведения, кинематограф, кинообразование, фильм, дисциплинарность, дискурсивность

**Для цитирования:** *Штейн С.Ю.* Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // *Артикульт.* 2021. №2(42). С. 6-23. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

## STRATEGIES AND METHODOLOGICAL SCHEME OF CINEMA RESEARCH. THING AND MATERIAL

## Research article

UDC 7.01+791.43.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

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

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

**Summary:** In the first article in a series of works devoted to the analysis of existing and potentially possible algorithms for the research of cinematography, we are talking about the need to understand the fundamental division of the researched into thing and material. This is due to the fact that if for cinema studies and various discourses about cinematography, it is directly that in relation to which cognitive activity is realized, that is, the thing of research (in a methodological sense), then for disciplines with their own thing area (philosophy, cultural studies, psychology, etc.), this or that aspect of cinematography acts only as a material on which their particular disciplinary thing is investigated. In the absence of a full-fledged academic cinematography, this understanding is necessary for the fundamental dilution of existing ideas about cinematography by the nature of the initial cognitive attitudes that are the basis of research activity.

**Keywords:** cinema studies, cinema science, methodology of cinema studies, thing of cinema studies, material of cinema studies, cinematography, cinema education, film, disciplinarity, discursivity

**For citation:** Schtein S.Yu. "Strategies and methodological scheme of cinema research. Thing and material." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 6-23. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-6-23

## РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ПОП-АРТА В ОПТИКЕ СТРУКТУРНОГО ПСИХОАНАЛИЗА ЖАКА ЛАКАНА

## Научная статья

УДК 7.038.51

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

**Автор:** *Чернова Екатерина Владиславовна*, магистрант Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [chernovieusse@gmail.com](mailto:chernovieusse@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-2985-5921

**Аннотация:** Поп-арт оспаривает границы искусства, полемизирует с традиционным понятием ценности произведения, не только работая с его внутренней, объектной субстанцией, но и трансформируя внешний культурный контекст – арт-объект становится субъектом арт-дискурса, а его высказывания встраиваются в систему потребительской парадигмы. Открытая интеграция произведения в дискурсы, пограничные искусству, позволяет говорить об особом реалистическом качестве

художественной стратегии поп-арта. Исследования американского поп-арта во многом опираются на эстетическую традицию постфрейдизма, актуализируя методы структурного психоанализа, разработанные Жаком Лаканом. Настоящая статья посвящена исследованию реалистической стратегии американского поп-арта в диалоге со структурой психики воспринимающего субъекта. Проблематизация феномена поп-арта в фокусе лакановской теории, магистральной концепцией которой является понятие субъекта языка, раскрывает парадоксальную природу произведения как знака, одновременно замыкающего цепь означающих и отсылающего за ее пределы.

**Ключевые слова:** поп-арт, реализм, реди-мейд, психоанализ, субъект языка, остроумие, означающее и означаемое, массовая культура, симулякр, общество потребления

**Для цитирования:** Чернова Е.В. Реалистическая стратегия поп-арта в оптике структурного психоанализа Жака Лакана // Артикульт. 2021. №2(42). С. 24-35. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

#### REALISTIC STRATEGY OF POP-ART VIA STRUCTURAL PSYCHOANALYSIS OF JACQUES LACAN

##### Research article

UDC 7.038.51

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

**Author:** Chernova Ekaterina Vladislavovna, MA student, Art Studies, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [chernovieusse@gmail.com](mailto:chernovieusse@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-2985-5921

**Summary:** Pop-art challenges the boundaries of art, polemize with the traditional idea of a valuable piece of art, not only operating its inner, objective substance, but also transforming the external cultural context – art-object becomes a subject of the art-discourse, and its utterances built in a frame of the consumer paradigm. An open integration of a piece of art into the discourses, which are conterminous to the art, permits to speak about a specific realistic quality of the artistic strategies of pop-art. The investigations of American pop-art rely heavily on the aesthetic tradition of postfreidism, foregrounding the methods of the structural psychoanalysis developed by Jacques Lacan. The present article is devoted to the research of the American pop-art realistic strategy in a dialogue with the psychical structure of a perceiving subject. The problematization of the pop-art phenomenon in focus of Lacanian theory, the main concept of which is a subject/person of language, reveals the paradoxical nature of a piece of art as a sign, which in a same time locks the circuit of signifiers and refers something beyond its limits.

**Keywords:** pop-art, realism, ready-made, psychoanalysis, language subject, witness, signifier and signified, mass culture, simulacre, consumer society

**For citation:** Chernova E.V. "The realistic strategy of pop-art through the optics of structural psychoanalysis of Jacques Lacan." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 24-35. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-24-35

#### ТЕХНО-СИМФОНΙΑ «ПЕРЕОСМЫСЛЯ ПРОГРЕСС» ВИКТОРА АРГОНОВА: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ГРАНИ ПОЛИСТИЛИСТИКИ

##### Научная статья

УДК 78.06+785.11+789.983

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

**Автор:** Мартыненко Елена Петровна, независимый исследователь, e-mail: [olena\\_marta@mail.ru](mailto:olena_marta@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7659-2140

**Аннотация:** Симфония «Переосмысляя прогресс» В. Аргонова рассматривается в качестве первого примера техно-симфонии в отечественной музыкальной культуре. Появление жанра техно-симфонии связывается с процессами сближения академической и электронной музыки на рубеже XX-XXI веков и возникновением новых техно-художественных форм. Выявляется обусловленность стилиевой специфики симфонии «Переосмысляя прогресс» культурным контекстом эпохи и влиянием полистилистических тенденций. В ее музыкальном тексте прослеживаются традиции академического симфонизма, в том числе сохранение циклической структуры и драматургических функций частей, наличие конфликта между главными образно-тематическими сферами, элементов программности и лейтмотивной системы. Композитор придерживается стилистики электронной музыки в целом, однако в каждой из пяти частей техно-симфонии обнаруживаются различные стилиевые влияния: «пиксельной музыки», техно-транса и других стилей. Также полистилистика проявляется в использовании В. Аргоновым характерных приемов – цитаты, автоцитаты, аллюзии.

**Ключевые слова:** симфония, техно-симфония, электронная музыка, полистилистика, цитата, аллюзия

**Для цитирования:** Мартыненко Е.П. Техно-симфония «Переосмысляя прогресс» Виктора Аргонова: культурный контекст и грани полистилистики // Артикульт. 2021. №2(42). С. 36-48. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

#### TECHNO-SYMPHONY "RETHINKING PROGRESS" BY VICTOR ARGONOV: CULTURAL CONTEXT AND FACETS OF POLYSTYLISTICS

##### Research article

UDC 78.06+785.11+789.983

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

**Author:** Martynenko Elena Petrovna, independent researcher, e-mail: [olena\\_marta@mail.ru](mailto:olena_marta@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0002-7659-2140

**Summary:** The symphony “Rethinking Progress” by V. Argonov is considered to be the first techno-symphony in Russian musical culture. The origin of techno-symphony is connected to the process of convergence of academic and electronic music at the turn of the 20-21<sup>st</sup> centuries and the emergence of new techno-art forms. The conditionality is revealed between the style specifics of the symphony “Rethinking Progress”, the cultural context of the epoch and the influence of polystylistic trends. The musical text of the techno-symphony contains features of an academic symphonism, including the preservation of the cyclic structure and the dramaturgical functions of parts, the existence of the conflict between the main thematic areas, the elements of programme music and the system of leitmotifs. The composer follows the style of electronic music in general, however, in each of the five movements of the techno-symphony, different styles are found: “pixel music”, techno-trance and other styles. Also the polystylistics appears in the using of typical techniques – quote, auto-quote, allusions.

**Keywords:** symphony, techno-symphony, electronic music, polystylistics, quote, allusion

**For citation:** Martynenko E.P. “Techno-symphony “Rethinking Progress” by Victor Argonov: cultural context and facets of polystylistics.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 36-48. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-36-48

## ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПСИХОПАТОЛОГИЙ: ПРИМЕРЫ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

### Научная статья

УДК 159.97+7.041

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

**Автор:** *Мартынова Дарья Олеговна*, преподаватель Центра социальных и гуманитарных знаний Университета ИТМО (Санкт-Петербург, Россия), аспирант кафедры западноевропейского искусства Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина (Санкт-Петербург, Россия), e-mail: [d.o.martynova@gmail.com](mailto:d.o.martynova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

**Аннотация:** Статья посвящена ретроспективному анализу причин появления репрезентаций психических заболеваний в визуальном поле и проблемам визуализаций патологий на примере случаев и произведений искусства XVIII и XIX века. Затрагиваются проблемы и точки взаимодействия искусства и психиатрии, анализируются причины появления психиатрической иллюстрации, содружества психиатрии и фотографии, и жанра медицинских портретов. В итоге автор приходит к выводу, что психиатрическая фотография, медицинские портреты и психиатрические иллюстрации унаследовали ранее существовавшие эстетические и репрезентативные традиции, а также культурные и исторические представления о психических заболеваниях, в свою очередь породив симптомы. Подобный визуальный «тупик» создал проблему репрезентации, которая существует и в современном искусстве. Таким образом, «объективная» репрезентация психопатологий в искусстве до сих пор является проблематичной и требует анализа и поиска решений.

**Ключевые слова:** репрезентация психопатологий в искусстве, ментальные патологии в искусстве, психиатрия и искусство, медицинские портреты, психиатрическая иллюстрация

**Для цитирования:** *Мартынова Д.О.* Визуальные репрезентации психопатологий: примеры и проблемы изучения // *Артикульт.* 2021. №2(42). С. 49-56. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

## VISUAL REPRESENTATIONS OF PSYCHOPATHOLOGIES: EXAMPLES AND PROBLEMS OF STUDY

### Research article

UDC 159.97+7.041

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

**Author:** *Martynova Daria Olegovna*, Lecturer at the Center of Social and Humanities Knowledge of ITMO University (Saint-Petersburg, Russia), PhD student in Art Studies, Repin Saint-Petersburg Academy of Arts (Saint-Petersburg, Russia), e-mail: [d.o.martynova@gmail.com](mailto:d.o.martynova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0003-0426-6458

**Summary:** The article is devoted to a retrospective analysis of the causes of the appearance of representations of mental diseases in the visual field and the problems of visualization of pathologies on the example of cases and artworks of the XVIIIth and XIXth centuries. The problems and points of interaction between art and psychiatry are touched upon, the reasons for the appearance of psychiatric illustration, the commonwealth of psychiatry and photography, and the genre of medical portraits are analyzed. As a result, it can be concluded that psychiatric photography, medical portraits and psychiatric illustrations inherited previously existing aesthetic and representative traditions, as well as cultural and historical ideas about mental diseases, which in turn gave rise to symptoms. Such a visual “dead end” has created a problem of representation, which also exists in contemporary art. Thus, the “objective” representation of psychopathologies in art is still problematic and requires analysis and search for solutions.

**Keywords:** representation of psychopathologies in art, mental pathologies in art, psychiatry and art, medical portraits, psychiatric illustration

**For citation:** *Martynova D.O.* “Visual representations of psychopathologies: examples and problems of study.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 49-56. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-49-56

**ПОЭТИКА ГОРОДА В ФИЛЬМЕ «ВИБРАЦИИ ГРАНАДЫ» (1935) Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА****Научная статья**

УДК 791.43.04+791.44.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68

**Автор:** *Колотвина Ольга Васильевна*, соискатель факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

**Аннотация:** В статье рассмотрены основные кинематографические приёмы, темы и мотивы, использованные Х. Валь дель Омаром для лирической концептуализации образа города в фильме «Вибрации Гранады» (1935), проанализирована их семантика. В статье показано, как документализм повествования расщепляется в фильме на чистую репрезентацию и область аллегорического напряжения, поддерживаемую ключевыми метафорами, как источниками развернутых мотивов: метафора райского сада репрезентирует Гранаду как образ Рая; использование мотива воды в качестве основного элемента драматургии способствует актуализации философской семантики и в сочетании с зеленым фильтром, через который проецируется фильм, формирует сказочно-онирический характер повествования; визуальный мотив вертикальности, создаваемый ракурсами камеры, монтажом и др. приобретает аксиологическое значение духовного устремления города ввысь. Выявлено, что на стилистику фильма оказала влияние оптика киноимпрессионизма, документальная эстетика Р. Флаэрти, поэтические образы Ф. Гарсиа Лорки. Такая художественная программа позволяет рассматривать фильм как этнографически и экзистенциально акцентированный вариант фильмов «городских симфоний» 20-30 гг.

**Ключевые слова:** Х. Валь дель Омар, симфония города, Гранада, Альгамбра, кинематограф Испании, Ф. Гарсиа Лорка**Для цитирования:** *Колотвина О.В.* Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // *Артикульт.* 2021. №2(42). С. 57-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68**THE POETICS OF THE CITY IN THE FILM "VIBRATIONS OF GRANADA" (1935) BY J. VAL DEL OMAR****Research article**

UDC 791.43.04+791.44.071.1

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68

**Author:** *Kolotvina Olga Vasilevna*, Ph.D. student of the Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [kolotvina@mail.ru](mailto:kolotvina@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0003-2873-3604

**Summary:** The article reviewed the main cinematic techniques, themes and motives used by J. Val del Omar for the lyrical conceptualization of the image of the city in the film "Vibrations of Granada" (1935) and analyzed their semantics. It demonstrates how the documentary narrative splits into pure representation and an area of allegorical tension, supported by key metaphors as sources of expanded motives. The metaphor of the Garden of Eden represents Granada as an image of Paradise; the use of the motive of water as the main element of drama contributes to the actualization of philosophical semantics and in combination with the green filter through which the film is projected, forms the fabulous-oniric character of the narrative; the visual motive of verticality created by camera angles, editing, etc. acquires the axiological meaning of the city's spiritual aspiration upward. It is revealed that the film's style was influenced by the optics of cinematic impressionism, the R. Flaherty's documental aesthetics and the poetic images of F. Garcia Lorca. This artistic program permits consideration of the film as an ethnographically and existentially accentuated version of the films of the "city symphony" of the 1920s and 1930s.

**Keywords:** J. Val del Omar, city symphony, Granada, Alhambra, Spanish cinema, F. García Lorca**For citation:** *Kolotvina O.V.* "The poetics of the city in the film "Vibrations of Granada" (1935) by J. Val del Omar." *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 57-68. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-57-68**ОБРАЗ СОВЕТСКОГО СОЮЗА В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОГО ЭТАПА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ 1946-1953 ГГ.****Научная статья**

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

**Автор:** *Клоос Эмилия Валерьевна*, магистрант факультета архивоведения и документоведения Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [milka.mm752@gmail.com](mailto:milka.mm752@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6688-3844

**Аннотация:** Статья посвящена начальному этапу холодной войны, когда идеологическое противостояние двух держав ещё зарождалось и только искало формы своего воплощения. Автор рассматривает образ Советского Союза в американском кинематографе 1946-1953 годов. Анализируется из каких элементов складывался этот образ, в чем он выражался и посредством чего создавался. СССР представлялся кровавым, а советские люди фанатичными и беспринципными. Важное место в статье занимает конструирование образа врага. Оно создается искусственно как продукт пропаганды и обладает следующими чертами: разделение мира на «своих» и «чужих», превозношение «своих» и унижение «чужих» и подчеркнута преувеличение добродетелей и пороков. Делается попытка объяснить массовость фильмов подобной тематики и подчеркнутую демонизацию образа страны Советов.

**Ключевые слова:** американский кинематограф, холодная война, образ СССР, образ врага, идеологическое противостояние  
**Для цитирования:** Kloos Э.В. Образ Советского Союза в американском кинематографе первого этапа Холодной войны 1946-1953 гг. // Артикульт. 2021. №2(42). С. 69-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

#### THE IMAGE OF THE SOVIET UNION IN AMERICAN CINEMA OF THE FIRST STAGE OF THE COLD WAR OF 1946-1953

##### Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

**Author:** *Kloos Emilia Valerevna*, undergraduate of the Faculty of Archival Science and Documentation, Historical and Archival Institute of Russian State University for Humanities (Moscow, Russia), e-mail: [milka.mm752@gmail.com](mailto:milka.mm752@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6688-3844

**Summary:** The article is devoted to the initial stage of the Cold War, when the ideological confrontation between the two powers was still in its infancy and was only looking for forms of its embodiment. The author examines the image of the Soviet Union in the American cinema of 1946-1953. The author analyzes what elements formed this image, in what it was expressed and by what means it was created. The USSR was represented as bloody, and the Soviet people were fanatical and unprincipled. An important place in the article is occupied by the construction of the image of the enemy. It is created artificially as a product of propaganda and has the following features: the division of the world into “friends” and “strangers”, the exaltation of “friends” and the humiliation of “strangers” and the exaggeration of virtues and vices. An attempt is made to explain the mass character of films of such subjects and the emphasized demonization of the image of the country of the Soviets.

**Keywords:** American cinema, the Cold War, the image of the USSR, the image of the enemy, ideological confrontation

**For citation:** Kloos E.V. “The image of the Soviet Union in American cinema of the first stage of the Cold War of 1946-1953.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 69-75. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-69-75

#### «ЛЮЦИФЕР» И ДЕМОНИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПУШКИНА И ЛЕРМОНТОВА

##### Научная статья

УДК 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

**Автор:** *Молнар Ангелика*, PhD, habil., доцент Института славистики Дебреценского университета (Дебрецен, Венгрия), e-mail: [manja@t-online.hu](mailto:manja@t-online.hu)

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

**Аннотация:** Статья посвящена сопоставительному анализу демонических образов и сюжетов в произведениях Пушкина и Лермонтова о Демоне и в сериале Нетфликса «Люцифер». Возможно, эта тема выходит за рамки научного дискурса, однако в настоящее время сериал пользуется такой популярностью, что стал, пожалуй, самым скачиваемым шоу. Этим объясняется решение автора статьи провести параллели между литературными шедеврами и не их экранизациями, а продуктом популярной культуры. Даже если создатели сериала не читали указанные произведения русской литературы, их типологические сходства налицо. В результате анализа сериал «Люцифер» можно понимать как вполне человеческую историю «самой дисфункциональной семьи в универсуме». Наше исследование позволит также интерпретировать сериал с точки зрения переосмыслений библейских мотивов, положений христианской веры и литературной традиции.

**Ключевые слова:** образ Демона, Пушкин, Лермонтов, Люцифер, Нетфликс, искушение

**Для цитирования:** Молнар А. «Люцифер» и демонические образы Пушкина и Лермонтова // Артикульт. 2021. №2(42). С. 76-82. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

#### “LUCIFER” AND DEMONIC FIGURES IN THE WORKS OF PUSHKIN AND LERMONTOV

##### Research article

UDC 791.43-2+791.43.04

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

**Author:** *Molnar Angelika*, PhD, dr. habil, Associate Professor, Institute of Slavistics, University of Debrecen (Debrecen, Hungary), e-mail: [manja@t-online.hu](mailto:manja@t-online.hu)

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

**Summary:** The article is devoted to the comparative analysis of demonic images and plots in the works of Pushkin and Lermontov about the Demon and in the series “Lucifer” by Netflix. Perhaps this topic goes beyond the scope of scientific discourse, but now the series enjoys such popularity that it has become perhaps the most binged show. This explains the decision of the author of the article to draw parallels between literary masterpieces and not their film adaptations, but a product of popular culture. Of course, the creators of the series did not read Russian literature, but typological similarities are obvious and can be revealed. As a result of the analysis, the series “Lucifer” can be understood as a completely human story of “the most dysfunctional family in the universe”. Our interpretation throws light on it in the aspects of rethinking biblical motives, the provisions of the Christian faith and literary tradition.

**Keywords:** Demon images, Pushkin, Lermontov, Lucifer, Netflix, redemption

**For citation:** Molnar A. ““Lucifer” and Demonic figures in the works of Pushkin and Lermontov.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 76-82. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-76-82

## ОТ ИДЕАЛИЗМА К НЕОМАРКСИЗМУ. ЧАСТЬ 1. ЛЕВ ПУМПЯНСКИЙ

Научная статья

УДК 316.74:82:7 + 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

**Автор:** *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия), e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Аннотация:** Поворот Л.В. Пумпянского в конце 1920-х годов от критики марксизма к полному принятию марксистской социологии как основного рабочего инструмента историка литературы может рассматриваться как капитуляция, но может и как раскрытие потенциала прежней критики. В статье доказывается, что критика марксизма Пумпянским полностью вписывалась в спор неокантианства против гегельянства, тогда как социология литературы строится на неокантианских основаниях и принятии диалектики Гегеля, но не гегельянской философии. Реконструируется общий для Пумпянского и Бахтина источник взгляда извне как на неокантианскую, так и на неогегельянскую традицию – эпизод из диалога «Федон» Платона. Различие в понимании романа привело Пумпянского и Бахтина к противоположным выводам – истолкование Пумпянским различия романа и новеллы позволило ему принять марксизм как метакритику неогегельянства и неокантианства, сохраняющую позицию героя, что было невозможно для Бахтина. Марксистская социология для Пумпянского как раз реализует интенции неокантианства, как только она применяется не к области науки, а к области литературы и искусства. Не соглашаясь со сближением этики и творчества, произведенным Бахтиным, Пумпянский создает непротиворечивую марксистскую социологию литературы, претендующую на философское значение и актуальную и в наши дни.

**Ключевые слова:** марксизм, социология литературы, социология искусства, Бахтин, Пумпянский, неокантианство, гегельянство

**Для цитирования:** *Марков А.В.* От идеализма к неомарксизму. Часть 1. Лев Пумпянский // *Артикульт*. 2021. №2(42). С. 83-90.

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

## FROM IDEALISM TO NEW MARXISM. PART 1. LEV PUMPYANSKY

Research article

UDC 316.74:82:7 + 7.01

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

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

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

**Summary:** Lev Pumpyansky's turn at the end of the 1920s from criticism of Marxism to the full acceptance of Marxist sociology as the main working tool of the literary historian can be viewed as a capitulation, but it could also be a disclosure of the potential of previous criticism. I prove that the criticism of Marxism by Pumpyansky fully fit into the dispute of neo-Kantianism against Hegelianism, while his sociology of literature was based on neo-Kantian foundations and the acceptance of Hegel's dialectics, but not Hegelian philosophy. I reconstruct a common source for Pumpyansky and Bakhtin's view from the outside to both the neo-Kantian and neo-Hegelian traditions, an episode from Plato's *Phaedo*. The difference in the understanding of the novel genre led Pumpyansky and Bakhtin to opposite conclusions. Pumpyansky's interpretation of the difference between the novel and the novella allowed him to accept Marxism as a metacritic of Neo-Hegelianism and Neo-Kantianism, preserving the position of the hero, which was unacceptable for Bakhtin. For Pumpyansky, Marxist sociology just realizes the intentions of neo-Kantianism as soon as it is applied not to the field of science, but to the field of literature and art. Disagreeing with the convergence of ethics and creativity, promoted by Bakhtin, Pumpyansky coined a consistent Marxist sociology of literature, claiming to be philosophical and relevant for today.

**Keywords:** Marxism, sociology of literature, sociology of art, Bakhtin, Pumpyansky, neo-Kantianism, Hegelianism

**For citation:** Markov A.V. "From Idealism to new Marxism. Part 1. Lev Pumpyansky." *Articult*. 2021, no. 2(42), pp. 83-90. (in Russ.)

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-83-90

## ПРОБЛЕМА ЖЕНСКОЙ ТЕЛЕСНОСТИ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ КОНЦА XX ВЕКА

Научная статья

УДК 7.01+72+72.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

**Автор:** *Петрушихина Светлана Владимировна*, старший научный сотрудник Отдела теории искусства Научно-исследовательского института теории и истории искусства Российской Академии Художеств (Москва, Россия), аспирант кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (Москва, Россия), e-mail: [s.petrushikhina@gmail.com](mailto:s.petrushikhina@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1584-8616

**Аннотация:** Статья посвящена феномену женской телесности в зарубежной теории архитектуры 1980-х–90-х годов. В настоящей работе рассматриваются работы Д. Агрест, Э. Гросс, Д. Блумер и Д. Фауш. Данная проблема рассматривается теоретиками архитектуры с двух позиций: постструктуралистской и феноменологической. Дженифер Блумер и Дайана Агрест избирают постструктуралистскую критическую стратегию, в которой понятие «женское» трактуется как «Другое» относительно «Я» фаллоцентричного дискурса архитектуры. Элизабет Гросс пишет, что женщины были вытеснены из сферы архитектуры:

на это указывает не только тот факт, что количество мужчин среди архитекторов многократно превосходит число женщин, но и то обстоятельство, что присущие пространству атрибуты женской телесности оказываются полностью проигнорированы. Дайана Агрест считает, что они и вовсе были апропрированы мужчинами-архитекторами, чему она находит подтверждение в трактатах А. Филарете, Ф. ди Джорджо Мартини и Л.Б. Альберти. Трактовка женской телесности в феноменологическом ключе отражена в концепции «феминистической архитектуры» Деборы Фауш. «Феминистическая архитектура» возвращает ценность конкретного, чувственного телесного опыта в восприятии архитектуры. Перцептивный опыт, получаемый субъектом через тело, позволяет семантическому измерению более полно раскрыться в здании.

**Ключевые слова:** телесность, архитектура, женская телесность, архитектурный антропоморфизм, теория архитектуры XX века, Дайана Агрест, Дебора Фауш, Дженифер Блумер

**Для цитирования:** *Петрушихина С.В.* Проблема женской телесности в теории архитектуры конца XX века // *Артикульт.* 2021. №2(42). С. 91-96. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

## THE QUESTION OF FEMALE BODY IN ARCHITECTURAL THEORY IN THE LATE 20<sup>TH</sup> CENTURY

### Research article

UDC 7.01+72+72.036

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

**Author:** *Petrushikhina Svetlana Vladimirovna*, senior research fellow of the Department of art theory in the State The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of arts (Moscow, Russia), PhD student of the Department of General History of Art at the Faculty of History of Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), e-mail: [s.petrushikhina@gmail.com](mailto:s.petrushikhina@gmail.com)  
ORCID ID: 0000-0002-1584-8616

**Summary:** This article is devoted to the phenomenon of female body in the foreign theory of architecture in the 1980-s–90-s. The works of D. Agrest, E. Grosz, D. Bloomer and D. Fausch are examined in the present paper. There are two perspectives on the problem of female corporeality: poststructuralist and phenomenological. Jennifer Bloomer and Diane Agrest adopt a poststructuralist critical strategy in which the notion of the feminine is considered as the “Other” of the logocentric architectural discourse. Elisabet Gross notes that women have always been displaced from the realm of architecture. This is indicated not only by the absence of female architects, but also by the fact that the inherent attributes of female corporeality have been completely disregarded. Diane Agrest suggests that these attributes were appropriated by male architects. The phenomenological perspective on the female corporeality is reflected in Deborah Fausch's concept of “feminist architecture”. “Feminist architecture” brings back the value of concrete, sensual bodily experience in the perception of architecture. The subject's perceptual experience through the body allows the semantic dimension to unfold in the building.

**Keywords:** corporeality, architecture, female body, architectural anthropomorphism, architecture theory of 20<sup>th</sup> century, Diane Agrest, Debora Fausch, Jennifer Bloomer

**For citation:** *Petrushikhina S.V.* “The question of female body in architectural theory in the late 20<sup>th</sup> century.” *Articult.* 2021, no. 2(42), pp. 91-96. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-2-91-96

