

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического
общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

№ 1 (3) 2019

Редколлегия

Никонова Светлана Борисовна, доктор философских наук,
главный редактор, Санкт-Петербург

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук,
заместитель главного редактора, Санкт-Петербург

Артеменко Наталья Андреевна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Быстров Никита Львович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Васильева Марина Александровна, кандидат философских наук, *Санкт-Петербург*

Грякалов Алексей Алексеевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Закс Лев Абрамович, доктор философских наук, *Екатеринбург*

Лисовец Ирина Митрофановна, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Поликарпова Дарина Александровна, магистр философии, *Санкт-Петербург*

Радеев Артем Евгеньевич, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Синицын Александр Александрович,
кандидат исторических наук, *Санкт-Петербург — Саратов*

Устюгова Елена Николаевна, доктор философских наук, *Санкт-Петербург*

Новикова Анна Константиновна, магистр философии,
секретарь, Санкт-Петербург

Редакционный совет

Богдан Дземидок (Польша); **Мишко Шувакович** (Сербия);

Джэйл Эрзен (Турция); **Адриан Квокачка** (Словакия);

Золтан Сомеги (Объединенные Арабские Эмираты);

Кеничи Сасаки (Япония); **Пэн Фэн** (Китай);

Джоосик Мин (Республика Корея); **Макс Риинанен** (Финляндия);

Харри Леманн (Германия); **Себастьян Станкевич** (Польша);

Арто Хаапала (Финляндия).

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 1 (3) 2019

Editorial Board

Svetlana Nikonova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy,
Chief editor, Saint-Petersburg

Artem Tylik, PhD (candidate of sciences) in Philosophy,
Deputy chief editor, Saint-Petersburg

Natalia Artemenko, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Nikita Bystrov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Marina Vasiljeva, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksey Gryakalov, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Lev Zaks, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Irina Lisovets, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Boris Orlov, PhD (candidate of sciences) in Philosophy, *Yekaterinburg*

Darina Polikarpova, MA in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Artem Radeev, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Aleksandr Sinitsyn, PhD (candidate of sciences) in History,
Saint-Petersburg—Saratov

Elena Ustiugova, DSc (doctor of sciences) in Philosophy, *Saint-Petersburg*

Anna Novikova, MA in Philosophy, *Secretary, Saint-Petersburg*

Advisory Board

Bohdan Dziemidok (Poland); **Mishko Suvakovic** (Serbia);

Jale Erzen (Turkey); **Adrian Kvokacka** (Slovakia);

Zoltan Somhegyi (United Arab Emirates);

Ken ichi Sasaki (Japan); **Peng Feng** (China);

Joosik Min (Republic of Korea); **Max Rynnänen** (Finland);

Harry Lehmann (Germany); **Sebastian Stankiewicz** (Poland);

Arto Haapala (Finland).

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

HISTORIA

АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ. ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО ИДЕАЛИЗМА КАК ОТВЕТ
НА КРИЗИС СОВРЕМЕННОСТИ

Alexey Sidorov. AESTHETICS OF GERMAN IDEALISM AS A RESPONSE
TO THE CRISIS OF MODERNITY 8

THEORIA

ОЛЬГА СТАВЦЕВА. «АНГЕЛ ЭСТЕТИКИ». ОБ ИСТОРИИ, КРАСОТЕ И МЕЛАНХОЛИИ

Olga Stavtseva. "ANGEL OF AESTHETICS". ABOUT HISTORY, BEAUTY AND MELANCHOLIA 28

ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА. АТМОСФЕРА АРХИТЕКТУРНО-ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ
В ЭСТЕТИКЕ ГЕРНОТА БЁМЕ

Liubov Yakovleva. ATMOSPHERE OF ARCHITECTURAL AND URBAN SPACES
IN AESTHETICS OF G. BÖHME 43

МАРИНА ЗАГИДУЛИНА. ИСХОД КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК ИЗ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
В ОБЛАСТЬ МЕДИАИСКУССТВА: ОБ ЭСТЕТИЗАЦИИ ПЛОХОГО ПОЧЕРКА

Marina Zagidullina. EXODUS OF CULTURAL PRACTICES FROM EVERYDAY LIFE TO THE FIELD
OF MEDIA ART: ON AESTHETICIZING OF BAD HANDWRITING 67

ARS

ОЛЬГА ДАВЫДОВА. ИЛЛЮЗОРНАЯ ИДЕОЛОГИЯ: КАК НЕИГРОВОЕ КИНО США
ПРЕВРАТИЛОСЬ В ОРУДИЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

Olga Davydova. ELUSIVE IDEOLOGY: HOW AMERICAN NONFICTION FILM BECAME
A COLD WAR WEAPON 82

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН. ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ
И КИНОМИФОЛОГИЯ РИМА**

*Aleksandr Sinitsyn. FEDERICO FELLINI'S HISTORIOGRAPHIC CINEMA AND THE FILM
MYTHOLOGY OF ROME 106*

PRAXIS

**ТЕОЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЛИКБЕЗ: РАЗГОВОР С ДОКТОРОМ ФИЛОСОФСКИХ НАУК
ОЛЕГОМ ДАВЫДОВЫМ. ПОДГОТОВИЛА *ЕЛИЗАВЕТА ТРОФИМОВА***

**INTRODUCTION TO THEOLOGICAL AESTHETICS: AN INTERVIEW WITH OLEG DAVYDOV.
Prepared by *Elizaveta Trofimova*. 132**

***АННА НОВИКОВА*. ФОРМЫ ТРАВМАТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ СУБЪЕКТА
В ФИЛЬМЕ ЧЭНЬ КАЙГЭ «ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА»**

*Anna Novikova. FORMS OF THE TRAUMATIC TRANSFORMATIONS OF THE SUBJECT
IN THE FILM BY CHEN KAIGE "FAREWELL, MY CONCUBINE". 140*

CHRONICA

***СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, ОЛЬГА СТАВЦЕВА*.**

**ИСТОРИЯ И КИНОИСКУССТВО: ОТЧЕТ О РАБОТЕ СЕКЦИИ
«ЛОГОС. ЭТОС. МИФ — 4: ИСТОРИЯ В КИНО» (РХГА, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

*Svetlana Nikonova, Aleksandr Sinitsyn, Olga Stavtseva. HISTORY AND CINEMA: REPORT ON THE WORK
DONE BY PARTICIPANTS OF THE "LOGOS. ETHOS. MYTH — 4" SECTION
(THE RUSSIAN CHRISTIAN HUMANITARIAN ACADEMY, ST. PETERSBURG) 164*

***ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА, АЛЕКСЕЙ ЦАРЕВ*.**

**ХІІІ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»:
УСПЕХИ И СЛОЖНОСТИ НОВОГО ФОРМАТА**

*Darina Polikarpova, Alexey Tsarev. XIII RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE «KAGAN'S STUDIES»:
SUCCESS AND DIFFICULTIES OF THE NEW FORMAT 189*

От редактора

Мы рады представить читателям третий номер журнала *Terra Aestheticae*. Продолжая традицию первого номера, открывавшегося в разделе *Historia* обширной статьей об учении основателя науки эстетики А. Баумгартена, третий номер начинает текст, посвященный еще одному важнейшему этапу истории эстетической мысли — эстетике немецкого идеализма, представленной на фоне развертывания мировоззренческой ситуации XIX века и в свете влияния ее на дальнейшее непростое развитие эстетической мысли.

В разделе *Theoria* читатели найдут статьи, описывающие сложные процессы в современной эстетике и способы ответа на них, предлагаемые художественной практикой, стремящейся выйти на новый уровень эстетической рефлексии и сформировать новые способы эстетического восприятия. Одним из подобных ответов является и теологическая эстетика, переосмысливающая понятие красоты вопреки баумгартеновской гносеологической традиции в религиозно-метафизическом ключе. Это еще недостаточно знакомое отечественному читателю направление представлено в интервью, публикуемом в разделе *Praxis*.

Темой, объединившей большое количество материалов номера, стал кинематограф — что подчеркивает повышенный интерес современной эстетики к этому виду искусства и тем возможностям, которые он содержит в себе для анализа и для преобразования эстетического опыта. Различным сторонам киноискусства посвящены статьи раздела *Ars*. В разделе *Praxis* читатели найдут любопытный опыт киноинтерпретации, а в разделе *Chronica* публикуется обширный обзор заседания научной секции, посвященной способам представления в кинематографе исторических событий. В завершающем номер обзоре большой научной конференции авторы критически рассматривают способы организации научных мероприятий и предполагают возможность объединения различных тем в общем пространстве дискуссии, поскольку создание единого диалогического пространства важно для решения проблем, стоящих перед современной мыслью.

Мы надеемся, что несмотря на различие тем, единые проблемы эстетики решаются и в материалах, представленных в данном номере, что изучение их будет продуктивным и интересным, и приведет на поле решения актуальных эстетических вопросов новых авторов.



HISTORIA



ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО ИДЕАЛИЗМА КАК ОТВЕТ НА КРИЗИС СОВРЕМЕННОСТИ¹

АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ

Алексей Михайлович Сидоров — кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания института философии СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: alex_m_sidorov@mail.ru

Статья посвящена анализу значения эстетических идей классической немецкой философии для разрешения проблем и противоречий модерна. Эпоха современности трактовалась немецкими идеалистами как кризисная эпоха, ставящая задачу поиска основ жизни не в традиции, а в структуре субъективности, которая при этом оказывается несущей в себе травматический элемент. Согласно концепциям Ю. Хабермаса и Т. Иглтона, одной из основных стратегий такого поиска стало обращение немецких мыслителей к эстетическому измерению субъективной и intersubjectивной жизни — уровню чувств, переживаний, творчества, игры. Кант в своей субъективистской эстетике мыслил преодоление разрыва между природой и свободой. Шиллер создал утопию эстетического государства, в котором снимается раздвоенность современного сознания. Фихте, Шеллинг и Гегель, каждый по-своему, изображают мир как произведение искусства, созданное воображением и творчеством субъекта или Духа. Эксплицитная или имплицитная онто-поэтика немецкой философии оказывает влияние на самоистолкование кризисных процессов современности до сегодняшнего дня.

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570 а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

Ключевые слова: Эстетика, современность, кризис, немецкая философия, субъект, романтизм, искусство

AETHETICS OF GERMAN IDEALISM AS A RESPONSE TO THE CRISIS OF MODERNITY

Alexey Sidorov

PhD in Philosophy, Associate professor, St. Petersburg State University
St. Petersburg, Russia

E-mail: alex_m_sidorov@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the value of the aesthetic ideas of classical German philosophy for solving the problems and contradictions of modernity. The epoch of modernity was interpreted by the German idealists as a crisis era, setting the task of searching for the foundations of life not in tradition, but in the structure of subjectivity, which at the same time turns out to include traumatic element. According to the concepts of J. Habermas and T. Eagleton, one of the main strategies of such a research was the appeal of German thinkers to the aesthetic dimension of subjective and intersubjective life — to the level of feelings, experiences, creativity and play. In his subjectivist aesthetics, Kant thought of bridging the gap between nature and freedom. Schiller created the utopia of the aesthetic state, which removes the duality of modern consciousness. Fichte, Schelling and Hegel, each in their own way, depict the world as a work of art created by the activity of the subject or the Spirit. Explicit or implicit ontoto-poetics of German philosophy has an impact on the self-interpretation of the crisis processes of modernity up to this day.

Key words: Aesthetics, modernity, crisis, German philosophy, subject, romanticism, art

Американский философ Ф. Джеймисон определил современность — эпоху модерна — как «катастрофу» (Jameson, 1994, 84), поскольку резкий разрыв с прошлым, с которого началось Новое время, привел к разрушению традиционных структур, смыслов и ценностей. С самого начала модернизация стала процессом перманентного кризиса и поиска его разрешения. Как писал Ю. Хабермас, моделью анализа модерна для философов стали «критика и кризис», так как современное сознание сталкивается с вызовами, когда необходимо справляться с проблемами, обрушивающимися на все более тревожную

современность» (Khabermas, 2004, 239). В ведущих самоистолкованиях модерна, у Гегеля и Хайдеггера, современность была осмыслена как эпоха субъективности, являющейся одновременно инстанцией критики традиции и поиска внутренней опоры в противоположность опоре на унаследованное. В проблематике субъекта, ставшей главной темой немецкой философии, сконцентрировались все парадоксы и противоречия новой эпохи. Прежде всего, перед философией стояла задача разрешения конфликта между стремлением европейского субъекта к свободе и ностальгической потребностью в единстве с миром. Самоутверждаясь, субъект трагически отрицал условия собственного существования, объективные основания своего превосходства. Обретая власть над миром, он утрачивал его реальность: над чем будет господствовать субъект, если мир непрерывно превращается в продолжение и отражение самого субъекта? Кроме того, он утрачивал и собственную реальность, развоплощался, становился взглядом из ниоткуда, не соотнесенным с чьим-либо конкретным существованием. Современный субъект повсюду свободен и повсюду в цепях. Он реализует свою свободу, вовлекаясь в анонимные, бессубъектные процессы причин и следствий, которые, в конечном итоге, противостоят субъекту со всей фатальностью «второй природы». Маркс назвал это пугающее преобразование отчуждением, но тревога по этому поводу была в те времена у многих. Достаточно вспомнить гофмановские темы — настоящие фобии, навязчиво повторяющиеся во многих произведениях немецкого романтика — двойника, куклы, автомата, в которых живая индивидуальная жизнь, заменена механизмом. Еще раньше Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» также уподобляет современное общество «искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечно многих, но безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь». И далее: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого человек сам становится обломком» (Shiller, 1955-1957, 265). Шиллер одним из первых описал противоречия общества модерна, указывая на то, что разделение труда и конкуренция делают общество в целом богаче, а отдельную личность беднее. При этом он — и эта идея

станет ключевой для последовавших за ним мыслителей — возлагал надежды на *эстетическое* разрешение противоречий современности. Как отмечал Хабермас, «Шиллер анализирует модерн, пришедший в разлад с самими собой, в понятиях кантовской философии и рисует проект некоей эстетической утопии, которая приписывает искусству прямо-таки социально-революционную роль» (Habermas, 2008, 50). Вскоре после «Писем» появляется анонимная «Первая программа системы немецкого идеализма», написанная, как выяснилось позже, совместно молодым Гегелем, Шеллингом и Гельдерлином — манифест романтического эстетизма, в котором современное государство с его конституцией, правительством, законами и религией резко осуждается как механизм, который должен уступить место подлинному органическому единству людей, сплоченных идеей, объединяющей в себе все идеи, — идеей красоты. «Я убежден, что высший акт разума... есть акт эстетический... Философия духа — это эстетическая философия» (Gegel', 1970, 212). Каждый из авторов «Программы» обладал сознанием кризиса и необходимости философско-поэтического «всемирно-исторического» синтеза античности и современности. Эта программа находит дальнейшее философское продолжение в шеллинговской философии искусства, а поэтическое — в поэзии Гельдерлина. Гегель, однако, порвал с грезами об эстетическом исцелении современности, утверждая, что греческая «религия искусства» осталась в прошлом, разрушенная христианской субъективностью, которая готовит путь философского решения проблем модерна. Тем не менее, несмотря на гегелевский вердикт о конце искусства в современную эпоху, выдвинутый против его же собственной юношеской программы «новой мифологии», эта программа с ее притязанием на всемирно-исторический синтез, с ее парадоксом «оригинальной имитации», с ее видением уникальной «греческой» миссии Германии, миссии эстетического разрешения антагонизмов современности, продолжала воодушевлять немецких мыслителей, открывая дорогу онто-поэтическому историзму, развернутому Ницше и Хайдеггером.

Проблема, которую предполагалось решать эстетическими средствами, заключалась в том, что пострелигиозные

и посттрадиционные ценности Просвещения — секуляризация, гуманизм, главенство разума и науки — плохо сочетались с поддержанием моральных и социальных отношений, с течением повседневной жизни, и вели к их прогрессирующему кризису. Лишенный стандартов объективности, субъект вынужден был породить ценности самостоятельно, и в этом процессе обнаружилась двойственная природа гуманизма и антропоцентризма. С одной стороны, горделивое сознание своего могущества, с другой — отчаяние пустоты и одиночества. Если Просвещение определяло себя через разрыв с традицией, то романтики пытались восстановить связи, разрушенные Просвещением, вернуть человеку утраченную реальность. Романтический образ человечности вступал в конфликт с просветительским гуманизмом, основанным на идеях автономии, освобождения от внешних авторитетов, критического использования разума, универсальных принципов, с точки зрения которых подвергаются критике религия, история, нравы, политика для достижения прогрессивного движения к более цивилизованному и рациональному обществу. Человек романтизма ищет избавления от этой пустоты формальной автономии, которая уже стала вызывать тревогу, переживание развоплощенности. Таким образом, говоря коротко, на повестке дня на рубеже веков стоял синтез Просвещения и Романтизма.

Здесь же возникает вопрос: где искать истоки в условиях утраченной традиции. Очевидно, что и Просвещение и Романтизм одинаково лишены домодерного единства с традицией, и оба предстают как продукты истории. Два концепта истока и основания противостоят друг другу, и в Германии острее, чем где-либо — ведь в условиях политической раздробленности и исторического запаздывания немцы пытались предложить альтернативную версию современности, спасающую от бездушной механистической цивилизации и абстрактного универсализма. И здесь коренится парадокс романтического историцизма: как и Просвещение, Романтизм порожден рефлексивным историческим сознанием, для которого непосредственность традиционной жизни уже невозможна, и открывает, с одной стороны, органическую оригинальность партикуляризма, самодостаточность конкретных исторических единств,

а с другой — ностальгически стремится восстановить утраченный исток истинной жизни. Романтический историцизм существовал в этом напряжении между присутствием и отсутствием, что выражается в двух его разновидностях — органическом и эстетическом. Органический историцизм, отцом которого был Гердер, рассматривает историю как природу, как процесс естественного развития, в котором живой дух народа порождает формы исторической жизни. Это виталистское течение, использующее понятия живого и мертвого духа, ведет к фатальному противопоставлению жизни и духа в философии жизни и культурном пессимизме.

Романтики, а позднее Ницше, противопоставляют этой линии мысли эстетический историцизм, который постигает категории истока, основания и творчества более глубоко — в терминах не натурализации истории, а скорее одухотворения природы, высшим проявлением которой оказывается творческое воображение. Миф, порожденный коллективным гением народа, и искусство, создание индивидуального гения, выражают сущностное отношение между природой и историей, поскольку происходят из общего источника — из продуктивности *natura naturans*. Эстетический историцизм представляет собой как бы высшую точку и диалектическое превращение органического историцизма. Место естественных порождений развития (языка, традиции и т. п.) занимает продуктивность самой природы, которая воплощается в эстетическом акте творчества. Эта эстетическая программа ренатурализации, вписывания человека в реальность, из которой он выпал вследствие одностороннего развития рациональности, завершается чаянием новой мифологии, порождаемой политеизмом воображения и обещающей новое единство духа и природы. Идея новой мифологии — ключевая для германского романтизма — противопоставляет революционному прогрессизму модерна иное понимание отношений между природой и историей, божественным и человеческим. Романтизм ищет ретерриториализации человека в природно-историческом мире, более фундаментальном по сравнению с новоевропейскими иллюзиями самообосновывающейся субъективности, вписывает либо историю в природу, либо природу в историю.

Идея естественной истории, связывающая исторический телос с природным истоком, чрезвычайно важна для романтического воображения и восходит к органическому историцизму Гердера. От него берет начало романтический национализм, религия народа, представление о божественности, разлитой в природе и находящей выражение в живом духе национальной культуры, в ее языке, нравах и институтах. Но органический круг истории тоже не может избежать ускользания истока. То, что начинает Гердер, заканчивает Шпенглер — романтическая ностальгия и неспособность вернуть утраченную реальность проявляются в темах упадка и деградации культуры. Эстетический историцизм с его идеей новой мифологии ищет живой дух в самой жизни, от пассивного приятия естественного процесса с его чередованием подъемов и падений, переходит к поиску самого творческого начала, которое могло бы сопротивляться упадку. Но в этом эстетическом волюнтаризме берет начало третья позиция, комбинирующая органический и эстетический историцизм — ее можно было бы назвать мета-историцизмом, вдохновленным гераклитовским образом космической игры, разыгрываемой богом времени. Онто-поэтика истории постигает ее как произведение искусства, порождающее само себя. Она пытается схватить изначальность как таковую, колеблясь между квиетизмом органического историцизма и волюнтаризмом эстетического творения. Ницшевское *amor fati* и хайдеггеровское *Ereignis* разделяют эту неразрешимость между восприимчивостью и активизмом. Метафоры творческой игры играют ведущую роль в немецкой мысли от Гердера до Хайдеггера. Идет ли речь о выражении (Гердер), творчестве (Шеллинг), производстве (Маркс), революции (Маркс, Вагнер) или жизни (Шопенгауэр, Ницше) — все эти понятия устанавливают связь между природой и историей, бессознательным и сознательным, учрежденным и учреждаемым.

Но от этого альтернативного, романтического ответа на кризис модерна следует вернуться к главной линии немецкой философии. Итак, дилемма европейского субъекта заключалась в том, что стремление к свободе и автономии — а в этом состояла сама сущность его бытия — приводит его к вражде с Природой и, тем самым, выбивает почву действительности

из-под его ног. Чем более автономным, тем менее реальным становился субъект и все вокруг него. Ценой свободы оказывалась радикальная бесприютность, как свидетельствовала романтическая теория иронии: бешеная динамика субъективного желания разрушала любые объективные корреляты в мире. За недостижимую мечту о чистой продуктивности без произведений приходилось расплачиваться изматывающим разочарованием. Фундаментальное требование жизнеспособной идеологии, состоящее в том, чтобы человек мог обоснованно чувствовать себя в мире как дома, трагическим образом вступало в противоречие с либеральным мировоззрением буржуазии. Неудивительно также, что тема эстетического возникает перед всеми теоретиками, попытавшимися найти средство исцеления ран расколовшегося модерна. Если гармонию социальной жизни вообще можно восстановить в современных условиях, после утраты гетерономных смыслов и авторитетов, то новый социальный порядок неизбежно должен пройти через *эстезис* человека, который, подобно произведению искусства, должен открыть закон в глубинах собственной свободной идентичности, а не во внешней власти. Освобожденный субъект принимает закон как принцип свой собственной автономии, разбивая каменные скрижали, на которых первоначально закон был высечен, чтобы записать его вновь в своем сердце. Как писал Т. Иглтон, «окончательной связывающей силой буржуазного социального порядка, в противоположность аппарату принуждения абсолютизма, будут привычки, склонности, чувства и аффекты. И это равносильно тому, чтобы сказать, что власть в таком обществе становится *эстетизированной*» (Eagleton, 2004, 20). После разрушения централизованного принудительного аппарата абсолютизма индивиды почувствовали нехватку институтов, которые обеспечивали бы единство социальной жизни. Вопрос заключался в том, где должен быть локализован опыт единства, достаточно сильный для воспроизводства социальной жизни. В экономической жизни индивиды структурным образом разобщены и антагонистичны, на политическом уровне нет ничего кроме абстрактных прав. Вот почему эстетическая сфера чувств, переживаний, воплощенных привычек и т. п. осталась

единственным кандидатом на роль источника возрожденного единения. Собственно, можно утверждать, что само возникновение эстетики как дисциплины в XVIII веке имело и политический смысл, было связано с необходимостью исследовать обширную территорию чувств, побуждений, аффектов, как пространство для нового способа легитимации власти.

Философия Канта и история ее осмысления в немецком идеализме симптоматична в этом отношении — вся философская мысль Германии 1790-х годов определялась фрагментацией кантовской системы, которая отражала процессы разделения в самом обществе модерна. Фрагментация эта была связана с границами, разделяющими у Канта познание и этику, Первую и Вторую критики. Тот факт, что Третья Критика предлагала эстетическое опосредование между этими сферами, также оказал решающее воздействие на философию, но пока обратимся к одной проблеме, в которой идеалисты увидели причину указанной фрагментации — к проблеме вещи в себе. Кантовская эпистемология смешивает активную форму и пассивное содержание, но этот союз не достигает подлинной близости. Форма является внешней по отношению к содержанию в области рассудка, остается без содержания в области практического разума и превращается в самоцель в области эстетического суждения. Фихте, усмотревший в кантовской вещи в себе отрицание свободы, описывал абсолютное Я как чистую субъективную активность, которая нуждается в полагании природы только как сферы и инструмента самовыражения. Природа как не-Я — это просто необходимый момент Я, утверждаемый только для того, чтобы быть упраздненным. Неистовый активизм Фихте — это, по сути, одна из форм эстетизма, хотя в явном виде Фихте к эстетике не обращался: подобно производству искусства, абсолютное Я извлекает свой закон из себя самого, занимаясь самодостаточным проявлением своей силы. Гегель впоследствии захочет обуздать самореференциальность субъекта, вернув нас к объекту, но при этом он лишь заменит одну форму эстетизации другой. В величественном произведении искусства Духа субъект и объект, форма и содержание, часть и целое, сливаются воедино. Если субъект должен достичь единства с объектом без ущерба для своей

автономии, то субъективность должна быть присуща самому объекту. Гегель разрешает кантовскую антиномию субъекта и объекта, превращая кантовскую эстетическую фикцию — единство субъекта и объекта в акте суждения — в онтологический миф. Если мир полностью субъективизирован, то динамический активизм фихтеанского Я может рассматриваться как сущность самой действительности. Негативность разума не только не отдаляет от объектов, но, напротив, раскрывает рациональную тотальность мира; и для этого раскрытия человеческая субъективность совершенно необходима. В природе и истории мы находимся у себя дома, поскольку они нуждаются в нашей свободе для своего полного осуществления. Более элегантное решение проблемы автономии субъекта и его неукорененности в мире трудно себе представить. Рассудок отчуждает нас от природы, но разум возвращает обратно, таким образом, рациональные цели Просвещения сохраняются, но его отчуждающий эффект устраняется. Если сущность реальности заключается в противоречии, то быть самораздвоенным означает быть укорененным в ней. Так как бесконечное самополагание является сущностью субъективной свободы, философия, воспроизводя этот акт самосознания, выступает как практика освобождения. Трансцендентальный дискурс, таким образом, — это скорее этическая, даже экзистенциальная практика, нежели набор теоретических положений. Философия — это не рассказ о человеческой свободе со стороны, но само ее осуществление.

Кто какую философию выберет, зависит поэтому от того, какой кто человек, ибо философская система — не мертвая утварь, которую можно было бы откладывать или брать по желанию; она одушевлена душой человека, обладающего ею. Дряблый от природы или расслабленный и искривленный духовным рабством... никогда не поднимется до идеализма. (Fichte, 1993b, 460)

Вообще, тщательно разграниченные Кантом типы дискурса — о чистом и практическом разуме, о способности суждения — в немецком идеализме одним махом объединяются. Так, например, Шеллинг утверждал: «то, что обычно называют теоретическим разумом, есть не что иное как воображение

на службе у свободы» (Shelling, 1987-1989, 425). Кстати, в этом отказе от критической системы «сдержек и противовесов», «разделения властей» и поспешно произведенном синтезе американский деконструктивист П. де Ман усматривал опасность «эстетической идеологии», то есть создания обманчивых эстетических онтологий «единства многообразия», которые представляют соблазнительный и политически опасный образ органической жизни, подобной произведению искусства, в которой примиряются различия между субъектом и объектом, духом и природой, необходимостью и свободой.

Далее, важно, что объективный мир, природа, не-Я у Фихте является продуктом бессознательной деятельности продуктивного воображения. Абсолютное Я спонтанно ограничивает свою бесконечную активность и полагает себя пассивно аффицированным внешними объектами — и силой, осуществляющей это полагание, является воображение. Фихте выводит кантовские категории из этого первичного акта воображения. Объявляя продуктивное воображение основой всех теоретических способностей, Фихте, по сути, превращает познаваемую реальность в эстетическую иллюзию.

Бытия нет. Я сам не знаю и не существую. Существуют образы, они единственное, что существует, и они знают о себе как образы... *Созерцание* — греза; *мышление* — источник всякого бытия и всякой реальности, которую я себе воображаю, источник моего бытия, моей силы, моих целей — только греза об этой грезе. (Fikhte, 1993a, 148)

Но не только чистый разум и эмпирическое познание выводятся из воображения — это касается также и практического разума. Ведь природа, полагаемая через воображение, также необходима для непрерывного усилия, которое составляет основу морального действия. Но стремление не возникнет, пока не будет препятствия, которое требуется преодолеть. Торможение своих импульсов Я чувствует как вызванное чем-то внешним, и это чувство лежит в основе нашей веры в реальность. Таким образом, можно вывести все существующее — внешний мир, категории рассудка, мораль — из спонтанного, бессознательного влечения абсолютного Я, причем

основой этого влечения оказывается воображение. Таким образом, у Фихте, как пишет Т. Иглтон, «весь мир имеет свои корни в эстетическом источнике» (Eagleton, 2004, 133), и это истолкование реальности как артефакта будет иметь решающее значение для немецкого идеализма.

Шеллинг быстро выходит за пределы одностороннего субъективизма Фихте. Ведь быть субъектом означает также быть обусловленным объектом. Поэтому сознательный субъект не может быть абсолютным по определению. Шеллинг последовательно перешел к понятию абсолютного разума или тождества, которое преодолевает дуальность субъекта и объекта и само не может быть объективировано. Этот абсолют можно представить как бессознательную силу, действующую в субъекте. Кроме того, в философии природы Шеллинга она становится также сущностью объективного бытия. Сферой же, в которой это тождество может найти воплощение, становится искусство. Для Шеллинга периода «Системы трансцендентального идеализма» единственной областью в мире, где можно обнаружить объективацию той интеллектуальной интуиции, посредством которой Я полагает себя, является эстетика.

Если эстетическое созерцание есть лишь объективировавшееся трансцендентальное, то само собой разумеется, что искусство есть единственный и вечный органон, а также документ философии, который беспрестанно все вновь подтверждает то, чего философия не может дать во внешнем выражении... Искусство есть для философа наивысшее потому, что оно открывает его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единении то, что в природе и в истории разделено, что в жизни и в деятельности, так же как и в мышлении должно избегать друг друга. (Shelling, 1987-1989, 484)

Обычный субъект в мире разделен на сознательное и бессознательное. Только ограниченная часть Я может быть осознана, а ограничивающая активность субъекта, поскольку она является причиной всех ограничений, находится за пределом представлений как невыразимая трансцендентальная сила. Я осознаю свою ограниченность, но не тот акт, которым она полагается. Подобно самому буржуазному обществу, субъект разорван между собственной безостановочной

бессознательной продуктивностью и ее ограниченными продуктами, в которых она одновременно находит и теряет себя. Эта апория препятствует полному тождеству с собой. Философия должна, следовательно, стремиться разрешить это противоречие, и Шеллинг находит образ единства в мире: это искусство. В искусстве бессознательное действует совместно с сознанием, и эстетическая интуиция является, следовательно, уникальным материальным воплощением интеллектуальной интуиции. На вершине развития своих сил философия разрешается в эстетику, возвращаясь к поэзии, из которой она некогда возникла. Как указывает Ю. Хабермас: «Решение загадки, как тождество свободы и необходимости, духа и природы, сознательной и бессознательной деятельности можно довести до сознания в им самим созданном продукте, Шеллинг находит в эстетическом созерцании» (Khabermas, 2008, 98). Философия может объединить субъект и объект в своих глубинах, но эти глубины непременно должны быть даны «во внешнем выражении». Обычный человек не имеет возможности заниматься тонкостями шеллингианской философии для того, чтобы примириться с реальностью. Ему нужен чувственно воплощенный образ этого примирения. Как материальный объективный медиум, искусство является более универсально доступным примером интеллектуальной интуиции, чем сама философия. Искусство, как заявляет Шеллинг, принадлежит целостному человеку, в то время как философия — лишь его части. Это приводит к вопросу о статусе самой теории — не жертвует ли собой разум, растворяясь в эстетических интуициях, и не отказывается ли он от рационального познания мира?

Гегель, как уже было сказано, в молодости разделяя с Шеллингом и Гельдерлином романтический проект эстетизации разума, в зрелых работах трактует романтизм как теоретическое самоубийство и создает величественную концепцию рационального искупления исторической и социальной жизни. Одним из способов прочтения Гегеля вообще может быть истолкование его системы как призванной доказать невозможность романтизма. На это нацелен, например, знаменитый тезис о том, что искусство является делом прошлого, что абсолют не может

больше быть представлен в чувственной форме, как в античной Греции, что философия является истиной искусства, и что, следовательно, искусство — это только момент в истории истины. Если Кант скрыл реальный мир от познания, а Фихте и Шеллинг вернули реальность ценой компромисса с капризами интуиции, то Гегель хотел сохранить и мир, и разум. Философия нуждается в прочных основаниях, и проблема интуиции заключается в том, что она очевидна, но недоказуема. Кроме того, притязание на интуицию Абсолюта приводит к противоречию между окончательной Истиной и дискурсивной работой по ее раскрытию. В двойном ритме раскрытия-сокрытия символы, кажется, не только выявляют истину, но и искажают своим опосредованием вечную непосредственность Абсолюта. Таким образом, дискурс, приближающий нас к Абсолюту, одновременно и отдаляет его от нас. Тогда никакая философия не может быть абсолютной, поскольку само ее существование является симптомом неустранимого дефекта. И вот, гегелевская философия блестяще разрешает эту дилемму. То, что конфликт и противоречие существуют, подтверждается самим существованием философии, но Гегель показывает, что это противоречие имманентно самой Истине, которую раскрывает философия, вводя, таким образом, исторические «конечные» условия философии в ее духовную субстанцию. Наши поиски выхода из лабиринтов ложного сознания не являются внешними по отношению к истине, а эту истину и создают. Ошибки, иллюзии и заблуждения составляют траекторию истины и должны быть проработаны до конца в своего рода духовном терапевтическом процессе.

Идея в своем процессе сама создает себе эту иллюзию, противопоставляет себе нечто другое, и ее деятельность состоит в снятии этой иллюзии. Лишь из этого заблуждения рождается истина, и в этом заключается примирение с заблуждением и с конечностью. Инобытие или заблуждение как снятое, само есть необходимый момент истины, которая существует лишь тогда, когда она себя делает своим собственным результатом. (Gegel', 1974-1977, 399)

Истина, следовательно, не констатируется в теоретических высказываниях, но является перформансом самой теории, со всеми случайными искажениями и «поворотами не туда».

Это скорее некая практика, чем «чистая теория». Разделение и противоречие являются сущностными моментами развития Идеи, потому что Гегель ввел исторические и социальные конфликты, которые обуславливают теорию и угрожают релятивизировать ее, в саму ее диалектическую форму.

При таком понимании Абсолюта истина больше не находится в противоречии с перформативной работой дискурса. В философии Гегеля нет места романтическому страху потерять Абсолют в процессе его познания, то есть разделения, поскольку Абсолют как единство тождества и различия включает травму дискурса в свою сущность. Так философия освобождается и от подозрений в ненужности — ведь ложное сознание, которому она обязана своим существованием, само оказывается необходимым моментом Абсолюта. Гегель показывает позитивность негативного. Воодушевленный идеалистическим мужеством, он проникает в самую сущность объекта и раскрывает его внутреннюю тайну. Он переносит противоречия мысли в саму вещь, разделяющуюся внутри себя посредством работы негативности. Но это возможно только потому, что подвергающееся насилию бытие, в конечном итоге, восстанавливает свою целостность. Гегелевская диалектика возвращает этим бескровным формам телесное содержание, «снимая» мораль в конкретной этике («нравственности») живого тела, погружая формальные категории в богатое, насыщенное движение самостановления Духа. Гегель переносит кантовскую эстетическую фикцию «мира для нас» в саму структуру реальности, предохраняя, таким образом, субъекта и от фихтеанского хюбриса субъективизма и от страданий отчужденности. Основная дилемма модерна — объективное избегает моей власти, а то, чем я обладаю, перестает быть объективным — кажется, решена. То, что всецело является моим, тем не менее, абсолютно реально. Воображение возвышается из эстетической сферы в теоретическую, обеспечивая переход от чувств к познанию. Гегель потому мог позволить себе отвести искусству низшее место в своей системе, что он эстетизировал реальность в целом.

Проблема гегелевской теории заключалась в том, что при современной сложности и противоречивости общества, знание

целого больше не могло быть спонтанным и непосредственным — как это было, по мнению Гегеля, в древней Греции — и проект его рационального развертывания предполагал столь замысловатый дискурс, что это ставило под угрозу его идеологическую эффективность. Делая мир прозрачным для теории, Гегель рисковал сделать теорию непрозрачной для мира. Ирония ситуации заключается в том, что в эстетической философии Шеллинга или романтиков Гегеля отталкивал как раз эзотеризм, необщезначимость интуиции, обращение «не ко всем», в то время как его система, как он полагал, экзотерична, постижима и дает возможность любому войти в сферу науки. Гегель недооценивал идеологическую силу чувственной презентации, что видно по тому положению, которое занимает искусство в его системе. В «Феноменологии духа» Гегель говорит о необходимости прерывания, поначалу болезненного, следования представлениям — посредством обращения к напряженной работе понятий.

Итак, в послекантовском идеализме, предлагавшем варианты искупления социальной жизни, возник, с одной стороны, проект рациональной легитимации со слишком изощренным дискурсом, чтобы найти себе чувственную репрезентацию, с другой — идеологически соблазнительная форма непосредственности (эстетическая интуиция), уязвимая, однако, с точки зрения ее общезначимости и осмысленности. Кант оставил последнюю реальность непознаваемой, этику — с пустотой формального долга, а органическую целесообразность — как всего лишь гипотезу вкуса. Фихте и Шеллинг преобразовали кантовскую этику в конкретный принцип революционной свободы, а его эстетику — в способ познания реальности, однако, понизив при этом ценность когнитивной рациональности в пользу воображения, интуиции и чувств. Задача Гегеля заключалась в том, чтобы, с одной стороны, преодолеть слабость кантовского рассудка, не достигающего подлинной реальности, а с другой — иррациональность романтической интуиции, примирив мысль и мир в способе познания, который сочетал бы кантовскую аналитическую строгость с романтической энергией воображения. Этот способ познания — диалектический разум. Гегель пытался предложить более емкое понятие разума, которое

объединяло бы когнитивный, практический и аффективный моменты. Разум у Гегеля — это не созерцательная способность, но весь проект трансформации внутренней природы субъекта. Разум достигает своих целей посредством чувств и самореализации человеческих существ в области «нравственности» (конкретной этической жизни) и объективного духа. Рациональное моральное поведение здесь неотделимо от человеческого счастья и чувства самоудовлетворенности. И таким образом Гегель, как отмечает Т. Иглтон, «эстетизирует» разум, укореняя его в телесных аффектах и желаниях» (Eagleton, 2004, 21). Разум оставляет возвышенную кантианскую сферу Долга и становится активной преобразующей силой в материальной жизни. Через диалектический медиум нравственности, через «образование» в праксисе, когда этическое становится «второй натурой», может быть достигнуто такое единство универсального и индивидуального. В пределах диалектики Гегель виртуозно сочетал абстрактное и конкретное, чувственное и духовное, но это не отменяло вопроса о конкретной представимости системы в целом. И если эстетика является примером такой репрезентации, то очевидно, что Гегель, в отличие от своих посткантианских предшественников, отвергает эстетическое решение проблемы, ставя искусство на онтологической лестнице на низшую ступень по сравнению с религией и философией.

Конечно, гегелевская система ничего не отбрасывает полностью, и аура искусства, а также, особенно, религии обеспечивают то, что можно было бы назвать идеологией этой теории, то есть ее воплощение в повседневной жизни. Проблема, тем не менее, не решена до конца — ведь даже в идеальном политическом государстве, воплощении Абсолюта в истории, индивиды лишены непосредственного спонтанного знания сложного социального целого. Каждый индивид все равно выступает по отношению к целому опосредованно, со своей частной позиции. В таком случае, подобное государство является своего рода фикцией, существующей только для спекулятивного теоретика. Возникает неустрашимый разрыв между теорией и практикой, жизнью и знанием. Именно в этом смысле, как говорил Кьеркегор, в системе Гегеля невозможно жить — она существует только в качестве поня-

тия, для которого нет чувственного аналога. Таким образом, столкнувшись с проблемой поиска новых оснований социального порядка в нестабильном, раздираемом противоречиями обществе модерна, теоретики оказались между двух альтернатив — разумом и интуицией, диалектикой и эстетикой. Было бы прекрасно, если бы социальное единство переживалось непосредственно как произведение искусства — именно так немецкие идеалисты представляли себе античность — но, в слишком сложном современном мире такое эстетизированное социальное знание, с точки зрения Гегеля, невозможно. Только диалектический разум, напряженная работа понятия, может проследить все связи между частями целого. Но это целое так и остается, в конечном итоге, на уровне понятия, а не проживаемого опыта, хотя, как было показано, примеров того, что может быть названо эстетизацией, в философии Гегеля достаточно. Все же то, что проживается в обществе, никогда не является тотальностью как таковой, а последняя исключает чувственное воплощение и пребывает только в Книге. Эти трудности, при возрастающей нужде в искуплении жизни после утраты религиозных и метафизических очевидностей, привели ведущих интеллектуалов следующего поколения — Кьеркегора, Шопенгауэра, Вагнера, Маркса — к резкой критике гегелевской системы, отказу от рациональной апологии общества и новой волне эксплицитного обращения к эстетике в поисках ответа на противоречия кризисной эпохи.

REFERENCES

- Eagleton, T. (2004). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Fikhte, I.G. (1993a). *Naznachenie cheloveka* [The Destination of Man]. In *I.G. Fikhte, Sochineniya v dvukh tomakh* [I.G. Fichte, Works in Two Volumes], T.2. St. Petersburg: Mifril. (In Russian).
- Fikhte, I.G. (1993b). *Pervoe vvedenie v naukouchenie* [First Introduction to the Science of Knowledge]. In *I.G. Fikhte, Sochineniya v dvukh tomakh* [I.G. Fichte, Works in Two Volumes], T.1. St. Petersburg: Mifril. (in Russian).
- Gegel', G.V.F. (1970). *Pervaya programma sistemy nemetskogo idealizma* [The Oldest Systematic Program of German Idealism]. In *G.V.F. Gegel' Raboty raznykh let* [G.V.F. Hegel, Works of Different Years], (211-213). Moscow: Mysl'. (in Russian).

- Gegel', G.V.F. (1974-1977). Nauka logiki [The Science of Logic]. In *Entsiklopediya filosofskikh nauk* [Encyclopedia of the Philosophical Sciences], T.1. Moscow: Mysl'. (in Russian).
- Jameson, F. (1994). *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press.
- Khabermas, Yu. (2004). Kontsepsiya moderna. Retrospektiva dvukh traditsii [Conception of Modernity. Retrospective of Two Traditions]. In *Yu. Khabermas, Politicheskie raboty* [Y. Habermas, Political Works], (234-268). Moscow: Praxis. (in Russian).
- Khabermas, Yu. (2008). *Filosofskii diskurs o moderne* [Philosophical Discourse of Modernity]. Moscow: Ves' mir. (in Russian).
- Shelling, F.V.I. (1987-1989). Sistema transtsendental'nogo idealizma [System of Transcendental Idealism]. In *F.V.I. Shelling, Sochineniya v dvukh tomakh* [F. W. J. Schelling, Works in Two Volumes], T.1, (227-489). Moscow: Mysl'. (in Russian).
- Shiller, F. (1955-1957). Pis'ma ob esteticheskom vospitanii cheloveka [Letters on the Aesthetic Education of Man]. In *F. Shiller, Sobranie sochinenii v semi tomakh* [F. Schiller, Collection of Works in Seven Volmes], T.6, (251-358). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (in Russian).



THEORIA



**«АНГЕЛ ЭСТЕТИКИ».
ОБ ИСТОРИИ, КРАСОТЕ
И МЕЛАНХОЛИИ**

ОЛЬГА СТАВЦЕВА

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

В статье тезис о связи искусства, истории и меланхолии обосновывается в аллегорической форме — с помощью фигуры ангела — на основе агамбеновского понимания искусства в обществе модерна. Соотношение меланхолии и эстетического способа существования проясняется на основе анализа философии С. Кьеркегора. Мысль о связи истории как поступательного прогрессивного развития и меланхолии анализируется на основе представлений В. Беньямина. Агамбеновское понимание эстетики и искусства, изложенное в его работе «Человек без содержания», является основой для объединения понятий эстетика — меланхолия — история. Кроме того, в статье развернут психоаналитический анализ меланхолии на основе работы З. Фрейда «Преходящее» и труда Ю. Кристевой «Черное солнце», что позволяет выявить неразрывную связь опыта искусства и меланхолии.

Ключевые слова: Эстетика, меланхолия, С. Кьеркегор, история, В. Беньямин, Дж. Агамбен, З. Фрейд, Ю. Кристева.

“ANGEL OF AESTHETICS”. ABOUT HISTORY, BEAUTY AND MELANCHOLIA

Olga Stavtseva

PhD in Philosophy, Associate professor

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

St. Petersburg, Russia

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

In the article, the thesis about the connection between art, history and melancholia is substantiated in allegorical form — with the help of an angel figure — on the basis of the Agamben understanding of art in modern society. The ratio of melancholia and aesthetic way of existence is clarified on the basis of the analysis of S. Kierkegaard's philosophy. The idea of the connection of history as progressive progressive development and melancholia is analyzed on the basis of the ideas of W. Benjamin. Agamben's understanding of aesthetics and art, set forth in his work “The Man Without Content”, is the basis for combining the concepts of aesthetics — melancholy — history. In addition, the article developed a psychoanalytic analysis of melancholia based on the work of S. Freud “The Transient” and the work of J. Kristeva “The Black Sun”, which makes it possible to reveal the inseparable link between the experience of art and melancholia.

Keywords: Aesthetics, melancholia, S. Kierkegaard, history, W. Benjamin, G. Agamben, S. Freud, J. Kristeva

В статье связываются воедино три, на первый взгляд, разнородных понятия — история, эстетика и меланхолия. Связываются они не прямо, а косвенным, эстетическим образом, *как бы* связываются, — посредством аллегории ангела, а именно — фигур ангелов, изображенных на известных картинах П. Клее и А. Дюрера.

Ангел эстетики

Идея о том, что ангел, изображенный на картине Дюрера под названием «Меланхолия» — и есть ангел эстетики, принадлежит Дж. Агамбену, она выражена в его ранней работе «Человек без содержания» (1970) (Agamben, 2018), лишь недавно переведенной на русский язык. Мысль о связи эстетики и меланхолии всегда была мне близка, но соединить их в едином повествовании при посредстве истории мне помогли

для наслаждения жизнью зависят не от него самого. Эстеты ценят красоту, здоровье, богатство, почет, власть, талант, поскольку все это дает возможность наслаждаться жизнью, удовлетворять свои желания. К чему же, по мнению Кьеркегора приводит человека стремление жить исключительно ради удовлетворения своих желаний? Используя в качестве примера Нерона, Кьеркегор показывает, что — к *меланхолии*, в которую эстет впадает только по собственной вине. Нерон, в интерпретации Кьеркегора, изведal все наслаждения мира и не смог уяснить более высокую, чем наполненная приятными ощущениями, форму земного бытия. Кьеркегор так описывает Нерона в качестве эстета: «Он в отчаянии хватается за наслаждения. Весь мир должен изощрять свою изобретательность, чтобы постоянно предлагать ему новые и новые наслаждения; стоит наслаждению прекратиться, и он опять задыхается от истомы» (Kirkegor, 1994, 263). Сам же Нерон мрачен, трепещет от гнева, так как чувствует, что любой человек сильнее его — отсюда агрессия и человекобоязнь: «Он, как одержимый бесом, лишен внутренней душевной свободы и в каждом человеческом взоре видит стремление поработить его. Повелитель Рима страшится поэтому взора последнего раба» (Kirkegor, 1994, 264). Только в наслаждениях Нерон может забыться, избавиться от страха. В погоне за наслаждениями Нерон убивает, разрушает. Он находит одно главное наслаждение — вселять страх в других. Кьеркегор отдельно подчеркивает, что личность Нерона демонстрирует связь меланхолии и непосредственности. Непосредственность души эстетика, например, такого как Нерон, — это непосредственность ребенка. На примере Нерона же Кьеркегор дает свое известное определение меланхолии как истерии духа (Kirkegor, 1994, 266). Эта истерия, своеобразное восстание духа происходит из стремления духа вырваться из непосредственности и «проявить себя в высшей форме сознательного бытия», «извлечь человеческую личность из зависимости, чтобы она могла осознать себя в своем вечном значении» (Kirkegor, 1994, 266). Замедление в движении от бессознательной непосредственности к сознательному просветлению как раз и приводит человека к меланхолии. Не только лишь Нерон болен меланхолией, ей страдают все эстеты, «эстетическое воззрение

на жизнь — всех сортов и степеней-- есть, в сущности, своего рода отчаяние» (Kierkegaard, 1994, 271).

Меланхолию Кьеркегор определяет как «грех отсутствия сознательной воли, т.е. такое душевное состояние, при котором человек и сам не знает, чего он хочет или не хочет: из грехов грех» (Kierkegaard, 1994, 267). Меланхолия, по Кьеркегору, угнетает человека до тех пор, пока переход к высшему сознательному развитию личности не будет совершен. Но не всегда люди, совершившие данный переход, свободны от меланхолии. Меланхолия таких людей обусловлена первородным грехом, и связана с тем, что «человек никогда не может проникнуть в самую сущность своей природы, никогда не может вполне постигнуть самого себя» (Kierkegaard, 1994, 268). Но и в этом случае Кьеркегор отмечает, что причины меланхолии не являются чисто физическими, что

меланхолия — болезнь духа, и исцеляется лишь силою духа, одержавшего победу над сковывающей его стремления непосредственностью, которая является выражением плотской природы человека...Торжество духа ведет к тому, что все мелочные заботы и печали человека — недовольство жизнью, тоскливое сознание ненужности и бесполезности своего существования — все исчезает само собой; раз человеческая личность осознает свое вечное и неизменное значение, она осознает и свое значение в земной жизни... (Kierkegaard, 1994, 268)

Таким образом, Кьеркегор фиксирует одно из звеньев цепи нашего рассуждения — связь меланхолии и эстетического человека. Зрительную аллегория этой связи, с моей точки зрения, хорошо демонстрирует знаменитая гравюра А. Дюрера «Меланхолия» 1514 года, на которой изображен ангел, погруженный в размышления на фоне различных предметов: песочных часов, магического квадрата, весов, жернова. Не первом плане беспорядочно расположены нож, рубанок, линейка, шар, гвозди. Вдали виднеется море и сияющая звезда или комета. Агамбен называет эту дюреровскую фигуру «лучшей репрезентацией ангела искусства» (Agamben, 2018, 146), мы же интерпретируем эту крылатую фигуру как *ангела эстетики*. Дюреровский ангел смотрит прямо перед собой, символизируя непосредственность эстетика, но взгляд ангела не фокусируется ни на чем, скорее его взор погружен во вну-

треннее измерение, он ирреализирует объекты, отстраняется от них, не относится к ним серьезно, как и кьеркегоровский эстет. Второе звено наших рассуждений — соединение эстетики и истории мы, с подачи Дж. Агамбена, воспринимаем от В. Беньямина.

Ангел истории

Беньямин известен своим отрицательным отношением к историзму, критикой представления о прогрессивном течении времени, пониманием развития как утраты. В незавершенной работе 1940 года — тезисах «О понятии истории» — Беньямин пишет:

Подлинный образ прошлого проскальзывает мимо. Прошлое только и можно запечатлеть как видение, вспыхивающее лишь на мгновение, когда оно оказывается познанным, и никогда больше не возвращающееся... Невозвратимый образ прошлого оказывается под угрозой исчезновения с появлением любой современности, не сумевшей угадать себя подразумеваемой в этом образе. (Ben'jamin, 2012, 239)

Прогрессивное развитие уничтожает, устраняет, стирает прошлое, уносящееся вдаль от настоящего все с большей скоростью. Пытаясь постичь прошлое, наблюдатель использует прием вживания в исторические события, который Беньямин связывает с меланхолией, цитируя Флобера: «Немногие догадаются, сколько мне потребовалось печали, чтобы воскресить Карфаген» (Ben'jamin, 2012, 241). Беньямин отмечает, что исторический материализм, с позиций которого он выступает, отказался от этого приема вживания, основанного на «лености сердца, *acedia*, неспособной овладеть подлинным образом истории, вспыхивающим лишь на миг» (Ben'jamin, 2012, 240).



Клее П. «Angelus novus», 1920

Печаль, связанную с применением этого приема, Беньямин объясняет тем, что наблюдатель, последователь историзма, вживается в победителя, что не только не позволяет ему познать историю верно, «создать подлинный образ истории», но и идет на пользу господствующим в данный момент классам. Беньямин понимает историю как классовую борьбу, до сих пор в это борьбе господствовали победители, при этом созданные в истории культурные ценности обязаны своим существованием не только усилиям великих гениев, но и не замечаемому буржуазными историками подневольному труду их современников. Рассуждая в таком ключе Беньямин громко заявляет, что не бывает документа культуры, который не был бы документом варварства, поскольку подневольный труд безымянных людей, создавших культурный объект оказался незамеченным (Ben'jamin, 2012, 241).

В главе IX тезисов «О понятии истории» Беньямин описывает картину П. Клее *Angelus Novus*: «На ней изображен ангел, выглядящий так, словно он готовится расстаться с чем-то, на что пристально смотрит» (Ben'jamin, 2012, 242). Известно, что эту акварель Клее Беньямин приобрел в 1921 году, очень ее любил, а название ее — *Angelus Novus* — было предложено им для журнала, который он собирался издавать. Друг юности Беньямина Гершом Шолем написал в 1921 году стихотворение к его дню рождения. В стихотворении тоже упоминается этот ангел. Данные подробности указывают на то, что образ ангела Клее был важным для Беньямина. Почему?

Так должен выглядеть ангел истории. Его лик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал. (Ben'jamin, 2012, 242)

Из этой цитаты очевидно негативное отношение Беньямина к представлению истории в качестве поступательного движения, к идее прогресса. Те политические силы (соци-

ал-демократы), — рассуждал Бенъямин в 1940 году, — которые могли бы противостоять фашизму, но которые при этом верили в прогресс, в ход истории, который благодаря техническому развитию вынесет их к лучшему, потерпели крах (Ben'yamin, 2012, 243). Бенъямин критикует в данном случае социал-демократов, теория и практика которых определялась догматической идеей прогресса, понимаемого, во-первых, как прогресс самого человека, а не только его навыков и знаний, во-вторых, как бесконечный, не имеющий завершения прогресс, в-третьих, как неостановимый прогресс. Такое противоречивое и спорное представление о прогрессе неотделимо от представления о поступательном движении человеческого рода, осуществляющемся в пустом и гомогенном времени (Ben'yamin, 2012, 246). Именно против такого понимания времени выступает Бенъямин, развивая идею о времени, наполненном «актуальным настоящим» (Jetztzeit) (Ben'yamin, 2012, 246). Революционеры в момент действия подрывают гомогенное время; так, Робеспьер вырывает Древний Рим как прошлое, заряженное актуальным настоящим, из исторического континуума. «Французская революция понимала себя как возвращение Рима», совершая «прыжок под вольным небом истории» (Ben'yamin, 2012, 246). Таким образом, критикуя представление об истории как о поступательном, прогрессивном развитии, Бенъямин приходит к историко-материалистической идее современности, понимаемой не как переход, а как замирание времени, устанавливающее свой уникальный опыт общения с прошлым, чтобы в какой-то момент «взорвать континуум истории» (Ben'yamin, 2012, 247).

Но именно такое представление истории — преходящее, поступательное, прогрессивное развитие, уносящее прошлое далеко от нас со все большей скоростью — символизирует ангел Клее, и именно такое развитие истории приводит к возникновению и развитию эстетики, символизируемой ангелом дюреровским. Но прежде, чем перейти к заключительному анализу укоренности эстетики в историческом развитии, мы должны прояснить суть меланхолии с помощью того способа самопознания человеческого духа, рожденного модерном, которым является психоанализ.

Меланхолия

Обратимся к работе, написанной З. Фрейдом 1915 году и названной «Преходящее» (один из вариантов перевода названия — «Бренность»). В этой работе Фрейд, как и Кьеркегор, но, разумеется, в другом ключе, отмечает связь красоты как эффекта эстетического созерцания и меланхолии. В статье Фрейд описывает прогулку в обществе молчаливого друга и юного поэта, который восхищался красотами природы, но не радовался им, так как ему мешала мысль, что вся эта красота обречена на исчезновение, что зимой ее не станет, как, равным образом, не станет всего прекрасного и благородного, что создали и могли бы создать люди. Таким образом, все вещи обесцениваются, так как оказываются бранными, преходящими. Анализируя этот случай, Фрейд отмечает, что превращение всего прекрасного и совершенного в тлен могло бы стать источником двух душевных порывов — скорби и протеста, требования вечности (Freid, 1916). Фрейд возражает пессимистически настроенному поэту: бренность прекрасного не несет с собой его обесценивания. Из бренности следует повышение его значимости, ведь оно есть только сейчас, само ограничение возможности наслаждаться прекрасным увеличивает его ценность. Недолговечность красоты добавляет ей прелести.

Даже если придет время, когда картины и статуи, которыми мы сегодня восхищаемся, разрушатся, или следующий за нами род не поймет больше произведений наших поэтов и мыслителей, или наконец, наступит геологическая эпоха, в которой все живое на Земле окаменеет, ценность всего этого прекрасного и совершенного определяется исключительно его значением для жизни наших ощущений, и ему самому не требуется существовать дольше, и поэтому оно независимо от абсолютной длительности во времени. (Freid, 1916)

Фрейд считает эти рассуждения бесспорными, но замечает, что на его друга они не производят впечатления, его собеседник остается в меланхолии. Тогда Фрейд делает вывод о наличии сильного аффективного момента, которое обесценивает наслаждение прекрасным. «В данный момент, — пишет Фрейд, — мы не понимаем, почему отделение либидо от его объекта протекает столь болез-

ненно» (Freid, 1916). Либи́до — способность любить, оно обращено на объекты, при утрате объекта, наша способность любить может найти себе другие объекты.

Разговор с этим другом состоялся летом до войны. Годом позже разразилась война, лишившая мир его красот. Она разрушила не только красоту ландшафтов, по которым прокатилась, но и произведения искусства, которых она коснулась на своем пути, она разрушила также нашу гордость достижениями культуры, уважение ко многим мыслителям и деятелям искусства, а также надежды на то, что мы наконец-то преодолеем различия между расами и народами... (Freid, 1916)

Так пишет Фрейд в завершении статьи «Преходящее», отмечая то, что многие печалются о потерях, но печали постепенно пройдут, и мы найдем новые объекты для обожания (Freid, 1916):

Мы знаем, что печаль, какой бы болезненной она ни была, прекращается сама собой. Когда она смиряется с потерей, она поедает и саму себя, и тогда наше либи́до снова свободно, чтобы — поскольку мы еще молоды и полны жизненных сил — заменить утраченные объекты на новые, по возможности равноценные или еще более значительные. Остается надеяться, что с потерями этой войны не произойдет иначе. И только когда печаль будет преодолена, окажется, что наша высокая оценка культурных благ не пострадала от того, что мы убедились в их хрупкости. Мы снова восстановим все то, что разрушила война, может быть, на более твердой основе и прочнее, чем прежде. (Freid, 1916)

Итак, в статье 1915 года, опубликованной год спустя, Фрейд определяет меланхолию как печаль о потере. Но уже в 1917 году Фрейд иначе смотрит на эти вопросы в более известной работе «Скорбь и меланхолия», в которой меланхолия понимается как скорбь по утраченному, но не отпущенному полностью объекту: субъект так высоко ценит объект, что не может смириться с его утратой, субъект вбирает образ объекта в себя, интериоризирует его, сам становится этим утраченным объектом, любимым и ненавидимым одновременно. «Фрейд за депрессией и меланхолией обнаруживает траур по материнскому объекту», — делает вывод Ю. Кристе-

ва (Kristeva, 2010, 15). Поскольку объект утрачен, что приносит страдания, меланхолик ненавидит объект, испытывает к нему гнев, но поскольку он сам стал заместителем объекта, этот гнев меланхолик направляет на себя. Таким образом, меланхолическая позиция оборачивается в маниакальную, эйфория и экзальтация следуют меланхолии.

Для нашего анализа связи эстетики и поступательного исторического развития важно это развитое Фрейдом, Лаканом, Кристевой представление. Во-первых, меланхолия рассматривается как реакция на утрату, во-вторых, важно, что объект утрачен, но не полностью: «Меланхолия связана с интроекцией потерянного объекта» (Kristeva, 2010, 110). В психоаналитическом дискурсе способность любить связывается со способностью либидинально нагружать внешний объект, которому в психическом мире соответствуют представления об объекте. При утрате любимого объекта возникает скорбь, работа которой состоит в снятии этой нагрузки с объекта и перенаправлении на другой замещающий объект, это метонимическая работа. Но в скорби нет расстройства чувства собственного достоинства, в меланхолии же есть. В меланхолии потеря не осознается, объект утрачен внешне, но не в психической жизни. Отличая меланхолию от скорби, Фрейд пишет: «Таким образом нам было бы удобнее как-то связать меланхолию с неосознанной утратой объекта, в отличие от скорби, при которой в утраченном нет ничего бессознательного» (Freid, 1995, 253). Чувство собственного достоинства связывается с вопросом нарциссической либинальной нагрузки представления о себе. Расстройство Я сближает меланхолию с психозом, но в психозе можно вернуть этому Я ореол величия с помощью бреда, в меланхолии же невозможно сформировать бред. Меланхолик недоволен собой, разрушает себя, свою репутацию, свое тело.

Искусство

Таким образом, если возвратиться к основной линии нашего повествования, можно сделать вывод: Ангел истории и ангел эстетики (Меланхолия) — суть одно. Эстетическое понимается здесь в кьеркегоровском смысле — как наполненность души

непосредственными восприятиями, интенсивность переживания которых так захватывает душу, что отдаляют как моральный закон, так и глас Божий. При этом Кьеркегор указывает, что из всех чувственных впечатлений художественные переживания, то есть связанные с созерцанием произведений искусства, являются наиболее интенсивными. Поэтому персонаж его эстетической мысли — Нерон, которого он выводит в качестве образца, — любит петь, пишет стихи, впечатлен видом горящего города, его душа открыта этим чувствам, являющимся для эстета высшей реальностью. Таким образом, эстетическое существование и восприятие искусства сближаются до неразличения. И единая сущность, которая их связывает — уничтожение, связанное с прогрессивным развитием истории, в ходе которого теряется и любимое нами. Процесс это выглядит как негация настоящего, его перерождение в будущее, и искусственное сохранение прошлого, его консервирование, архивирование в виде эстетических предметов.

Меланхолия — преимущественно эстетическое настроение, в котором совершается эстетическое созерцание. Ангел истории Клее в ужасе летит от распадающегося прошлого, этот ужас возникает от того, что нет больше ничего беспрестанного. В эстетическом созерцании мы как будто бы приостанавливаем ход времени, пытаемся смириться с ним, сублимировать постоянное разрушение.

Моменты эстетических переживаний в наиболее явном и рафинированном виде нам дарит искусство. Искусство помогает нам выстоять перед непрерывным потоком становления, — так можно сказать, лишь немного перефразируя Ницше. То же самое говорит Ю. Кристева: «искусства указывают на некие методы, которые дают художнику и знатоку искусств возможность сублимационного доступа к потерянной Вещи» (Kristeva, 2010, 109).

Каким образом это делают искусства? Кристева отвечает на этот вопрос, анализируя художественные приемы, обобщая способ художественного постижения мира, обращаясь к устройству психического мира человека. Во-первых, пишет Кристева, это осуществляется посредством просодии — ритмизации и придания звуковой выразительности стихам.

Во-вторых, «посредством многозначности знаков и символов, которые дестабилизируют именование, и накапливая вокруг знака множество коннотаций, дает субъекту шанс вообразить бессмыслицу или же истинный смысл Вещи» (Kristeva, 2010, 109). В-третьих, «посредством психической организации прощения: идентификации говорящего субъекта с благоволящим и восприимчивым идеалом, способным подавить виновность и уничтожение, подкрепляющее чувство безнадежности у депрессивного человека» (Kristeva, 2010, 109). Все эти способы в изобилии предоставляет нам искусство в его эстетическом измерении и потребление художественной продукции. Возможно, наша страстная склонность к творчеству, хотя бы в виде созерцания или потребления плодов чужого творчества, подпитывается нашей меланхолией?

Меланхолия связана с интроекцией потерянного объекта, то есть мы потеряли прошлое, но нашли способ обращения с ним в утраченном виде — мы сохранили его в музеях, коллекциях, цитатах, и к нему возможно только эстетическое отношение, которое питается меланхолией, как своим источником, и в то же время само вызывает меланхолию как печаль об утраченном. Важно, что прошлое в таком отношении к нему эстетизируется, пронизывается искусством во всех смыслах.

Красота абсолютна и неуничтожима, поэтому она способна, хоть отчасти, в виде артефактов, воскресить прошлое, покидающий нас объект. «Так сублимация сопротивляется смерти. Прекрасный объект, способный увлечь нас в свой мир, кажется нам более достойным того, чтобы к нему привязаться, чем какая угодно возлюбленная... Красота — это художественная проделка, она лишь воображаема» (Kristeva, 2010, 112).

В произведениях искусства мы замещаем покидающие нас объекты и любим уже не сами объекты, а их образы. «Красоте удастся пройти сквозь драму, которая разыгрывается между потерей и властью над потерей себя / обесцениванием себя / умертвлением себя... Диалектика сублимации ткёт вокруг депрессивной пустоты из нее некий гиперзнак. Это аллегория» (Kristeva, 2010, 111). Аллегория — иносказание, представление идеи посредством образа — представляет собой основной прием искусства, продукт которого замещает

эфемерное, утраченное. Важно, что специфическое отличие предметов искусства — это то, что они прекрасны; их ценность — в том, что им внутренне присуща красота. «Как женские украшения скрывают стойкую депрессию, так и красота проявляется как восхитительное лицо потери, преобразуя последнюю, чтобы заставить ее жить» (Kristeva, 2010, 111).

Подобное понимание искусства мы встречаем в ранней работе Дж. Агамбена «Человек без содержания»¹. Сегодня, в эпоху расколотой традиции, характеризующейся разрывом между прошлым и будущим, старым и новым именно искусство позволяет современному человеку прикоснуться к прошлому. Но это отношение возможно в виде эстетического созерцания, связанного с отстранением, показывающим, что мы имеем дело не с реальностью, а с вымыслом. Распад традиционного общества порождает искусство в его эстетическом измерении — в виде коллекций, собраний, цитат, обобщенно говоря, в виде архива. Но такое эстетическое переживание прошлого является дистанцированием от него, разрушением традиции. «Уничтожая передаваемость прошлого, эстетика негативным образом возвращает его себе, превращая непередаваемость в самоценность эстетической красоты и тем самым открывая человеку пространство между прошлым и будущим, где он может найти основание для своего действия и познания» (Agamben, 2018, 147-148).

По Агамбену, эстетика воссоздает невозможность передачи, трансляции прошедшего, обозначая транслируемые объекты, предметы эстетического созерцания, признаком красоты, который со временем превращается в китч. Единственное завершение этой ситуации и прекращение прогрессивного развития истории Агамбен, как и Беньямин, видит только в овладении человеком своей собственной историей, в преодолении нигилизма, говоря словами Ницше, в творении собственного мира и мифа. Но искусство в эстетическом измерении сделать это не способно, ведь оно отмечено меланхолией как неким маркером бессилия, поскольку такое искусство, возникая в разрыве между старым и новым, замещает миф и так пытается изле-

¹ Ранее мы кратко писали об этом. См.: Stavtseva, 2018.

чить историческую травму. В рамках угасающего эстетического проекта Запада искусство должно освободиться от эстетики, вернуться к скромному статусу *techne* и создать новую реальность для поэтического жительства человека.

REFERENCES

- Agamben, D. (2018). *Chelovek bez sodержaniya* [The Man Without Content]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
- Ben'yamin, V. (2012). *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [The doctrine of similarity. Media Aesthetics]. Moscow: RGGU. (in Russian).
- Kirkegor, S. (1994). *Garmonicheskoe razvitie v chelovecheskoi lichnosti esteticheskikh i eticheskikh nachal* [The harmonious development in the human person of aesthetic and ethical principles]. In *Kirkegor S. Naslazhdenie i dolg* [Kierkegaard S. Pleasure and Duty], (225-423). Kiev: AO AirLand &Novyi krug. (in Russian).
- Kristeva, Yu. (2010). *Chernoje solntse: Depressiya i melankholiya* [Black Sun: Depression and Melancholia]. Moscow: Kogito-Tsentr. (in Russian).
- Stavtseva, O. I. (2018). *Angel istorii i angel estetiki* [Angel of History and Angel of Aesthetics]. In *Pervyi Rossiiskii esteticheskii kongress. Tezisy dokladov* [The First Russian Aesthetic Congress. Abstracts], (82-83). St. Petersburg: Rossiiskoe esteticheskoe obshchestvo. (in Russian).
- Freid, Z. (1916). *Prekhodyashchee* [Transient]. Retrieved from <http://freudproject.ru/?p=6002> (in Russian).
- Freid, Z. (1995). *Skorb' i melankholiya* [Mourning and melancholy]. In *Freid Z. Khudozhnik i fantazirovanie* [Freud Z. The artist and fantasy], (212-259). Moscow: Respublika. (in Russian).

АТМОСФЕРА АРХИТЕКТУРНО-ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ В ЭСТЕТИКЕ ГЕРНОТА БЁМЕ

ЛЮБОВЬ ЯКОВЛЕВА

Любовь Юрьевна Яковлева — кандидат философских наук, сотрудник Центра Медиафилософии Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, Россия.

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

Предлагаемое исследование посвящено проблеме атмосферы в эстетике современного немецкого философа Гернота Бёме. Задача статьи заключается в анализе основных позиций Г. Бёме и рассмотрении эстетических аспектов архитектурно-городского пространства через призму идей немецкого философа. На основе герменевтического и компаративистского методов раскрывается значение центрального понятия атмосферы и его связи с концептом «расположение». Благодаря феномену атмосферы становится вновь актуальной проблема восприятия, определяющего интересы современной эстетики, понятой как «айстетика». В рамках проекта «Новой эстетики» Г. Бёме задается вопросом о значении настроений и чувств в пространствах, обращается к проблеме их описания. На основе феноменологии восприятия «атмосферы» раскрываются в качестве промежуточных пространств настроений. В статье демонстрируется переосмысление настроения у Бёме в контексте особой пространственности чувств в философии Г. Шмитца и понятия настроения в экзистенциальной аналитике М. Хайдеггера. Понятие атмосферы и расположения коррелируют с проблематикой телесности и пространства как условий чувственности. Поэтому тема телесности представлена как наиболее значимая для понимания эстетики Г. Бёме. Пространства архитектуры и города проанализированы в качестве важ-

нейших примеров для описания эстетического восприятия. Архитектурные и городские пространства раскрываются через их способность создавать атмосферы, воздействовать на восприятие. Так в эстетическом дискурсе приобретают значение свойства, создающие атмосферу: свет, цвет, запах, звук. Философские позиции Бёме позволяют включить в диалог таких мыслителей как М. Мерло-Понти, М. Хайдеггер, Г. Шмитц и В. Беньямин, расширить границы современной эстетики и наметить ее новые горизонты.

Ключевые слова: Новая эстетика, атмосфера, восприятие, телесность, феноменология, расположение, архитектура

ATMOSPHERE OF ARCHITECTURAL AND URBAN SPACES IN AESTHETICS OF G. BÖHME

Liubov Iakovleva

PhD in Philosophy, member of Center of Mediaphilosophy

St. Petersburg State University

St. Petersburg, Russia

E-Mail: jakovleva.ljubov@yandex.ru

This research is dedicated to the problem of the atmosphere in the aesthetics of the modern German philosopher G. Böhme. The issue of this article is to analyze the basic ideas of G. Böhme and to examine the aesthetic aspects of the architectural and urban space through the prism of the ideas of the German philosopher. The article articulates the meaning of the central concept of the atmosphere and its connection with the concept of “*Befindlichkeit*” on the basis of the hermeneutic and comparative methods. The phenomenon of the atmosphere makes again the topical issue of perception, which determines the interests of modern aesthetics, understood as “*aisthetics*”. Within the framework of the “*New Aesthetics*” project, Böhme asks a question about the meaning of moods and feelings in spaces, addresses the problem of their description. Atmospheres based on the phenomenology of perception are described as intermediate spaces of moods. G. Böhme rethinks of the phenomenon of the mood (*Stimmung*) in the context of the special spatial nature of feelings in Schmitz philosophy and the concept of the mood in existential analyst M. Heidegger. The concepts of atmosphere and “*Befindlichkeit*” correlate with the problems of body and space as conditions of sensuality. Therefore, the theme of physicality is presented as the most significant for understanding the aesthetics of G. Böhme. The spaces of architecture and cities are analyzed as the most important examples for the

description of aesthetic perception. Thus, in aesthetic discourse, the properties that create the atmosphere acquire significance: light, color, smell, sound. The philosophical positions of G. Böhme include such thinkers as M. Merleau-Ponty, M. Heidegger, G. Schmitz and W. Benjamin in the dialogue to expand the boundaries of modern aesthetics and outline its new horizons.

Key words: New aesthetics, atmosphere, perception, physicality, phenomenology, Befindlichkeit, architecture

Введение

В одной из своих статей 2013 года американский философ Артур Данто, затрагивая проблемы современной эстетики, обращает внимание на недостаточную разработанность особых «эстетических качеств»¹: «...мне кажется, — отмечает Данто, — что... представление об эстетических качествах должно быть схоже с тем, которое Хайдеггер описывал в книге “Бытие и время” как Stimmung или настроения. По словам Хайдеггера, “Настроение открывает “как оно” и “каково бывает” человеку»» (Danto, 2018, 160). Когда эстетика обращается к исследованию подобных вопросов, ее акцент смещается с традиционных проблем философии искусства и анализа классической категории прекрасного на проблемы описания неустойчивых и пограничных феноменов. Возможность воспринимать и создавать особое настроение в архитектурных, городских пространствах, в природных ландшафтах является центральной темой эстетики современного немецкого философа Гернота Бёме (Gernot Böhme). В предлагаемом исследовании мы обратимся к рассмотрению наиболее значимых идей эстетики Г. Бёме, работы которого обладают особой актуальностью для раскрытия проблем чувственности и восприятия в современном эстетическом дискурсе. Вслед за самим автором, мы обратимся к методологическим предпосылкам его мысли, проведем анализ основных понятий его эстетики и продемонстрируем их значимость для описания архитектурно-городских пространств. Центральным понятием, которое раскрывается у Г. Бёме в последовательную эстетическую теорию, является

¹ Понятие Ч. Пирса, на которое ссылается А. Данто.

феномен атмосферы. Однако, прежде чем подойти к самой концепции атмосфер, необходимо выявить наиболее общие положения эстетики немецкого философа, его понимание современной ситуации эстетики.

Как в своих текстах, так и в интервью или лекциях Г. Бёме, в первую очередь, выявляет условия и описывает ситуацию современности, в которой проблематизация атмосфер может стать не просто актуальной, но и необходимой. Проект, который Бёме разрабатывает в своих исследованиях, получает название «Новой эстетики»: «Новая эстетика — это прояснение эстетизации реальности... Наряду с эстетикой произведения искусства равноправным образом выступает эстетика повседневности, эстетика товара, политическая эстетика. Задача общей эстетики заключается в том, чтобы дать слово и сделать прозрачным это широкое поле эстетической действительности» (Böhme, 2007, 310). Современная эстетика, как видно из приведенного отрывка, высвобождается от ее узкого применения к сфере произведений искусства и охватывает все поле культуры — от производства товаров до производства политических образов, внедряясь в поле повседневности, в область жизненного пространства и в технологии управления им. Поэтому интерес немецкого философа к описанию атмосферы в архитектурных пространствах отнюдь не означает интерес к архитектуре как к особому виду искусства. Напротив, ее пространства постольку представляют интерес для эстетики, поскольку наиболее полно раскрывают и питают внутренний контекст эстетики, обращенной к проблеме восприятия. Однако, на каком основании Г. Бёме описывает собственный проект как «новую эстетику»? И каковы концептуальные основания подобного проекта? Ключевой фигурой в данном контексте выступает немецкий философ Г. Шмитц, на которого неоднократно ссылается сам Бёме, считая себя прямым продолжателем его идей. Шмитц является основателем направления «новой феноменологии». Немецкая линия новой феноменологии, появившаяся в 60-е годы прошлого века, ставила своей задачи переосмысление философии тела, реабилитации всего спектра чувственности от запахов до слуха, восприятия пространства и жизненного мира человека. В этом отношении, феноменология Г. Шмитца, является про-

должением и расширением исследований, начатых в «Феноменологии восприятия» М. Мерло-Понти и развитых им в более поздних работах «Видимое и невидимое», «Око и Дух». Для Г. Бёме Шмитц имеет значение, во-первых, как автор, который представил наиболее развернутую концепцию атмосферы и, во-вторых, как философ тела и особого понимания чувственности. В одном из своих интервью Бёме указывает: концепция атмосферы «получила известность благодаря работам Шмитца, для которого данное понятие было связано в основном с теорией восприятия» (Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasma, 2014, 91).

Акцент на восприятии и чувствах, их связи с телесностью в анализе атмосферы, подталкивает Г. Бёме к использованию данного понятия в современной эстетике, которая, по его словам, должна возвратиться к своему изначальному понятию «айстесис». Переосмысление эстетики как учения о восприятии, *aísthēsis*, как ее понимал основоположник эстетики Г. Баумгартен, должно стать первостепенной задачей философского дискурса. В этой связи, в эстетике Г. Бёме необходимо выделить три блока взаимосвязанных друг с другом понятий: восприятие — расположение — атмосфера. Пространство атмосферы, с нашей точки зрения, для того чтобы стать полноценным объектом эстетики, должно быть описано через проблемное поле восприятия (*Wahrnehmung*) и понятия расположения (*Befindlichkeit*). На основе интерпретации данных понятий станет ясным, каким образом проблема телесности М. Понти и Г. Шмитца становится определяющей для переосмысления задач эстетического дискурса, каким образом связаны чувства, восприятие и пространства атмосфер. Затем, мы перейдем к роли архитектурного пространства в создании атмосфер и к вопросу о его значении для самопонимания современной эстетики.

Восприятие — атмосфера — расположение

В тот момент, когда эстетика начинает сбрасывать с себя груз традиции и возвращаться к переосмыслению чувственности во всем многообразии ее проявлений — в эстетике тишины и шума, в эстетике цвета и запаха, во внимании к ритму тела в динамике танца — перед ней встает задача определения исходных позиций и понятий. Г. Бёме обращается к греческо-

му слову αἴσθησις и к Г. Баумгартену, чтобы избрать в качестве исходного пункта понятие восприятие. Эстетика, полагает Г.Бёме является «общим учением о восприятии». Метод, наиболее близкий эстетике Бёме — феноменологическое описание восприятия, составляющее методологическую основу и главную задачу «новой эстетики». Как и Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия», Бёме подчеркивает необходимость мыслить тело и его особое расположение в пространстве в качестве необходимого условия любого акта восприятия. С точки зрения немецкого философа, как традиционная, так и современная эстетика по-прежнему уделяют недостаточно внимания телесности: «Хотя эпифания, явление, казание (Scheinen) играют центральную роль в эстетике, тот, кому нечто является, рассматривается как некий внеземной субъект, лишенный своего телесного присутствия» (Böhme, 2001, 31). Одним из немногих, кто в рамках эстетики обратил внимание именно на телесность восприятия, с точки зрения Бёме — это В. Беньямин, в эстетике ауры которого можно усмотреть указания не только на социальную обусловленность восприятия ауры, но и на соответствующую ей телесную расположенность: ауру воспринимают на «отдыхе», ситуация должна располагать к тому, чтобы мы могли уловить эффект зовущей дали.

В тематизации пространства тела, Г. Бёме исходит из соотношения двух измерений: *представлять/проживать*. Напряжение, возникающее между порядком представления и порядком проживания, становится особенно заметным, когда перед автором встает проблема описания восприятия архитектурных пространств: они зависят одновременно от способности представления посредством геометрических измерений, форм, расстояний и принадлежат порядку жизни и чувства. Соотношение этих двух порядков можно пояснить при помощи пары других понятий, принадлежащих феноменологии восприятия Мерло-Понти, а именно: «пространственность позиции» и «пространственность ситуации» (Merlo-Ponti, 1999, 139). Первый вид пространственности принадлежит порядку представления объектов, занимающих определенную «позицию» перед взглядом субъекта. Второй вид — «пространственность ситуации» принадлежит тому, как собственное тело входит в поле

восприятия. Тело воспринимающего не может быть раскрыто полностью перед его взором в качестве объекта. Напротив, оно постоянно ускользает на периферию нашего восприятия, запуская свой механизм действия, то есть оно обладает, согласно Мерло-Понти, собственной «схемой» действий и движений, связывающих тело с миром. Подобная связь тела и мира описывается французским философом как проникновение телесности в предданный ему порядок и тесное сплетение с ним: «Когда я говорю, что объект *на* столе, я всегда мысленно перемещаю себя в стол или в объект и приписываю им некую категорию, в принципе соответствующую связи моего тела и внешних объектов» (Merlo-Ponti, 1999, 141).

В результате, по М. Мерло-Понти, между *порядком представления*, которому доступны позиции объектов во «внешнем» пространстве, и *порядком проживания* ситуации выстраивается особое отношение: «пространство телесное и пространство внешнее образуют на практике систему, в которой первое из них — фон, на котором выделяется объект...» (Merleau-Ponty, 1999, 142). Так пространство начинает «расслаиваться» на различные пространственные измерения: пространственность телесности и пространственность того, что ей дано и противопоставлено. Тем самым любой объект или событие в пространстве становится значимым или различимым только на *фоне* телесной пространственности, образуя с ней единое целое. Поэтому эстетика, как полагает Г. Бёме, обращаясь к проблеме восприятия, не может игнорировать измерение телесной пространственности как условие возможности самого восприятия. В этом отношении, становится вновь актуальным тезис Мерло-Понти о том, что «смотреть на объект — значит селиться в нем» (Merlo-Ponti, 1999, 103). Для эстетики архитектуры данное указание особенно ценно, поскольку в архитектурном пространстве с наибольшей ясностью проступает зависимость видимого от его переплетения с телесной пространственностью. В отличие от скульптуры или пространства театральной сцены, архитектурное пространство почти немислимо без участия в нем телесного измерения восприятия. Именно поэтому архитектурно-городское пространство требует, прежде всего, эстетического анализа с его вниманием

к *aísthēsis*, а не только к значениям, символам или культурному коду как особому языку архитектуры.

В описании телесной пространственности как условия восприятия мы приблизились к тому типу восприятий, которые, с точки зрения Г. Бёме, представляют наибольшую важность для эстетического дискурса. Уже в самой проблеме тела обозначена общая направленность рассуждений Бёме, который старательно стремится высвободить эстетику от центральной позиции субъекта. Проблема телесной пространственности позволяет сместить акцент эстетической аналитики с взгляда, принадлежащего субъекту, на восприятие запаха или звука, которые ускользают от взгляда и образуют автономную область, скорее пробуждающую интенциональную направленность восприятия, а не следующие из нее.

В такой перспективе Г. Бёме выделяет элементарные формы восприятия, следующие из уже проведенного нами отношения: представлять / проживать. Эстетика, соответственно, обращается к двум суждениям¹, которые свидетельствуют о различных способах восприятия: «Я вижу дерево» и «мне холодно» (Böhme, 2001, 36, 38). Первое суждение свидетельствует о восприятии, предполагающим рефлексия Я, которое противопоставляет себя зримому объекту, выстраивая по отношению к нему дистанцию. Второе суждение уже не поддается такому четкому разграничению, так как состояние «мне» еще не так четко дифференцировано, не дает установить особое место или топос, которому можно было бы приписать позицию субъекта. Поэтому в подобных формах восприятия человек застает себя в особых промежуточных пространствах, где нечто затрагивает меня. Затронутость предполагает, что затрагивающее меня «нечто» еще не обрело формы и значения объекта и свидетельствует лишь о некоем «присутствии». «Ощущение присутствия»

¹ Несмотря на то, что Г. Бёме критикует классическую эстетику, которая отошла от роли *aísthēsis* и сосредоточилась во многом на роли суждения, значения и языка, он опирается именно на анализ суждений о восприятии. Тем не менее, суждения, которые избирает Бёме можно назвать «телесными суждениями», которые также можно обнаружить в феноменологии тела М. Мерло-Понти. Такие суждения не составляют некой отдельной и автономной от восприятия реальности, но сами пронизывают его и неотделимы от него: «Рука говорит, что вещь тяжела...» (Molchanov, 2015, 232).

(Vöhme, 2001) Г. Бёме закладывает в основу своего понимания эстетического восприятия, которое затронуто до-объектными пространствами качеств и настроений. Так, в восприятии «мне холодно», мы приобретаем «...опыт особого свободнопарящего качества...Этот тип предметов мы будем называть атмосферностью...» (Vöhme, 2001, 39) которая не является неким внешним свойством предметов, но и не сводится исключительно к активности субъекта. В своих лекциях по эстетике Г. Бёме приводит и другие примеры: «видеть дерево, находясь в его тени», «слышать, что кто-то идет» (Vöhme, 2001, 40-41). Если в случае с холодом есть опасность свести его к чисто физиологической интерпретации, то в других примерах эта проблема преодолевается. Испытывать холод — будь то физический или эмоциональный, — слышать чье-то присутствие, видеть, воспринимая одновременно шелест листвы — все эти примеры не сводятся к какому-то единственному органу чувств, но говорят в пользу особых состояний или пространств — одновременно и воспринимающего и воспринимаемого, без четкой их фиксации в области осязания, зрения, обоняния или слуха. Здесь становится заметной методологическая установка подобного описания, которое отсылает к феноменологической редукции, заключающей в скобки натуралистическую установку. Феномен промежуточных пространств Бёме называет атмосферой, которая становится особой парадигмой для восприятия в эстетике¹.

¹ Здесь следует отметить один немаловажный критический пункт, который Г. Бёме принимает во внимание, а именно: проблематичность аналитики «непосредственных» восприятий. Бёме, конечно, указывает на невозможность артикулировать некие непосредственные восприятия, которые, по крайней мере, должны быть засвидетельствованы и артикулированы в суждении, доступном эстетике. Однако эстетический анализ предполагает одновременно и определенную дистанцию по отношению ко все возможным «критикам» культуры — дистанцию от проблематизации закодированности восприятия определенной культурной парадигмой, типом медиа как условием восприятия и других способов его «оформления». Поэтому эстетика становится попыткой говорить об «элементарных» событиях восприятия, которые в наименьшей степени подвержены деформации при помощи цифровых и иных техник культуры и сохраняющих относительную стабильность на протяжении длительной истории становления чувственности в европейской культуре. Вместе с тем, в некоторых работах Бёме зачастую переходит от чистого *aísthēsis* к обсуждению проблем кодов восприятия. Такая постановка вопроса становится особенно значимой, когда речь идет о политизации эстетики, о возможности манипулировать восприятием и подчинять его власти.

Описание холодной атмосферы, данной в собственной «зримости», или атмосферы ожидания чьего-то приближения как слышимого можно пояснить другим примером, известным благодаря феноменологической тематизации взгляда в «Бытии и ничто» Ж.-П. Сартра: «Всякий взгляд, направленный на меня, обнаруживается с появлением чувственной формы в нашем перцептивном поле, но...он не связан ни с какой определенной формой...он хорошо обнаруживается также в шорохе ветвей, в шуме шагов, следующим за тишиной, в приоткрывании ставни, в легком движении занавески» (Sartr, 2000, 280-281). Мы видим, что взгляд не принадлежит ни определенному акту субъекта, ни особому расположению вещей, но скорее особой напряженной *атмосфере* наблюдаемости со стороны, пространству взгляда.

Атмосферы приобретают статус центральной темы эстетического анализа восприятия и описывают пространства «встречи», со-бытия, переплетения человека и его окружения. «Они являются ощущаемым со-присутствием субъекта и объекта, их актуальным единством» (Vöhme, 2001, 58). Наиболее показательными примерами атмосфер служат те, которые сообщают определенному времени и месту какое-то настроение или эмоцию: холод и скука медицинских холлов, возвышенность храмовых пространств, уют и дружелюбие маленьких кафе и книжных магазинов, тоска перед расстилающимся горизонтом побережья, напряженность и дистанция банковских офисов. Само понятие атмосферы Г. Бёме развивается на основе анализа атмосферы Г. Шмитцем и эстетики ауры В. Бенямина. Г. Шмитц имеет значение в этой аналитике, прежде всего, благодаря радикальному пересмотру локализации чувств. Если в обыденном представлении в рамках европейской парадигмы восприятия, тоска осенних вечеров описывается как проекция внутреннего состояния души или психики, того ряда эмоций, которые испытывает субъект и переносит в дальнейшем на внешнее окружение, то Шмитц переворачивает данную топологию чувственности. Опираясь на историко-философские предпосылки, Шмитц особое внимание уделяет древнегреческому типу восприятия чувств и эмоций и подчеркивает их внешнее расположение. Так, из

диалогов Платона, мы помним, что эрос — внешняя божественная сила, охватывающая человека, но не его внутреннее состояние духа. Таким же образом гнев «охватывает» героя, направляет его поступки, герой движим гневом. Дальнейшая интериоризация чувств в европейской культуре утратила внимание к внешней топологии эмоций и настроений, полностью закрепив их за состояниями субъекта, «раздираемого» болью, страданием, силой любви изнутри собственной души. Анализ подобных альтернативных типов чувственности предполагает не некое утопическое возвращение, но попытку усмотреть, не сохранились ли в современном способе восприятия человеком своих настроений, эмоций и пространств следы подобного отношения.

В эстетике атмосфер Г. Бёме продолжает линию мысли Шмитца, избегая, однако, крайней экстериоризации чувств. С одной стороны, нас охватывают состояния радости от ощущения атмосферы гостеприимства и дружелюбия домашних и уютных мест, порой всецело захватывающих воспринимающего собственной силой, что свидетельствует об их внешнем характере. Сами эти места обладают подобными атмосферами, создают их благодаря бесчисленным микроскопическим свойствам пространства, материалов, конструкции, размеров, особым посетителям этих мест с их бесчисленными собственными атмосферами. В этом случае, можно описывать, что атмосфера гостеприимства принадлежит не мне, но она скорее является неким внешним пространством-событием. С другой стороны, атмосферы не существуют вне восприятия, но раскрываются только во «встрече», в затронутости (*Betroffenheit*), моего присутствия окружением. Поэтому Г. Бёме, продолжая идеи Шмитца, тем не менее, освобождает атмосферы от всякой возможной локализации: ни внешние, ни внутренние, отчасти находящиеся на стороне вещей, отчасти тяготеющие к полюсу «я» (*Ich-Pol*), промежуточные состояния или события, рождающиеся, длящиеся или, напротив, разрушающиеся. Таким образом, Бёме не отказывается от «антропологических мест». Если использовать термин Мерло-Понти, он открыто провозглашает гуманизм собственной эстетики. Подобная позиция, может вызвать ряд критических замечаний и сомнений относительно

неясности позиции человека и уместности его роли в эстетике восприятия. Если атмосферы — неустойчивые образования «касаний» и встреч, не могут ли они подвести к анализу внечеловеческих, анонимных атмосферных «сущестств», для которых проблема человека становится неким отмирающим дискурсом? Однако, для Бёме «Эстетика должна отвечать на вопрос, каково воспринимающему человеку в восприятии?» (Vöhme, 2001, 73) и включать в себя проблемы этики. Подобная позиция становится особенно значимой в эстетике восприятия архитектуры, поскольку последняя является формой заботы о жизни человека, о его бытии-в-мире. Вместе с тем, в истории архитектуры существует немало примеров проектов, использующих концепции становления форм в духе становления не-человеком Ж. Делеза и Ф. Гваттари, которые вдохновляли несколько поколений японских архитекторов от Курокавы до Такамацу. Большинство данных проектов представляли собой радикальную попытку мыслить архитектурное пространство, живущее жизнью машины — автономное, авторефлексивное произведение, не предназначенное для жизненного мира. Подобная архитектура, отказывающаяся от антропологического измерения собственных пространств едва ли обладает атмосферой в том значении, какое придает ей Беме. Эстетика Г. Бёме стремится выявлять способы обживания — городов, магазинов, библиотек, церквей, аэропортов и существования в них особой атмосферы.

Второй концептуальной предпосылкой для тематизации атмосфер стало понятие ауры В. Беньямина, которая «...обозначает в определенном смысле атмосферу как таковую, пустую оболочку присутствия, лишенную свойств» (Vöhme, 2007, 291). Г. Бёме подчеркивает, что в анализе ауры Беньямин, в первую очередь, демонстрирует ее на примере созерцания природы, вызывающей ощущение дали. Поэтому последующая «привязка» ауры к произведению искусства упускает изначальное условие, описанное самим же Беньямином: аура рождается как «...неопределенное, разлитое в пространстве качество чувства» (Vöhme, 2007, 292), зависящее от особого «расположения» восприятия, включающего расслабленность тела и допускающего настроение созерцательности. Поэтому

аура, для Бёме никуда не исчезает, несмотря на техническую воспроизводимость или цифровизацию жизненного пространства, поскольку зависит от состояний тела, настроения и окружения. Аура «рождается» и является одним из видов атмосфер, а именно: атмосферы дали, которая может быть «увидена» в особой организации пространства — как в природном, так и в городском ландшафте, в определенной мелодии или образе.

«Атмосфера является посредником между объективными качествами окружения и нашим расположением: о том, в каком расположении мы пребываем, сообщает нам особое чувство того пространства, в котором мы пребываем» (Böhme, 2013, 16). Данное описание восприятия атмосферы выделяет второе проблемное поле эстетики — расположение. Проблема расположения (*Befindlichkeit*) в эстетике Г. Бёме является прямым продолжением этого понятия из экзистенциальной аналитики *Dasein* М. Хайдеггера в рамках эстетического дискурса, который обращен не столько к феноменологии бытия, сколько к описанию восприятия, выведенного из обращения с подручным и ставшего проблемой для себя самого. Феномен расположения уже на уровне обыденного языка предлагает нам такие значения, как «расположение духа» и «пространственное расположение». Расположение заранее известно нам, в первую очередь, в качестве «настроения», описанного в «Бытии и времени»: «настроение ставит присутствие перед *так оно есть*, в качестве какого его *вот* вперилось в него с неумолимой загадочностью» (Heidegger, 2006, 136). Вместе с тем, благодаря феноменолого-герменевтическому способу описания, настроение высвобождается от психологической интерпретации и перестает закрепляться за внутренней психической жизнью субъекта, приобретая онтологический статус расположения, которое не принадлежит некому надмирному субъекту. То, «каково мне» здесь и сейчас, то есть, как я расположен по отношению к чему-то или кому-то возможно при условии, если это что-то или кто-то затрагивает меня. При этом, мое расположение (и эмоциональное расположение, и расположение телесной пространственности) выводит из неразличимости одновременно и присутствие вещей с их пространствами и атмосфера-

ми, которые меня затрагивают, и мое собственное присутствие. На основе расположения восприятие вообще впервые становится особым присутствием, находясь до этого вне поля зримости. Поэтому эстетика, понятая как айстетика, обращена к особому типу восприятий — не к тем, которые задействованы в поле подручной функциональности, но к тем, которые выведены из этой подручности, стали «зримыми», ощутимыми в своем присутствии. Благодаря задедости, касанию, встрече восприятие деавтоматизируется и выводит на сцену «каково» мне в моем настроении или расстройстве.

Таким образом, благодаря хайдеггеровским понятиям расположения (*Befindlichkeit*) и задетости (*Betroffenheit*) Г. Бёме удерживает напряжение между полюсом объектов и полюсом Я, подчеркивая значимость человека как того, «кто» затронут каким-либо присутствием. Атмосферы, тем самым, раскрываются как «настроенные пространства»¹, результаты взаимодействия расположения человека и различных граней присутствия мира, застающих, настигающих, задевающих, расстраивающих или особым образом настраивающих человека в его расположении. Восприятие для эстетики должно включать этого «кто» без возможности свести его к некому безличному пространству, к анонимному «воспринимается». Вместе с тем, практически полностью солидаризируясь с Хайдеггером в понимании эмоций и настроения, Бёме подчеркивает один важный пункт, который отсутствует в аналитике Хайдеггера и который не позволяет осуществить полный перенос его понятий из феноменолого-герменевтического дискурса в поле проблематики «новой эстетики», а именно: проблему телесности как условия восприятия. Так, быть в «радостном» расположении предполагает особое телесное состояние: «Радость означает находиться в приподнятом настроении с ощутимой устремленностью вверх... здесь ощущается побуждение к движению...» (Vöhme, 2001, 86).

Расположение, таким образом, должно быть понято одновременно как особое отношение человека, так и в качестве

¹ Термин, который Г. Бёме заимствовал у немецкого феноменолога Элизабет Штрёкер,

затронутости его тела присутствием. В данном отношении атмосфера становится особым промежуточным пространством, образованным в результате переплетения пространства тела и настроения со свойствами пространства окружающего и затрагивающего его присутствия мира.

Атмосфера архитектурных пространств

В проекте «Новой эстетики» Г. Бёме присутствует ряд задач. Во-первых, это проблематизация современного положения эстетики и попытка вопреки классической парадигме развивать линию эстетики в качестве айдетики, обращенной к аналитике восприятия, которая показывает тесное переплетение между видением, осязанием, обонянием и телесностью человека. Посредством интерпретации промежуточных эмоционально-пространственных «топосов» — атмосфер, избранных в качестве наиболее значимого «объекта» восприятия, эстетика расширяет собственное поле исследования, рассматривая прежние понятия эстетики — возвышенное, прекрасное, ауру наряду с современными вопросами эстеziса. Поскольку для Бёме атмосферы обладают, прежде всего, пространственным измерением, то архитектура и городское пространство представляют особый интерес для анализа эстетики атмосфер. Вместе с тем, следует отметить, что Бёме не просто экстраполирует внутренний дискурс эстетики на проблемы архитектуры и города, но выстраивает диалог с архитекторами-практиками, которым близка феноменологическая линия мысли в теории архитектуры: с финским архитектором Юхани Паласмаа и швейцарским архитектором Петером Цумтором¹. Как Паласмаа, так и Цумтор относятся к тому направлению архитекторов, которые обращаются к взаимодействию природных материалов и «жизни» зданий, к истории места и здания, к внутренней тишине пространств и в меньшей степени сосредоточены на технологических усовершенствованиях.

В своей работе «Архитектура и атмосфера» Г. Бёме обращается к описанию восприятия света в церквях, запаха и тишины

¹ Более подробно: Böhme, Borch, Eliasson, & Pallasmaa, 2014.

в городских пространствах, к восприятию материальности зданий, позволяющих выявить пространственно-телесные условия восприятия атмосфер, присутствующих в жизненных пространствах человека. Рассмотрим вкратце те измерения архитектурно-городских пространств, которые, по мнению Бёме, позволяют раскрыть и описать условия восприятия атмосферы. Согласно позиции немецкого эстетика: «Пространства создаются не только стенами, но и светом, расположение и перспективы создаются не только каменными карнизами и выступающими балками, но также при помощи света, фасады создаются не только рядами окон и лепниной, но также при помощи света» (Böhme, 2013, 91). Свет, таким образом, наряду с конструкцией здания выполняет функцию оформления архитектурного пространства. Вместе с тем, в описании видения света речь идет не столько о проблеме взгляда, сколько о проблеме телесности: человек распаивает окно или открывает дверь в комнату, залитую светом, — он не просто созерцает освещенное пространство, но оказывается затронутым этим простором в своем телесном измерении. Свет расширяет пространство, делает его просторнее и предполагает свободу передвижения в нем. Так, свет из окна предполагает саму возможность передвижения во внешнем пространстве улицы, освещенная гостиная предполагает возможность, свободу и опору для заходящего в нее человека. Подобное отношение между освещенным местом и телесным присутствием исключает предельную значимость «внутренних» душевных состояний или внутреннего измерения взгляда, обращенного вовне. Напротив, освещенная комната, присутствие человека в ней и настроение свободы составляют единое пространство, исключая четкие оппозиции-барьеры — «настроения души» / света в комнате / взгляда, обращенного к свету. Поэтому Бёме выделяет различные свойства пространства, которые тяготеют либо к полюсу субъекта и либо к полюсу объекта, но не закреплены ни за одним из них. В атмосферах светлых пространств едва ли можно выделить точные границы между светом, близким человеку и внешним светом, лишенным «лица», где он уже теряет корреляцию с простором передвижения и замыкается в себе. Так и в случае с присутствием чело-

века, невозможно закрепить его ощущение свободы, простора за неким незримым топосом души, поскольку свобода и простор — промежуточное атмосферное пространство, собирающее в себе как полюс объектов, так и полюс субъекта. Другим примером световой топологии служат пространства готических церквей. Здесь мы видим, как свет сосуществует одновременно с сумраком и порождает атмосферу «священных сумерек» (Vöhme, 2013, 144), создающих не столько простор для движения, сколько особое настроение тайны. Как в случае с простором, так и с атмосферами священного, свет захватывает присутствие человека в целом, а его восприятие охватывает как видение, так и расположение.

Наряду со светом Г. Бёме выделяет атмосферы, создаваемые звуком, материалом, запахом. Так, Пруст воссоздает атмосферу Комбре глотком чая с кусочками печенья Мадлен, или же Г. Бёме вспоминает об особой атмосфере запаха Парижского метро и заключает: «...они являются тем качеством окружения, которое позволяет через расположение глубже всего ощутить, где ты находишься. Запахи позволяют узнавать места и узнавать себя в этих местах» (Vöhme, 2013, 128). В создании атмосферы возвышенного особое значение играет тишина, в создании атмосферы надежности, покоя и защиты — каменные стены церквей. В перечислении таких феноменов как тишина, свет, материал, запах Бёме обращает внимание не только на то, как мы воспринимаем свойства, но и как они создаются архитекторами, градостроителями или дизайнерами. Поэтому эстетика восприятия постоянно вступает в диалог с эстетической работой (*ästhetische Arbeit*), оформляющей пространство, сочетающей свойства вещей и окружения так, чтобы создать определенную атмосферу, то есть настроение пространства. В этом смысле, атмосферы являются не только всегда уже заранее данными промежуточными пространствами чувственности, но и целенаправленно создаваемыми и определенным образом воздействующими на нас топосами. В таком случае, каким образом возможно создание атмосферы и как следует описывать воздействие на нас окружения? Как полагает Г. Бёме, когда мы говорим о звуках, запахах, свете, материале или конструкции как о «средствах» создания

атмосфер, нам следует переосмыслить само свойство вещей и их качеств. Как цвет вещи, ее запах или звук, так и форму, величину, протяженность или конструкцию Бёме описывает по аналогии с вторичными качествами, то есть такими, которые невозможно помыслить вне акта восприятия, которому они даны. Все перечисленные свойства, однако, для того, чтобы захватывать или отталкивать человека, воспринимающего атмосферу, не могут быть лишь нейтральными и мыслимыми предикатами вещей. Поэтому Г. Бёме избирает понятие *экстаза* как особого выхода из себя вещей, их излучения, изливания на пространство и на того, кто воспринимает данные вещи. Теперь не только бытие человека описывается через структуру экстатичности, как в «Бытии и времени» М. Хайдеггера, но и плоскость вещей. Так, в примерах Бёме, голубизна чаши перестает быть неким приписываемым ей предикатом, но становится способом выхода голубизны по направлению к взгляду и окружению, способом создать особую атмосферу, принадлежащую голубизне. Вещи, таким образом, обладают не свойствами, но экстазами. Воспринимаемые в собственных «выходах» вещи, высвобождаются от какой-либо корреляции с физиологической интерпретацией восприятия: свойство тяжести или величины проявляется в здании не буквально, в реальной тяжести постройки, но благодаря конструкции, материалу, расположению (Vöhme, 2001, 142). Поэтому «здесь речь идет не о свойствах, которыми вещи обладают... но о том, как они воздействуют» (Vöhme, 2001, 142).

Когда экстатичность вещей и материалов, форм и массы начинает захватывать все поле восприятия и пространства, диалог становится возможным не только между человеком и воздействующими на него вещами, но и между сами вещами. Тем самым Г. Бёме принимает допущение, которое отбрасывает Хайдеггер в «Бытии и времени»: «...что стена способна встретиться “для” стула» (Heidegger, 2006, 55). Архитекторы или другие практики эстетической работы «артикулируют присутствие» вещей (Vöhme, 2001, 132), настраивают их «выход вовне» так, чтобы в их диалоге друг с другом и диалоге с нашим восприятием создавалась определенная атмосфера. Именно поэтому и природное и архитектурное пространство облада-

ют, согласно Бёме, «физиогномикой». Подобная физиогномика пространства не является некой метафорой, перенесением черт лица на внешнее пространство, но, напротив является изначальной «прочерченностью» вещей природы. В создании атмосферы архитектор лишь продолжает и подталкивает вещи вступать в более интенсивный диалог с восприятием и с остальными вещами, позволяя им «касаться» друг друга. Так, исследователь эстетики Г. Бёме Катарина Фаль в своей книге «Атмосфера в работе...» анализирует близость мысли немецкого философа и творчества швейцарского архитектора П. Цумтора, создавшего особую атмосферу знаменитых терм в деревне Вальс (Рис. 1):

Вещи не конкурируют и не перекрывают друг друга, но они прячут друг друга, обыгрываются, инсценируются, согреваются и остывают. Вода разбивает свет в бесчисленные синезеленые оттенки, отражающие окружение, вода возвращает рассеянный светло-голубой обратно в комнату... Камень удерживает мягкость воды, направляет ее, отражает ее звук, отражает свет и поглощает его, сохраняет его тепло и отдает его обратно, отбрасывает тени, поглощает шумы и усиленные звуки... (Fahl, 2016, 38)

Наряду с подобным «вещественным» способом организации пространства, конструкция имеет не меньшее значение в артикуляции топоса, выстраивая движение воспринимающего в пространстве, его телесную расположенность, то ускоряя, то замедляя его шаг, создавая атмосферы напряженности и расслабленности.

В качестве других примеров архитектуры, уделяющей особое внимание чувственности и рефлексии восприятия, можно привести проекты американского архитектора Лиз Диллер, финского архитектора Ю. Паласмаа, творчество



Рис. 1. Термы Вальс. Архитектор Петер Цумтор. Вальс, Швейцария, 2009
Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Therme_Vals_indoor_pool,_Vals_Graub%C3%BCnden,_Switzerland_-_20071026.jpg
© 2007 Lm-berlin [CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>)]

венского архитектора Оттокара Уля или проекты бюро ludloff+ludloff. Так, теоретик архитектуры Н. Бределла подчеркивает значимость проектов Л. Диллер для эстетики атмосфер, поскольку в центре ее экспериментов с архитектурным пространством находятся проблемы чувственности, границ зримости, проблемы потрясения привычных модусов видения и ожиданий: «Diller Scofidio+Renfro использует технологии, чтобы сознательно производить перерывы и колебания, чтобы увеличить степень осознания нашей зависимости от чувств нашего тела» (Bredella, 2011, 559). Одной из таких работ Л. Диллер выступает ее выставочный павильон «Blur building», созданный из конструкции без стен и крыши, но создающий ощущение присутствия здания за счет пара и воды (Рис. 2). В таком сооружении восприятие «сталкивается» с зависимостью от зримости и лишается всякой опоры, позволяющей что-либо сквозь пар и воду. Тем самым данный проект, так же как и эстетика атмосферы, рефлексивует телесность и незримость как постоянно упускаемые «феномены» чувственности.

Рис. 2. Павильон *Blur Building*
(«размытое здание») для выставки. Архитекторы Diller & Scofidio. Ивердон-ле-Бен, Швейцария, 2002

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Blur_Building#/media/File:20020717_Expo_Yverdon_23.JPG

© 2006 Norbert Aepli, Switzerland [CC BY 2.5 (<https://creativecommons.org/licenses/by/2.5>)]



Немецкий теоретик культуры и архитектуры Криста Камляйтнер исследует венского архитектора Оттокара Уля (1931-2011), проекты которого особенно близки принципам эстетики атмосфер: «Уль упорно искал новую эстетику, “эстетику близости”, которая серьезно относится к чувственности, но также мыслит “присутствие” с точки зрения коммуникации... Для него присутствие также означает опыт совместного использования» (Kamleithner, 2009). К. Камляйтнер

показывает, что атмосфера близости в церквях создавалась О. Улем посредством незначительных интервенций в уже существующее пространство. Так, в своих проектах церквей в Вене «...он создает пол на одном уровне, у алтаря больше нет пьедестала, а передвижные стулья выступают в качестве сидения» (Kamleithner, 2009) (Рис. 3, 4), позволяя посетителям свободно обживать пространство церкви.



Рис. 3. Капелла в католическом студенческом общежитии. Архитектор Оттокар Уль. Вена, 1961-1963

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Jordanstr_29.JPG

© 2012 Erich Schmid [CC BY-SA 3.0 at (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/at/deed.en>)]

Рис.4. Капелла Эдит Штайн. Архитектор Оттокар Уль. Вена, 1958.

Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edith-Stein-Kapelle,_Wien_02.jpg

© 2016 Braveheart [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>)]



Другим показательным примером для исследования эстетики атмосферы служит для К. Камляйтнер архитектурное бюро ludloff+ludloff, поскольку в своих проектах архитекторы большее внимание уделяют не столько конструкции, сколько способам воздействия на восприятие при помощи определенного распространения света, цвета, акустики.

Приведенные выше примеры являются лишь отдельными случаями из архитектурной практики, использующей самые различные средства для воздействия на восприятие, и тем самым имплицитно или эксплицитно тематизирующей эстетику атмосферы. В задачи предлагаемого исследования входил анализ центральных идей эстетики Г. Бёме в контексте проблемы архитектурных атмосфер. Мы стремились показать, что анализ феномена атмосферы предлагает новый горизонт для современной эстетики, которая переосмысляет себя в качестве учения о восприятии. Особое внимание мы уделили проблематике телесности — наиболее значимого измерения для тематизации атмосферы в архитектурных пространствах, немислимых без конкретного расположения человека. Атмосфера была описана как особое пространство настроения, существующее во «встречах» и касаниях мест, вещей и восприятия. Поскольку атмосферы не обладают статусом объекта, но и не возникают как особый акт интенциональности субъекта, существуя до различия этих полюсов, их появление во много не зависит от творческого акта. С одной стороны, существует множество средств управления восприятием и проектирования атмосферных пространств. С другой стороны, создание определенных настроений зависит от тех, кто обживает эти пространства, и кто привносит в эти места собственную атмосферу, собственную расположенность и способ взаимодействия с уже сложившимся порядком. В дополнении к предложенному здесь анализу амбивалентности атмосфер, их «внешнего» присутствия, способности затрагивать, захватывать, потрясать, и зависимости этого «внешнего» от его воспринимаемости, следует указать на ряд тем и вопросов, которые должны быть рассмотрены в будущем. Одним из таких эстетических сюжетов выступает анализ проблемы политизации эстетики, представленной у Г. Бёме в его интерпретации атмосфер как средств управления восприятием. Поскольку в повседневности атмосфера чаще всего не рефлексивируется и воспринимается исключительно интуитивно, то она обладает особой силой воздействия и может максимально захватывать способность человека противостоять ее влиянию. Это обстоятельство приводит к возможностям манипуляции восприятием при помощи

эстетизации пространств, создания особых привлекательных атмосфер. Однако наиболее радикальный способ эстетизации, который был проанализирован уже В. Бенямином, заключается в эстетизации политики и войны при помощи создания такой атмосферы как аура возвышенного в публичных и общественных пространствах. Данная тематика, на наш взгляд, выводит аналитику атмосфер и восприятия за границы исключительно эстетического дискурса, который начинает коррелировать с проблемами этики, политики и культуры.

REFERENCES

- Böhme, G. (2001). *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* [Aesthetic. Lectures on aesthetics as general theory of perception]. München: Wilhem Fink Verlag. (In German).
- Böhme, G. (2007). Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik [Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics]. In Th. Friedrich, & J. H. Gleiter (Eds.), *Einführung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst* [Empathy and phenomenological reduction. Basic texts on architecture, design and art], (287-310.) Münster: Lit. (In German).
- Böhme, G. (2013). *Architektur und Atmosphäre* [Architecture and atmosphere]. München: Wilhelm Fink Verlag. (In German).
- Böhme, G., Borch, C., Eliasson, O., & Pallasmaa, J. (2014). Atmospheres, Art, Architecture. A Conversation between Gernot Böhme, Christian Borch, Olafur Eliasson, and Juhani Pallasmaa. In Christian C. Borch (Ed.), *Architectural atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, (90-107). Basel: Birkhäuser.
- Bredella, N. (2011). Architecture and Atmosphere. Technology and the Concept of the Body. In Jormakka, K. (Ed.), *Architecture in the Age of Empire*, (550-560). Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar.
- Danto, A. (2018). Будущее эстетики [A future of aesthetics]. In Что такое искусство? [What is art?], (143-164). Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Fahl, K. (2016). *Atmosphäre am Werk. Gernot Böhmes neue Ästhetik als Architekturästhetik* [Atmosphere at work. Gernot Böhme's new aesthetics as architectural aesthetics]. Retrieved from <https://bda-bund.de/wp-content/uploads/2017/09/Fahl-Atmosph%C3%A4re-am-Werk-DGB-2016.pdf> (In German).

- Heidegger, M. (2006). *Bytie i vremya* [Being and time]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Kamleithner, C. (2009). *Atmosphäre und Gebrauch. Zu zwei Grundbegriffen der Architekturästhetik* [Atmosphere and use. Two basic concepts of architectural aesthetics]. Retrieved from <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/109/Kamleithner/kamleithner.php> (In German).
- Merlo-Ponti, M. (1999). *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of Perception]. St. Petersburg: Iuventa, Nauka. (In Russian).
- Molchanov, V. I. (2015). *Fenomen prostranstva i proiskhozhdenie vremeni* [The Phenomenon of Space and the Origin of Time]. Moscow: Akademicheskiiy proyekt. (In Russian).
- Sartr, J.-P. (2000). *Bytiye i nichto* [Being and nothingness]. Moscow: Respublika. (In Russian).

ИСХОД КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК ИЗ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ОБЛАСТЬ МЕДИАИСКУССТВА: ОБ ЭСТЕТИЗАЦИИ ПЛОХОГО ПОЧЕРКА¹

МАРИНА ЗАГИДУЛЛИНА

Марина Викторовна Загидуллина — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и массовых коммуникаций Челябинского государственного университета, Челябинск, Россия.

E-mail: mzagidullina@gmail.com

Статья посвящена транзитным состояниям повседневных общепринятых действий в условиях их устаревания. Археологизация (архивация) культурной практики проблематизирована М. Фуко, обосновывающим тезис о дистантной актуализации культуры. Но если для Фуко важно, что дискурс осознается как нечто законченное только тогда, когда он отдален от воспринимающего сознания, то для Бахтина значимо, что только граница с чем-то другим и есть «зона жизни» (например, жанра). Философия границы и дистанции, представленная в работах Бахтина и Фуко, положена в основу настоящей статьи. Граница, превращающая культурные практики в реликт или архив, проводится не в области истории идей, но в области материально-технического оснащения этих практик, когда архивируются собственно инструменты или технические объекты, что особенно наглядно можно видеть в области истории письма. В настоящей статье выдвинуто предположение, что особого внимания заслуживает тот факт, что главным приютом элиминирующихся культурных практик становится искусство, сквозь образцы которого можно видеть глубинные смыслы самих этих практик (на примере письма).

¹ Исследование выполнено за счет гранта РФФИ, проект 18-18-00007 / Supported by RSF, 18-18-00007

Фактически поле наблюдения (арт-проект Ю. Ильющенко и Е. Самигуллиной по созданию «почеркового портрета» стихотворений Хлебникова и Некрасова) в статье имеет три слоя: (1) техно-технологический, обеспечивающий противопоставление «старой» и «новой» форм письма (технология рукописных текстов сменяется технологией набора текста на медиаустройствах); (2) эстетико-философский, в рамках которого решается проблема «прекрасного» и «безобразного» применительно к рукописной традиции; (3) психологически-рецептивный, связанный с восприятием поэзии и формами репрезентации этого восприятия в виде графического ремейка. Кроме того, значение имеет оппозиция реального и медийного (трактуемого иногда как «виртуальное»), позволяющая наблюдать перемещение артефакта в область его репрезентации (медийной проекции) и, соответственно, ставящая под сомнение материальную ценность медиаформ искусства.

Ключевые слова: Почерк, красота, безобразное, медиаэстетика, поэзия

EXODUS OF CULTURAL PRACTICES FROM EVERYDAY LIFE TO THE FIELD OF MEDIA ART: ON AESTHETICIZING OF BAD HANDWRITING

Marina Zagidullina

DSc in Philology, Professor
Chelyabinsk State University
Chelyabinsk, Russia
E-mail: mzagidullina@gmail.com

The article is devoted to the transit status of everyday common practices in the period of their obsolescence. The archeologization (archiving) of cultural practice is problematized by M. Foucault, who substantiates the thesis of distant actualization of culture. But if for Foucault it is important that discourse is realized as something complete only when it is distant from the perceiving consciousness, then for Bakhtin it is significant that only the border between two different entities is the “zone of life” (for example, he applied this thought to the theory of literary genres). The philosophy of boundaries and distances, presented in the works of Bakhtin and Foucault, is the basis of this article. The boundary that transforms cultural practices into a relic or archive is considered not in the field of the history of ideas, but in the material and technical equipment of these practices, when the actual instruments or technical objects are archived. It can be seen clearly in the field of the history of writing. This article suggests that eliminated cultural practices move to the field of art (on the example of art-project of Yu. Ilyushchenko and E. Samigullina creating a “handwriting portrait” of poems by Khlebnikov and Nekrasov). The article has three parts:

(1) techno-technological, providing the opposition of the “old” and “new” forms of writing (the technology of handwritten texts is replaced by the technology of typing on media devices); (2) aesthetic-philosophical, within the framework of which the problem of the “beautiful” and “ugly” is solved with reference to the manuscript tradition; (3) psychologically receptive, associated with the perception of poetry and the forms of representation of this perception in the form of a graphic remake. In addition, the opposition of the reality and the media (sometimes interpreted as “virtual”) is important: one can see the movement of the artifact toward the field of its representation (media projection) and, thus, problematizing the material value of media forms of art.

Key words: Handwriting, beauty, ugly, media aesthetics, poetry

После активного включения в научный дискурс тезиса Р. Рорти о «лингвистическом повороте» само понятие «поворот» получило поистине широкое приложение к самым разным аспектам современности. Однако во многих случаях это были именно разные аспекты, прекрасно уживающиеся друг с другом (например, «онтологический поворот» не «мешает» лингвистическому). Томас Митчелл предложил «пикториальный поворот» как уточнение «визуального поворота» и подлинную альтернативу текстовой реальности (во многом означенной «лингвистическим поворотом» — кстати, понимаемым Р. Рорти именно в аспекте проблематизации языка как адекватного способа описания реальности, см. Rorty, 2013). Размышляя об империи образов и изображений, Т. Митчелл выдвинул важное предположение об их автономной от текстовой когнитивной логике, которая, тем не менее, формирует собственную систему декодирования смыслов, и имеет, в конечном счете, свой особый «язык» (Mitchell, 2015). Б. Латур идет еще дальше, полагая, что империя изображений — лишь частный случай огромного царства акторов, создающих сети взаимодействий, в которых онтологический статус акторов поистине безграничен: это могут быть «идеи» или предметы, техника или люди, чувственные энергии или пыль; единственный критерий, по которому сущность может быть отнесена к классу акторов, это активность, воздействие на сеть и ее изменение: в этом случае перед нами актер независимо от его «вида». Для Латура повышенное внимание исследователей к языку и тексту — нонсенс, заслоняющий главные объекты,

нуждающиеся в пристальном внимании и «насыщенных описаниях» (и, так как в предшествующей Латуру философской мысли ощущался дефицит внимания к собственно материальному миру «не-человеков», его основное внимание направлено именно на этот мир, ему важно показать, как работают в сетях «бессловесные» акторы, и объяснить общественную жизнь людей через их действия — см. Latour, 2006).

Применительно к теме и предмету настоящей статьи крупным исследованием стала работа Ф. Киттлера «Граммфон. Пишущая машинка. Кино» (Kittler, 1986), где автор практически реализовал проект Латура до появления его главных трактатов: перед нами размышления о роли в истории человечества технических изобретений, обслуживающих «внешние расширения человека», как их называл Маклюэн (McLuhan, 1994), — слышать, видеть, говорить в «отложенном режиме». При этом именно раздел о «пишущей машинке» представляет прямую проекцию тезиса Ницше («инструменты письма влияют на наше сознание») на реальность, в которой перо и чернила вытесняются техническими объектами, которые связаны с буквенно-алфавитными знаковыми системами иначе, чем при рисовании (писании) букв на бумаге.

Тем не менее пишущая машинка времен написания книги Киттлера была техническим объектом «немногих избранных», а также инструментом обезличенного делового письма, принятого в бюрократических системах. Переход к персональным компьютерам и полное вытеснение самой идеи пишущей машинки (в которой буква немедленно воспроизводилась на листе бумаги, материализовывалась как надпись) идей изображения текста на дисплее до его материализации открывало возможность бесконечных редакций, изменений и правок, а также форматирования готового текста и его производства как в электронном, так и в материальном виде (и одновременно ставило вопрос об онтологическом статусе текста как такового). Довольно большое число исследований, в фокусе которых было соотнесение письменного и наборного (на клавиатуре компьютера) текстов в их отношении к сознанию пишущего, было проведено в период массовой компьютеризации образовательных практик, при этом результаты были

порой взаимоисключающими¹. Другой аспект рассмотрения транзита почерка в прошлое рассмотрен в обширной коллективной монографии-учебнике «Пособие по письму, грамотности и образованию в цифровой культуре» (Mills et als., 2017); в частности, здесь есть и рассуждение о смене эстетической парадигмы «электронного почерка»².

Но в стороне от исследовательского внимания остается такое любопытное явление, как транзит почерка (в привычном, «рукописном» понимании этой практики) в область медиаискусства. Рассматривая пример такого перехода, мы можем выдвинуть предположение, что искусство (а в современной культуре — именно медиаискусство) оказывается той самой зоной «архивации» дистанцирующейся культурной практики, о которой говорил М. Фуко.

Обратимся к конкретному примеру. В № 9 литературно-критического журнала «Транслит» за 2009 год был опубликован арт-проект «визуального перевода», представляющего собой так называемое «асемическое» письмо-переписывание известного стихотворения (см. рис. 1). Из пояснений Юлия Ильющенко, одного из художников и автора проекта, становится ясна суть этого перформанса:

Цикл визуальных переводов представляет собой перевод некоторых поэтов в различные нестабильные системы знаков и символов, подобные рукописным текстам. Основная идея, которая легла в основу визуальных переводов, — это попытка отыскать такую форму асемического письма, которая бы наиболее точно, исходя из чувств и восприятия переводчика, отражала манеру писания и звучание стихов того или иного автора. Авторы, которые были взяты для такого эксперимента, имеют ярко выраженную манеру говорения в стихах и не менее яркий набор звукообразов. Звук в асемическом переводе преобразуется непосредственно в форму. (Il'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28)

¹ Ср., например, обзоры проблемы постановки почерка в «докомпьютерный период» — Wallace, Schomer, 1994; обзор исследований по сопоставлению рукописной и наборной письменной деятельности — Kimmons et als., 2017.

² Другими словами — форматирование текста, а именно: выбор шрифтов, расположение частей фразы, оформление заставок сайтов и т. п. — рассматривается в рамках «идиостиля», который ранее определял эстетические параметры, например, каллиграфического письма.

Для самих художников важно было проблематизировать саму графему («знак»), показав, что для восприятия поэзии его роль вторична, он лишь слабый медиум между чувствами, мыслями, состояниями поэта и восприятием читателя. Ильющенко называет это поисками «периода полураспада знака», а саму графическую работу художника — «недоязыком», усматривая в этом «недо-» именно преимущество и превосходство, а не ущербность. «Недоязык» позволяет проникнуть в состояние поэта лучше и адекватнее, чем графемы естественного языка.

Пользуясь понятием «насыщенного описания» Б. Латура, мы можем представить себе работу художника-переводчика именно как цепь действий — от напряженного восприятия поэтического текста до создания его «почеркового портрета». Художник должен вчитаться в текст для того, чтобы почувствовать его ритм и его «душу» — так же, как портретист всматривается в лицо своей модели, стремясь ухватить внутренний облик, а не внешние черты. Исходя из краткого описания проекта, мы понимаем, что стихотворение рассматривается и слушается — это восприятие и звуков, и визуального облика стихотворения. И только тогда, когда портретист схватывает «сердце» поэзии того или иного автора, он создает портрет стихотворения. Судя по представленным портретам-переводам, — это напряженно-быстрое, неотрывное письмо ручкой по бумаге вслед за словами текста-оригинала. Для Ильющенко большое значение имеет общий облик перевода — так, большое значение придается знакам препинания (в текстах Хлебникова, Цветаевой), которые в большей мере работают как визуальные маркеры, нежели смыслоносители, к тому же, при воспроизводстве в портрете они не видоизменяются, остаются в своем графически-«каноническом» виде. Полностью ясно записывается также дата создания стихотворения, намекая на «оригинальность» рукописного текста (графическая иллюзия: так мог бы написать это стихотворение сам поэт, если бы его задачей было запечатлеть свое состояние-отношение). Особое место в технике «визуального перевода» имеет жест — сам момент воссоздания стихотворения на листе. Приведенные в журнале переводы позволяют видеть, как ускользает от художника горизонтальность,

линия строки «заваливается» за «горизонт», межстрочное расстояние меняется, а сами графемы лишь напоминают буквы, превращаясь в чистый ритм. Вс. Власкин, комментируя этот арт-проект, напоминает читателям-зрителям о телесности почерка: «...графемы распадаются, становятся нечитаемыми, но сохраненный визуальный ритм в целом безошибочно отсылает к хорошо знакомому оригиналу, превращая весь визуальный перевод в своего рода культурный иероглиф, метазнак, а с другой стороны, высвобождая конкретную поэтику почерка, телесность прикосновения к слову и букве» (Il'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28). И вот эта самая «телесность» и заставляет сопоставлять навыки рукописной практики с жестом художника (см. рис. 2–4).

Хотя для целого ряда культур (прежде всего, китайской, но и любой другой письменной) каллиграфия была с незапамятных времен особой художественной практикой, здесь ситуация меняется на прямо противоположную — с точки зрения графической «красоты» воссоздания букв на письме художник действует в рамках «контр-культуры», противопоставляя каллиграфии «какографию», тем самым проблематизируя самодостаточность знака и высвобождая его эмоциональный смысл. «Красивое» закрепляется за духовным, которое выражается в какографичности знака, проявляется, во-первых, на его изломе, а во-вторых, в возникновении целой картины стихотворения, его образа или портрета, требующего «холистичного» отношения к изображению, не допускающему «распада» на отдельные графемы. Так композиционный облик стихотворения оказывается в более сильной позиции, чем, собственно, составляющие его знаки. Умберто Эко, рассуждая об автопереводах Джеймса Джойса на итальянский язык, замечает:

Итальянский Джойс — конечно, не пример «верного» перевода. И все же, когда читаешь этот его перевод и видишь текст, полностью передуманный на другом языке, становятся понятны глубинные механизмы этого процесса, тот тип игры, которую Джойс намерен разыгрывать с лексикой... Он намечает крайнюю границу — возможно, непереходимую; но границы, за которые ведутся ожесточеннейшие войны, намечаются не только для того, чтобы установить, что лежит снаружи, но и для того, чтобы определить, что остается внутри. (Есо, 2006, 375)

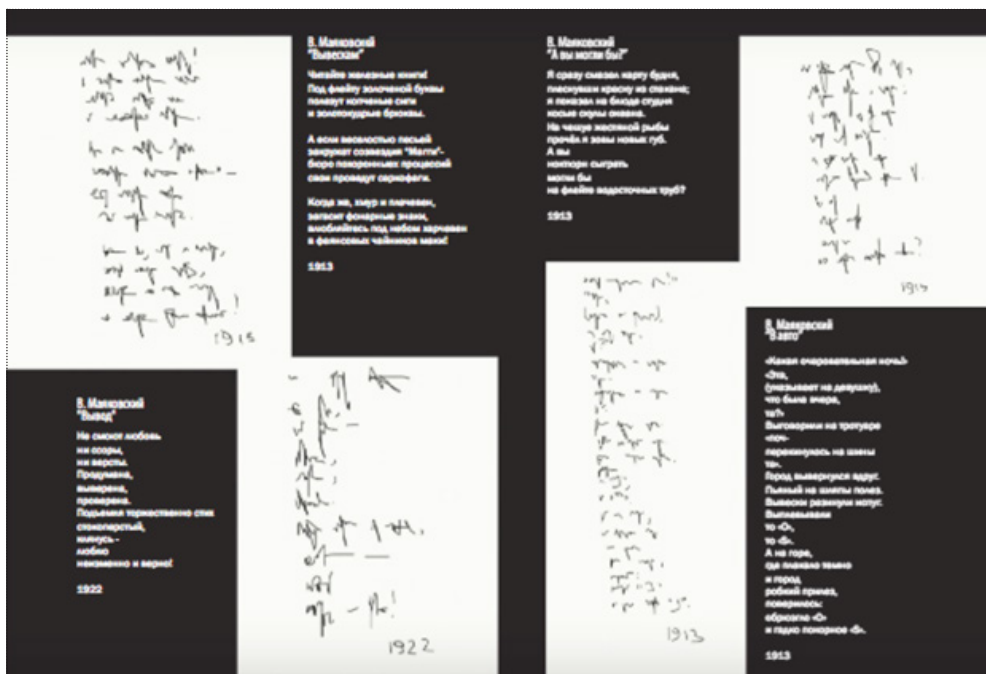


Рис. 3. Самигуллина Е. Визуальные переводы стихотворений В. Маяковского (Транслит (2011), 9, 38-39).

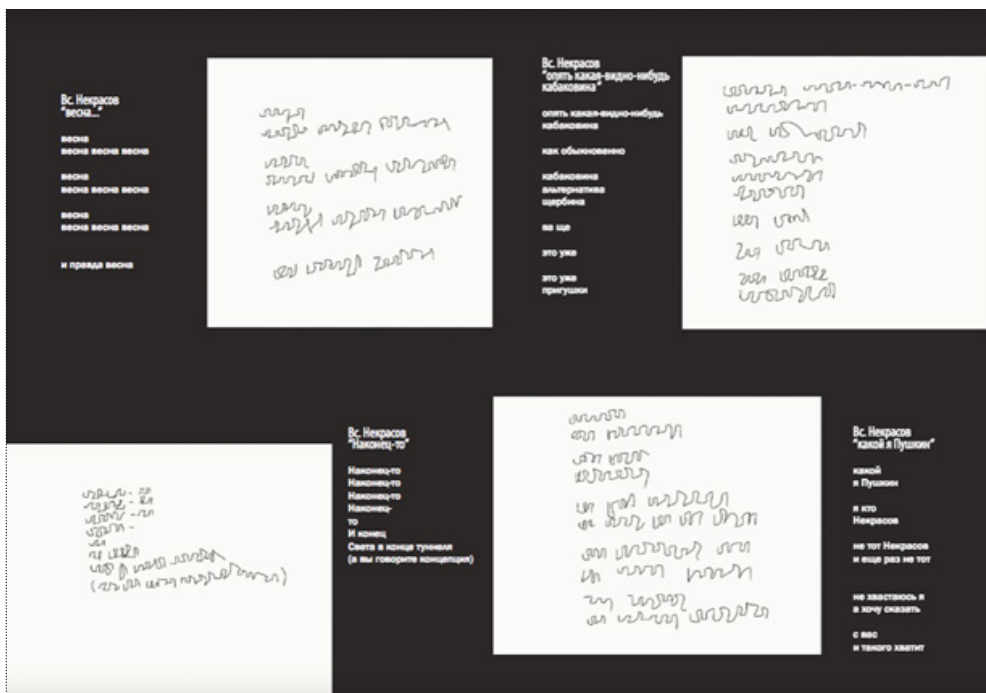


Рис. 4. Ильющенко Ю. Визуальные переводы стихотворений В. Некрасова (Транслит (2011), 9, 92-93).

«Визуальные переводы» с языка поэзии на язык графемного облика-портрета стихотворения проясняют тему границы и дистанции, в том числе, в оппозиции «красота — безобразия», «каллиграфия — какография». Эстетический компонент графемного портрета аннулирует критерии «прекрасного» в области рукописного письма, представляя собой отдельные, самодостаточные в своей законченности, не нуждающиеся в смысловом контексте элементы. Таковы были буквы для Акакия Акакиевича Башмачкина в «Шинели» Гоголя:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его. (Gogol', 1938, 144)

Но в случае «визуальных переводов» телесность создания портрета предстает именно как жест экспрессионизма — поймав свое состояние, используя любой медиум (в данном случае — ручка, оставляющая след на бумаге), он создает портрет не столько оригинала, сколько своего переживания этого оригинала. Умберто Эко, характеризуя Джойса как (авто) переводчика, напоминает, что «Поминки по Финнегану» в другом месте у Джойса были названы «остготской какографией», где «остготский» близко к понятию «варварский», а оно, в свою очередь, к понятию «до-рациональный» (Есо, 2006, 375–376).

Так от «формы» (внешнего облика, портретного сходства перевода и оригинала) мы можем перейти к содержанию: «какография» Ильющенко и Самигулиной призвана вернуть нас к духу поэтического произведения. Юлий Ильющенко ищет точку пересечения графического (собственно художественного в прямом смысле слова) и нервно-поэтического, приоткрывающего вход в тайну рождения стихотворения:

Даже при невнимательном рассмотрении переводов можно заметить, что ударные стихи Маяковского имеют почти в каждом слове знак, близкий к тому, что отражает удар сердца на кардиограмме; в переводах Цветаевой сохраняется «тире»,

знак, которым с переизбытком наполнены ее сочинения; конкретную манеру высказывания Всеволода Некрасова отражает ломаный визуальный ритм, близкий к сигналам, выдаваемым аналого-цифровым преобразователем, такой набор 0 и 1 в графической форме, и пр. (I'yushchenko, & Samigulina, 2011, 28)

Словесная форма тесна для передачи состояний, и художник «расковывает» графемы, письмо, чтобы высвободить место для решения этой задачи. И здесь мы можем усмотреть проявление кризиса слова как такового: оно слишком общо, конвенционально, слишком «затерто» тысячами словоупотреблений, как сетовал еще Маяковский. Поэзия оказывается местом производства эмоциональных смыслов, которые могут быть переданы словами лишь условно, лишь при активном читательском труде, когда он старается декодировать состояние сквозь оболочку слов, порой ничего не значащих и лишь маскирующих истинные смыслы (подобно ахматовскому «И сказал мне: “Не стой на ветру”»). «Визуальные переводы», которые, как кажется, в первую очередь демонстрируют эстетизацию «плохого почерка», на самом деле маркируют момент выхода поэзии за пределы знака: если «душу» стихотворения можно передать «асемически-графемным» письмом, то вскрывается суть поэтического творчества: поэт заворачивает «душу» стихотворения в условный вербальный код, надеясь на сосредоточенность и «унисонность» читателя, умеющего заглянуть за слова, глубже и дальше.

Особую остроту всему проекту и вскрываемым им смыслам придает медийность репрезентации: «бумажная» версия журнала содержит фотографии листов бумаги, на которых написаны портреты стихотворений, а значит, невозможно уловить физические параметры художественного жеста (например, 3D-измерение: силу нажима ручки); то же самое касается и дисплейной репрезентации журнала (в которой, кстати, предусмотрен анимационный эффект перелистывания страниц). Стихотворение автора прошлого века, набранное на компьютере, сопровождается изображением этого стихотворения, сделанным «вручную», уникальным художественным жестом, но результат («след») этого жеста также оцифрован и помещен рядом в виде фотографии. Контраст черного и белого

на разворотах журнала, представляющих арт-проект «визуальных переводов», придает портретам вид псевдо-оригинала: это они есть уникальные рукописные фиксации состояний поэта, а не вторично набранный и напечатанный в виде «компьютерной композиции» — а потому обезличенный — текст стихотворения. Так совершается «двойной» транзит: из пространства поэзии в область графики, из пространства графики — в область истинной поэзии. Так наглядно демонстрируется проблематизация искусства как такового, о чем писал еще Теодор Адорно (Adorno, 2002).

В заключение попытаемся обобщить наши наблюдения. Во-первых, мы можем усматривать в области искусства зону архивации повседневности: самый простой пример — это художественная литература, которая хранит память о своем времени в самом непосредственном виде «нарратива о повседневности». Однако важно и то, что искусство оказывается местом исхода устаревающих повседневных практик: покидая культуру современности, они становятся объектом ностальгии и романтического переозначивания. Так, виниловые пластинки эпохи исхода из повседневности превращались в самостоятельный музыкальный инструмент под руками ди-джеев. В нашем примере мы видим архивацию рукописной традиции: ручки и почерк становятся все менее значимыми элементами в коммуникации, а значит, их ждет перемещение в область искусства, осмысляющего дистанцию между «повседневностью прошлого» и современностью с помощью «остраненного» рассматривания и применения прежних инструментов в новой функции. Возможно, имеет значение обратный ход: если мы обнаруживаем перемещение какой-либо повседневной практики в область искусства, — это знак ее заката и выхода из культурного пространства ежедневных практик. Инверсия «красоты и безобразия», обнаруженная нами при рассмотрении выбранного примера, позволяет судить о способах романтизации уходящих практик: это этическая «изнанка», когда значение имеют «слабые связи», а бывшее «негативное» оборачивается пространством творческих интенций. Наконец, перемещение повседневной практики в область искусства по-новому освещает и сам вид

искусства, выступающий «платформой ассимиляции» такой практики. Так, мы обнаруживаем стремление художника, производящего «визуальный перевод» стихотворения с помощью своеобразного «графического камлания», «невнятицы», «косноязычия», передать состояние поэта «поверх» слов, минуя их — но все же помня о них как о главном «инструменте» этого вида искусства, как о той самой границе, о которой говорит Умберто Эко применительно к автопереводам Джеймса Джойса. Культурный архив, открывая возможность деконструкции «прошлого» дискурса, возводит мост между прошлым и настоящим посредством арт-решений, которые, в свою очередь, не позволяют архиву «закрыться» и оказаться в зоне абсолютной «законченности».

REFERENCES

- Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory*. London, New-York: Continuum.
- Eco, U. (2006). *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [Saying Almost the Same Thing: Experiences in translation]. St. Petersburg: AST. (In Russian).
- Gogol', N. V. (1938). Shinel' [The Overcoat]. In *Polnoe sobranie sochinenii. Ch. 3, Povesti* [Full composition of writings. Vol. 3, Stories], (139–174). Moscow: AN SSSR. (In Russian).
- Il'yushchenko, Yu., Samigulina, E. (2011). Period poluraspada znaka [The half-life of the sign]. In *Translit*, 9, (28–31). Moscow: Translit. (In Russian).
- Kimmons, R., Darragh, J. J., Haruch, A., Clark B. (2017). Essay Composition across Media: A Quantitative Comparison of 8th Grade Student Essays Composed with Paper vs. Chromebooks. *Computers and Composition*, 44, 13–26. doi: 10.1016/j.compcom.2017.03.001.
- Kittler, F. (1986). *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young, & M. Wutz, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- Latour, B. (2006). *Novogo Vremeni ne bylo. Esse po simmetrichnoi antropologii* [We Have Never Been Modern. An essay in symmetric anthropology]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta.
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media*. Cambridge, London: MIT Press.
- Mills, K. A., Stornaiuolo, A., Smith, A., Pandya, J. Z., (eds.). (2017). *Handbook of Writing, Literacies, and Education in Digital Cultures*. NY: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Rorty, R. (2013). Wittgenstein and the linguistic turn. *From ontos verlag: Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society-New Series (Volumes 1-18)*, 3, 3-19. Retrieved from <http://wittgensteinrepository.org/agma-ontos/article/download/2247/2233>
- Wallace, R. R., & Schomer, J. H. (1994). Simplifying handwriting instruction for the 21st century. *Education*, 114(3). Retrieved from <https://link.galegroup.com/apps/doc/A15524393/AONE?u=googlescholar&sid=AO NE&xid=9d4379dc>



ARS



ИЛЛЮЗОРНАЯ ИДЕОЛОГИЯ: КАК НЕИГРОВОЕ КИНО США ПРЕВРАТИЛОСЬ В ОРУДИЕ ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ¹

ОЛЬГА ДАВЫДОВА

Ольга Сергеевна Давыдова

Санкт-Петербургский государственный университет? Санкт-Петербург, Россия

E-mail: ol.davydova@inbox.ru

Статья посвящена аналитике неигрового кинематографа США, относящегося к раннему периоду Холодной войны (конец 1940-х — начало 1950-х гг.). Учитывая сравнительно небольшое количество исследований, посвященных как этому вопросу, так и теории и истории неигрового кино в целом, в статье уделяется особое внимание прояснению некоторых ключевых исторических фактов и теоретических концептов. В анализе материала автор опирается на исследования аналитиков американской идеологии времен Холодной войны, программные тексты теоретиков неигрового кино, философский концепт мифологии Ролана Барта и аристотелевское понятие инвенции как риторического элемента. В первой половине статьи восстанавливается институциональная история документального кино США на рубеже 1940 — 1950 гг., с акцентом на механизмах становления неигрового кино идеологическим инструментом. Этот исторический экскурс представляется крайне важным, поскольку позволяет проследить, как наравне с хроникальной документацией событий

¹ *Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ № 18-18-00233 «Кинообразы советского и американского врагов в символической политике Холодной войны: компаративный анализ»*

и независимой авторской документалистикой начинает формироваться кинематографическое пространство, в котором изначально присутствуют структуры власти и идеологизированного дискурса. Отдельное внимание уделяется формированию и эволюции конвенций документальной репрезентации, позволяющих неигровому кино существовать в амбивалентном режиме. Эта двойственность связана одновременно с попыткой документалистики отстроиться от структур пропаганды и с ее риторической формой, самой являющейся насквозь идеологичной. Вторая и заключительная часть статьи демонстрирует, как описанные ранее явления и конвенции работают непосредственно в кино на примере четырех фильмов, снятых в 1946–1952 гг.

Ключевые слова: Неигровое кино США, Холодная война, документальное кино США, образ врага в кино, достоверность, документальность

ELUSIVE IDEOLOGY: HOW AMERICAN NONFICTION FILM BECAME A COLD WAR WEAPON

Olga Davydova

Saint-Petersburg State University

Saint-Petersburg, Russia

E-mail: ol.davydova@inbox.ru

The article represents the analysis of American nonfiction film at the beginning of Cold War (1946–1950). This issue — as well as nonfiction film history and theory on the whole — is not as much examined, that is why the author pays special attention to clarification of some key historical facts and theoretical concepts. The theoretical basis of the article is formed by works examining American ideology and propaganda during Cold War, by text theorizing nonfiction film, by Roland Barthes' concept of mythology and Aristotle's notion of invention as a rhetoric element. The first part of the article is devoted to short institutional history of American nonfiction film at the beginning of Cold War. Special attention is paid to how a documentary becomes an ideological tool. This historical journey is very important as it allows us to trace how a very specific cinematographic space is formed alongside newsreel and independent documentary. This very specific cinematographic space is characterized by initial presence of authorities and ideological discourse. Next, the text deals with formation and evolution of documentary convention enabling nonfiction to exist in a dual mode. This duality is connected with documentary's attempt to tune away from propaganda and at the same time,

with its rhetoric structure which is itself apparently ideological. The second and the last part of the text demonstrates how the notions and phenomena discussed above work within nonfiction films. There are four films shot between 1946 and 1952 which are analyzed.

Key words: American nonfiction film, Cold war, American documentary, image of enemy, authenticity, documentation

Когда заходит речь об оружии времен Холодной войны, на ум приходит не только атомная бомба и ядерный потенциал двух участвовавших в противостоянии сверхдержав и их союзников, но и идеологические инструменты: прежде всего, средства массовой информации и кинематограф. Кино как инструмент политической пропаганды широко использовалось и в США, и в СССР; каждая из стран по-своему работала над конструированием образа врага, выделяя те или иные черты идеологического противника и акцентируя собственные положительные качества. Игровые фильмы, вовлеченные в этот процесс, весьма хорошо известны; достаточно вспомнить знаменитую картину С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (1964), фантастический триллер Д. Сигела «Вторжение похитителей тел» (1956), советские картины «Встреча на Эльбе» Г. Александрова (1949) и «Заговор обреченных» М. Калатозова (1950).

Именно игровым фильмам чаще всего посвящены исследования кинематографа времен Холодной войны. В частности, среди русскоязычных работ стоит выделить исследования А. Г. Колесниковой, Е. А. Добренко, А. В. Федорова, О. В. Рябова, А. И. Кубышкина и др.; среди англоязычных исследований — работы Т. Шоу и Д. Янгблад, А. Лоутон, Дж. Хобермана и др. А вот неигровому кино уделяется крайне мало внимания. Меж тем, документальное кино еще с 1930-х гг. было одним из основных средств массовой пропаганды как на Западе, так и в Советском Союзе. Конвенции создания, функционирования и восприятия кинообраза, сложившиеся в документалистике в конце Второй мировой войны, позволили ей стать не только носителем идеологем, транслируемых институтами власти, но и зеркалом своеобразного мифологического сознания зрителей. Описание и анализ этих конвенций, а также описание

институциональных механизмов создания и распространения документальных фильмов представляется важной исследовательской задачей, которую мы попытаемся решить в рамках данной статьи на примере американского документального кино конца 1940х — начала 1950х гг. Выбор временного периода обусловлен несколькими причинами. Прежде всего, этот период характеризуется детальным вниманием различных правительственных структур США к неигровому кино и, как следствие, высокой активностью кинематографистов, работавших в этом жанре (Barsam, 1992). Именно на раннем этапе формирования американской документалистики как оружия Холодной войны хорошо заметны ключевые принципы и механизмы его работы.

Итак, чтобы осуществить аналитику механизмов создания и функционирования образов в американском неигровом кино первых лет Холодной войны, стоит решить несколько более мелких задач. Во-первых, необходимо восстановить институциональную историю создания неигрового кино в США на рубеже 1940 — 1950 гг. Во-вторых, стоит очертить эволюцию кинематографических конвенций, характерных для неигрового кино указанного периода. И наконец, в-третьих, — проанализировать конкретный визуальный материал.

Краткая институциональная история американского неигрового кино

Начиная предметный разговор о пропагандистском неигровом кино США, стоит, пожалуй, сразу выделить две большие группы фильмов — не отказываясь при этом от возможности существования других картин, не подпадающих под нижеследующую классификацию. В первую группу войдут информационные и образовательные картины, снимавшиеся различными подразделениями вооруженных сил США, или организациями, выполнявшими заказы вооруженных сил. Именно такими были большинство кинокартин, в которых представлен образ врага. Особняком стоят картины, снятые студиями образовательного кино (например, фильм «Коммунизм» 1952 г., выпущенный лидером американского образовательного кинопроизводства — студией *Coronet films*) и проекты, в которых

были задействованы голливудские кинокомпании. Самый яркий пример последних — знаменитый кинематографический памфлет 1952 г. *The Hoaxters* («Обманщики», хотя такой перевод не передает всех коннотаций англоязычного названия, образованного от слова “hoax” — газетная «утка», подделка, массовый обман, выдаваемый за правду), снятый студией *Metro Goldwyn-Mayer*. В таких картинах образ врага, как правило, тоже присутствует. А вот во вторую группу пропагандистского неигрового кино войдут фильмы, снятые при содействии или по заказу правительственных информационных агентств, деятельность которых во времена Холодной войны была напрямую связана с Госдепартаментом. Эти фильмы были в основном рассчитаны на экспорт, они показывали американские ценности и образ жизни, а поэтому представляют не такой большой интерес с точки зрения аналитики образа врага. Тем не менее, их история — прежде всего, институциональная — важна, поскольку позволяет прояснить общую стратегию США в отношении политики пропаганды, а также отражает становление общих тенденций эволюции неигрового кинематографа и закрепление канонов создания кинообразов в документалистике.

Американская кинопромышленность всегда отличалась высокой степенью централизации, будь то голливудские студии-мэйджоры или правительственные агентства, видевшие своей целью создание пропагандистских, учебных или информационных документальных кинокартин. Однако вплоть до середины 1930-х гг. правительство США не демонстрировало попыток создания единого официального органа, занятого продюсированием и производством неигрового кино (Barsam, 1992, 152). Американская документалистика 1930-х гг. была не столько откровенно пропагандистской (как, например, неигровое кино Британии или Германии), сколько, скорее, социально-ориентированной. В фокусе внимания кинематографистов оказывались последствия Великой депрессии и страшных пыльных бурь 1934–1936 гг., безработица начала 1930-х, борьба за гражданские права, всевозможные проявления социальной несправедливости. Во многом это была авторская документалистика, отличавшаяся довольно большим разнообразием настроений, кинематографических приемов и способов создания высказывания — романтич-

ная в случае Роберта Флаэрти, политически заряженная в случае Йориса Ивенса, мрачно-реалистичная — у Пола Стрэнда и Лео Хёрвица, критически ориентированная — у Пэйра Лоренца и Уилларда Ван Дайка. Тем не менее, в неигровом кино США 1930-х гг. уже можно отметить некоторые элементы, или даже тренды, которые потом станут важными структурными составляющими кинематографа эпохи Холодной войны. Это, во-первых, сочетание игрового и неигрового — например, присутствие играющих роли актеров, использование вымышленных нарративов и постановочных сцен (скажем, в фильме «Родная земля», реж. П. Стрэнд и Л. Хёрвиц, 1942). А во-вторых, уже тогда часто встречавшаяся структура «проблема–решение». Подменяя собой обычную причинно-следственную связь, риторика «проблемы–решения» предлагает зрителю «постановку проблемы, исследование исторических предпосылок ее возникновения, объяснение текущего положения дел. Затем предлагается решение, или решения, или способы их нахождения» (Beattie, 2004, 19).

Дальнейшее развитие пропагандистского неигрового кино (отметим сразу, что зачастую пропаганда была неявной, притворяющейся информирующим кинематографом, транслирующим общечеловеческие гуманистические ценности) связано с активным вмешательством в кинематографический процесс властных структур. Толчком для этого становится атака на Перл-Харбор (Barsam, 1995, 218). В своде федеральных предписаний за 1941 г. зафиксированы адресованные тогдашнему руководителю Службы правительственных коммуникаций (*Office of Government Report*) слова президента Рузвельта об эффективности кино как для развлечения, так и для информирования, а также о пользе использования кино федеральным правительством «в чрезвычайной обстановке военного времени» (United States, 1938, 1325). Однако, несмотря на прямое указание связи с правительством, Рузвельт настаивает на необходимости свободы для кинематографа и отрицает необходимость цензуры: «Кинокартина должна оставаться свободной, пока позволяет национальная безопасность. Я не хочу цензуры для кино; я не хочу для него никаких ограничений, которые ослабили бы его пользу...» (United States, 1938, 1325). В этом же распоряжении Рузвельт призывает к созданию «центрального

офиса», который мог бы координировать деятельность правительства и кинематографистов. Функции такой организации с 1942 г. выполняет OWI (*Office of War Information*) — Управление военной информации. В задачи OWI, помимо прочего, входит создание военных фильмов для домашнего рынка, а также кинематографическая пропаганда и контрпропаганда, рассчитанные на экспорт. Параллельно создается OSS (*Office of Strategic Services*) — Управление стратегических служб, которое занималось также сбором информации о вражеских странах. В 1945 г. функции OWI, связанные с заграничной деятельностью, переходят в Госдепартамент, а задачи OSS берет на себя появившееся в 1947 г. ЦРУ.

**Мифология американского неигрового кино:
«иллюзорная идеология» и «не-пропаганда»
для зарубежных экранов**

Даже беглый взгляд на институциональную историю американского неигрового кино 1940-х гг. позволяет увидеть своего рода двойственность, структуру двойного смысла, которая формируется вокруг кинопропаганды с самого начала. Полностью отдавая себе отчет в большом идеологическом потенциале документалистики (Dunne, 1946, 167), правительство США — и это хорошо заметно в приведенной выше цитате Рузвельта — стремится представить неигровое кино так, как если бы оно все равно оставалось свободным, вне рамок идеологизированного дискурса. Вокруг американского неигрового кино постепенно выстраивается своеобразная мифологема, вовлекающая в себя совершенно разные интенции, главной из которых становится представление о неигровом кино как о «не-пропаганде». Использование понятия «миф» здесь не случайно; именно это понятие позволяет зафиксировать тот радикальный разрыв, который определяет существование послевоенной документалистики. Определяя миф как вторичную семиотическую систему, Ролан Барт тем самым указывает на ситуацию удвоения, надстройки одной знаковой системы над другой. Причем вторая, надстроенная система отсылает не к реальному миру вещей, а к пространству фантазматического, обладающего статусом ценности, желаемого — но предъявляемого (и воспринимаемого) как действительное (Bart, 2004).

«Идеологичность», «принадлежность пропаганде» как характеристика американского неигрового кино всеми силами отрицается. Более того, идеология вообще — со всеми негативными коннотациями этого понятия, — ранее прочно увязанная в СМИ и в массовом сознании американцев с фашистскими режимами Германии и Италии, в конце 1940-х становится одним из основных атрибутов тоталитарного правительства Москвы. В США же складывается ситуация, которую можно описать как «иллюзорную» или «неуловимую» идеологию (Lucas, 1999, 12). Одной из основных позиций США становится идея о том, что государство не диктует индивидам, как им мыслить или действовать; США стремятся отмежеваться от позорного пятна идеологии. Документалистика позиционируется как свободный (в том числе от какого бы то ни было давления со стороны государства) авторский кинематограф, наследующий творчеству режиссеров 1930-х гг., совмещающий в себе поэтическое и объективное, и — что самое главное — способный донести до зрителя не просто информацию, но идею. Филип Данн, один из руководителей OWI, выделяя «документалистику, основанную на фактах» и «истинную документалистику», говорит о том, что последняя способна транслировать идеи сколь угодно большие — вплоть до идеи демократии (Dunne, 1946, 168). Этот тезис интересным образом перекликается с гораздо более поздним текстом, написанным в 1965 г. университетским профессором, основателем журнала *Television Quarterly* и автором монографии «Документальное кино на американском телевидении» Уильямом Блёмом. Вспоминая свой опыт службы в пехоте во время Второй мировой, Блём говорит о социальной значимости неигрового кино в ядерную эпоху и подчеркивает стремление документалистов влиять на зрителя и убеждать его — то есть, быть инструментом пропаганды. Однако эта задача неигрового кино в тексте Блёма постоянно перемежается размышлениями о том, что неигровое кино выполняет также функцию общегуманистическую: сделать этот мир лучше (Bluem, 1965). Оно не просто рассказывает, как всё устроено¹, но и выполняет

¹ Объяснение мира и вместе в тем трансляция нужных и правильных мыслей о справедливости социального устройства — именно так видел задачу документалистики британский продюсер и теоретик Джон Грирсон, первым заговоривший об идеологическом потенциале неигрового кино (Grierson, 1973).

гуманистическую функцию «улучшения мира», делает его более «человечным». Этот странный сдвиг этической позиции как будто выводит документалистику за пределы чистой пропаганды, тем самым продолжая и развивая мифологему, о которой шла речь выше.

Итак, с завершением Второй мировой войны функции OWI берут на себя службы Госдепартамента США; за кинематограф отвечает специальное подразделение — *International Motion Picture Division* (IMPD). При этом одной из ключевых целей становится представление Америки, ее ценностей и образа жизни на экранах стран, противостоявших США в войне. «Оккупационные силы союзников контролировали сферы медиа и образования в Германии, Австрии, Японии и прилагали большие усилия для насаждения позитивного образа демократии» (Cull, 2008, 26). После старта «Кампании правды» Трумэна в 1950 г. увеличение объема экспортных фильмов оказывается приоритетной целью. Картины о повседневной жизни жителей США идут на экранах 90 стран — благодаря усилиям сотрудников Международной информационной программы, которые добираются в том числе в самые отдаленные регионы (Schwartz, 2009, 104). Одна из задач, которую ставит перед собой Госдепартамент, реализуя свою кинематографическую программу — «создать чувство родства между среднестатистическим иностранцем и его американским современником» (Pryor, 1979, 294). В связи с этим Правительство «чувствует необходимость скорректировать в целом романтизированное впечатление об американском образе жизни, популяризованное голливудским развлекательным кино» (Pryor, 1979, 294). Существенным шагом в развитии внешнеполитической пропаганды становится создание в 1953 г. Информационного агентства США (*United States Information Agency* — USIA). Агентство просуществует до 1999 г., консолидируя деятельность радиокомпаний, библиотек и ряда выставочных залов, прессы и документалистов. Основная масса фильмов, сделанных под эгидой USIA, была посвящена повседневной жизни американцев, официальным визитам представителей власти в другие страны и приезду в Штаты высокопоставленных гостей из других государств. И все же, деятельность агентства рассма-

тривалась, в том числе, как противостояние советской пропаганде. Например, в 1964 г. был снят фильм «Ответ советской пропаганде» (*Answering Soviet Propaganda*), предлагавший зрителю ознакомиться с основными положениями советской идеологии и сделать собственные выводы относительно верной стороны в сложной идеологической борьбе.

***Демократия и критическое мышление против пропаганды:
как армейское образовательное кино превратилось
в идеологический инструмент***

Если внешнеполитическая пропаганда связана скорее с позитивной риторикой, то рассчитанные на специфического «внутреннего зрителя» — прежде всего, сотрудников вооруженных сил США — картины нацелены как раз на формирование устойчивой мифологемы «красной угрозы», основанной на оппозиции «свой-чужой» (Riabov, 2013; Sharp, 2000). Именно в этих фильмах вполне отчетливо прослеживается образ врага, последовательно конструируемый риторическими, кинематографическими и идеологическими приемами. Институциональным источником картин такого рода была армия США: неслучайно одним из заглавных титров этих фильмов становится логотип с буквами I&E, отсылающий к специальному информационно-образовательному подразделению (*Information & Education Division of the Army*). Среди таких картин — «Не будь мерзавцем» (*Don't Be a Sucker*, 1947), «Коммунистическое оружие соблазна» (*The Communist Weapon of Allure*, 1950), «Как опознать коммуниста» (*How to Spot a Communist*, 1950), «Наша моральная защита» (*Our Moral Defense*, 1951), «Большая ложь» (*The Big Lie*, 1951), «Лицом к лицу с коммунизмом» (*Face to Face with Communism*, 1951), «Коммунистический сценарий завоевания» (*Communist Blueprint for Conquest*, 1956) и др.

Значительная часть фильмов, снимавшихся для «внутреннего» зрителя, стилистически и структурно связана с кинематографической деятельностью вооруженных сил США во время Второй мировой войны. Наиболее подробно история «армейского» кино рассмотрена в статье Р. Гриффита «Использование фильмов вооруженными силами США» (Griffith, 1993). Восстанавливая цепочку создания киноматериала от хроникальных

съемок на полях сражений Второй мировой до появления смонтированных документальных кинокартин в кинотеатрах, Гриффит в том числе выделяет две ключевых задачи, которые ставило перед собой подразделение, ответственное за создание и дистрибуцию кино для американских военных. Первой задачей, вполне очевидной, была образовательная — скорее информационная, чем идеологическая. Кино не просто позволяло увидеть то, что невооруженным взглядом не видно (например, заглянуть внутрь механизмов), и не просто делало наглядными абстрактные понятия, используя анимированные схемы и диаграммы, но и «мотивировало учащихся схватывать “динамические” идеи и концепты, [...] улавливать последствия правильных и неправильных поступков» (Griffith, 1993, 349). Такой подход не требовал особого режиссерского мастерства, фильмы были довольно простыми и с задачей информирования справлялись неплохо. Гриффит также отмечает, что большинство армейских неигровых фильмов военного времени демонстрировали практичный и даже эгоистичный — в противовес общечеловеческому и гуманистическому — взгляд на современность. Эти фильмы стремились скорее информировать, чем воспитывать: «любые моральные, социальные или экономические вопросы появлялись в виде исключения. [Фильмы] расширяли знание зрителя о происходящих в мире конфликтах, но едва ли взывали к тому, чтобы зритель задумался, сделал выводы или вынес решение» (Griffith, 1993, 358).

Однако была у армейского кино и другая, гораздо более сложная задача — «влиять на мышление, менять мнения и провоцировать поведение» (Griffith, 349); и для ее решения требовалась более сложная риторика. Самым наглядным и известным примером, способным справиться с этой задачей, является семичастный киноопус «Почему мы сражаемся» (*Why We Fight*, 1942–1945) Фрэнка Капры. Появление коммерчески успешного, талантливого и умелого режиссера из Голливуда в значительной степени трансформировало кинематограф, существовавший под эгидой I&E. В частности, исследователи отмечают, что уже в 1944 г. деятельность I&E отражала нестабильный баланс между идеей кино как развлечения и верой в кино как педагогический инструмент. Вместе с тем,

все в I&E пылко верили в умение показать товар лицом. В военные годы не было времени для малопонятных спекуляций. Идеи измерялись их практической ценностью. Капра не нуждался в инструкциях по поводу техники продаж: со времен картины «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939) он в каком-то смысле торговал демократией в своих игровых фильмах. (Cripps, & Culbert, 2016, 334)

Таким образом, можно опять же указать на своеобразную двойственность кинематографического дискурса, уже отмеченную выше в связи с фильмами, снимавшимися для внешнего кинопроката под эгидой IMPD и USIA. Фактичность и простота тренировочных фильмов, повествующих об устройстве, например, техники, стала стилистической основой для более сложно устроенных картин, в которых в качестве вторичной семиотической системы оказалось «защито» идеологическое содержание, разворачиваемое, как и в фильмах для внешнего зрителя, через гуманистические идеи. Только если во время Второй мировой войны это содержание было связано с противостоянием мировому злу в лице фашизма силами добра (а точнее, демократии), то в послевоенные годы (особенно в 1950-е) зло трансформируется в тоталитарные, пронизанные идеологией и пропагандой государства, а противостоять ему может демократическая Америка, полная сознательных граждан. При этом простота и фактичность, оставаясь на поверхности, позволили армейскому кино успешно мимикрировать под «тренировочные», «образовательные» и «побуждающие» фильмы.

***Риторика против факта:
как работает скрытая пропаганда в неигровом кино***

Статус неигрового кинематографа в пространстве кинотеории долгое время был маргинализован. Во многом это было связано с тем, что за фильмами, которые называют «документальными», тянулась коннотация «объективного отражения (документации) реальности». А коли так, едва ли стоит искать в этих фильмах проявления конвенций и языковых конструктов, характерных для игрового кино и достойных анализа в связи со структурами означивания (такова позиция, например, известного теоретика кино Кристиана Метца). Тем не менее,

современные киноведы и теоретики кино всё чаще обращаются к неигровому кинематографу — и неизменно сталкиваются с рядом, казалось бы, нерешаемых противоречий, которыми этот способ репрезентации успел обрести за более чем сто лет своего существования.

Собственно, одно из ключевых противоречий заложено уже в самом слове “documentary” (напомним, что термин этот появляется в конце 1920-х гг. в связи со статьей британского и канадского теоретика и практика кино Дж. Грирсона о фильме Р. Флаэрти «Моана»). Филип Росен в программном тексте «Документ и документальное» указывает, что этимологически само понятие «документальное» отсылает одновременно к латинскому и старофранцузскому корням. Первый (лат. *docere*) семантически связан с понятиями научения и предостережения; второй — с понятиями свидетельства и доказательства (Rosen, 1993, 65-66). Это замечание представляется важным, поскольку указывает на совмещение двух различных дискурсивных режимов, тесно переплетенных в структуре документального кино. С одной стороны, за неигровыми фильмами тянется пресловутый шлейф индексальности, объективности и достоверности. Причем стоит заметить, что шлейф этот усиленно поддерживался ранними теоретиками неигрового кино, которые настаивали на прямой, как будто бы ничем не опосредованной (в условиях отсутствия структур вымысла) связи этого типа репрезентации с реальностью (см., например: Grierson, 1973). Такая точка зрения не предполагает зазора между событием и его документацией; кинохроника оказывается идеальной копией, равной своему событийному оригиналу. С другой стороны, с момента своего зарождения документалистика осознает свой, скажем так, «педагогический» потенциал: способность влиять, трансформировать и направлять общественное мнение. Причем успех последней способности во многом базируется на вышеуказанной связи неигрового кино с действительностью (Grierson, 1973). Развести эти два дискурсивных режима в восприятии невозможно; их сращение определяет базовую конвенцию документалистики. Неслучайно один из ключевых теоретиков неигрового кино Билл Николс сравнивает этот тип киноре-

презентации с рыбной ловлей на искусственную приманку: «...искусственная приманка помещается в воду, где затем окажется как будто бы естественной составляющей окружающей среды, приманивая рыбу; рыба по ошибке принимает поддельное за аутентичное и попадает [на крючок]» (Nichols, 2016, 99). Структуры доказательства и аргументации, помещенные в документальный фильм, оказываются сродни этой наживке; мы принимаем их за подлинные из-за их манифестированной фактичности, забывая о том, что фактичность сама по себе тоже является элементом дискурсивного поля — она задана только действительностью фильма. «Свидетельство является частью дискурсивной цепи, однако производит такое впечатление, как если бы оно было внешним по отношению к господствующему дискурсу» (Nichols, 2016, 99). Таким образом, документальный фильм по определению оказывается замкнутой структурой, изнутри управляемой своими собственными конвенциями, главная из которых — постоянное «овнешнение» структур аргументации, установление связей с действительностью с целью скрыть вторичность собственной семиотической структуры по отношению к эмпирической реальности.

В книге 1981 г. «Идеология и образ» Николс говорит о том, что основной механизм работы неигрового кино в его конвенциональной версии (т.е. в том случае, когда структура аргументации и убеждения не подвергается сомнению, а стиль и форма оказываются подчинены риторическим фигурам) — риторический. Обращаясь к Аристотелю, Николс предлагает взглянуть на конструирование образа в документалистике как на инвенцию. Инвенция, по Аристотелю, опирается на нравы, аргументы и страсти; описывая эти составляющие, Николс связывает их с этическим, демонстрационным и эмоциональным типами доказательств. Взывая то к общим убеждениям (аристотелевские «топики»), то к эмоциональной составляющей публики, то к собственной мифологии (кино, наследуя фотографии, способно создать подлинный образ мира), документальный кинематограф в итоге конструирует систему аргументации, которая притворяется ссылающейся на наличный мир, но на деле в качестве собственного референта имеет

исключительно идеологические схемы (Nichols, 1981, 178). Все кинематографические элементы — монтаж, анимированные вставки, использование закадрового комментария и саундтреков, передвижение персонажей в мизансцене, планы и ракурсы — становятся составляющими этой замкнутой на самой себя системы. Попробуем более детально описать как это работает, на примере нескольких образовательных антикоммунистических фильмов, снятых преимущественно с участием информационно-образовательного подразделения армии США (*I&E Department of the Army*), с 1946 по 1962 гг.

Прослеживая эволюцию неигрового кино как одного из идеологических инструментов Холодной войны, стоит начать с двух картин: фильма «Деспотизм» 1946 года, снятого совместно Британией и США, и фильма «Не будь мерзавцем» (*Don't Be a Sucker*, 1947). Оба фильма вписываются в общий для американской документалистики тренд, о котором уже шла речь выше: их создатели выбирают своей мишенью тоталитарный режим, составляющей частью которого является пропаганда. Так, первый фильм обличает деспотизм, противопоставляя его демократии. Закадровый голос сообщает зрителю, что любое общество можно расположить на соответствующем делении условной шкалы, вверху которой — демократия, а внизу — деспотизм (уже здесь, ориентируя изображение вертикально, а не горизонтально, создатели фильма вводят риторическую фигуру: демократия выше деспотизма). Таких шкал четыре: уважение, власть, экономическое развитие и информация. Затем право голоса передается условному авторитету — человеку, о котором нам сообщают, что соотношение демократии и деспотизма является предметом его изучения. Эта простая, почти примитивная отсылка к наукообразному дискурсу сочетается с *как бы* научной структурой фильма. Четыре шкалы по очереди появляются на экране, перемежаясь монтажной компиляцией постановочных и хроникальных съемок, призванных иллюстрировать закадровую речь «специалиста». Очевидно, что голосовой комментарий здесь перетягивает на себя авторитет означивания: именно он «собирает» разрозненные визуальные эпизоды воедино, формируя единую риторическую структуру и закрепляя за каждым эпизодом

конкретное значение. В частности, когда на экране появляются представители правящей верхушки нацистской Германии во главе с Гитлером, звучат слова о низком уровне на шкале власти. Следующий кадр демонстрирует салютующих участников съезда НСДАП, однако монтажно он уже соединен с низкой, деспотичной властью. Затем на экране возникает табличка, обозначающая лагерь для политзаключенных, и сцена казни через повешение. Последние кадры сопровождаются комментарием о том, что в условиях деспотизма принадлежность к оппозиции опасна. Закадровый голос — Николс называет его «голос бога» (Nichols, 2001, 105) — здесь обладает тотальной властью над формированием смысла и трансформирует визуальный материал, блокируя для зрителя возможность какого бы то ни было самостоятельного суждения. Единственное, что остается сидящему перед экраном, — это слушать речь ученого транслятора и воспринимать *вербальный язык* (закадровый «голос бога»), так как визуальный текст фильма оказывается полностью подчинен проговариваемому. Такой модус документальной репрезентации Билл Николс называет «поясняющим» или «предъявляющим» (Nichols, 2001). Ничто в тексте не указывает напрямую на Третий рейх; ничто в визуальном ряде не предполагает возможности этического суждения о деспотизме и демократии. Зато при соединении физиономии Гитлера (которая сама по себе этически маркирована как нечто негативное) и слова «деспотизм» возникает возможность единственно верного оценочного суждения: деспотизм — это плохо.

Если «Деспотизм» предлагает довольно простую структуру, похожую на обучающие фильмы, то картина «Не будь мерзавцем» организована сложнее. Она представляет собой компиляцию из хроникальных кадров и постановочных сцен в духе классического голливудского кино. Фильм состоит из — условно — четырех частей. В первой части говорится о том, что в мире есть мерзавцы — люди, стремящиеся обмануть и присвоить себе чужое; причем украсть они могут все, что угодно — от кошелька до Родины. Затем зритель знакомится с главным героем по имени Майк и его родной Америкой — прекрасной, цветущей, богатой страной, где люди толерантны к отличиям

друг от друга и обладают большим набором свобод. Материал здесь организован по уже знакомому нам принципу: закадровый комментарий поясняет происходящее на экране, строго фиксируя значение и таким образом направляя зрителя. Уже в этом условном прологе сформирована ключевая для фильма оппозиция: между вымыслом, подделкой, обманом и подлинностью. Проблематика вымысла задана как на уровне вербальном — мы слышим рассказ о мошенниках, так и визуальном: мизансцены отсылают к традициям триллера и гангстерского кино. Подлинность же, фильмически зафиксированная в подчеркнута хроникальной манере съемки Америки в момент рассказа о ее преимуществах, сопрягается с понятием свободы как ценности (механизм здесь такой же, как и в сцене с Гитлером в фильме «Деспотизм»). Итак, на одной чаше весов — обман и мерзавцы, на другой — подлинная свобода.

Вторая часть отдана игровому эпизоду, в котором главный герой, натолкнувшись в городском пространстве на ксенофобного оратора, знакомится с пожилым венгром, бывшим университетским профессором. Последний, заметив сначала интерес Майка к речам оратора, а затем его недоумение, решает объяснить юноше, к чему подобные речи могут привести. Не вдаваясь в подробности пересказа, отметим важные визуальные моменты. Оратор и публика монтажно противопоставлены друг другу: они даны через серию общих планов, не предполагающих для зрителей возможности доверительной близости или же идентификации с кем-то из героев. Это ситуация противостояния, в которой мы остаемся сторонними наблюдателями, причем весьма недоверчивыми. Диалог пожилого венгра и главного героя снят крупными планами, которые предполагают большую степень интимности, а значит, и доверия. Тем не менее, мы по-прежнему не участвуем в разговоре: никто из героев фильма не обращается к зрителю напрямую. Оратор и пожилой венгр — кинематографически заданная бинарная оппозиция: последнему мы доверяем, первому — отнюдь. Речь пожилого человека сродни аристотелевской апелляции к нравам в структуре инвенции.

Третья часть переносит нас в пространство психического: это воспоминания пожилого венгра о похожей сцене, увиден-

ной в Берлине. Только там в роли оратора был представитель НСДАП, а в роли слушателей — немцы, которых нацисты обманули, «разбили нацию на сотни кусочков, а затем уничтожили эти кусочки по одному». Эпизод даже не пытается мимикрировать под документальную съемку: мы смотрим обычное игровое кино, притом весьма грустное. В структуре инвенции это — апелляция к страстям. Постепенно, однако, ему на смену приходят хроникальные кадры (те самые общие места, «топики» Аристотеля), а воспоминание перетекает все в тот же документальный модус подчиненности визуального вербальному. Но на этот раз «голос бога», принадлежащий вспоминающему персонажу, уже обладает определенным кредитом доверия — заданным, напомним, не ссылкой на его авторитет в реальном мире, а исключительно кинематографически. Граница между игровым и неигровым стирается; а это значит, что структура вымысла перестает осознаваться как вымышленная. В постановочных эпизодах режиссеры используют классические ходы, позволяющие зрителю «проникнуть» в пространство фильма (крупные планы, ментальная реальность, звучащий за кадром голос персонажа) и тем самым переживать события как реальные. В эпизодах с кинохроникой мы обнаруживаем режим документации, который тоже считается как реальный.

История, рассказанная пожилым человеком, оканчивается ожидаемо плохо. Мы возвращаемся на городскую площадь, где рассказчик завершает свое повествование рассуждением о ценности свободы, необходимости держаться вместе и отстаивать право людей различаться. Майк бросает клочки листовки, полученной от оратора-ксенофоба на тротуар, и их уносит ветер.

Смешивая коды реальности, характерные для игрового и неигрового кино, «Не будь мерзавцем» демонстрирует, как каждая предыдущая часть влияет на смысл последующей. По мере развития сюжета растет доверие к закадровому голосу, увеличивается чувство реальности, а значит, риторическая структура как что-то внешнее по отношению к дискурсу, оказывается скрыта.

Утверждая в качестве основных ценностей демократию и свободу, оба фильма убеждают зрителей в необходимости

критического мышления (для распознавания обмана пропаганды); стало быть, пример этого критического мышления они якобы и демонстрируют. Эти два примера наглядно показывают, как американская документалистика начинает последовательно воплощать в жизнь стратегию «иллюзорной идеологии»: пропагандистски убеждать, критикуя сам факт существования пропаганды. В этих фильмах хорошо видно, что за гитлеровской Германией прочно закреплены коннотации тоталитаризма, деспотизма, пропаганды и обмана; спустя три года останется только сопоставить фашистский и советский режимы.

В 1950 г. выходит фильм «Коммунистическое оружие соблазна», выпущенный I&E, а двумя годами позже, в 1952 г., на студии MGM снимается картина «Обманщики» (*The Hoaxters*). Обе работы имеют ярко выраженную антикоммунистическую направленность, но используют разные конвенции для достижения одной и той же цели.

«Обманщики» первым же титром заявляют о себе как о картине «объективной», «основанной на фактах» и представленной «в холодном фотографическом свете событий, которые произошли на самом деле». При этом уже в начертании названия — *The Hoaxters* — заключена риторическая фигура: буква E составлена из серпа и молота, а X представляет собой повернутую свастику. Фильм воспроизводит уже знакомый нам «предъявляющий» режим документации — с «голосом бога», авторитетом вербального языка по отношению к визуальному, скрытыми структурами инвенции. Как и в картине «Не будь мерзавцем», здесь в самом начале вводится проблематика обмана и фальсификации: ярмарочный торговец пытается продать флакон змеиного масла. С этим злодеем-торговцем (образ коннотирует с отравлением, подлостью, низостью и наживой) последовательно сопоставляются ключевые политические фигуры последних лет: Гитлер, Муссолини, Сталин. Сопоставление реализуется как визуально — диктаторы сняты в том же ракурсе, что и ярмарочный обманщик, так и вербально: стоит только лидеру фашистского блока появиться на экране, как закадровый голос произносит слово *hoaxter* — обманщик. Аналогия между советским режимом и нацизмом

становится основной риторической фигурой фильма, развертывающейся через повторяющиеся образы. Например, в нацистской Германии на выборы выдвигаются Гитлер, Гитлер или Гитлер, а в СССР — Сталин, Сталин или Сталин. На фоне падающих в урну избирательных бюллетеней мы слышим немецкое «да, да, да», а затем — аналогичное русское. Демонизация образа СССР нарастает, подкрепляясь вербальными отсылками к понятию наукообразной фактичности. В частности, закадровый комментарий сообщает о жутких результатах документального исследования, проведенного Американской федерацией труда в сотрудничестве с другими государствами: 14 миллионов бесправных людей «принуждены к труду под железным ботинком советского трудового режима». Восстанавливая историю советско-американских отношений, фильм демонстрирует непоследовательность и условность любых решений, принятых в «красной» Москве. Яркий пример — стоп-кадр в хронике Парада Победы и перемотка пленки в обратном направлении: «Едва война окончилась, красные, которые маршировали рядом с нами как со своими союзниками, внезапно остановились, включили передачу и принялись маршировать в противоположном направлении». Переносный смысл проговариваемой фразы не столько дублируется визуальным материалом, сколько обрастает дополнительными коннотациями (бессмысленность действия властей, манипуляция человеческими массами, которые по одному щелчку пальцев способны шагать спиной вперед — в другую сторону), а решения Москвы приобретают комический эффект за счет перемотанной назад пленки. Возвращаясь в финале к образу ярмарочного торговца, фильм подводит итог: за условным языком сверкающей идеологии всегда слышен голос обманщика, пытающегося разрушить Америку. Финальный аккорд — слова о свободе и мире на фоне статуи Свободы.

Итак, в «Обманщиках» образ «красного врага» демонизирован через сопоставление с нацистским режимом; занижен через сопоставление с ярмарочным торгошом; комичен за счет прямой визуализации непоследовательности советских властей; достоверен благодаря отсылкам к наукообразным фактам и авторитетному «голосу бога».

Выделяя характерные черты армейского неигрового кино, Гриффит указывает на то, что для солдат безликий закадровый голос — основа конвенции «предъявляющего» режима документалистики — далеко не всегда являлся авторитетом. Военнослужащие лучше реагировали на другой комментарий, произносившийся «просторечно, и голосом четко идентифицируемого человека — такого человека, которого сами солдаты могли бы принять и распознать как авторитет» (Griffith, 1993, 353). Именно такой прием положен в основу полнометражной полуторачасовой ленты «Коммунистическое оружие соблазнения».

На этот раз никаких актеров, безвестных пожилых венгров и комичных уличных торговцев: перед зрителями — профессор университета Сиракуз, специалист по русской истории доктор Уоррен Б. Уолш. Никакой позиции стороннего наблюдателя: профессор, проведший специальное исследование о том, к чему призывают и чем привлекают сторонников коммунисты, обращается к каждому зрителю напрямую. Доводы Уолша визуально дублируются анимированными картинками; например, человеческое сознание представлено в виде пространства с дверьми, подписанными: «вера, разум, эмоция». Именно последняя открывается, когда заходит речь о механизмах «красной» идеологии. Не станем концентрироваться на пересказе доводов ученого, поскольку мы уже знакомы с риторикой представления коммунизма в качестве враждебной, демонической, тоталитарной идеологии. Обратим внимание на способ конструирования кинематографического пространства и на то, каким образом это влияет на структуру аргументации.

Итак, фильм начинается в кабинете ученого; он сидит за столом, перекладывает бумаги, рассказывает о проведенном научном исследовании. Это пространство формируется как территория достоверности и объективности дискурса. Затем наукообразная лекция переходит в разговор по душам: меняется крупность плана, лектор присаживается на краешек стола, как будто стирая дистанцию между собой и потенциальными слушателями-«учениками». Это — территория доверия, искренности и открытости. Анимация, которая наглядно

иллюстрирует наукообразную теорию, подчеркнута наивна, временами комична — особенно во всем, что касается непосредственно «красной угрозы» и коммунизма. Здесь пространство становится комичным, и зритель имеет дело с занижением явлений, относимых к советскому. И наконец, когда приходит время для призывов, ракурс камеры меняется: Уолш располагается строго по центру кадра, смотрит в глаза зрителю, как будто блокируя возможность иной точки зрения. Это — пространство пропаганды, в котором и сосредоточено основное послание фильма.

В отличие от фильмов, структурированных вокруг закадрового комментария, «Коммунистическое оружие соблазна» центрировано вокруг видимой, идентифицируемой в качестве признанного авторитета фигуры специалиста политолога. Все события, о которых так или иначе заходит речь, опосредованы его оптикой, его видением. Базовый уровень реальности, к которому должен бы отсылать фильм в идеальном случае непредвзятой документальной репрезентации, оказывается подменен фигурой ученого. Его кинематографический образ — единственная реальность, на которую зритель может ориентироваться. Он — путеводная звезда в мире разрозненных концептов, событий и фактов; в его руках, в его речах мир становится упорядоченным, познаваемым и потому — безопасным. Скрытая или «иллюзорная» идеология, притворяющаяся объективным дискурсом и критичным мышлением, оказывается единственным спасительным местом для человека в мире, пронизанном тоталитарной и явно идеологичной «красной угрозой».

Заключение

Итак, беглый взгляд на институциональную историю американской документалистики во время Второй мировой войны и в первые годы после ее окончания, а также на анализ эволюции базовых конвенций, сложившихся в указанный период, позволяет увидеть, как неигровое кино США уже на ранних этапах Холодной войны оказалось одним из ключевых элементов сложной идеологической системы. С одной стороны, документальное кино мыслилось как свободное от цензуры; как

противостоящее тоталитарному идеологическому дискурсу, характерному для недемократических государств; как гуманистическое и общечеловеческое — в противовес неизбежному эгоизму любой пропагандистской структуры. С другой стороны, создание и дистрибуция неигрового кино были подконтрольны либо правительству, либо вооруженным силам США. Далее, структура фильмов воспроизводила классические конвенции документалистики, основанные на риторических элементах инвенции. Апелляция к эмоциям и этическим оценкам зрителя через сопоставление СССР и фашистской Германии позволяла демонизировать «красную угрозу». Отсылка к фактичности, наукообразию и объективности хроникальной документации превращала этот демонический характер в неоспоримый факт. Опосредование исторических событий через визуальные приемы придавало оттенки комичности и занижения всему, что было связано с советской системой. И наконец, создаваемый различными инструментами эффект доверия и искренности побуждал зрителей не сомневаться в этических выводах, транслируемых с экрана.

REFERENCES

- Barsam, R. M. (1992). *Nonfiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bart, R. (2004). *Mifologii* [Mythologies]. Moscow: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh. (in Russian).
- Beattie, K. (2004). *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bluem, A. W. (1965). Documentary in a Nuclear Age. *Journal of the University Film Producers Association*, 17 (4), 12–16. London.
- Cripps, T., & Culbert, D. (2016). The Negro Soldier (1944): Film Propaganda in Black and White. In J. Kahana (Ed.), *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, (332-347). Oxford: Oxford University Press.
- Cull, N. J. (2008). *The Cold War and the United States Information Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunne, P. (1946). The Documentary Hollywood. *Hollywood Quarterly*, 1 (2), 166-172. California: University of California Press.
- Grierson, J. (1973). First Principles of Documentary. In R.M. Barsam (Ed.), *Non-Fiction Film Theory and Criticism*, (19-30). New York: Dutton.

- Griffith, R. (1993). The Use of Films by the U.S. Armed Services. In P. Rotha (Ed.), *Documentary Film*, (344-358). London: Faber and Faber Ltd.
- Lucas, W. S. (1999). Beyond Diplomacy: Propaganda and the History of the Cold War. In G. D. Rawnsley (Ed.), *Cold War Propaganda in the 1950s.*, (11-30). New York: Palgrave Macmillan.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.
- Pryor, T. M. (1979). Films in the 'Truth Campaign'. In L. Jacobs (Ed.), *The Documentary Tradition*, (292-295). New York; London: W.W. Norton & Company.
- Riabov, O. V. (2013). "From Russia with love": obraz SSSR v gendernom diskurse amerikanskogo kinematografa (1946–1963 gg.) ["From Russia with Love": the Image of the USSR in the Gender Discourse of American Cinema (1946–1963)], *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, (5, 166–176). (in Russian).
- Rosen, P. (1993). Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. In M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, (58-89). New York; London: Routledge.
- Schwartz, L. H. (2009). *Political Warfare Against the Kremlin*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sharp, J. P. (2000). *Condensing the Cold War. Reader's Digest and American Identity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- United States. President. (1938). *Code of Federal Regulations: The President, Part 3*. Retrieved from <https://books.google.ru/books?id=0X45t73YGc8C&pg>

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ И КИНОМИФОЛОГИЯ РИМА

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии; доцент кафедры еврейской культуры Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург / Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

В статье обсуждаются принципы изображения истории в фильмах Федерико Феллини «Казанова», «Тоби Даммит», «Рим» и др. Кинокартины Феллини — это продукты его грез, в том числе и его грез об историческом прошлом. Творчество итальянского режиссера всегда обращено к современности. Такой вид кинонарратива в статье определяется как «историографический» — художественное переосмысление истории создателем собственного текстовидения. Автор рассматривает феллиниевскую киномифологию «вечного города». Образ Рима у Феллини полисемантический: многогранный и многоликий, столичный и провинциальный, амурный и гламурный, беззаботный и безработный, исторический и истерический, одновременно старый и новый, свой и чужой.

Ключевые слова: Кино, история, Феллини, Рим, «вечный город», киномифология

FEDERICO FELLINI'S HISTORIOGRAPHIC CINEMA AND THE FILM MYTHOLOGY OF ROME

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor

The Russian Christian Humanitarian Academy; St. Petersburg State University
St. Petersburg / Saratov, Russia

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

The article discusses the principles Federico Fellini applies to reflect history in his *Casanova*, *Toby Dammit*, *Rome* and other films. Fellini's films are the fruit of his dreams, including those of the historical past. The Italian director's works are always oriented towards contemporaneity. Such a kind of film narrative is defined as "historiographic" — an artistic interpretation of history by a creator of his own vision of the text. The author of the article examines Fellini's film mythology of the "eternal city". The image of Rome constructed by Fellini is polysemantic: multifaceted and many-faced, metropolitan and provincial, amorous and glamorous, care-free and unemployed, historical and hysterical, simultaneously old and new, familiar and alien.

Key words: Cinema, history, Fellini, Rome, 'eternal city', film mythology

*Этот этюд на тему истории в кино посвящаю другу и однокурснику,
историку, латинисту, путешественнику и синефилу
Алексею Владиславовичу Мосолкину
(«Рим с собою взять не можно...», М. Щербаков)*

Грезы о прошлом: художник и история (предварительные замечания)

Творчество итальянского кинорежиссера Федерико Феллини обращено по преимуществу к современности. Несмотря на фееричность, фантазмагоричность, синкопичность и сюрреалистичность его кинокартин, они всегда актуальны и современны. В фильмах «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963), «Клоуны» (*I clowns*, 1970), «Рим» (*Roma* или *Fellini Roma*, 1972), «Амаркорд» (*Amarcord*, 1973), «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980), «Интервью» (*Intervista*, 1987), «Голос луны» (*La voce della luna*, 1989) присутствует обращение к прошлому, чаще — к личным воспоминаниям режиссера: о его риминийском детстве и отрочестве или о римской юности.

Феллини как художника больше занимают собственные переживания, а не детализированное бытописание прошлого. Искусствовед Л. А. Алова сравнивает принципы подхода к изображению истории у двух великих итальянских мастеров, современников, которые были главными фигурами в итальянском кино XX столетия: «В отличие от Висконти Феллини никогда не был кропотливым реставратором истории и не нуждался в реальных декорациях, отдавая предпочтение павильону, в котором он мог построить свой собственный идеальный город-мечту, отвечающий художественному образу фильма и спроецированный на экран» (Alova, 2013b, 53–54).

Конечно, Федерико Феллини нельзя назвать «кропотливым реставратором истории». Да и сам режиссер скромно оценивал собственные познания в этой области и признавался: «мой интерес к истории ограничен» (из интервью журналисту К. Константино: Konstantini, 2009, 87; ср. Salvador Ventura, 2014, 118). Впрочем, Феллини мог и наговаривать на себя, зная склонность маэстро к вымыслам и мифологизации, особенно всего того, что связанным с его биографией. Во всяком случае, подготовка к съемкам «Сатирикона» (*Fellini Satyricon*, 1969) была долгой и основательной: режиссер изучал античные литературные и археологические памятники, знакомился с трудами современных историков и филологов-классиков, консультировался у итальянских латинистов (см. Fava, & Viganò, 1995, 126; Gianotti, 2012, 568–569, 572; Pace, 2009, 43–57; Slavazzi, 2009; Salvador Ventura, 2014, 111–112; Carrera, 2018, 76). К постановке «антиковедческого» фильма Феллини подошел довольно серьезно, можно сказать, по-исследовательски, хотя он сам назвал это «опытом научно-фантастического путешествия в прошлое» (Fellini, 1984)¹.

Все произведения Феллини — продукты воспоминаний и грез маэстро, в том числе его грез об историческом прошлом, с причудливыми сюжетами, экстравагантными костюмами и декорациями. Однако при этом вещи и историческую

¹ См. об этом, например, в работах Дж. Пол и Р. Дж. Барроу (Paul, 2008, 109 f.; Paul, 2009, 214 f.; Barrow, 2015, 594 f.); также на эту тему подробнее в другой моей работе (Sinitsyn, 2018a).

обстановку режиссер изображает весьма достоверно и убедительно. Взять, для примера, его фильмы «Сатирикон», «Рим», «Амаркорд», «И корабль плывет» (*E la nave va*, 1983). А «Казанова Федерико Феллини» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) был удостоен премии американской киноакадемии «Оскар» за лучший дизайн костюмов.

Об авторском «историографическом» кино

Такой вид кинонарратива условно назовем «историографическим». Разумеется, это определение не имеет ничего общего с привычным пониманием историографии как науки о развитии исторического знания и методов исторического исследования. «Историографическое» не совпадает с тем, что обычно вкладывают в понятие «историческое кино» — «костюмный» фильм на историческую тему, биография исторического деятеля или художественная реконструкция значительного события прошлого¹.

Здесь же речь идет, скорее, о художественной версии прошлого, об авторском переосмыслении истории, — с акцентом на слове *авторское*². Иногда в исследовательской литературе можно встретить определение «метаисторический текст», учитывая, что его создатель был ориентирован не на реконструирование фактов прошлого, а на производство собственного художественного нарратива на историческом материале. В качестве примера назову историографические драмы П. П. Пазолини, где при изображении древнего мира — греческих, римских и ближневосточных реалий в «Царе Эдипе» (*Edipo re*, 1967), «Медее» (1969) и «Евангелии от Матфея»

¹ Например, исторические драмы «Ватерлоо» С. Ф. Бондарчука (*Waterloo*, 1970) и «Агирре, гнев божий» В. Херцога (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), или историко-биографические кинокартины «Барри Линдон» С. Кубрика (*Barry Lyndon*, 1975), «История Адели Г.» Ф. Трюффо (*L'histoire d'Adèle H.*, 1975), «Дуэлянты» Ридли Скотта (*The Duellists*, 1977), «Юность Петра» и «В начале славных дел» С. А. Герасимова (1980), «Возвращение Мартина Герра» Д. Виня (*Le retour de Martin Guerre*, 1982), историческая костюмированная драма Р. Эммериха «Патриот» (*The Patriot*, 2000) и сотни других произведений такого жанра.

² О понятии и эволюции авторского кино см. главу 1 диссертации С. А. Тугуши (Tugushi, 2016, 10–78).

(*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) — художник использовал принцип умышленного отхода от чистой «реставрации истории».

Феллини сравнивал такое погружение в прошлое с картинами из мира сновидений:

Когда кинематограф обращается к какому-нибудь литературному произведению, результатом всегда и неизменно бывает экранизация, носящая в лучшем случае иллюстративный характер и сохраняющая чисто внешнее сходство с оригиналом [...]. Экран открывает нам свои миры, рассказывает свои истории, показывает своих персонажей методом изображения. Его изобразительные средства фигуративны, как фигуративны сновидения. Разве не картинами чарует, пугает, восхищает, огорчает, вдохновляет тебя сновидение? (Fellini, 1984)

«Казанова» и «паршивый» XVIII век

«Казанова Федерико Феллини» был создан на основе мемуаров известного авантюриста XVIII в., героя многочисленных любовных историй, чем он, собственно, и прославился¹. Но гениальный «Казанова» — кинокартина и не историческая, и не эротическая, что поняли чуткие на сей счет американцы: в США она провалилась в прокате. И то сказать, сила этого квази-эротического фильма Феллини не только в зрелищности; да и зрелищность здесь иного рода — утрированно-театральная, условно-символичная².

«Правильно делают те (Феллини!), кто изображает Казанову пожилым и потертым: ему достаточно легенды о себе», — верно заметил П. Л. Вайль (Wayl, 2013, 61). Феллиниевский Джакомо Казанова (исполнитель роли — Д. Сазерленд) — это аппарат для получения удовольствий другими людьми. И «потребители» используют его как секс-игрушку. Режиссер представляет один из «секс-символов» XX века не как молодого красавца, эдакого бравого удальца, но как заезженный механизм, с отталкивающим лицом-маской.

¹ См. обсуждение: Angelucci, & Betti, 1977; Benevelli, 1979; Bondanella, 2002; Surluga, 2009, 224–233; Fronzi, 2011, 56–76; Aldouby, 2013, 52–84; Merlino, 2015, 244–258; Fabbri, 2016, 87–107; Dusi, 2017; Trofimenkov, 2019, 139–142.

² Ср. анализ Х. Альдуби художественно-изобразительных параллелей и влияний в «Казанове»: Aldouby, 2013, 111–130.

У Феллини Казанова представлен не живым человеком, а зловещей сексуальной марионеткой, непроницаемой для нормальных человеческих чувств, существом, которое лишено морали. О кукольной сущности феллиниевского Казановы говорит Александр Тимофеевский в одном из своих очерков (они собраны в новой книге «Весна Средневековья»): «От подлинности переживаний экзистенциальной драмы здесь не осталось и следа, от радости-страдания тоже. Психологичность и глубину чувств заменил театр марионеток» (Timofeevskiy, 2017, 98). На этом же делает акцент П. Р. Гамзатова:

Но его внешность искусственна, кукольна, сделана. Его образ — это его выдумка. Все лица и острохарактерны, и реальны, и только его лицо результат работы опытного мастера [...] Нижний костюм его весь на завязочках. Казанова словно связан ими, соединен из частей. Это марионетка, маска венецианского карнавала, с которого начинается фильм. Ему нет места в мире. Он сам выдумал себе мир. Образ его мира кукла, которую он в конечном итоге находит. (Gamzatova, 2015, 74)

Феллини изобразил историю куклы, которая всю жизнь играла роль (вернее, роли) «героя-любownika» (Surluiga, 2009). Параллелизм между Казановой и еще одним популярным персонажем итальянской культуры, деревянной куклой Пиноккио (Буратино), неоднократно подчеркивал П. Фаббри в своих статьях, которые составили отдельную главу в его монографии о Феллини (Fabbri, 2016, 87–107)¹.

Идея активно действующего, но неживого персонажа была определяющей для Феллини. В книге «Делать фильм» режиссер признается:

Я задумал показать историю человека, которого никогда не было на свете, приключения «зомби», зловещей марионетки, лишенной собственных мыслей, чувств, убеждений; некоего «итальянца», навсегда заточенного в материнском лоне, там, в этом заточении, придумывающего жизнь, которой он никогда по-настоящему не знал в своем мире, лишенном эмоций, заполненном лишь какими-то пустыми формами [...]

¹ См. также новые исследования Дж. Фронци (Fronzi, 2011, 56–76) и Н. Дузи (Dusi, 2017); все названные работы — с обширной библиографией по теме.

Абстрактный и неопределенный по стилю фильм о «не жизни». В нем нет ни персонажей, ни ситуаций, ни предпосылок, ни развития, ни катарсиса; один механический, исступленный и бессмысленный балет музейных восковых кукол, приводимых в движение электричеством. Казанова — Пиноккио. Я отчаянно ухватился за эту идею «головокружения от пустоты», усмотрев в ней единственную возможную отправную точку для рассказа о Казанове и его выдуманной жизни. Этот взгляд стеклянных глаз, равнодушно скользящий по действительности и впитывающий в себя ее пустоту. Взгляд без проблеска мысли, без желания как-то истолковать, прочувствовать действительность показался мне символическим: в нем для меня открылся весь *драматизм всепоглощающей инертности, с которой люди влачат свою жизнь и в наши дни* (курсив мой — А. С.). (Fellini, 1984)

Вопреки названию романа Дж. Казановы — «История моей жизни», — Феллини создал картину о «не-жизни» исторической фигуры. Протагонист драмы — символ бездуховной инертности, персонаж, обреченный скитаться по лабиринтам, которые он сам же создал. И встречающиеся на его пути разные сексапильные и сексуально озабоченные «Ариадны» — это, скорее, наказание для ненасытного «Тесея», нежели дар «победителю»; или тот «дар», который является наказанием за необузданность, бесчувственность и аморальность. На самом-то деле Казанова как бы и не существует, он — пародия, симулякр¹.

«Казанова» рассказывает об «экзистенциальной пустоте» главного героя (Merlino, 2015, 257, 258). Современники называли этот фильм «психоанализом человечества». Определение принадлежит знаменитому писателю, журналисту (и ловеласу) Жоржу Сименону, который в 1977 г. интервьюировал Феллини и так отозвался о его «Казанове»: «Вам удалось с помощью этой фрески, самой прекрасной в истории кинематографа, осуществить настоящий психоанализ человечества» (Merlino, 2015, 256). Этой картиной Феллини как художник-психолог «ставит диагноз» веку восемнадцатому. Так, А. А. Тимофеевский под-

¹ Ср. у Л. А. Аловой: «...Смотрящий пустым стеклянным взглядом, он для Феллини не человек, а фигурка человека, *выдумавшего свою жизнь, чтобы заполнить пустоту* (курсив мой — А. С.)» (Alova, 2013b, 54).

черкивает: «...Венцом этих метафор становится роман Казановы с куклой — безукоризненная в своей простоте метафора всего кукольного XVIII века» (Timofeevskiy, 2017, 98).

Образ Венеции второй половины XVIII в. представлен в фильме будто бы обнаженным (где все демонстративно выставлено напоказ) и вместе с тем таинственным, одновременно ужасающим и притягательным, магическим и магнетическим¹. При этом «Казанова Феллини» обращен к насущным проблемам XX в. — эпохе психоанализа, постмодерна, постмортальности, гиперреализма, гипернатурализма (и всяких прочих «пост-» и «гипер-»), нежели к «кукольной» Европе восемнадцатого столетия — эстетствующей культуре эпохи Просвещения, дух которой, как признавался сам итальянский режиссер, не был ему близок. Бенито Мерлино приводит следующий отзыв Феллини: «XVIII век — это “паршивый век”» (Merlino, 2015, 246).

«Тоби Даммит» и безумные лабиринты XX века

Другой пример еще более показателен. В совместном франко-итальянском проекте «Три шага в бреду» (*Tre passi nel delirio / Histoires extraordinaires*, также англ. вариант *Spirits of the Dead*), созданном полвека назад классиками европейского кино по мотивам новелл Эдгара Аллана По, Феллини «модернизировал» и «актуализировал» сюжет «сказки с моралью»². За основу короткометражки итальянский режиссер взял рассказ По «Не закладывай черту своей головы» (*Never bet the devil your head. A Tale with a Moral*) — «печальная история, история, мораль которой совершенно ясна и несомненна» (По, 1970, 335). Рассказ был впервые опубликованный в 1841 г., но Феллини переносит действие в свое время.

¹ Ср. в книге М. Г. Скорняковой: «В нем (в к/ф «Казанова Феллини» — А. С.) образ Венеции XVIII века — карнавальная, праздничная, праздная — производит пугающее, почти отталкивающее впечатление, но все еще сохраняет в себе что-то таинственное» (Skornyakova, 2012, 183).

² Интересные обсуждения этой мистической киноновеллы: Sharrett, 2002, 121–136; Kezich, 2006, 281–281; Eisenhauer, 2008, 133–151; Dzyumin, 2009; Flanagan, 2012, 59–69; Aldouby, 2013, 52–84; Pacchioni, 2014, 85–92; Gudeleva, 2015, 43–51; Ivanov, 2018.

В «Тоби Даммите» (название третьего, феллиниевского, «шага в бреду») показан актер-трагик (Т. Стэмп), который находится во власти вина и наркотиков, порождающих в его сознании призраки («Все эти ослепляющие вспышки... Я их не выношу. Не выношу, это правда. Я живу в темноте. Я ненавижу... свет», — признается мрачный герой окружившим его в аэропорту папарацци). Интересна игра с наименованием фильма. Фамилия героя Даммит в английском языке производна от *damn* («проклятие», «проклинать»); отсюда *dammit* как междометие «проклятье!», «черт возьми!». В русском переводе Н. М. Демуровой главный герой этой новеллы По — мистер *Накойчерт* (Ро, 1970, 334–340).

Мировая «кинозвезда» Тоби Даммит впервые прилетел в Рим для участия в съемках христианского вестерна, где он должен сыграть роль Иисуса Христа. По пути из аэропорта заказчик фильма — священник-киноман с улыбающимся лукавым лицом — так разъясняет идею проекта исполнителю главной роли:

Это первый католический вестерн. [...] Возвращение Христа в мрачные и опустошенные прерии. Не является ли это возвращение тайным желанием всех людей? Новое явление Христа. Спаситель предстает на этот раз в конкретном образе. Представлять Христа живым, таким, как мы, в обыденной обстановке, это может оказаться попыткой безнадежной, почти богохульной. [...] Что-то между Дрейером и Пазолини, с намеком на Джона Форда, конечно. Поскольку [кино] отражает кризисные явления нашего общества и его декадентские факторы... (*Hist. extr. III*, 01:20:42–01:21:46)¹

Уставший от жизни алкоголик Тоби Даммит одержим дьяволом, вернее, юной дьяволицей. Ему является улыбающаяся остроносая девочка, с распущенными светлыми волосами, лисьими глазками и белым шаром. Между этой девочкой и актером существует уговор («Она обещала оставить меня одного», — говорит протагонист). Чертовка завлекает его

¹ Цит. по русской версии к/ф «Три шага в бреду» (переводчик не указан), опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <http://www.onlinelife.club/5396-tri-shaga-v-bredu-1968.html>.

в свою игру, и Тоби оказывается заключенным в своеобразный мистический лабиринт, выход из которого он не способен найти (Dzyumin, 2009). О Риме-городе как лабиринте и «запутывании в дорожном лабиринте» главного героя говорит Е. М. Гуделева (Gudeleva, 2015, 49); однако вызывает возражение тезис автора о том, что в этом фильме Феллини показана «дихотомия Рима»: город реальный и город-суррогат/симулякр (Gudeleva, 2015, 45, 49).

В последней сцене заплутавший и запутавшийся в городском/внешнем и своем психологическом/внутреннем лабиринтах Тоби бросается в пропасть на новеньком «Феррари», полученном в качестве гонорара от итальянского продюсера неснятого вестерна. Его голову срезает проволока, которая была натянута поперек дороги у разрушенного ранее моста. Девочка-дьяволица с белым мячом лукаво улыбается: видимо, их уговор исполнен, и теперь голова беспутного Тоби принадлежит ей. «Да послужит его кончина уроком любителям бурных развлечений», — с иронией заключает классик американского романтизма свою поучительно-трагическую историю (Ро, 1970, 340).

В отличие от двух других коллег, авторов этого триптиха (французских кинематографистов Р. Вадима и Л. Маля), итальянский режиссер перенес действие из первой половины XIX века во вторую половину XX — в современный Рим конца 1960-х гг.¹ Приведу здесь суждение Д. Дзюмина: «Если Роже Вадим и Луи Маль идут по пути “классической” экранизации, практически во всем следуя литературному образцу, то в короткометражке Феллини наоборот [...] Феллини не воспроизводит (экранизирует), но переосмысляет литературный текст, делая чужую художественную мифологию и язык образов интертекстуальным ядром своего...» (Dzyumin, 2009).

В «Даммите» Феллини представил пародию на современные триллеры, вестерны, фильмы ужасов и в целом кинобизнес; здесь и сатира на телепрограммы, шоу-индустрию, а также теории кино, которые были влиятельными в 1950-е — 1960-е гг. (Celli, 2007, 102–103). С первых же минут фильма Рим показан

¹ См. анализ двух этих текстов: Flanagan, 2012, 59–69.

как ад кромешный. Римский аэропорт напоминает Вавилонское столпотворение (*Hist. extr. III*, 01:17:20–01:20:42): здесь перемешались пассажиры со всего света, представители религий всех мастей (Flanagan, 2012, 62). Улицы «вечного города» запружены автомобилями, пешеходами, полицейскими, бомжами; показаны жертвы автокатастроф, разборки водителей; мелькают витрины магазинов, огни рекламы, зазывающие баннеры... На телевидении представлен паноптикум различных «звезд» и нелепых диковинок. Эти «лики современности», эту обыденную круговерть режиссер изображает в бешеном темпоритме и сопровождает энергичной музыкой Нино Рота. И вся эта головокружительная истерия действует на зрителя ужасающе гипнотически¹.

В кинокартине о современном Риме Феллини показывает, что дьяволом одержим не только проклятый лицедей, но и весь мир вокруг него. «Тоби заключает договор с дьяволом и ему приходится расплачиваться в Риме, в напыщенном городе, где мир летит в “ничто”. Путешествие англичанина в незнакомую страну, погружение в хаос ночного Рима оборачивается сошествием в ад» (Tugushi, 2016, 216). Сцены «шабаша» уже никого не удивляют и не пугают, поскольку они давно стали обыденностью. Все эти социальные пороки обесмысливают существование человека, ввергают его в экзистенциальную пустоту. В «Тоби Даммите» мы не найдем отсылок к эпохе По (первой половине XIX в.), здесь нет никакой костюмированной истории (как у Вадима и Маля); у Феллини — от первых кадров с кружащим в воздухе самолетом до последнего кадра с улетевшим в пропасть «Феррари» — все обращено к совре-

¹ Ср. у Е. М. Гуделевой: «Феллини подал историю американского романтика через сплав нескольких близких стиливых эстетик и поэтик (романтизма, сюрреализма, экзистенциализма и абсурда), объединив их с помощью повествовательной конструкции и, самое главное, перенес действие в современность» (Gudeleva, 2015, 44). Однако не могу согласиться со следующим толкованием: «Окружающий мир здесь (в “Тоби Даммите” — А. С.) является отражением сознания героя» (Gudeleva, 2015, 44). То есть, коллега утверждает, что те хаотичные, гротескные, карикатурные сцены современного Рима, которые изображены в «Даммите», суть проекции больного сознания декадента-алкоголика (sic!). Но это верно лишь отчасти, ибо Феллини здесь стремится указать в большей степени на уродливые проявления нравственной болезни общества эпохи постмодерна.

менности: Лукач, Дрейер, Барт, «Битлз», дорожные заторы в Риме, папарацци, реклама, телешоу...

***Рим/мир гламурный и сумбурный (современный):
«Джинджер и Фред»***

Еще одна сторона Рима, отмеченная в фильмах Феллини: аттракцион аномалий, безумное «общество спектакля» (Eisenhauer, 2008). Сцены «шабаша» уже никого не удивляют и не пугают, поскольку они давно стали обыденностью. Все это указывает на пороки, обесмысливающие существование человека и ввергающие в пустоту (пропасть).

Через 17 лет после «Даммита» в ностальгической кинокартине «Джинджер и Фред» Феллини представит еще более развернутую сатиру на современные телешоу, рекламу и в целом на телеиндустрию (Marcus, 2002, 169–187). Престарелая пара, которая в далеком прошлом составляла известный танцевальный дуэт, встречается на римском телевидении и оказывается вовлеченной «в коллективную истерию грандиозной развлекательной рождественской программы» (Merlino, 2015, 279). Здесь мелькают Рональд Рейган, Лайза Минелли, Адриано Челентано, Вуди Аллен и многие другие двойники мировых «звезд». Вместе с узнаваемыми лицами на подиуме — карлики, комики, трансвеститы, корова с восемнадцатью сосками, реклама нижнего белья с фруктовой начинкой, чудики, которые слышат загробные голоса, герой-адмирал, летающий монах, женщина, бросившая своего супруга из-за страстной любви к незримому инопланетянину, женщины-толстухи, парни-качки, играющие накачанными мускулами, бандиты, уродцы и прочие несуразности, собранные разом в одном месте. И, конечно, двигатель торговли — реклама, реклама, реклама... Это развлечение ради денег или из-за стремления прославиться, пусть на мгновение, пусть сомнительная слава, пусть только внешним почти сходством с кем-то из других известных людей.

Современный Рим/мир изображается в фильме как симуляция жизни, игра, где все неважправду, все суть бесконечное шоу, в котором участвуют люди-куклы (Marcus, 2002, 179–180). Скла-

дывается впечатление, что эпоха не сустав вывихнула (диагноз, данный Гамлетом в финале первого акта трагедии Шекспира¹), а наш мир свихнул голову. Или заложил ее дьяволу..

Рим амурный: «Искушение» и «Сладкая жизнь»

Город Рим выступает действующим лицом во многих кинокартинах Ф. Феллини. В статье о Риме в мировом кинематографе Л. А. Алова констатирует: «У Феллини Рим — полноправный герой фильма» (Alova, 2013a, 189). Эту характеристику искусствоведа, данную «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), можно отнести и к другим произведениям Феллини, в первую очередь, к автобиографическим фильмам «Рим» и «Интервью», а также к сатирическо-сюрреалистической короткометражке «Искушение доктора Антонио» (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), к кинокартинам «Ночи Кабирии» (*Le notti di Cabiria*, 1957), «Джинджер и Фред» и другим.

Киноновелла «Искушение доктора Антонио» является второй частью комедийно-эротической тетралогии «Боккаччо-70», созданной содружеством итальянских режиссеров («шутка», придуманная Чезаре Дзаваттини в духе «Декамерона» Дж. Боккаччо). Этот фильм рассказывает об «образцовом гражданине» синьоре Маццуола (актер П. Де Филиппо), который борется за благочестие римлян, выступая против распущенности в родном городе («Мы в Риме, в светоче цивилизации! Эпоха мрака миновала, а вы превратили его в непотребство...»). Но в итоге доктор Маццуола сам становится жертвой соблазнения... рекламной. Красочная реклама с ярко выраженным эротическим подтекстом оказывается более влиятельной и действенной, чем реальная жизнь (ср. Carrera, 2018, 118, 119).

«Искушение» — это своеобразный энкомий (*cum grano salis*, разумеется), созданный Феллини во славу «вечного города» и вечной любви в этом городе. Новелла начинается словами хулиганчика Амура — бога любви из древнеримской мифологии, малыша с писклявым голосочком (за кадром): «Как мне нравится Рим, ребята! Как тут хорошо!.. Как приятно работать здесь. Как весело!.. Тише! Тут снимают фильм. В Риме это

¹ Знаменитый диагноз эпохи, данный Гамлетом в финале первого акта трагедии: “The time is out of joint” (Shakespeare, Hamlet, I. 5).

видишь каждый день повсюду. [...] В общем, если бы я не веселил людей, разве это не была бы ка-та-стро-фа?» (*Le tentazioni*, 00:45:54 — 00:46:56)¹.

Амурная тематика в различных вариациях играет важную роль в большинстве кинокартин Феллини: «Белый шейх» (*Lo sceicco bianco*, 1952), «Сладкая жизнь», «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980), «Ночи Кабирии» и др.²

«В “Сладкой жизни” Феллини показал, что римская топография может быть духовной», — пишет Л. А. Алова (Alova, 2013a, 189). Ныне многие исторические места Рима стали «феллиниевскими», теми топосами, которые итальянский режиссер одухотворил в своих кинокартинах: Виа Венето, Виа дель Корсо, собор Святого Петра, вилла Боргезе, вокзал Термини, термы Каракаллы, Пьяцца дель Пополо, фонтан Треви...³ Фонтан Треви (Fontana di Trevi) был «действующим лицом» или только «камео» во многих фильмах о Риме: от знаменитой голливудской комедии-сказки «Римские каникулы» Уильяма Уайлера (*Roman Holiday*, 1953) до новой романтической комедии Вуди Аллена «Римских приключений» / «В Рим с любовью» (*To Rome with Love*, 2012)⁴.

Но особую славу фонтан Треви приобрел благодаря феллиниевской *La dolce vita*. Л. А. Алова отмечает:

Купание Аниты Экберг в монументальном Фонтане Треви — один из самых харизматичных кадров мирового кино, буквально впечатавшийся в память каждого зрителя [...] С тех пор для всех — римлян, итальянцев из провинции, зарубежных

¹ Цит. по русской версии к/ф «Боккаччо-70», опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <http://www.onlinelife.club/5513-bokkachcho-70-1962.html> (фильм озвучен по заказу клуба «Другое кино»; автор русского перевода не указан).

² О женских образах в «Сладкой жизни» и отношении главного героя Марчелло Рубини к «трем фантастическим проекциям» — Эмма, Маддалена и Сильвия — идеальной женщины в представлении героя (и самого автора?) см. у А. Каррера (Carrera, 2018, 41 ff.); см. также в монографии Д. А. Беловой о женских образах в итальянском кинематографе: «“Сладкая жизнь” [...] поразила публику представленной галереей женских образов. В фильме раскрывается вся “Вселенная” женщины. Откровенно рассказывается о многих ее сторонах...» (Belova, 2018, 39–40, 41).

³ См. главы о Риме у Б. Мерлино (Merlino, 2015, 40–48, 229–234), а также в книге А. Каррера (Carrera, 2018).

⁴ См. о легендарном римском фонтане в мировом кинематографе: Alova, 2013a, 189–191.

туристов, — Фонтан Треви ассоциируется с этим эпизодом, вызывая безотчетное желание опустить руку в его воды будто для того, чтобы через омовение получить божественное благословление. (Alova, 2013a, 189, 190)

Ночное купание Сильвии А. Каррера называет «сценой крещения» (“the baptism scene in the Trevi Fountain” (Carrera, 2018, 42)).

Примечательно, что этот сакрально-эротический эпизод сразу же становится классическим, равно как и сама «Сладкая жизнь». Премьера скандального фильма состоялась в 1960 г., а ссылки на сцену купания-омовения в фонтане встречаются уже в комедии Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» (*Divorzio all'italiana*), поставленной в 1961 г.¹ Как парафраз к феллиниевскому «Фонтану Треви» выступают и сцена в исторической драме Этторе Скола «Мы так любили друг друга» (*C'eravamo tanto amati*, 1974), и эпизод в психологической драме Дж. Торнаторе «У них всё хорошо» (*Stanno tutti bene*, 1990), где главную роль исполнил пожилой М. Мastroяни, и самоцитирование режиссером сцены омовения в фонтане в его автобиографическом «Интервью».

Можно сказать, что у Феллини эротика связана с хронотопами «вечного города» (и наоборот).

Образы древнего и нового Города: «Рим Феллини»

Специально теме Рима в творчестве итальянского режиссера посвящена новая монография Алессандро Каррера «Вечный Рим Феллини». Исследователь рассматривает точки соприкосновения и разного рода противоречия между язычеством и христианством у Феллини, пытается описать на материале его кинокартин Город и как физическое пространство, и как идею (Carrera, 2018)².

¹ Ср.: «Жители Сицилии уже готовы к метаморфозам, они с радостью отправляются на просмотр фильма “Сладкая жизнь” Феллини, наслаждаясь просмотром “непристойной” жизни на Виа Венето в Риме» (Belova, 2018, 49).

² О великом и разноликом Риме в кинематографе Ф. Феллини см. главу «Рим как метафора» в книге П. Бонданеллы и Ф. Паччиони (Bondanella, Pacchioni, 2017, 260–262). «Эксклюзивную экскурсию» по феллиниевским местам Рима предлагает журналист и кинокритик Антон Долин (Dolin, 2012).

Рим у Феллини многогранный и многоликий, экзотичный и полисемантический, одновременно старый и новый, свой и чужой¹. Этот город противоречив и вызывает у художника противоречивые чувства. Один из биографов нашего режиссера так характеризует отношение Феллини к Риму:

У него всегда были любовные отношения с этим городом, «идеальной матерью и проституткой», которая приняла его в свои объятия, когда он приехал сюда из провинциального городка ранним утром января 1939 года. Он здесь живет, он любит Рим, он чувствует себя здесь абсолютно свободным... (Merlino, 2015, 229)

В своих кинокартинах Феллини создает портреты разного Рима: вчерашнего (с конца 1930-х гг.) — это город его юности — и сегодняшнего (1960–1980-х гг.). Феллини сумел показать разные облики Рима, и сделал это по-своему, с любовью, играючи. Он рассказал о своей страсти к Риму. «Любая самая частная история у Феллини всегда — история Рима, то есть европейской культуры, и “лиричная исповедь” призвана до поры до времени маскировать это...» (Timofeevskiy, 2017, 99). И об этом следующее признание режиссера: «Для меня Рим всегда такой, каким я создал его в своих фильмах, или, скорее, который создал меня, а я его воссоздал...» (Merlino, 2015, 230).

Особое место в творчестве Феллини занимает художественно-документальный фильм «Рим», который можно назвать кино-одой великому городу. В картине присутствует сам Федерико Феллини — он не только режиссер, снимающий фильм о любимом Городе, но и частица «вечного города». Рим — это еще и музыка Нино Рота к фильмам Феллини, образы, сыгранные Анной Маньяни («символ Города», «волчица и весталка, аристократка и простолюдинка»), которая появляется в одном из последних эпизодов «Рима».

¹ В книге «Делать фильм» (1980) Федерико Феллини делится своими рассуждениями о Риме: «...Рим позволяет каждому возноситься мыслью сколь угодно высоко [...] служит идеальной площадкой для полетов фантазии. [...] В общем, Рим — *Roma* — это мать, притом мать идеальная, ибо равнодушная. Это мать, у которой слишком много детей, так что ей недосуг заниматься одним тобой: она ничего от тебя не требует, ничего для себя не ждет. Она встречает тебя, когда ты являешься, отпускает, когда ты уходишь» (Fellini, 1984).

В этом художественно-документальном фильме искусно переплетены линии древней и современной истории¹. Пролог начинается с показа большого камня, на котором вырезана надпись «ROMA». Как рассказывает повествователь (за кадром), это «придорожный знак, изъеденный временем». На нем видны полустертые латинские письма и указание километража от Римини до Рима, причем, арабскими цифрами: «Km. 340».

В следующем эпизоде мальчики из класса католического колледжа переходят по камням жиденький ручеек — Рубикон. Перед этим забавный учитель истории, снявши шляпу, обращается к ученикам: «Это Рубикон! Река, которую Гай Юлий Цезарь пересек со словами “*Alea iacta est*”, “Жребий брошен”... Снимите ботинки. И мы перейдем Рубикон вместе... “*Alea iacta est*”. На Рим!» (*Fellini Roma*, 00:03:36–00:04:02)².

На заснеженной улице города стоит статуя Гая Юлия Цезаря с поврежденной головой и отбитой наполовину правой рукой. Глядя на это внушительное античное изображение, крючконосый мужичок бомжеватого вида задорно декламирует:

И красив он и плечист,
Самый первый наш фашист.
Это он, это он
Перешел наш Рубикон.
(*Fellini Roma*, 00:04:26 — 00:04:35)

Актеры в белых тогах изображают на театральной сцене убийство римского диктатора, и пораженный заговорщиками Цезарь (видимо, шекспировский) произносит свою последнюю крылатую фразу: *Et tu Brute!* А в следующем эпизоде снова присутствует отсылка к древней легенде из истории архаического Рима: на уроке римской истории учитель рассказывает ученикам о «благородных пернатых, которые своим гоготанием разбудили спящих воинов и тем самым спасли Рим от врага».

¹ На эту тему: Voccuzzi, 2000, 292–302; Paul, 2008, 109–120; Gusev, 2017, 61–62; Carrera, 2018, 111–128.

² Здесь и далее цит. по русской версии к/ф «Рим» (переводчик не указан), опубликованной на электронном ресурсе в свободном доступе: <https://ok.ru/video/231108512363>.

В кинокартине неоднократно звучит латынь, в разных эпизодах возникают античные памятники: на улицах столицы, в фильмах, на школьных слайдах. На экране кинотеатра сражаются римские легионеры, бьются гладиаторы. При строительстве столичного метро случайно обнаружены уникальные древнеримские фрески и скульптуры. Заканчивается фильм долгой сценой проезда группы байкеров по улицам ночной столицы, видами руин римских памятников при ночном освещении. Мелькают кадры с античными арками, статуями, стенами, колоннами, зданиями...

В этом смысле уникальны кадры пересечения линий Рима нового и Рима античного в опыте «подземной археологии» при строительстве метро в фильме «Рим», который был создан через три года после «антиковедческого» фильма «Сатирикон Феллини». Рабочие прокладывают современную транзитную линию сквозь культурный слой. Механический бур вгрызается в каменные недра, и внезапно стена рушится, и из тоннеля открывается проход в комнату. Рабочие и киносъёмочная группа попадают в богатый древнеримский дом. При этом они стараются не повредить случайно обнаруженные подземные сооружения и культурные сокровища: «Остановите машину!» «Тут фрески! Пино, снимай их!» «Римский дом двухтысячелетней давности!»

И никакой фантастики. Феллини показывает, что произошло (будто бы) реальное перемещение во времени. На античной вилле сохранилось все, как и было много веков назад. Каменные лестницы, расписные стены и потолки комнат, в комнатах на прежних своих местах стоят скульптуры, бюсты, барельефы, полы украшены мозаикой... И вдруг открытые фрески начинают таять на глазах. «Фрески исчезают! Сюда проник кислород. Мишель, фрески исчезают! Снимай их скорее. Посмотрите, какой ужас! Что можно сделать? Сделайте хоть что-нибудь!» Но эти сокровища культуры не станут наследием — открытые на несколько минут, они исчезнут навеки, и ни строители, ни киношники, ни ученые специалисты не в силах их спасти (*Fellini Roma*, 01:14:58–01:19:06).

Погребенные под землей, эти сокровища культуры были законсервированы и тем самым оставались сохраненными —

в разных смыслах: и для вечности, и от людских глаз. Однако открытие памятника человеком приводит к его гибели... В «Риме» Феллини ставит проблему «вечной» эволюции «вечного» города, он подчеркивает, что в эволюции и модернизации велика роль современных римлян, включая и его собственную роль, как художника и гражданина (ср. Vossuzzi, 2000, 292, 293 ff.). Помимо этого, режиссер указывает и на еще одно опасение: присущее современной культуре — науке, философии, искусству — стремление познать потаенное, расконсервировать сокровытое может грозить гибелью сокровытого и потаенного. Без археологии наши знания о прошлом были бы скудны. Но любое искусственное вмешательство приводит к нарушению сложившегося порядка.

«Живая археология» наглядно представлена в двух «историографических» кинокартинах Феллини¹: в художественном «Сатириконе» и художественно-документальном «Риме». Это фантазии маэстро на тему прошлого и нашей ответственности перед прошлым, перед наследием и истолкованием².

И духе феллиниевского «Рима» выполнена одна из знаменитых афиш фильма: на мраморном постаменте на четвереньках стоит голая «бронзовая» фемина, с тремя парами свисающих грудей. Как не узнать в этом изображении парадраз (ироничный, в манере Феллини) самого известного символа «вечного города» — скульптуры Капитолийской волчицы (правда, у «кормящей матери» с афиши фильма не достает еще одной пары сосцов, и из скульптурной группы исключены мифические братья-близнецы Ромул и Рем). На постаменте с трещиной наверху (надо полагать, *à l'antique*) помещена надпись — название картины прописными буквами: «FELLINI ROMA». И всё, опять же, *cum (grano?) salis* — ведь это все-таки комедия о любимом городе!

Феллини создал документально-художественную картину о Риме. Но «вечный город» не выглядит у него монументаль-

¹ Ср. Dick, 1981, 145–167; Paul, 2009, 214–216; об «археологии кинематографа» и «индексе подлинности» художественного историзма в кино см., например: Yampol'skiy, 2007.

² Подробнее об археологических принципах киноискусства Феллини см. Sinit syn, 2018a, b.

но и величественно, скорее, напротив, это город подвижный, живой, суетный, даже безалаберный, несколько пустоватый и плутоватый. Рим — это прошлое в настоящем и наоборот. Художник показывает, что этот город есть живая рецепция античности. Римский космос (мироустройство) представляет синтез прошлого и постоянно изменяющегося настоящего. Этот город непрерывно обновляет свои формы, при этом стараясь изо всех сил сохранить древние компоненты. Именно такой синтез и делает его «вечным» (Vossuzzi, 2000, 292 f.). И «вечная» природа Рима ставит его в уникальное положение среди всех городов мира. Но это не делает римлян (и сам Рим) высокомерными и заносчивыми, разве что самую малость. Вот эту малость и высмеивает в симпатичных римлянах режиссер. (Как замечает в «Интервью» хранительница фильмотеки «Чинечитты» Надя: «...Это приятная горечь. Как у римлян: кажется, что они отталкивают тебя, а на самом деле они любят»).

Феллини исследует Рим через серию несвязанных эпизодов, каждый из которых происходит в городе или передает какую-то историю о городе. Художник показывает, как современные римляне конфликтуют с окружающим городским пространством, отвоевывая пядь за пядью у великого прошлого. И этот процесс обновления-отвоевывания историко-культурного пространства Рима каждым новым поколением горожан также вечен, как и сам этот Город.

Неоримская мифология Феллини

В фильмах Феллини показан «исторический» Рим Муссолини, фашистский (или, как указывает Каррера, Рим у Феллини *сюрфашистский* / “surfascism”: Carrera, 2018, 99), о котором режиссер по обыкновению рассказывает с иронией (в сценах-воспоминаниях в «Клоунах», «Риме», «Амаркорде», «Интервью»). Есть Рим кинематографический и комический, парадоксальный и ностальгический (впрочем, феллиниевская ностальгия обыкновенно тоже ироничная). Это «Рим метропольный и Рим маргинальный» (Timofeevskiy, 2017, 100), беззаботный и безработный, амурный и гламурный, исторический и истерический, столичный и провинциальный,

аристократический и плебейский, католический и атеистический, дионисийский и аполлонический, сюрреалистический и сомнамбулический (к/ф «Голос луны», рассказывающий о лунатиках-романтиках), и проч., и проч.

Ленивые римляне — один из любимых мифов Феллини. Например, в одном эпизоде «Рима» группа киношников снимает фильм о современной столице, и восторженная дамочка, которая сидит на вышке, тычет пальцем вдаль и кричит: «Тут так красиво! Виден весь город: улицы, площади, люди, которые идут на работу». А внизу собрались праздные зеваки, и в ответ бородачатый мужчина из толпы (конечно, типичный римлянин) произносит: «Если видите людей, идущих на работу, то это не Рим. Видимо, вы видите так далеко, что увидели другой город». Бородачу поддакивает его сосед, римский мачо в белой футболке, черных солнцезащитных очках и с сигаретой в зубах: «Да, определенно, это не Рим» (*Fellini Roma*, 00:44:28 — 00:44:45).

В чем-то такая презентация Рима — это взгляд со стороны, видение и суждение провинциала (Merlino, 2015, 230, 231; Timofeevskiy, 2017, 100), ведь Феллини был «пасынком» римской волчицы — как и некоторые другие знаменитые итальянские режиссеры второй половины XX в., которые были «усыновленными» римлянами: М. Антониони, П. Джерми, П. П. Пазолини и др. (см. Alova, 2013a, 176). Но именно «провинциал» Феллини, пожалуй, как никто другой прославил Город в кино: Рим современный, увиденный им, пережитый, обжитый и во многом вымышленный самим маэстро. «Вечный город», принявший некогда в свои ряды чужака-риминийца, предстает в его фильмах в различных обликах: живой, шумный, богемный, вульгарный, суетный, хвастливый, проблемный, наивный, горделивый, грандиозный, несуразный — разный.

Феллини сотворил свою киномифологию Рима. Когда звучит слово «Рим», представляются Колизей, Чинечитта, «ренессансные скамейки» и «античные заборы», полная фигура Феллини в «сером в клеточку костюме», на шее маэстро шарф малинового цвета, на голове — темная фетровая шляпа с изогнутыми полями. Это тот Рим, который создал художника Феллини, но одновременно и Рим, вымышленный Феллини-

художником. По принципу мифа (выдумка взаправду) в картинах-воспоминаниях режиссера нивелирована граница между реальностью и фантазией. И неомифолог Феллини давно уже сам стал героем неоримской мифологии.

REFERENCES

- Aldouby, H. (2013). *Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Alova, L. A. (2013a). Roma — cinema [Rome — cinema]. In *Goroda v kino* [Towns in the Cinema], (175–194). Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiya. (In Russian).
- Alova, L. A. (2013b). Uvidet’ Venetsiyu i umeret’ [To see Venice and die]. In *Goroda v kino* [Towns in the Cinema], (39–57). Moscow: “Kanon+” ROOI “Reabilitatsiya. (In Russian).
- Angelucci, G., & Betti, L. (Eds.). (1977). *Il Casanova di Federico Fellini* [Federico Fellini’s Casanova]. Bologna: Cappelli Editore. (In Italian).
- Barrow, R. J. (2015). The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination. In B. E. Borg (Ed.), *A Companion to Roman Art*, (587–601). Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Belova, D. A. (2018). *Evolyutsiya obraza zhenshchiny v ital’yanskom kino. 1930–1980-e gody* [Evolution of the female image in the Italian cinema. 1930s–80s]. St Petersburg: Aleteiya. (In Russian).
- Benevelli, E. (1979). *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini* [An Analysis of the Production. Freud and Lacan in Fellini’s Casanova]. Bari: Dedalo. (In Italian).
- Boccuzzi, E. E. (2000). Rome: City and Myth in Fellini’s “Roma” and Jarmusch’s “Night on Earth”. *Built Environment*, Vol. 26, № 4, (292–302).
- Bondanella, P. E. (2002). *The Films of Federico Fellini*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bondanella, P., & Pacchioni, F. (2017). *A History of Italian Cinema*. New York: Bloomsbury Academic.
- Carrera, A. (2018). *Fellini’s Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Celli, C., & Cottino-Jones, M. (2007). *A New Guide to Italian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dick, B. F. (1981). Adaptation as Archaeology: “Fellini-Satyricon” 1969, from the “Novel” by Petronius. In A. S. Horton, & J. Magretta (Eds.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, (145–167). New York: Frederick Ungar.
- Dolin, A. (2012). Rim: po sledam Federiko Fellini [Rome: in the wake of Federico Fellini]. *Livejournal*, 19 December. Retrieved from <https://ruslan-40.livejournal.com/3675556.html>. (In Russian).

- Dusi, N. M. (2017). La marionetta intermediale. Pinocchio e Il Casanova di Federico Fellini [A puppet's mediation. Pinocchio and Casanova Federico Fellini's], *Arabeschi* [Arabesques], № 10. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/32-la-marionetta-intermediale-pinocchio-e-il-casanova-di-federico-fellini/>. (In Italian).
- Dzyumin, D. (2009). Ekranizatsiya kak tekstoporozhdenie: khudozhestvennaya mifologiya Edgara Po v fil'me Federiko Fellini "Toby Dammit" [Film adaptation as text-generation: artistic mythology of Edgar Poe in Federico Fellini's Toby Dammit]. *Flicker*. Omsk: Variant-Omsk. Retrieved from <http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm>. (In Russian).
- Eisenhauer, R. (2008). *After Romanticism*. New York: Peter Lang.
- Fabbri, P. (2016). *Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini* [Fellinerie. Semiotic Intrusion into Federico Fellini's Imagination]. 2 ed. Rimini: Guaraldi. (In Italian).
- Fava, C. G., & Viganò, A. (1995). *I film di Federico Fellini* [Federico Fellini's films]. Roma: Gremese. (In Italian).
- Fellini, F. (1984). *Delat' fil'm* [Making a film]. Moscow: Iskusstvo. Retrieved from <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/183123-federiko-fellini-delat-film.html>. (In Russian).
- Flanagan, K. M. (2012). Rethinking Fellini's Poe: Nonplaces, Media Industries, and the Manic Celebrity. In D. R. Perry, & C. H. Sederholm (Eds.), *Adapting Poe: Re-Imaginations in Popular Culture*, (59–69). New York: Palgrave Macmillan.
- Foreman, W. C. (1980). Fellini's Cinematic City: Roma and Myths of Foundation. *Forum Italicum*, Vol. 14, № 1, (78–98).
- Fronzi, G. (2011). L'altro Casanova. Le memorie nell'immaginario cinematografico di Federico Fellini [The other Casanova. Memoirs of Federico Fellini's Cinematographic Imagination], *Segni e comprensione* [Signs and Understanding], Vol. 74, (56–76). (In Italian).
- Gamzatova, P. R. (2015). Liminal'nost' kak arkhetyip v tvorchestve F. Fellini [Liminality as an Archetype in Federico Fellini's Art]. In *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 3, (70–78). (In Russian).
- Gianotti, G. F. (2012). Petronio e gli altri nel "Satyricon" di Federico Fellini [Petronius and others in Federico Fellini's "Satyricon"], *Lexis*, Vol. 30, (565–583). (In Italian).
- Gudeleva, E. M. (2015). Ekranizatsiya kak miromodelirovanie (po fil'mu Federiko Fellini "Toby Dammit") [Film adaptation as world modelling (A case study of Fellini's "Toby Dammit")]. In *Literatura v kino — v poiskakh obshchego yazyka: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 25–26 sentyabrya 2014 g., g. Vladimir* [Literature in the cinema — in search of a common language], (43–51). Vladimir: Izdatel'stvo Vladimirskego gosudarstvennogo universiteta. (In Russian).
- Gusev, A. O. (2017). *Aktivnye elementy kompozitsii kak faktor obnovleniya kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroy poloviny XX veka*

- [Active elements of composition as a factor of screenwriting renewal in the auteur cinema in the second half of the 20th century] (Unpublished doctoral thesis). Rossiyskiy institut istorii iskusstv. , St. Petersburg: [s.n.]. Russia. (In Russian).
- Ivanov, D. (2018). "Byt' proklyatym" Federiko Fellini [Federico Fellini's "To Be Damned"]. *Artifex*, Vol. 38. Retrieved from <https://artifex.ru/кино/тоби-даммит>. (In Russian).
- Kezich, T. (2006). *Federico Fellini. His Life and Work*. New York: Faber & Faber.
- Konstantini, K. (2009). *Federiko Fellini* [Federico Fellini]. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Marcus, M. (2002). Fellini's *Giger and Fred*: Postmodern Simulation Meets Hollywood Romance. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, (169–187). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Merlino, B. (2015). Fellini. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
- Pacchioni, F. (2014). *Inspiring Fellini. Literary Collaborations behind the Scenes*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Pace, N. (2009). Colloquio con Luca Canali su "Fellini-Satyricon" [Luca Canali interviewed on "Fellini Satyricon"]. In R. De Berti, E. Gaggi, & F. Slavazzi (Eds.), *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio* ["Fellini Satyricon": the Imagined Antiquity. Scenes of Ancient Rome. Modern Art Interpreting Antiquity], 6 marzo 2007, (43–58). Milano: Cisalpino, 2009. (In Italian).
- Paul, J. (2008). Rome Ruined and Fragmented: The Cinematic City in "Fellini-Satyricon" and "Roma". In R. Wrigley (Ed.), *Cinematic Rome*, (109–120). Leicester, UK: Troubador.
- Paul, J. (2009). "Fellini-Satyricon": Petronius and the Film. In J. R. W. Prag, & I. D. Repath (Eds.), *Petronius: A Handbook*, (198–217). Chichester, Malden: Wiley-Blackwell.
- Po, E. A. (1970). Ne zakladyvay choertu svoey golovy [Never bet the devil your head. A Tale with a Moral]. In E. A. Po, *Polnoe sobranie rasskazov* [Complete Collection of Stories], (334–340). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Prats, A. (1979). The Individual, the World, and the Life of Myth in "Fellini Satyricon". *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, № 2, (45–58).
- Salvador Ventura, F. J. (2014). La Villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica [The villa of Suicides: Fellini's Interpretation of Classic Culture]. In F. J. Salvador Ventura (Ed.), *Cine y representación: Re-producciones de mundos en re-construcciones filmicas* [Cinema and Presentation: Re-production of Worlds in Film Reconstruction], (111–123). Paris: Université Paris-Sud. (In Spanish).
- Sharrett, Chr. (2002). "Tobi Dammit", Intertext, and the End of Humanism. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, (121–136). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

- Sinitsyn, A. A. (2018a). Opyt (re)konstruktsii istorii rezhisserom Fellini: motivy i novatorskie printsipy v fil'me "Fellini Satyricon" (k 50-letiyu sozdaniya kinokartiny) [A (Re)construction of History by Fellini: Motives and Groundbreaking Principles in "Fellini Satyricon" (To Commemorate the 50th Anniversary of the Film Creation)]. *Acta eruditorum*, Vol. 29. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2018b). Retsept F. Fellini v izobrazhenii drevnego Rima [Fellini's Reception of Ancient Rome]. In E. V. Rung, & E. A. Chiglintsev (Eds.), *Antichnoe nasledie v posleduyushchie epokhi: retseptsiya ili transformatsiya?* [The antique heritage in subsequent epoches: reception or transformation?]. Rossiysko-germanskiiy Mezhdunarodnyy nauchno-obrazovatel'nyy simpozium (Kazan', 18–20 oktyabrya 2018), (114–123). Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta. (In Russian).
- Skorniyakova, M. G. (2012). *Dzhordzho Streler i "Pikkolo teatro di Milano"* [Giorgio Strehler and "Piccolo Teatro di Milano"]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya. (In Russian).
- Slavazzi, F. (2009). L'immagine dell'antico nel "Fellini-Satyricon" [Rendering of Antiquity in "Fellini Satyricon"]. In R. De Berti, E. Galletti, & F. Slavazzi (Eds.), *Fellini Satyricon: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio* ["Fellini Satyricon": the Imagined Antiquity. Scenes of Ancient Rome. Modern Art Interpreting Antiquity], Milano, 6 marzo 2007, (59–92). Milano: Cisalpino. (In Italian).
- Surluga, V. (2009). Simulation and Ekphrasis: Zanzotto's Poetry in Fellini's 'Casanova'. In *Literature/Film Quarterly*, Vol. 37, № 3, (224–233).
- Timofeevskiy, A. A. (2017). *Vesna Srednevekov'ya* [The Medieval Spring]. St. Petersburg: Masterskaya "Seans". (In Russian).
- Trofimenkov, M. S. (2019). *Kul'tovoe kino* [The Iconic Cinema]. Moscow: Eksmo, Yauza. (In Russian).
- Tugushi, S. A. (2016). *Inoskazanie v khudozhestvennoy strukture avtorskogo fil'ma (Na materiale kinoiskusstva vtoroy poloviny XX veka)* [Allusion in the artistic structure of the auteur film (A case study of the film art of the second half of the 20th century)] (Unpublished doctoral thesis). Vserossiyskiy gosudarstvennyy institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova. Moscow: [s.n.]. (In Russian).
- Wayl, P. (2013). *Geniy mesta* [Genius loci]. Moscow: AST. (In Russian).
- Yampol'skiy, M. (2007). Kino kak khudozhestvennaya arkheologiya [The Cinema as Artistic Archeology]. *Seans*, № 33/34, (240–251). (In Russian).



PRAXIS



ТЕОЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЛИКБЕЗ: РАЗГОВОР С ДОКТОРОМ ФИЛОСОФСКИХ НАУК ОЛЕГОМ ДАВЫДОВЫМ

Подготовила
ЕЛИЗАВЕТА ТРОФИМОВА

Трофимова Елизавета Андреевна — студентка Санкт-Петербургского государственного университета, факультет свободных искусств и наук, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: lisalynnette24@gmail.com

Не секрет, что современная эстетика занимается самыми разными вещами от китча до видеоигр. Рассуждения о красоте кажутся излишне классицистскими и устаревшими. Однако неизвестная широкому отечественному читателю богословская эстетика оперирует именно классическими категориями: продолжая мысль католического теолога Ханса Урса фон Бальтазара и советского академика Аверинцева, она ставит предельный вопрос возвращения красоты в реальность. Актуальность синтеза богословия и эстетики проявляется особенно отчетливо в современном ощущении дереализации, «утраты реальности» — можно вспомнить «спор о подлинности» Хайдеггера и Адорно, обратиться к работам Бодрийера или Ги Дебора. Именно обретение реальности и становится главной задачей богословской эстетики. О том, каковы методы возникшей в середине XX-го века науки, как она развивалась и каковы ее дальнейшие перспективы, удалось поговорить с доктором философских наук Олегом Борисовичем Давыдовым — профессором Московской духовной академии преподавателем Московского Летнего Богословского института, научным работником Дальневосточного федерального университета и колумнистом gfter.ru

Ключевые слова: Теоэстетика, подлинность, Ганс Урс фон Бальтазар, Дэвид Бенгли Харт

INTRODUCTION TO THEOLOGICAL AESTHETICS: AN INTERVIEW WITH OLEG DAVYDOV

Prepared by *Elizaveta Trofimova*

Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences
St. Petersburg, Russia

E-mail: lisalynnette24@gmail.com

It is not a secret that contemporary aesthetics deals with a variety of subjects from kitsch to video games. Contemplations on beauty may seem overly classicist and outdated. However, theological aesthetics, unknown to the general Russian public, operates with precisely classic categories: continuing the thought of Catholic theologian Hans Urs von Balthasar and Soviet academic Averintsev, it raises the ultimate question of returning the beauty into reality. The actuality of synthesis of theology and aesthetics manifests with especial clarity in the contemporary feeling of derealisation, “loss of reality” — it is possible to recall “the debate on authenticity” of Heidegger and Adorno, to address to the works of Baudrillard or Guy Debord. It is the acquisition of reality that becomes the main task of theological aesthetics. It became possible to discuss the methodology of this scientific discipline that emerged in the middle of the 20th century, its development and further perspective, with Oleg Borisovich Davydov, Doctor of Philosophy — professor at Moscow Theological Academy, a lecturer at the Moscow Summer Theological Institute, a researcher at the Far Eastern Federal University and a columnist at *gefter.ru*.

Key words: Theological aesthetics, reality, Hans Urs von Balthasar, David Bentley Hart

Е. Т.: Что такое теоэстетика? Это раздел скорее философии или богословия? Каковы ее главные задачи, чему она служит?

О. Д.: Начну с ответа на второй вопрос, поскольку он зависит от того, как понимается соотношение философии и богословия, а также теоэстетики как стиля христианской мысли. Более того, само это разделение является относительно поздним изобретением, тогда как на протяжении практически всей христианской эпохи автономной от богословия философии не существовало. Такое соотношение было актуальным только потому, что появление автономной философии было чревато рецидивами язычества, но и потому, что богословие было тем широким контекстом, в котором двигалось всякое познание реальности силами естественного разума. Богословская

эстетика или теоэстетика представляет собой продолжение этой, в сущности, магистральной линии христианской мысли, и понимание данного обстоятельства помогает уяснить существо этого богословского и культурного явления. Объединяя видение, воображение, восприятие формы божественного и созерцание красоты, теоэстетика есть, прежде всего, богословие, истолковывающее Божественное Откровение. По замыслу «отца» теоэстетики, швейцарского католического богослова Ганса Урса фон Бальтазара, богословская эстетика является альтернативой философской эстетике в ее канонической современной форме, так как она сформировалась в классическом немецком идеализме как строгой науке о прекрасном и возвышенном. Модерн сделал мыслящего человека мерой вещей и тем, кто судит реальность, предавая забвению бытие в его тайне. Важно понимать, что богословская эстетика не преследует цели введения эстетики в традиционное или современное богословие или подчинения одного другому, что было бы лишь повторением идеалистического жеста присвоения красоты. Отношения между философией и богословием в теоэстетике не являются ни дуализмом, ни различием, ибо они развиваются в контексте и перспективе аналогии. Восходящий к высокой схоластике принцип аналогии бытия предполагает наличие сходства между творением и Богом, притом, что несходство между ними всегда больше. В контексте философии это означает, что она необходима для христиан, ибо богословие начинается с рассмотрения вещей видимых, но философия не является достаточной, а требует Откровения невидимого, о котором говорит богословие. В нынешнюю эпоху, когда Бог и бытие преданы забвению, истина отвергнута, благо релятивизировано, а красота унижена, христиане призваны быть и метафизиками, и богословами, стражами реальности, истины, блага и красоты бытия.

Богословская эстетика исходит из широкой патристической и схоластической традиции созерцания реальности и речи о творении как аналогическом выражении совершенств триединого Творца. Поэтому богословская эстетика ставит вопрос не возвращения красоты, а возвращения современного человека к всегда присутствующей красоте мира, сотворенного из ничего, не име-

ющего оснований в себе и существующего как поверхность, отражающая бесконечный свет любви Творца. Теозстетика не является инструментом принуждения или доказательства, это убеждающая и призывающая риторика, исходящая и созерцания и возвращающаяся к нему, никогда не отрывающаяся от созерцания и послушания, ибо христианская экзистенция есть динамическое уподобление Христу, чья миссия в истории спасения идентична предвечному тринитарному послушанию Сына Отцу. Таким образом, теозстетика развивает классические богословские темы в соответствии с первенством красоты, что становится крайне актуальным в современных условиях, в обращении к человеку постмодерна, скептически настроенному в отношении универсальных смыслов и моральных поучений, но открытому к эстетическому опыту.

Основным мотивом теозстетики по Бальтазару является видение и интерпретация реальности как манифестации Славы Божией. Красота одновременно как третья трансценденталия бытия и как имя Божие соответствует Славе Божией, явленной в творении и Воплощении. Свидетельство Славы разворачивается как двуединство путей красоты Откровения и созерцания красоты тварного бытия как конечного отражения бесконечного. Однако, все это, конечно, помимо интеллектуальной дисциплины требует *preambulafidei* и церковно ангажированного самосознания, ибо богословие не есть сугубо индивидуальное дело, но существует только как дело сообщества верующих.

Е. Т.: Как она возникла? Как связана с культурной традицией, что ей предшествовало, существуют ли богословские / философские работы, которые могут быть названы ее «предтечами»?

О. Д.: Видение реальности как сияния красоты не является изобретением или новшеством недавнего времени. Напротив, видение мира как простой данности, пассивной объективности, служащей пространством и материалом для креативного самовыражения субъекта, для агрессивной эксплуатации, для проецирования субъективных смыслов, ценностей и чувств, выбивается из тысячелетней традиции видения реальности. Теозстетика не привносит неких новых смыслов или оригиналь-

ных интерпретаций, она не является наукой или дисциплиной, это само богословие, принадлежащее колоссально разнообразному потоку христианской истории, выражающей христианский опыт бытия и реальности, созерцания и делания, молчания и риторики. Это встреча с реальностью, как тем, что дарует себя в удивительном единстве любви и красоты, но при этом тем, что остается скрытым и превышающим границы человека. Этот опыт соответствует природе человека и сопровождает его от самого рождения. Красота тварного мира во всех его проявлениях, включая природу и искусство, сегодня не менее удивительна и потрясающа, чем в Средневековье или во времена Христа.

Смыслы разъединяют, истина объединяет, ценности обесценивают, благо примиряет, красота осеняет единство истины и блага. И в опыте изначального различия бытия и сущего, того, что явлено, и того, что в явленности остается сокрытым, рождается удивление, то есть начало и философии, и богословия, и искусства.

Е. Т.: Кого читать, чтобы ознакомиться с ее положениями? Какой бэкграунд необходим для лучшего понимания?

О. Д.: Как таковая теозстетика может быть включена в качестве богословского контекста во всякое постижение прекрасного через литературу, музыку, театр, философию. Для непосредственного вхождения в тему могу порекомендовать сборник текстов великих современных авторов под общим названием «Богословие красоты», изданный Библейско-богословским институтом (ББИ) в 2014 году. Красота как трансценденталия бытия, как свойство самой реальности, может быть воспринята только в широкой метафизической перспективе нарратива о бытии, о явленности и проявляемости сокрытого в сущем. Поэтому для основательного вхождения в теозстетику необходимо ориентироваться в современной континентальной философии и круге вопросов, связанных с фундаментальной онтологией Хайдеггера и его интерпретаторов. В этом году вышла моя книга по теозстетике, в которой я обращаюсь к теозстетике в контексте богословского осмысления творения и его бытия как аналогии бесконечной тринитарной красоты. Ну и, конечно, чтение работ Ганса Урса фон Бальтазара будет необходимым для каждого, кто

имеет намерение приобщиться к сокровищам высочайшей мысли из первоисточника. Благо, что сегодня появилась возможность читать Бальтазара и на русском языке.

Е. Т.: Как обстоят дела с теозстетикой в России? Насколько я знаю, занимаются ею у нас немногие. Кого бы вы выделили?

О. Д.: Что касается русскоязычного контекста, то в нем, в отличие от англоязычного, ситуация с теозстетикой несравнимо более скромная, что можно объяснить тяжело изживаемыми конфессиональными предрассудками и общей богословской незрелостью постсоветской культуры, непониманием того, что такое богословие и каковы его цели. В этом очень ярко проявляется секулярное, типично модерное сознание современных верующих, которому соответствует восприятие реальности как «чистой природы», автономной и безличной системы исключительно физических явлений и процессов, которая не являет и не свидетельствует в каждом моменте о Творце. Однако, постепенно происходит изменение ситуации, в первую очередь связанное с подвижническим трудом издательства ББИ, издающего переводы Бальтазара и других крупных современных богословов, пишущих на тему богословской эстетики. Но существует проблема с рецепцией и распространением этого богатейшего материала. Нет сообщества, некому читать и обсуждать эти тексты, ибо русскоязычные авторы просто выключены из мировых богословских процессов и варятся в собственном соку. Впрочем, есть и положительные моменты. Меня радует то, что в последнее время к богословской эстетике стал расти интерес среди деятелей церковного искусства, и это естественно, поскольку люди, непосредственно живущие красотой и творчеством, более восприимчивы к вести о красоте. Надеюсь, что круг людей, вовлеченных в эти процессы, будет расширяться за счет представителей не только церковного искусства, но и других областей творчества. Всякое подлинное искусство говорит об отношении человека к Богу, и это так, даже в том случае, если автор не мыслит об этом.

Е. Т.: Популярна ли теозстетика вообще? Почему?

О. Д.: Темы отношения к красоте, к искусству и его содержанию, соотношение веры и воображения, чувства и разума —

все это входит в круг насущных вопросов как для светской, так и для христианской культуры. На протяжении последних трех десятилетий в мире происходит перманентный рост интереса к теозстетике и наследию Бальтазара. Обсуждению и развитию его идей посвящено большое количество книг и статей, число которых растет год от года. И тем не менее нельзя сказать, что это разнородное движение сформировалось в некую богословско-философскую школу, а скорее представляет собой стиль мысли и языка, вдохновляющийся глубочайшими прозрениями крупнейшего и оригинальнейшего мыслителя. В общем культурном и философском контексте чувствуется определенная усталость от постмодернизма, не предлагающего никакой конструктивной повестки, но лишь эксплуатирующего деконструктивистские стратегии. Я не говорю о том, что в нынешних условиях более или менее удачной может быть некая реконструкция тех больших нарративов, которые некогда определяли видение реальности и ее постижение. Скорее меня привлекает новое, творческое, а значит и ответственное прочтение традиции, улавливающее в ней эстетические мотивы в том модусе, о котором говорит богословская эстетика. Так или иначе, теозстетический нарратив есть лишь развернутый и бесконечный комментарий к первичному экзистенциальному опыту встречи с реальностью, с бытием, являющимся на сцене мира в удивительном и притягательном, всегда инаковом, но при этом исходящем из единого истока сияния красоты.

Е. Т.: Как вы сами пришли к теозстетике? Что видится вам самым важным? Что еще предстоит сделать / открыть / создать?

О. Д.: Будучи профессиональным философом и православным человеком, в определенный период своей жизни я очень напряжено искал путь преодоления конфликта секулярной философии и христианского богословия. Прочитав книгу словенского философа Горазда Коциянчича «Введение в христианскую философию», я увидел, что современная христианская мысль не только «на уровне», но и далеко превосходит любые постмодернистские и модернистские нарративы в своей радикальности и глубине. В 2011 году ББИ издал перевод книги

Дэвида Харта «Красота бесконечного. Эстетика христианской истины», непревзойденный эталон богословия для постмодернистской эпохи, и эта великая работа стала для меня знаковой. Именно Харт мастерски продемонстрировал то, что в постмодернистскую эпоху христианский нарратив о реальности не только находится «на уровне», но и является более радикально эстетическим и освобождающим от насилия и идолопоклонства, чем какой-либо иной, что красота не есть лишь экстравагантное дополнение к каким-либо вечным смыслам или моральным законам, но есть первое, и последнее, Слава Божия. Поскольку Харт позиционирует свой богословский проект как развитие интуиций Бальтазара, то я обратился к изучению и усвоению огромного корпуса текстов классика и открыл для себя целый мир неисчерпаемой красоты и радости, созерцания и молитвенного мышления.

На сегодняшний день открываются большие перспективы с точки зрения внимательного и неспешного диалога теозстетики и современного христианского искусства, церковного и нецерковного. История христианства продемонстрировала, что богословие выходит далеко за рамки догматических и культовых потребностей церкви и пронизывает всю культуру, всю человеческую жизнь. Христиане не обладают монополией на выражение красоты, и потому свидетельствовать о красоте творения могут художники, которые не обращаются напрямую к религиозным сюжетам. Однако современная эпоха нестабильности, кризиса и разочарования оставляет мало места для эстетики красоты в ее классических образцах. Люди отказываются от поиска и созерцания красоты в повседневной жизни, в природе и в искусстве, и теозстетика в союзе с различными направлениями светского и церковного творчества остается практически последним звучащим голосом, возвещающим и защищающим красоту. Для меня теозстетика представляет собой рассказ о реальности, в наибольшей мере соответствующий моему экзистенциальному опыту и интеллектуальной биографии. Красота есть тот сияющий луч, в котором глубочайший центр экзистенциальной ситуации переплетается с откровением бесконечного.

ФОРМЫ ТРАВМАТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ СУБЪЕКТА В ФИЛЬМЕ ЧЭНЬ КАЙГЭ «ПРОЩАЙ, МОЯ НАЛОЖНИЦА»¹

АННА НОВИКОВА

Анна Константиновна Новикова — магистр философии, аспирант кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: anna.loen@mail.ru

Категория «субъект», рассмотренная в качестве атрибута конкретной исторической ситуации, неизбежно манифестирует уникальную мировоззренческую позицию, соответствующую культуре модерна, когда человек превращается из объекта в субъект истории, обретает способность быть творцом, извлекающим основания для произведения искусства из собственного внутреннего мира. В данной статье анализ фильма Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» производится через призму внутренних механизмов модернистской субъективности, что позволяет продемонстрировать ее внутренние трансформации, а также постмодернистскую субъективность в качестве ее закономерного продолжения. Для этого проводятся концептуально важные параллели между ключевыми сценами в фильме и сменой культурных парадигм, ознаменовавшей возможность существования субъекта. Рассмотрение механизмов становления, утраты и внутренних трансформаций субъективности осуществляется через анализ особенностей взаимодействия искусства и обыденной жизни, которые выступают полюсами, внутри которых разворачиваются все процессы трансформаций субъективности. В каждом рассмотренном эпи-

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ по проекту № 18-011-00570 а «Теория культурной травмы: индивидуальный травматический опыт и опыт исторических катастроф»

зоде, на примере жизни конкретного героя, выделяется травматический элемент, специфика реакции на который определяет ту форму субъективности, основанием которой ему предстоит стать. Трагедия главных героев оказывается репрезентацией неизбежности краха модернистского субъекта, а также несет в себе способ продемонстрировать окончательное его разрушение как последнюю и наиболее тотальную трансформацию, которая одновременно означает и конец, и его абсолютную невозможность.

Ключевые слова: Субъект, травма, модерн, постмодерн, субъективность, искусство

FORMS OF THE TRAUMATIC TRANSFORMATIONS OF THE SUBJECT IN THE FILM BY CHEN KAIGE “FAREWELL, MY CONCUBINE”

Anna Novikova

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

St. Petersburg, Russia

E-mail: anna.loen@mail.ru

The category of “subject”, considered as an attribute of a specific historical situation, inevitably manifests a unique ideological position corresponding to the culture of modernity, when a person turns from an object into a subject of history, acquires the ability to be a creator, extracting the basis for the work of art from his own inner world. In this article, the analysis of the film by Chen Kaige “Farewell, my Concubine” is made through the prism of the internal mechanisms of modernist subjectivity, which allows to demonstrate its internal transformations, as well as the postmodernist subjectivity in its natural continuation. For this purpose, conceptually important parallels are drawn between the key scenes in the film and the change of cultural paradigms, which marked the possibility of the existence of a subject. Consideration of the mechanisms of formation, loss and internal transformations of subjectivity is carried out through the analysis of the features of the interaction of art and daily life, which act as poles within which all the processes of transformation of subjectivity unfold. In each considered episode, the example of the life of a particular hero is highlighted by a traumatic element, the specificity of the reaction to which determines the form of subjectivity, the basis of which it is to become. The tragedy of the main characters turns out to be a representation of the inevitability of the collapse of the modernist subject, and also carries a way to demonstrate its ultimate destruction as the last and most total transformation, which simultaneously means the end and its absolute impossibility.

Key words: Subject, trauma, modern, postmodern, subjectivity, art

Данная статья представляет собой довольно вольную интерпретацию одного из самых известных фильмов Чэнь Кайге «Прощай, моя наложница» (1993). Однако мы попробуем продемонстрировать, что рассмотренная ниже линия интерпретации не является произвольной, напротив, она логично следует из самой структуры фильма и является репрезентацией внутренних культурных сдвигов, настолько глубоких, что они оказываются превосходящими частные события, следствием которых, на первый взгляд, являются.

Следует сразу обратить внимание на то, что рассмотренные нами понятия, тенденции и принципы являются специфически европейскими, вышедшими из исторических трансформаций европейского миропонимания. Внутренние доминанты мироосновы восточных культур функционируют по иным принципам, однако именно китайскому режиссеру на материале собственной национальной истории удалось создать произведение, в котором во многом чуждые восточному народу тенденции проявляются необычайно ярко. Этот парадокс не кажется нам случайным, и мы вернемся к нему в конце нашего анализа, а пока лишь отметим, что новоевропейские тенденции высвечиваются в этой картине столь отчетливо, в том числе потому, что выпадают из магистральной событийной логики произведения. Зрителю без соответствующей оптики они могут показаться даже случайными, однако в действительности они лишь направлены на иной режим восприятия, представляя собой искусство в подлинно новоевропейском смысле слова — вырвавшегося из культурного поля, более не подчиненного закону причин и следствий.

Предваряя интерпретацию конкретных сцен фильма, кратко обозначим концептуальные основы нашего подхода, ставшие оптикой, через которую мы попробуем проанализировать фильм.

Субъект, опера и кинематограф

Проясним наше понимание субъекта и субъективности. Следует подчеркнуть, что основания человеческой субъективности не статичны во времени, они естественно меняются под воздействием исторической смены культурных парадигм. И в этом контексте сама категория «субъект» является не столько

универсальным понятием, сколько атрибутом конкретной исторической ситуации, манифестирующей уникальную мировоззренческую позицию, соответствующую культуре модерна, когда человек превращается из объекта в субъект истории, обретает способность не только имплицитно существовать в потоке бытия, но быть творцом, актором не подражающим сакральным соотношениям, а извлекающим основания для творчества из собственного внутреннего мира.

Уже из такого абстрактного понимания ключевых черт субъективности, можно сделать вывод о тесной связи субъекта и искусства, как наиболее яркой формы выражения субъекта. Потому рассмотрение формы трансформаций субъекта в контексте произведения искусства кажется обоснованным и даже закономерным. Более того, отдельные виды искусства настолько тесно связаны с культурными доминантами своей эпохи, что принципы их реализации оказываются также и основаниями субъективности. Другими словами, искусство в полном смысле слова (или светское искусство, искусство как форма выражения человека) появляется тогда, когда человек становится основанием мироздания, целью, а не средством. А поскольку целью человека в такой картине мира является выражение его внутреннего мира, через которое достигается самореализация не только в индивидуальном, но в общекультурном смысле, внутренние принципы осуществления искусства совпадают с механизмами реализации субъективности, то есть творящих мир оснований человека. Это в той или иной мере справедливо для всех светских искусств эпохи модерна, однако для нас наибольший интерес представляют те виды искусства, в которых упомянутые принципы реализации проявлены в наиболее чистом и универсальном виде. Речь идет о так называемых синтетических искусствах, к которым относятся театр, опера, и кинематограф.

Кинематограф в этом ряду выделяется тем, что знаменует переход к постмодернистской форме субъективности, следовательно, уже на концептуальном уровне содержит в себе в качестве основания *разрушение* собственных оснований, зерно безосновности, характерной для эпохи постмодерна и противоречащей принципу выражения — сердцевине искусства

модерна. Ключевой чертой кинематографа является специфическое основание синтеза — образ как новое качество, несводимое к сумме собственных составляющих и не репрезентирующее реальность, которой не является, а существующее в сознании зрителя в качестве новой реальности. Этот принцип идеально отражает постмодернистскую форму субъективности, существование которой настолько условно, что возможно только в качестве фантазма или ностальгии по самой себе. Если же вернуться к модернистской форме субъективности, то полноту выражения знаменует опера, чей синтез строится на законе музыки, но не в качестве частного искусства, а в качестве универсального выразителя человеческого. Выразительная сила оперы, позволяющая назвать ее венцом искусства модерна, заключается в ее антропоморфности, в способности быть квинтэссенцией человеческого, содержать в себе Человека больше, чем сам человек с его опосредующими культурными механизмами. Здесь можно проследить ключевое различие в основаниях — если модернистский субъект существует за счет пространства выражения, то постмодернистский — за счет пространства, пользуясь термином Бодрийяра, гиперреальности. В переходе от первой форме субъективности ко второй можно проследить переход от основания к безосновности существования субъекта, однако остается возможность, что безосновность оборачивается основанием, а основание лишь прикрывает собственную внутреннюю пустотность, и тогда провести границу между этими типами субъективности и разобраться в их внутренних трансформациях становится не так просто.

В этом контексте фильм Чэнь Кайгэ «Прощай, моя наложница» оказывается идеальным материалом для анализа трансформаций субъективности, так как в нем уже на уровне формы производится слияние *оперного* и *кинематографического* принципов, что позволяет «высветить» не только их ключевые сходства и различия, но и продемонстрировать их неоднозначные переплетения и отношения взаимной зависимости. Это слияние рождает совершенно особенный режим восприятия, который позволяет во вполне *кинематографично гиперреальный* сюжет погрузиться с поистине *оперной вовлеченностью* в режиме пред-ставленности, открывающей зону пустотности, кото-

рая позволяет в рамках произведения акты рефлексии. Это достигается, в том числе формой акцентировки ключевых сцен, когда самые эмоционально напряженные моменты оказываются искусственно замедленными длинными крупными планами лиц героев с застывшими выражениями боли, страха или ужаса. Такая форма замедляет развитие сюжета и не несет в себе отдельной смысловой нагрузки, однако позволяет зрителю оказаться в положении «выбитости» из кинематографической реальности и отрефлексировать собственную реакцию на «застывший» эпизод. Схожую роль в опере выполняет ариозное пение — совершенно излишний элемент произведения с точки зрения законов драматического развития, но безусловно необходимый для этого процесса «выбивания» зрителя из имплицитного следования за сюжетом. Как ариозное пение в опере, так и эти эстетически прекрасные застывшие кадры разрушают тотальность сюжета, открывая дорогу к саморефлексии. Такая нехарактерная для кинематографического синтеза подача запускает механизм слияния законов оперных и кинематографических, что моделирует культурную ситуацию перехода от модерна к постмодерну, а это неизбежно провоцирует прорастание в сюжете выражения ключевых этапов и форм этих трансформаций, *сквозь* непосредственные причины и следствия событий, о которых повествует фильм.

Сюжет фильма

Прежде чем перейти к подробному анализу наиболее важных с точки зрения форм трансформаций субъекта эпизодов, кратко обрисует основной событийный контур фильма, чтобы показать специфику кинематографической реальности, которую он стремится создать на внешнем уровне.

В центре сюжета — становление и жизнь двух актеров, через призму которой демонстрируется судьба пекинской оперы, вместе со страной переживающей потрясения гражданской войны, японской оккупации и культурной революции. Через личную драму главных героев показывается сложность и запутанность отношений искусства и жизни, их борьба, существование за счет разделяющих их границ, разрушение в объединении и возрождение в субъекте. Центральный персонаж — Чен Дэи

по прозвищу «Мотылек», хрупкий и женственный, оказывается востребованным типажом для пекинской оперы, для исполнения женских амплуа, ролей *дань*. Его друг и позже партнер по сцене Дуань Сяолоу — «Каланча», напротив, крепкий и сильный, что позволяет ему добиться успеха в исполнении ролей *шэн*, мужского амплуа. Оба героя прошли полную тягот и суровых телесных наказаний школу актерского мастерства, чтобы в будущем стать самыми востребованными актерами в Пекине. Лучшим их спектаклем на протяжении всей жизни была традиционная пекинская опера «Государь прощается с наложницей», где верная наложница кончает с собой, чтобы навсегда остаться со своим государем, обреченным на смерть. Мотылек играет не просто вдохновенно, он сливается со своими персонажами, живя их жизнью более, чем реальной, в то время как Каланча остается просто талантливым актером, для которого сцена — средство заработка, а не жизнь. Это несовпадение во взгляде на искусство постепенно из внешнего становится внутренним, определяя отношения между героями. Мотылек влюбляется в своего партнера по сцене, который далек от столь возвышенных чувств и почти небрежно, ради шутки, женится на девушке из дома удовольствий — Хризантеме. Герои прошли через успех, гонения и предательства, оставаясь связанными не только чувствами, но и театром, который несмотря на разное отношение к нему у всех троих, играл важнейшую роль в переломных моментах их судеб. Мотылек жил оперным искусством, для Каланчи оно было средством самоутверждения, Хризантема же посвятила жизнь борьбе с оперой, считая, что это искусство отнимает у нее мужа и его любовь. Японская оккупация превратила успешных актеров в презираемых соотечественниками предателей, продающих культуру оккупантам, однако связь с театром помогла им, в итоге, оправдать себя и перенести этот удар и последующие творческие и личные кризисы. Апогеем сюжета стала культурная революция и приход к власти хунвэйбинов, которые разрушили театр, а вместе с ним и искусство в его традиционном смысле пекинской оперы. Это разрушение привело к предательству Каланчи, самоубийству Хризантемы и расставанию Мотылька и Каланчи на десять лет, но финальная сцена фильма — последней игры блистательного дуэта в пустом

зале, в конце которой Мотылек совершает самоубийство, показывает иные формы фиксации искусства помимо общественной жизни. Герой заканчивает свою жизнь так, как это сделала наложница — его персонаж, его друг же на последних секундах фильма издает вопль ужаса, что показывает очередное несоответствие душевных состояний героев. Фильм заканчивается как бы продлением этого момента — крик длится и длится до конца сцены.

На первый взгляд, может показаться, что фильм просто рассказывает историю об опере и ее месте в жизни людей и их сложной судьбе на языке кинематографа, однако в действительности он производит гораздо более сложный процесс. Как мы уже говорили, в фильме синтезируются кинематографический и оперный принципы, он создает образы, в которые не только на уровне структуры, но и на уровне сюжета врывается оперный принцип, внося несвойственную кинематографу модель построения и создавая особый контекст, который не позволяет расценивать фильм Чэнь Кайге как просто фильм: он приобретает внутренние черты оперы, не теряя, однако, связи с образной системой кинематографа. Режиссеру удалось создать произведение, которое в самом себе раскрывает механизм двух различных видов синтеза и образует синтез иного порядка, демонстрирующий единство заявленных противоположностей.

Далее мы более подробно рассмотрим несколько сцен из фильма, которые наиболее ярко демонстрируют становление и трансформации различных форм субъективности.

Эпизод первый **Искусство как предел человеческого**

Одной из ключевых представляется сцена побега главного героя, Мотылька, с товарищем из театра. Мальчики не выдерживают жестких форм обучения актерскому ремеслу, предполагающих регулярные телесные наказания, и решаются на побег. Оказавшись в городе, они покупают сладости и отправляются на выступление известных исполнителей пекинской оперы. Увиденное полностью преображает мальчиков, однако преобразование это идет в совершенно разных направлениях.

Мальчишка по прозвищу «Паршивый», до сих пор проявляющий себя скорее как бунтующий разгильдяй, чем как будущий актер, оказывается настолько впечатлен представлением, что не может сдержать слез от восторга. Однако к этому восторгу примешивается боль от ощущения недостижимости этого сакрального состояния — состояния актера, передающего всю глубину образа. На пике эмоций Паршивый восклицает: как же можно стать актером, как же можно выдержать столько побоев?! А после замечает уже спокойно и тихо, с полным сознанием: не выдержу. И в этот момент становится ясно: у Паршивого нет другого стремления, его влечет только судьба актера. Но не просто актера, а актера уже состоявшегося — собирающего толпы восхищенных зрителей, вызывающего гром оваций, получающего денег столько, чтобы можно было каждый день есть фрукты в сахаре, которые ассоциируются у мальчика с роскошью и достатком... Он мечтает быть уже состоявшимся актером, но сам путь становления таковым оказывается для него непосильным в самой своей сути. Таким образом на опере Паршивый оказывается в ситуации прикосновения к мечте и впервые осознает со всей полнотой и глубиной, что это его единственная мечта, а вместе с тем, что он, Паршивый, по своей природе не способен прийти к ее реализации, и в полагании и осознании этой границы мальчик впервые встречается с самим собой. Так опера открывает ему острейшее ощущение его собственной сущности.

На Мотылька же опера действует иначе, хотя он также оказывается предельно ею впечатлен. Мальчик как замороженный смотрит представление, настолько растворяется в нем всем, что теряет власть над своим телом и его физиологическими процессами, в результате мочит штаны, чем приводит в возмущение Паршивого. Однако именно это неудобное проявление потери самоконтроля на физическом уровне показывает глубину и масштаб влияния оперного представления, когда герой в этом растворении в прекрасном обретает новый смысл, при этом теряя себя самого, устремляясь в приоткрытые высшие сферы. И все же здесь нет полагания границы, Мотылек не осознает себя, но теряет, не успев обрести. Он отказывается от себя «не глядя», именно поэтому в отличие от товарища с ним не происходит

полного преображения — не хватает элемента осознанности. Субъективность невозможна без саморефлексии.

Этот эпизод очерчивает две крайности впечатления — одно оно заставляет почувствовать себя, а другого потерять себя и коснуться иной сферы бытия, которая теперь становится единственным смыслом существования. Мотылек, сбежавший из театра, чтобы спасти свою жизнь, уверенный, что не выдержит больше избиений, теперь возвращается в обратном направлении, потому что телесное существование в качестве человека теряет для него ценность, а актерская игра превращается в его глазах в единственный путь в сферу божественного существования. Паршивый тоже возвращается вместе с товарищем, однако без самоотверженной решимости последнего, как будто с равнодушием, как если бы уже испытал максимальное приближение к мечте, а значит стремиться ему больше и не к чему.

Возвратившимся мальчикам предстояло понести жестокое наказание за побег. Когда Мотылька начинают избивать, он упрямо не издает ни звука, несмотря на то, что крик облегчил бы наказание, о чем ему кричат все вокруг, включая учителя. Но мальчику оказывается более не нужно облегчения, он ведет себя так, как будто желает выхолостить собственное тело, чтобы снова потерять с ним связь и перенестись в приоткрытую оперой сферу бытия чем-то большим, чем он сам. Глядя на это, Паршивый получает очередное подтверждение, что происходящее выше его сил — путь становления актером объективно превосходит его возможности. Тогда он быстро достает из карманов оставшиеся фрукты, судорожно набивая ими рот, как будто пытаюсь вобрать в себя все, что осталось от мечты. А поскольку кроме этой мечты у него ничего нет, а ближе к ней, чем сегодня Паршивый уже не будет, он вешается. Этот финальный акт установления границы оказывается последним и единственным поступком Паршивого в качестве субъекта, этим радикальным жестом, он вырывает себя из размеренного течения неизбежности и фиксируется в моменте максимального приближения к своей мечте, пусть и через манифестацию невозможности ее абсолютного достижения.

Ответ на травму искусства: смерть за шаг до мечты.

Этот эпизод демонстрирует два схожих способа и два противоположных смысла воздействия на тело — Мотылек рискует быть забитым насмерть, чтобы вытравить из себя человека и освободить место для оперного актера как сверх-существа, а Паршивый уничтожает свое тело, чтобы навсегда сохранить себя-человека в максимальной близости от недостижимой мечты. Так мы видим первый тип субъекта, представленный образом Паршивого, — это субъект, которого конструируют осознание собственной конечности и реализация ее как свободный выбор. Этот механизм оказывается недоступным трансформациям и возможным только за счет радикального *травматического события*, которым оказывается ситуация осознания собственной конечности, неспособности к полноте реализации в качестве человека, а реакцией на травму будет свободное ее осуществление по собственной воле и на своих условиях. Так осуществление травмы, введение ее в поле реального физического бытия, оказывается формой ее отрицания. Такая форма субъективности всегда фатальна, потому что существует только в качестве последнего рубежа жизни. Мотылек же субъектом на данном этапе не становится, хотя и обретает жизненно важное преобразующее стремление.

Эпизод второй

Искусство как соприкосновение с запредельным

Итак описанного стремления Мотылька мало, не только для того, чтобы стать субъектом, но и для становления актером, что ярко демонстрирует следующий эпизод, в котором повзрослевший Мотылек, разучивая роль монахини из женского ампула *дань*, раз за разом повторяет одну и ту же ошибку — вместо слов, о наличии в нем женского начала, скандирует, что в нем мужское начало есть, и он не женщина.

На первый взгляд, эта навязчивая ошибка кажется отчаянной бессознательной попыткой ухватиться за реальный мир, за человеческую сущность, самое конкретное в которой — мужское начало. Но если присмотреться, можно обратить внимание, что важнее самого факта оговорки героя оказываются ее последствия — жестокие телесные наказания, которые юноша принимает с обретенной после своего детского преобра-

жения безропотностью. Можно предположить, что Мотылек стремится к наказаниям, потому что они раз за разом запускают тот самый механизм отречения от человеческого через плоть. Тогда утверждение собственного мужского начала для героя оказывается лишь способом снова и снова его отрицать вместе со всем человеческим в нем. Таким образом эта оговорка становится лишь средством, способом положить границу, чтобы мгновением позже пересечь ее. Другими словами, вся функция границы состоит именно в ее пересечении. Посмотрев на этот эпизод с описанной точки зрения, можно перестать удивляться тому, что ошибка Мотылька повторяется раз за разом, придавая ситуации налет механичности. Становится понятно, почему наказания несколько не меняют ситуацию — они и есть главный элемент ее обуславливающий.

Тем более важной оказывается сцена, в которой наставникам все-таки удается отучить героя от этой манифестации мужского начала в себе. На этот раз наказание Мотылька поручают его лучшему другу и самому близкому человеку — Каланче. Каланча бросается исполнять приказ наставника с искренностью и рвением, понимая, что если тот не прекратит ошибаться, его однажды просто забьют до смерти. Вместе с побоями Каланча кричит на Мотылька, повторяя, что тот лжет о мужском начале. Так впервые ситуация предстает в качестве наказания не за ошибку, а за *ложь*. Вина Мотылька в том, что он выдает физическое за «реальное», постулирует его как действительность, в то время как истиной представляется его сценический образ *дань* — женского начала. В этот момент рушится механистичность оговорки Мотылька. Его настоящей связью с реальным миром оказывается не мужское начало, а дружба с Каланчей. В момент наказания эта самая дружба, эта связь с миром, избличает себя в качестве ложной, так эта новая установка через боль пытается обернуть Мотылька к сцене как единственной реальности. Он уже почти актер, при этом как не умел, так и не умеет притворяться, он может лишь ощущать реальность и жить ею. В этом эпизоде Каланча через свою связь с Мотыльком-человеком предоставляет ему сценический мир не как мир божественного идеала, к которому *можно стремиться*, а как реальность, в которой

необходимо существовать. С этого момента Мотыльку больше не нужны физические страдания, чтобы приблизиться к своему идеалу, теперь он приносит в жертву эмоциональные связи себя-человека — и пересечение этой границы освобождает гораздо больше внутренней энергии.

Так, парадоксальным образом Каланча, который в этом эпизоде лишь подстраивался под обстоятельства и пытался спасти жизнь другу именно в качестве человека, отучив от опасной ошибки, и тем самым помогая стать лучше в ремесле, превращает его в собственное отсутствие, в воронку, в универсальное вместилище персонажа, в того, кто существует исключительно в сценической реальности, для кого жизнь важна лишь потому, что она есть способ петь в опере. Так происходит вторая важнейшая внутренняя трансформация Мотылька, но вопрос — превращает ли она его в субъект или лишь закладывает специфический механизм потенциальной реализации субъективности? — остается открытым.

Ответ на травму искусства: продвижение на шаг сверх мечты

В скором времени дуэт Мотылька и Каланчи становится известным на всю страну, оба героя знамениты и равно любимы публикой, и все же эта пропасть между ними, пропасть различия основы их искусства, никуда не исчезает. Это различие тонко схватывает другой персонаж, японец и большой ценитель оперного искусства, господин Юань. Он замечает, что Каланча очень хорошо играет, однако может и ошибиться, потому что он — просто человек, отлично играющий роль. В то же время Мотылек существует на сцене совершенно естественно, не притворяясь наложницей, а воплощая ее во всей ее полноте. Другими словами, Каланча просто человек, хорошо знающий свое ремесло, но в нем есть жизнь, его собственная человеческая сущность, не дающая ему совпасть с героем, которого он изображает, как бы хорош он ни был, а опустошивший себя Мотылек, словно воронка, своей пустотой внутри втягивает в себя саму сущность представляемого образа и в этом находит завершенность и собственную суть. Именно эта способность найти собственную суть в представляемом образе и поражает господина Юаня в его игре. Однако говоря о «завершенности», мы имеем в виду не окончание становления, а лишь завершенность

конкретного образа в каждом представлении, сам же Мотылек не может (как ранее смог Паршивый) найти собственную завершенность в образе, потому что, в конечном итоге, он сам оказывается всегда чуть больше, чем представленным образ, но не потому, что он человек, а потому что готов отказаться от человеческого ради сиюминутного совпадения с образом. Элемент жертвы возвышает его над образом, следовательно и он всегда остается «за секунду до» идеала.

Эпизод третий

Искусство как процесс собственного отрицания

Прежде чем продолжить анализировать трансформации героев, необходимо сделать оговорку относительно их дружеской привязанности. Мы отмечали, что она оказалась той самой жертвой, которую Мотылек принес, чтобы отказаться от своего человеческого начала. Однако для дальнейшего разбора важно подчеркнуть, что эта жертва не означает, что привязанность с тех пор исчезла. Да, со стороны Мотылька она лишилась привязки к реальности, но вместо того, чтобы исчезнуть, она ускользнула в сферу искусства, через представляемые на сцене образы лишь обретая новую силу и превратившись в итоге в любовь на грани одержимости. Оказавшись в пространстве искусства, простая и понятная дружеская привязанность приобрела интенсивность большого чувства, не просто огромной, но даже жизнеобразующей ценности. Таким образом, именно человеческое, преломленное в призме искусства, стало болезненной травмой главного героя, определившей все его дальнейшее существование.

Каланча же оказался вне досягаемости преобразующей и интенсифицирующей силы искусства, даже будучи талантливым актером, он оказывается закрыт для искусства щитом культурного поля. Для Каланчи искусство — не более чем средство обретения благополучия, а будучи средством, оно теряет свою способность выводить человека из культурного поля, что открывало бы пространство для реализации субъективности. Это несовпадение мировоззренческих оснований и порождает основной конфликт фильма, в то время как центральный любовный треугольник является лишь одним из его внешних

выражений. Прежде чем перейти к его разбору, стоит уделить внимание третьему центральному персонажу — возлюбленной Каланчи Хризантеме.

На первый взгляд, она кажется очень похожей на Каланчу — столь же деятельная, изворотливая и предприимчивая, готовая на все ради достижения своих целей, причем целей вполне человеческих. В борьбе за внимание Каланчи Хризантема противостоит не только Мотыльку, к которому страшно ревнует, но и опере в целом, как будто чувствуя, что ее возлюбленно-го пытается отобрать у нее не Мотылек-человек, а Мотылек средствами искусства, следовательно, именно последнее становится главным врагом женщины.

Однако несмотря на такую четкую определенность в целях и прагматичность, Хризантема оказывается неразрывно связана с искусством. Возведя его в роль абсолютного врага, она преодолела защищающую Каланчу культурную опосредованность, Хризантема оказывается зараженной искусством, сама борьба с которым вырывает ее из культурного поля с его прагматическими цепями причин и следствий. Более того, этот ее внутренний порыв, выплескивающийся за рамки культуры, с самого начала выделяет ее из толпы.

Например, в той сцене, где Хризантема решает добиться покровительства Каланчи, чтобы покинуть Дом Удовольствий. Цель предельно конкретная и прагматичная, но средством ее достижения оказывается безрассудный прыжок со второго этажа на руки к избраннику. Самое интересное в этом эпизоде то, что в момент прыжка происходит необъяснимое переключение — он вдруг перестает быть «чем-то ради» и осуществляется как самоцель, как жест, обращенный в бесконечность, без фиксации на прагматике, а в форме «будь что будет». И в этом порыве Хризантема выпадает из сетки культурных кодов и обретает подлинную свободу совершить этот жест в качестве субъекта. Это отсутствие цели в момент реализации нисколько не мешает ей в будущем использовать его результаты в целях манипуляции, и все же этот уровень всегда неизбежно вторичен по отношению к жесту, который производится ради самого себя.

Другой яркий пример того же механизма — сцена, в которой беременная Хризантема бросается в самую гущу дерущихся

мужчин, в порыве присоединиться к Каланче и драться с ним рядом. В этот момент для нее теряет ценность все, кроме этого бессмысленного порыва — даже дитя, которым она рассчитывала окончательно привязать к себе Каланчу. Остается только жест, который не вписывается в схему цели и средства, этот жест, ценный сам по себе, почти случаен, но именно он оказывается выражением самой сущности Хризантемы — ее безрассудная свобода, открывающая в ней субъекта, способного стать единственной причиной собственного поступка. Внутри нее как будто бьется этот надрыв, порыв к запредельному, который не может сдержать ничто, включая законы логики и здравого смысла. И в этом они с Мотыльком похожи. С той лишь разницей, что Мотылек прорывается к запредельному в пространстве искусства, а Хризантема структурирует собственную жизнь как произведение искусства. Другое их отличие состоит в том, что превращая свою жизнь в искусство, Хризантема не осознает этого, всеми силами борясь с искусством на сознательном уровне. Другими словами, Хризантему как субъекта структурирует тот же принцип, что лежит в основе искусства. В этом контексте ее персонаж, а именно, парадоксальность ее борьбы с искусством, может быть рассмотрен как иллюстрация внутренней противоречивости искусства, поскольку стремление к полноте выражения являет собой его конституирующую черту, но вместе с тем несет в себе его крах, ведь абсолютная полнота выражения будет означать смерть искусства.

Кульминационной в истории Хризантемы, творящей свою жизнь как искусство, становится сцена отречения Каланчи. Мотылек и Каланча, обвиненные хунвейбинами в преступлениях против государства, подвергаются публичному поруганию и осмеянию, от них требуют признания и отречения от традиционного искусства и прочих «преступлений» против нового режима, к которому относится и связь с распутницей. В момент кульминации этого позорного шествия Каланча сдается — признается в том, что его жена Хризантема была девушкой из Дома Удовольствий и отрекается от нее, говоря, что не любит ее. Хризантема же, которая прорвалась сквозь толпу, чтобы быть рядом с любимым, слышит его слова. Сила воздействия этого признания подчеркивается режиссером продлением крупного плана ее

лица, на котором отражается ужас. И это не просто ужас и боль от предательства, это нечто более фундаментальное — разрушение самого источника ее порыва, идеального образа большого чувства. Ее жизнь лишается смысла, искусство, в которое она ее превратила лишается основы, и Хризантема поддается последнему порыву — она убивает себя.

В этом последнем порыве Хризантема выражает отсутствие основания, она впервые становится не просто воплощением жизни как искусства, но испытывает чувство утраты основания и рефлексивует его, свободным решением приводя себя в соответствие с этим отсутствием. Этот момент иллюстрирует превращение модернистского субъекта в постмодернистский. Хризантема оказывается тем самым субъектом, который фундаментализировал свое существование через искусство, однако, как только рефлексивный элемент достигает своего предела, основание при этом разрушается и субъект должен либо погибнуть, либо использовать собственную бесосновность как источник «как если бы» бытия. Хризантема не может претерпеть эту трансформацию до конца и гибнет, как гибнет традиционное искусство.

Ответ на травму искусства: экстраполяция внутренней бесосновности на физический уровень

В то время как Хризантема существует за счет порыва, обращенного во вне, Мотылек конституирует границу внутри себя, следовательно способен сопротивляться любым внешним потрясениям. В том же эпизоде Каланча отрекается не только от Хризантемы, но и от дружбы и работы с Мотыльком, предает все то, во что сам Мотылек верит, а поскольку сценическая реальность для Мотылька — способ реализации глубокой эмоциональной связи с Каланчей, то его отречение производит на него не менее разрушительный эффект, чем на Хризантему. Задержка крупного плана на его искаженном болью лице не оставляет сомнений в этом. Однако реакция его оказывается противоположной молчаливому уходу Хризантемы. Мотылек разражается полной гнева тирадой о всеобщем предательстве, и этот момент кажется одним из немногих, в которых Мотылек оказывается максимально вовлечен в текущую действительность, пространство искусства неожиданно оказывается закрытым для него — его тирада полностью принадлежит

Мотыльку-человеку. И это парадоксальным образом сохраняет его любовь к Каланче, которая концентрируется в пространстве искусства. Каланча отрекается от искусства, чем причиняет Мотыльку страшную боль, но саму его любовь его отречение затронуть не в состоянии, однако оно оказывается в состоянии пробудить Мотылька-человека, к которому Каланча яро, но безуспешно взывал всю жизнь. Мотылек не ломается, но как будто исчезает, потеряв доступ к тому, что делало его субъектом. Больше он не поет в опере, их дороги с Каланчей расходятся на 20 лет.

Отречение Каланчи оказывается поворотным для двух самых близких ему людей, однако для него самого оно не оказалось прорывом. Его отречение было реакцией уставшего бороться человека на враждебные условия, он стремился подстроить себя под обстоятельства, чтобы просто смочь существовать в них, неважно в каком качестве. Это решение оказывается полностью обусловленным внешними факторами, несмотря на внешнюю радикальность в нем совсем нет элемента субъективности, оно оказывается имманентно ситуации. Искусство никогда не помогало Каланче выйти из культурного поля, отречение от него ничего для него не значило, как и отречение от Хризантемы — это лишь слова, которые нужно произнести как заклинание, чтобы все закончилось и ставшая болезненной реальность вновь обрела мирный и спокойный характер. Но то, что существует как внешняя сила для Каланчи, для других героев оказывается поводом для фундаментальных внутренних трансформаций.

Эпизод четвертый

Историчность искусства как способ актуализации конституирующей его границы

Остановимся на вопросе внешнего и внутреннего в судьбах героев чуть подробнее. На протяжении всей жизни героев опера «Государь прощается с наложницей» была не просто жемчужиной в их репертуаре, она превратилась в отражение их внутренних интенций. Однако если в случае Мотылька это воплощение было осознанно, то Каланча не замечает, что оперный принцип, то есть искусство как принцип, уже вошло

в его жизнь. И этот элемент отсутствующего осознания превращает внутренний для Мотылька оперный принцип всего лишь в одну из внешних воздействующих сил для Каланчи. Несмотря на это для них обоих это влияние присутствует, хотя и проявляется по-разному.

В фильме многократно в разных контекста звучит фраза о том, что «наложница должна умереть». За ней раз за разом следует загадочная пауза, как будто было сказано больше, чем кажется, но что именно, никто не решается произнести вслух — то ли оттого, что слишком хорошо понимает, то ли наоборот, потому что осознает, что не может понять до конца. Эта деталь представляется важной, кажется, что все вокруг знают, что наложница должна умереть — это явленная истина, но почему она должна умереть, никто не задумывается. Однако для Мотылька этот вопрос становится судьбоносным, ведь именно ампула наложницы стало для него максимальным воплощением жизни в искусстве и все же в каждом ее исполнении присутствует незавершенность. Режиссер особенно подчеркивает это, ни разу не показав за весь фильм разворачивания центрального конфликта оперы. Каждый раз показывается лишь небольшой фрагмент, в котором сущность Мотылька не может развернуться. Эта визуализация неполноты понимания, отражает внутреннюю неполноту осознания Мотылька, когда он чувствует, *что* должно произойти, но не знает, почему, а следовательно, не может понять *как* наложница может умереть, ведь она достигает абсолюта лишь в его исполнении. В Мотыльке просто нечему умирать, он слишком погрузился в пространство искусства, а потому может лишь раз за разом воспроизводить границу, чтобы мгновением позже ее пересекать, но сутью образа наложницы является смерть, на которую Мотылек не способен, ведь умерев, он перестанет быть наложницей, следовательно, в его исполнении она не может полностью умереть. Он слишком отдалился от жизни, чтобы смерть для него оказалась столь же фундаментальным сущностным событием. А значит, если наложница должна умереть, Мотылек должен воспроизвести невероятно мощную границу, вернуть ценность жизни, которая стала для него лишь средством реализации существования в пространстве искусства.

Финальный эпизод демонстрирует разрешение этой проблемы через самораскрытие Мотылька. В последней сцене Мотылек и Каланча встречаются после 20 лет разлуки. Оба кажутся угасшими, вспоминающими о прошлом скорее с ностальгией, чем с желанием выстроить свое настоящее в соответствии или вопреки ему. Их решение исполнить ту самую оперу, «Государь прощается с наложницей», продиктовано желанием не приобрести что-то здесь и сейчас, а просто отдать дань прошлому. Однако это бережное отношение к прошлому до сих пор живущего лишь настоящим Мотылька производит на него неожиданный эффект, он вдруг вновь ошибается, совсем как в юности — произносит слова, что в нем есть мужское начало и он не женщина. Возвращение этой ошибки как будто призвано показать, что в нем есть нечто человеческое, в нем есть, чему жить. И в момент, когда герой, посмеиваясь, раздумывает об этой почти забытой оговорке, он, кажется, наконец, осознает, что в нем есть что-то живое. За все те годы, когда он жил лишь в пространстве искусства, воспринимая физическое существование исключительно как средство, он не мог до конца воплотить персонаж наложницы просто потому, что смерть в его реальности была невозможной, а теперь жизнь вдруг обрела ценность как воспоминание.

До сих пор Мотыльку было чуждо столь бережное отношение к жизни, а в этой сцене через прошлое, через историю, он обретает связь с самим собой как человеком, и это дает ему возможность сыграть свою лучшую роль не так как всегда, а выразить в ней всего себя, потому что ему теперь есть, *что* выразить — у него есть *история*. И только в этот миг ему становится понятно, почему наложница должна умереть, — сама ее сущность выстраивается из неизбежности ее конца. Наложница должна умереть, потому что иначе ее танец ничего не стоит, а именно танец решает все. И сам Мотылек, после стольких лет исполнения роли наложницы, превращает эту игру в свой собственный танец. Он, наконец, полностью сливается с персонажем, но не теряя себя, а вторя ему, именно потому что теперь их истории стремятся выразить одно и то же, их жесты отныне синхронны — вечно остаются с любимым, отдав все, что есть, ради этого. Но любовь Мотылька, это

не Каланча-человек, а Каланча-играющий роль. Не потому что Мотылек отождествляет его с образом императора, а потому что любит его играющего, его существующего в пространстве искусства, потому что в этот момент они вырываются из оков культуры, как будто их души существуют свободно, сливаясь и перетекая друг в друга в пространстве искусства, и нет большей близости для двух людей. Тогда слова о том, что наложница должна умереть, не просто фиксируют должный конец, но и обозначают максимальное единство Мотылька с возлюбленным. Финальная сцена, в которой Мотылек убивает себя, имеет огромное значение не только для его собственной трансформации, но и для преображения Каланчи.

Когда Каланча видит мертвого Мотылька, он издает вопль ужаса, которым и заканчивается фильм.

Ответ на травму искусства: бесконечная рефлексия над собственным умиранием

Этот вопль фиксирует первый момент, когда Каланча оказывается выбит из культурного поля. Это не просто момент кульминации боли потери и ужаса от сознания ее непоправимости, это первый момент осознания себя в качестве субъекта самостоятельного и могущего дать миру свой закон. Так проявляется несовпадение субъективного ощущения собственного волевого начала и осознания объективной невозможности изменить факт смерти друга, именно в силу того, что она — результат реализации другого субъекта. Весь ужас его вопля, который длится и длится, в только что развершемся разрыве между обретенной возможностью свободно действовать и давать миру закон — и невозможностью изменить то единственное, что в этом мире его волнует. Основанием субъективности и силы Каланчи оказывается бессилие: он впервые обретает силу, которой до этого обладали и Мотылек, и Хризантема, — но обретает ее только для того, чтобы осознать свое бессилие. Эта парадоксальная ситуация завершает фильм — режиссер не показывает нам замолкающий вопль, позволяя ему длиться и длиться, как будто Каланча навсегда застывает в положении абсолютной силы, столкнувшейся с собственным бессилием. И это уже не модернистский субъект, а его оборотная сторона, продолжение и предел — субъект,

ект постмодернистский. Это форма существования отсутствия субъекта, когда собственное пролонгированное умирание оказывается единственным поводом для рефлексии, существование возможно только *внутри* и *за счет* этой самой рефлексии. То, что в фильме показано через двух отдельных персонажей — Мотылька и Каланчу, — иллюстрирует сложную внутреннюю структуру отношений модернистского и постмодернистского способов реализации субъективности. Финальная сцена ярко показывает, как модернистский субъект достигает своего абсолюта в умирании, но не завершается на этом, потому что есть взгляд, который рефлексировывает и длит его смерть как единственный способ собственного существования, но в этом существовании и ужасе мы видим обоих героев в неразрывном единстве, потому что осознание предельной по силе разрушительности утраты Каланчи возводит жест Мотылька в абсолюта. Но стоит воплю ужаса прерваться, Каланча снова окажется замкнут в культурном поле, а погибший Мотылек станет элементом прошлого, неспособным актуализироваться в настоящем. Именно поэтому так важно, что фильм заканчивается длящимся воплем — он фиксирует ту культурную ситуацию, в которой вспышка, по всем законам могущая существовать лишь миг, длится вечно, черпая силы из собственного умирания, лишенная онтологического основания, существующая в пространстве невозможности. Законы существования постмодернистской субъективности можно охарактеризовать схожим образом.

**Вместо заключения:
несколько слов о силе «сквозной» репрезентации**

Как же вышло, что фильм китайского режиссера, снятый в конце XX века, оказался столь репрезентативной иллюстрацией основополагающих механизмов европейской субъективности? На первый взгляд, это кажется более чем парадоксальным. Но если присмотреться, то можно заметить, что на примере переломных в жизни Китая лет режиссер через призму личной драмы главных героев демонстрирует отношение внешних и внутренних детерминант и их роль в жизни людей с разными типами мировоззрения. Как бы ни был важен национальный

аспект в сюжете, те соотношения, которые демонстрируются режиссером в такой стремящейся к экспансии сфере как искусство, оказываются если не универсальными, то точно символическими. И накладывая на этот символический ряд понятийную сетку, выработанную при анализе новоевропейской субъективности, мы получаем возможность зафиксировать интересные аналогии, которые и позволяют нам глубже проникнуть как в сюжет фильма, так и в механизмы трансформаций субъекта. То, что рассмотренные механизмы оказались столь глубокими и обладающими столь сильным преобразовательным потенциалом, что смогли проявиться даже в таком конкретном нарративе, как сюжет данного фильма, говорит о том, что рассмотренные тенденции имеют универсальный характер и существуют не столько «в», сколько «сквозь» произведение искусства, тем самым являясь, возможно, самым травматическим, но единственно возможным способом репрезентации в современную эпоху.

CHRONICA



ИСТОРИЯ И КИНОИСКУССТВО
Отчет о работе секции
«Логос. Этос. Миф — 4: История в кино»
(РХГА, Санкт-Петербург)¹

**СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН,
ОЛЬГА СТАВЦЕВА**

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры Философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии; доцент кафедры Еврейской культуры Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург/Саратов, Россия

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

16 апреля 2019 г. в Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург) прошла Четвертая Международная научно-практическая конференция «*Ното loquens*: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира». В рамках этой конференции состоялось заседание секции «Логос. Этос. Миф — 4» (руководитель — А. А. Сини-

¹ Обзор составлен при поддержке гранта РФФИ №17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта»

цын). Четвертое заседание своей секции организаторы посвятили теме *истории в кино*. Обсуждались различные проблемы, связанные со способами изображения в кинематографе исторических событий. Особое внимание было уделено проблеме изображения античной истории в кинематографе. Участниками киноведческого семинара стали историки, филологи, философы, культурологи и религиоведы — преподаватели и учащиеся разных ВУЗов Петербурга, Москвы и Саратова. На заседании секции были заслушаны и обсуждены доклады, тематика которых охватывала широкий круг кинофильмов: от пеплумов и комиксов до научных телепередач и артхауса; хронология сюжетов: от Гомера и античной мифологии до русской пушкинианы в киноискусстве XX — начала XXI вв. В заключении были подведены итоги работы секции и определены планы будущих заседаний.

Ключевые слова: Античная история и культура, кино, искусство, философия, литература, Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), научная конференция, «Логос. Этнос. Миф», *Homo loquens*, рецепция

**HISTORY AND CINEMA:
Report on the work done by participants
of the “Logos. Ethos. Myth — 4” section
(The Russian Christian Humanitarian Academy,
St. Petersburg)**

Svetlana Nikonova

DSc in philosophy, Professor
St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
St. Petersburg, Russia
E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor
The Russian Christian Humanitarian Academy; St. Petersburg State University
St. Petersburg / Saratov, Russia
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Olga Stavtseva

PhD in philosophy, Associate Professor
St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
St. Petersburg, Russia
E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

A meeting of the section «Logos. Ethos. Myth — IV» was held on 16th April 2019 in the framework of the research-and-practice conference entitled «Homo loquens: language and culture. A dialogue of cultures in the open world» (The Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg). This sitting was devoted to the topic of History in the cinematograph. Participants of the meeting — scholars in the fields of history, philology, psychology, philosophy and religion — came from universities of St. Petersburg, Moscow, and Saratov. Each report entailed a heated discussion. This is a brief review of speeches on history as mirrored in the cinematograph.

Keywords: Ancient history and culture, cinematograph, art, philosophy, literature, the Russian Christian Humanitarian Academy, scholarly conference, “Logos. Ethos. Myth”, *Homo loquens*, reception

16 апреля 2019 года в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА, Санкт-Петербург) прошла Четвертая Международная научно-практическая конференция «*Homo loquens*: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира». Организаторами этого мероприятия выступили Факультет мировых языков и культур РХГА, Институт итальянского языка и культуры *Elitalia*, существующий при РХГА, Отдел образования итальянского посольства в Москве и Санкт-Петербургская ассоциация международного сотрудничества. В рамках конференции одновременно работали четыре секции: «Литературное наследие как зеркало мировой культуры», «Языковое образование как проводник *homo loquens* в мире культуры» (две платформы с одинаковым названием) и «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур». Исходя из общей тематики конференции, большая часть докладов была посвящена вопросам филологии, истории и теории литературы, проблемам педагогики и культуры.

В четвертый раз проводила свою работу секция «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур» (руководитель — А. А. Синицын). На первых трех заседаниях нашего «Логоса» (2016–2018 гг.) проблематика выступлений была широкой, обсуждались самые разные темы по истории, философии, литературе, культурологии, антропологии, археологии и искусству. Результаты предыдущего заседания секции (апрель 2018 г.) уже были представлены читателям журнала *Terra Aestheticae* (Sinitsyn,

2018а, 354–365), поскольку в ходе первых трех заседаний все яснее становилось понимание актуальности именно эстетической проблематики для разговора о культуре в современных условиях, особенно когда речь идет о том, чтобы делать доклады не на строго заданную тему, но руководствуясь спонтанными интересами, яркими переживаниями, заставляющими исследовать тот или иной аспект культурной жизни.

В работе секции «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур» принимают участие как ученые с большим опытом научных исследований, так и студенты, лишь нащупывающие основы своего научного интереса. Складывается впечатление, что свобода научного поиска, предлагаемая тематикой секции и широтой дискуссии, сама переводит дискуссию в эстетический режим и привлекает внимание к эстетическим проблемам. А общая тематика конференции задает дополнительный стимул для эстетического интереса, обращая к вопросу о языке и способах выражения культурной жизни человека. И, конечно же, в первую очередь таким способом выражения оказывается язык искусства.

На сей раз организаторы решили отступить от сложившейся традиции политематических научных чтений и посвятить заседание достаточно узко определенной теме, а именно, обсуждению проблем рецепции истории в кинематографе и тем средствам кинематографического языка, которые ответственны за представление таковой рецепции. Таким образом, тема была приведена в максимальное соответствие с общей тематикой конференции, и в то же время оказалась максимально приближенной к проблемному полю эстетики. В информационном письме было объявлено, что приоритетными являются темы докладов по кинорецепции античности. В итоге из поступивших заявок было отобрано 19 и мероприятие, предполагавшееся весьма камерным, переросло в довольно масштабное обсуждение. И такой «спрос» на заявленную тему нам представляется показательным.

Тематика секции оказалась столь важной для конференции в целом, что один из докладов по данной теме был вынесен на пленарное заседание «*Homo loquens* как субъективный фактор и творческое начало в языке, литературе и культу-

ре», которое проходило в актовом зале Академии. Доклад доктора филологических наук, доцента кафедры классической филологии Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова Т. Ф. Теперик (Москва) «Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах» был посвящен проблеме кинонарратива в фильмах на тему античной истории. Она сопоставила кинотрактовки легендарного сюжета из истории Греко-персидских войн: классическую киноленту Рудольфа Мате «Триста спартанцев» (*The 300 Spartans*, 1962), «300» Зака Снайдера (2007) и «Триста спартанцев: расцвет империи» (*300: Rise of an Empire*, 2013) Ноама Мурро. По мнению Т. Ф. Теперик, изменение художественных средств в киноверсиях З. Снайдера и Н. Мурро объясняется использованием киноязыка компьютерной графики, а позитивные финалы этих фильмов — ориентацией на массовую аудиторию. Отступления от исторических фактов в пеплуме Р. Мате — результат стремления более ярко показать характеры персонажей, а в двух киноверсиях последнего десятилетия — драматизировать события, поскольку в прецедентных текстах, какими для Снайдера и Мурро были комиксы, драматизация как прием отсутствовала.

Заседание секции, посвященной рецепции истории в кино, открыл кандидат исторических наук, доцент Русской христианской гуманитарной академии и Института философии Санкт-Петербургского государственного университета А. А. Синицын (Санкт-Петербург/Саратов). Ведущий представил всех докладчиков-участников «Логоса» и рассказал о деятельности киноклуба, который существует при РХГА.

В своем докладе «Клио в кино: русский опыт» А. А. Синицын указал на значимость проведения научного семинара по теме древнегреческой и римской истории в киноискусстве. Докладчик обратил внимание на достаточно, в целом, низкий интерес к «десятой музе» в отечественном антиковедении. Фильмы, созданные на сюжеты из античности, за всю историю советского и российского кинематографа можно пересчитать по пальцам. Однако есть мировая традиция художественных и документальных фильмов, телесериалов, научно-популярных киноисследований. Из массы игровых кинокартин, снятых по

мотивам древнегреческой и римской литературы или на основе современных исторических романов, можно назвать дюжину произведений, которые считаются классическими¹. За рубежом ежегодно выходят десятки статей и книг, посвященных античности в кино, авторами которых являются известные специалисты-антиковеды, издаются сборники и монографии, посвященные конкретным фильмам на тему истории древнего мира². Увы, российские искусствоведы и кинокритики редко обращаются к «историографическому» кино, да и ракурсы их рассмотрения не всегда интересны для историков. Но, как отметил А. А. Синицын, в последние годы в России стали появляться работы историков и филологов-классиков про фильмы на античные сюжеты. К римской истории в кинематографе обращался выдающийся петербургский антиковед Э. Д. Фролов. В 2012 г. в предисловии к антиковедческому журналу «Мнемон» Э. Д. Фролов поместил статью «Античность и кинематограф», где он эскизно обозначил проблемы отражения античности в современной игровой культуре, в первую очередь, в кино (Frolov, 2012, 10–13). Показателен опыт московских коллег-филологов: последние три года доценты кафедры классической филологии МГУ Т. Ф. Теперик и Я. Л. Забудская на межфакультетских курсах (МФК МГУ) читают лекции учебного курса «Античная история в кино и литературе» (Teperik, 2019, 149–153)³, на который ежегодно записываются сотни слушателей. Т. Ф. Теперик опубликовала несколько статей об античных войнах и героях греческой и римской мифологии в мировом кинематографе. Исследование рецепции образов древнегреческих, римских и персидских исторических деятелей в массовом сознании, с экскурсами в кинематограф,

¹ См., например, в новом учебно-методическом пособии «Античная цивилизация» краткий список кинокартин, рекомендованных профессором СПбГУ О. Ю. Климовым к просмотру студентам, специализирующимся по античной истории (Klimov, 2016, 39–40).

² Избранную библиографию за последнее десятилетие (только монографии и тематические сборники) можно найти в списке литературы к статье: Sinitsyn, 2018b.

³ См. также: <https://lk.msu.ru/course/view?id=1002> (с приложением программы курса).

содержится в монографиях и серии статей казанского антиковеда Е. А. Чиглинцева. Можно назвать отдельные публикации А. В. Ивановой (ИВИ РАН), Н. С. Колоколовой (СГУ им. Н. Г. Чернышевского), А. А. Сеницына и других антиковедов¹. Но, надо признать, что все это капля в море по сравнению с опытом зарубежных коллег, и, по большому счету, в отечественной науке исследований на тему Клио в кино нет. В заключении А. А. Сеницын рассказал о новом спецвыпуске журнала *Acta eruditorum* (№ 29, 2018) по истории и теории кино, в котором были опубликованы три десятка работ российских и европейских философов, историков, филологов, в том числе статьи на сюжеты по античной истории и культуре в современном кинематографе, подготовленные антиковедами. Докладчик выразил надежду на то, что и в дальнейшем будут проводиться тематические конференции и появляться новые сборники, посвященные «антиковедческому» кинематографу.

Доктор исторических наук, профессор Казанского (Приволжского) федерального университета Е. А. Чиглинцев представил доклад на тему «Кино об античности: воспроизведение нарративов или конструирование образов?» Отвечая на вопрос, поставленный в названии своего доклада, Е. А. Чиглинцев отметил, что обращение кинематографа к историческим сюжетам с первых лет его существования представляется совершенно естественным. С самого начала историческое кино «симулировало» нарратив, который должен был организовать материал для просмотра, каким-то образом его изложить и тем самым создать представление об эпохе и ее персонажах. Чем более зрелыми становились средства выразительности в киноискусстве, тем более авторы минимизировали привязку к «реальному прошлому», предпочитая рассказывать и показывать почти совершенно выдуманную, да еще и идеологически насыщенную «историю». Прямое воспроизведение исторических нарративов присутствует, когда речь идет о документальном или учебном кино. Варианты различны: от прямого цитирования источников до «говорящих голов» авторитетных (или не очень) экспертов, излагающих

¹ См. краткий обзор: Sinitsyn, 2018b, 12–13.



Работа секции «Логос. Этнос. Миф: Лики и отбллки культур – IV: История в кино» на Четвертой Международной научно-практической конференции «Ното loquens: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира». Доклад профессора Е. А. Чиглинцева.

16.04.2019 г. Санкт-Петербург, РХГА, 504 аудитория (фото С. Б. Никоновой)

свой нарратив. Но, как заметил докладчик, в последние годы в документальном кино (ре)конструирование образов становится одним из определяющих элементов воздействия фильма. Цель таких (ре)конструкций одна — придать предлагаемому медийному знанию историческую достоверность. Именно ради этого в игровом кино стали также использовать образ нарратора — либо участника, либо внешнего наблюдателя событий. Подтверждая это правило, Оливер Стоун вводит в фильм «Александр» (2004) фигуру престарелого Птолемея, который должен свидетельствовать в пользу достоверности событий и репрезентации образа главного героя-завоевателя. Здесь-то и происходит манипуляция сознанием зрителей, когда в уста главного героя вкладывается

абсолютно современный набор идеологием и ценностных ориентиров, весьма косвенно связанных с эпохой Александра Великого. Доклад Е. А. Чиглинцева завершился показом фрагмента фильма О. Стоуна «Александр» — эпизод знаменитой битвы при Гавгамелах, с зажигательной речью македонского царя перед боем и общим планом сражения с высоты птичьего полета.

С провокационным докладом на тему «Интерпретация античной культуры в кинематографе: проблема сюжета и образа» выступила доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзников *С. Б. Никонова*. Докладчица заострила внимание на проблеме рецепции в кино сюжетов из истории античной Эллады и начала с того, что, несмотря на огромную влияние древнегреческой культуры, а также большую известность и даже популярность многих греческих сюжетов, которая перекрывает в современном мире по ряду аспектов популярность древнеримской античности, древняя Греция представлена в кинематографе на удивление слабо. Игровых фильмов на греческие сюжеты создано мало, а те, что есть, производят весьма неоднозначное впечатление. Неоднозначность этого впечатления, в первую очередь, связана с тем, что даже имеющиеся кинофильмы не содержат и не передают в своей образности, проблематике и поэтике, эллинского духа, несмотря на то, что в отношении других культурных традиций (в том числе римской), эта проблема не столь остра. Возникает впечатление, что древний Рим словно бы «ближе» к нашему пониманию, его легче показать, его дух легче передать даже в самой простой и массово популярной образности, или римская история более тесно вплетена в нашу жизнь. Это вызывает некоторые сомнения: древняя Греция во многих аспектах для нас более значима и понятна. Однако несмотря на сильнейшую созерцательно-образную окрашенность самой этой культуры, в современном художественном воображении по какой-то причине она все еще не нашла себе места для представления и фиксации. Может быть, именно из-за силы собственных образных рядов? — ставит вопрос *С. Б. Никонова*. По ее мнению, в кинофильмах, представляющих образы древней

Эллады, можно обнаружить две основные тенденции уклонения от представления античности: 1) радикальное осовременивание сюжета и проблематики (использование античного антуража для демонстрации глубоко неантичных проблем); 2) стилизация, схематизация и превращение античного сюжета в сказку. Как ни странно, обе тенденции в чистом виде могут оказаться плодотворными и способствующими улавливанию образа античной Греции, если они проведены радикально и до конца. С. Б. Никонова сопоставила европейские и американские пеплумы середины XX в., блокбастер «Троя» (*Troy*, 2004, режиссер В. Петерсен), фильмы о Греко-персидских войнах З. Снайдера (2007) и Н. Мурро (2013), грандиозный байопик О. Стоуна «Александр» (2004) и ряд произведений авторского кинематографа на сюжеты древнегреческой мифологии и литературы (фильмы П. П. Пазолини и др.). Выступление С. Б. Никоновой вызвало горячую и продолжительную дискуссию.

Кандидат филологических наук, заведующая кафедрой классической филологии Института восточных культур и античности Российского государственного гуманитарного университета, доцент Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» В. Г. Мостовая и доцент МГУ Т. Ф. Тенерик представили совместный доклад на тему «Рецепция “Илиады” в кино и литературе». Авторы рассмотрели поэтику нескольких литературных и кинематографических произведений, созданных по мотивам Гомеровской «Илиады»: «Троянской войны не будет» Ж. Жироду (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) и «Илиада» А. Барикко (*Omero. Iliade*, 2004); пеплумы «Троянская война» (*La Guerra di Troia*, 1961; в международном прокате этот фильм известен также как «Троянский конь» / *The Trojan Horse*) и «Гнев Ахилла» (*L'ira di Achille*, 1962), новые фильмы «Елена Троянская» (*Helen of Troy*, 2003) и «Троя» (*Troy*, 2004). Несмотря на различие художественных преобразований (жанровые и сюжетные изменения, увеличение событийного ряда, состава персонажей, проч.), литературным текстам и кинофильмам присущи новые смыслы, которые вызваны как требованиями жанра или вида искус-

ства, так и взглядами современников на события далекой древности. В литературе это усиление антивоенного пафоса, в кинокартинах и сериалах — взгляд на греческий эпос, поданный «сквозь призму» эпоса римского. Во второй части доклада авторы сравнили ряд кинокартин XX и XXI вв., где присутствует «илиадовский» сюжет (с цитатами-фрагментами из кинофильмов). Докладчицы пришли к выводу, что к композиции «Илиады» наиболее близок фильм «Гнев Ахилла», ибо только эта картина, как и поэма Гомера, начинается с изображения причины гнева главного ахейского героя Ахилла, а заканчивается гибелью главного троянского героя Гектора.

Студент III курса Института истории и международных отношений Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского А. С. Мигурский прочитал доклад на тему «Две Медеи: от трагедии мести Еврипида к драме культур Пазолини». Предметом обсуждения стала кинематографическая интерпретация П. П. Пазолини знаменитой трагедии Еврипида «Медея», сравнение киноверсии с первоисточником. Обыгрывая репутацию Медеи как колдуньи, варварки и детоубийцы, древнегреческий трагедиограф радикализировал каждый из этих аспектов своей героини. Еврипид вынес на сцену афинского театра сюжет, основанием которого являются тема власти и тема восприятия *другого*. Тем же путем идет П. П. Пазолини в одноименном фильме 1969 г. Итальянский режиссер преподнес аудитории историю рокового столкновения архаической (Восточной/африканской) и капиталистической (Западной/европейской) культур. Докладчик рассмотрел формальные и нарративные приемы, которые использует Пазолини, чтобы (вос)создать метаисторический образ античности. Противоречия мужского и женского начал, авторитаризма и демократического социализма, рациональности капиталистической цивилизации и священного духа первобытных народов, с особой остротой заявившие о себе во второй половине XX в., оказались созвучны критическому пафосу трагедии Еврипида. Важное место при истолковании еврипидовских образов в их визуальной репрезентации, как считает А. С. Мигурский, занимает марксистский аспект произведения Пазолини. По

мнению докладчика, на создание образа пазолиниевской героини-чародейки оказали влияние не только научные представления 1960-х гг. о сущности мифа и специфике первобытного (архаического) мышления. В фильме нашли отражение взгляды Пазолини на студенческие волнения 1968 г. в Италии, а также на борьбу народов «третьего мира» за независимость и ее революционизирующее влияние на европейское общество.

С сообщением на тему «Субверсивное возвышенное в фильме “Триста спартанцев”» выступил преподаватель Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, аспирант кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена П. А. Егоров. Предложив к обсуждению классический пеплум Рудольфа Мате «Триста спартанцев» (*The 300 Spartans*, 1962), докладчик сделал акцент на субверсивном (подрывном) аспекте кинообраза легендарного подвига античности. Через анализ отдельных сценарных и режиссерских ходов, а также через их сопоставление с историческим контекстом создания фильма (начало 1960-х гг.) докладчик проинтерпретировал пеплум Р. Мате как произведение, наиболее полно передающее развертывание категории Реального в качестве категории Смерти. Докладчик отметил, что фильм изобилует многими явными недостатками — обрывочными линиями повествования, «плоскими» сценами, — и может быть сочтен «проходной» картиной времен Холодной войны (Ахеменидская держава как СССР, а Эллада как США). Но при этом всё происходящее в фильме сопровождается достаточно возвышенной музыкой М. Хадзидакиса, создающей определенный контраст плоскости действия. Докладчик склонен видеть в этом художественный ход: упрощенность и банализация подвига доведены до предела, но разрыв между простотой подвига и возвышенностью музыки порождает эффект присутствия Смерти. Фильм, намеренно или же по воле случая, рисует образ отчаяния, осознания невозможности выжить в условиях необходимости исполнить долг. Отступить нельзя, но и такая необходимость не преобразует смерть воинов. Это война без прикрас, но не война без Духа. Но дух этот —

дух европейский (выражающийся в музыке совсем не античной), дух нигилизма, дух Смерти.

Интересно, что та же тема внедрения новоевропейского мировоззрения в античный сюжет и разрушительного воздействия подобного внедрения на этот сюжет с последующей возможностью превращения его в отражение актуальной для современности проблематики была подхвачена в докладе аспиранта кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов А. К. Новиковой «Фильм Оливера Стоуна «Александр»: смерть гения во имя персонажа». По мнению докладчицы, в фильме «Александр» (2004) авторы ставят перед собой задачу показать в образе главного героя сочетание двух начал: божественного (что позволило Александру создать великую державу) и человеческого (которое, будучи скрыто от глаз его современников, обуславливало поступки царя-полководца). Реализация этой идеи требовала от создателей фильма работы с двумя типами рациональности — античным и новоевропейским. Работа с первым типом позволила бы репрезентировать в Александре его божественную сторону, показать его создателем нового мира. Второй тип разрушает образ божества демонстрацией того, что поступки царя обусловлены его самовыражением и становлением в качестве личности. Таким образом, как считает А. К. Новикова, центральный посыл фильма мог бы быть реализован за счет столкновения двух указанных типов рациональности. Это позволило бы показать, что обожествление Александра связано с тем, что он сумел совершить акт трансгрессии из мировоззренческой парадигмы своего времени к принципам будущего. Но интерпретируя замысел фильма таким образом, докладчица критически оценивает результат его осуществления. По ее мнению, режиссеру не удалось создать напряжение между двумя типами рациональности, так как в погоне за демонстрацией человеческой природы Александра, Стоун упустил из виду составляющую античного мировоззрения, элементы которой остались в кинофильме спорадическими и безжизненными. К ним можно отнести фигуру рассказчика, которая создает канву фильма, однако слова Птолемея становятся лишь замещающим элементом.

Например, он говорит о том, что Александра считали богом, но в сюжете это почти не показано, а слова нарратора о человеческих страстях Александра, напротив, находят неизменное подтверждение в картине. Такой подход создает дисбаланс, уничтожает любые намеки на античный дух, превращая их в достаточно формальные постулаты, демонстрируя в Александре *лишь человека*, который стремится к самовыражению в той исторической ситуации, в которой он родился. Стоун показывает, что македонский царь, раздираемый страстями и стремлениями, ищет путь к самому себе, однако все это происходит в рамках новоевропейской картины мира. Парадоксально, что в итоге Александр Великий в интерпретации Стоуна становится человеком настолько, что его приходится отнести к *человеку вообще*. Биографические моменты превратились в символические обозначения, а сам герой — просто в форму для самоотождествления зрителя.

Следующее выступление было посвящено одной из самых политически ангажированных фигур античности — Гнею Марцию Кориолану. Наш гость, кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова *Я. Л. Забудская* представила доклад на тему «Биография и легенда: Кориолан в литературе и кино». Коллега попыталась определить, какие аспекты биографии Кориолана, рассмотренные у Плутарха и его предшественников представлены в новоевропейской рецепции этого сюжета: у Шекспира, а также в киноадаптациях судьбы Кориолана. Легенда, эпизод долитературной истории Рима, стала историей у Тита Ливия и Дионисия Галикарнасского, моральным топосом — у Цицерона и Валерия Максима. Плутарх в «Сравнительных жизнеописаниях» совместил оба аспекта и создал биографию легендарного персонажа, иллюстрирующую моральный тезис «гордыня губит доблесть». Принцип изложения Плутарха — драматический, придающий всему повествованию архитектонику классической греческой трагедии. Но главное, что делает сюжет драматическим — двойственность в изображении характера, заложенная уже у Дионисия Галикарнасского, развитая у Плутарха и подхваченная затем Шекспиром: пре-

зирающий народ вояка, сознательный антипопулист, доблестный герой-государственник и маменькин сынок. Как показала Я. Л. Забудская, эта амбивалентность моральной наполненности сюжета приводит к последующему разнообразию трактовок легендарного образа: от шекспировской драмы о гибели героя до Кориолана-протофашиста Т. С. Элиота и Б. Брехта или персонажа «Голодных игр» (*The Hunger Games*, 2012), от положительного героя пеплума (через фильм-загадку Ж. Кокто) к отрицательному герою современного боевика — «Кориолан» Р. Файнса (*Coriolanus*, 2011).

Выпускник и нынешний сотрудник Русской христианской гуманитарной академии К. А. Можайская (Санкт-Петербург) выступила с сообщением на тему «Образ Понтия Пилата в кинематографе». Фигура Пилата, как правило, представлена в качестве второстепенного персонажа в фильмах на христианскую тематику. В отечественной культуре особенную популярность этому образу придал роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», где Пилат фигурирует как персонаж художественного текста Мастера. К. А. Можайская рассмотрела ряд примеров интерпретации образа, попыталась определить их взаимосвязь с христианскими и античными первоисточниками, их модальность, изменяющуюся в зависимости от расстановки моральных и историко-культурных акцентов в кинофильмах. На основе анализа фильмов на тему о Христе и Пилате К. А. Можайская попыталась определить типологию образов Пилата в кинематографе. 1) Пилат — политик, суровый и безжалостный, нацеленный на хранение порядка в Иудее, вынужденный поддаться требованиям первосвященников и народа распять Христа. 2) Фигура сочувствующего Пилата. В ряде кинокартин образ Пилата-политика предстает в развитии, зритель видит его сочувствие Христу и даже потенциальную возможность обращения в христианство, что конфликтует в его душе с долгом перед Римом. 3) Пилат равнодушный, уставший от политических распри, от службы в захолустной провинции, не страдающий осужденному Христу. 4) Пилат — высокомерный и циничный правитель, ведущий свою игру. Многие режиссеры, экранизировавшие библейские сюжеты, стремились к точной переда-



Участники заседания секции «Логос. Этнос. Миф: Лики и отблики культур – IV: История в кино» (фото Д. Семёновой)

че канонического текста как визуальными, так и словесными средствами; авторы даже самых controversialных постановок теми или иными способами пытались сконструировать «аутентичность» за счет узнаваемости образов. Стремление к сохранению канонических элементов проявляется в такой художественной особенности, как построение в кадре узнаваемых иконографических картин: суд Пилата, бичевание и насмешки, сообщение о пророческом сне жены Пилата, распятие, а также в продиктованных христианской традицией приемах, таких как маскировка лица Иисуса с помощью лучей света, отсылающих к нимбу.

Часть заседания, посвященную рецепции античности в кино, завершил доклад на тему «Герменевтика ненависти: современное прочтение истории о Гипатии Александрийской в фильме А. Аменабара “Агора”», прочитанный кандидатом философских наук, доцентом кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов *О. И. Ставцевой*. Десять лет назад Александр Аменабар экранизировал сюжет об известной женщине-ученом

и философе Гипатии Александрийской. О. И. Ставцева подвергла герменевтическому истолкованию представленную в фильме «Агора» (*Agora*, 2009) позднеантичную историю на темы любви, науки, любви к науке на фоне религиозного фанатизма. Согласно принципам философской герменевтики, всякое произведение искусства соотносится с породившей его эпохой, укоренено в собственном историческом контексте. И значит в данном случае это социально-политические и культурные события начала XXI в. О чем в большей степени рассказывает фильм Аменабара: о событиях начала V в. или о нас самих, зрителях-реципиентах? На этот вопрос О. И. Ставцева попыталась ответить, руководствуясь идеей Гегеля, что «сущность исторического духа состоит не в восстановлении прошлого, а в мыслящем опосредовании с современной жизнью» (Gadamer, 1988, 220). Расхождение двух эпох — во-первых, переходной эпохи от античности к средневековью (от язычества к христианству), которая показана в исторической драме А. Аменабара, и, во-вторых, той, контекст которой породил эту трактовку позднеантичной истории, — создает одновременно и своеобразие произведения, и репродуцирует массу исторических неточностей и модернизмов. Доклад завершился фрагментом из фильма «Агора», где показан эпизод разгрома христианскими фанатиками великой Александрийской библиотеки. Докладчица ответила на многие вопросы участников секции. С критическими замечаниями, вызванными различием подходов к исследованию кино, к предложенной интерпретации фильма «Агора», выступила киновед Н. В. Казурова. Обсуждение получилось увлекательным и продуктивным.

Также на заседании секции был представлен ряд докладов по истории в кино, тематика которых находилась за пределами античной истории.

Доктор филологических наук, профессор, руководитель Научно-организационного центра Всероссийского музея А. С. Пушкина А. В. Ильичёв (Санкт-Петербург) представил доклад «Жизнь Пушкина в кино». Докладчик предпринял попытку проанализировать кинематографические интерпретации биографии А. С. Пушкина, начиная с первого фильма 1910 г. и заканчивая последними крупными проектами 2000-х



Обсуждение доклада профессора А. В. Ильичева; ведущие секции А. А. Синицын, М.Н.Растегаева (фото С. Б. Никоновой)

годов. «Пушкин в кино» представлен фильмами разных категорий: игровые, анимационные, научно-популярные, документальные. Сам поэт не дожил до появления кинематографа без малого 60 лет, зато кинематограф практически с первых лет своего существования обращался не только к произведениям писателя, но и к его биографии. С начала XX в. до начала XXI в. в России было создано множество игровых и документальных фильмов о жизни А. С. Пушкина. А. В. Ильичёв рассмотрел только игровые биографические фильмы, героем которых является Пушкин. Особенности кинематографического воплощения биографии поэта связаны с несколькими проблемами: техническими возможностями кино (немое, черно-белое, звуковое, цветное), выбором биографического масштаба (полное жизнеописание или отдельные фрагменты жизни), концептуальной трактовкой исторического материала. Кинематографическая интерпретация биографии А. С. Пушкина создавалась более 100 лет, поэтому идеологические трактовки биографических пушкинских сюжетов существенно менялись от монархических («Жизнь и смерть

А. С. Пушкина», 1910) до декабристских («Путешествие в Арзрум», 1936). Изменялся и подбор биографического материала: от лицейской юности («Юность поэта», 1936; «18–14», 2007) до роковой дуэли на Черной речке («Последняя дорога», 1986; «Пушкин. Последняя дуэль», 2006). В кинофильмах последних лет — «Пушкин. Последняя дуэль» и «18–14» — делается акцент на детективный сюжет, словно создателям кинокартины оказывается недостаточно фигуры самого А. С. Пушкина. В заключение доклада А. В. Ильичёв добавил к рассмотрению реализованных киноверсий о Пушкине еще и нереализованный проект С. М. Эйзенштейна «Любовь поэта». Рисунки режиссера к замыслу фильма о поэте хранятся в фондах Всероссийского музея А. С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры нейро- и патопсихологии факультета психологии психологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова Р. Ф. Теперик (Москва) выступила с докладом на тему «Изображение психологии зависимостей в кино: “История Адели Г.” и “Вандомская площадь”». В докладе были проанализированы художественные средства, с помощью которых в кинематографических произведениях изображаются бессознательные корни психологических зависимостей. В фильмах «История Адели Г.» (*L'histoire d'Adèle H.*, 1975, в главной роли с Изабель Аджани; реж. Ф. Трюффо,) и «Вандомская площадь» (*Place Vendôme*, 1998, с Катрин Денев, реж. Н. Гарсиа) раскрываются психологические истоки ухода от реальности, аутодеструкции и аномальных влечений. Доклад сопровождался показом видеофрагментов обсуждаемых фильмов. Р. Ф. Теперик провела анализ киноязыка этих произведений и актерской игры в контексте режиссерского замысла.

Младший научный сотрудник Отдела литературы стран Азии и Африки Библиотеки Российской академии наук В. С. Фирсова (Санкт-Петербург) выступила с докладом «Основные виды дзидайгэки — исторической драмы японского кинематографа». Появление в Японии такого жанра как «дзидайгэки» (историческая драма) имеет исторические предпосылки как в литературе, так и в традиционном театре Японии (Кабуки, Дзёрури). Но существовали два независимых направления: сэвамоно

(бытовая драма) и дзидаймоно (историко-героическая драма), причем произведения второго жанра обычно оценивались выше. В кино дзидайгэки — это костюмно-исторические произведения, описывающие истории военных кланов, отдельных битв и сражений. Больше всего дзидайгэки посвящено жизни самурайского сословия периода Сакоку (1641–1853), однако есть и исключения — это фильмы, повествующие о более ранних, или, наоборот, более поздних событиях. Также существуют кинокартины, где преобладают, скорее, лирические мотивы, например, фильмы о жизни горожан, в частности, девушек из веселых кварталов.

Старший преподаватель факультета Философии, богословия и религиоведения РХГА В. А. Егоров (Санкт-Петербург) прочитал доклад на тему «Кино и Новые религиозные движения (на примере фильма «Мастер»)». Новые религиозные движения — устоявшееся словосочетание, которое обозначает особый круг религиозных и духовных движений, возникших после Второй Мировой войны на основе эклектичного набора мировоззренческих представлений о мире, месте в нем человека, отношении человека к посю- и потустороннему мирам, сознательно отграничивающих себя от ранее существовавших религий. Кино выступает как способ изучения этого феномена, являясь мощным инструментом привлечения внимания к различным социальным явлениям. Кинофильм, как художественное визуальное произведение становится не столько фиксатором и интерпретатором прошлого, через экскурс и ракурс задающим координаты восприятия, сколько средством вопрошания, способом постановки вопросов. В начале 1950-х гг. в Америке стал широко известен Л. Р. Хаббард, основатель Дианетики и саентологии, оригинальной системы, которую относят к НРД. Образ Хаббарда, а также история Церкви саентологии стали основой сюжета фильма «Мастер» (*The Master*, 2012, реж. П. Т. Андерсон). В фильме показана личная история бывшего моряка и ветерана войны, который волей случая стал другом Хаббарда и активным участником становления религиозного движения, благодаря чему ему удалось выйти из затяжного духовного кризиса и избавиться от психологической зависимости от алкоголь-

ных и наркотических средств. По мнению В. А. Егорова, данный фильм является хорошим иллюстративным материалом и может служить вспомогательным источником для изучения саентологии, истории и некоторых фундаментальных основах учения.

Последним прозвучал доклад «“Курдский вопрос” в творчестве иранских и турецких режиссеров», который представила кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук *Н. В. Казурова* (Санкт-Петербург). Курдский кинематограф зачастую выступает в качестве трибуны политической борьбы и играет роль важного маркера национальной идентичности наряду с курдским языком, фольклором, литературой, музыкой. Статус курдского кинематографа определяется не по территориальному признаку отсутствующего суверенного государства, а по этнической принадлежности режиссеров. География курдского кино так же обширна и неоднородна, как и территория проживания самих курдов. Пронзительные по эмоциональному воздействию на зрителя кинематографические истории курдской действительности «по ту сторону всех границ» Б. Гобди и Й. Гюнея дают возможность исследователю по-новому взглянуть на так называемый «курдский вопрос». По мнению *Н. В. Казуровой*, мы не увидим в фильмах о курдах непосредственного повествования об исторических событиях, сражений, военных хроник или упоминания важных исторических персонажей и размышлений о роли этих персонажей в современной истории Курдистана и его прошлого. Режиссеры — курды по происхождению — рисуют средствами кинематографа психологический портрет своего народа в настоящем и создают узнаваемую атмосферу. Размышляя над увиденным на экране и помещая сюжетное содержание картин в исторический контекст, исследователь может выстроить образ современной курдской действительности. В условиях движения курдского национализма кинематограф выступает важным средством борьбы за право народа на культурное самоопределение. Акценты режиссеров на национальные особенности дают курдам возможность заявить о себе как о самобытной части

населения Ирана. И в этом они видят важнейшую роль средств киноязыка. Иранские фильмы о курдах являются одновременно частью иранского национального киноискусства и важной составляющей истории курдского кинематографа. Несмотря на общность тем и идейного концепта ирано-курдского кинематографа и фильмов режиссеров-курдов, проживающих в других странах, их кинокартины различаются. Выпущенные на Западе курдские фильмы более откровенны и прямолинейны — как на уровне визуального ряда, так и при проговаривании патриотических идей. Снятые в Иранском Курдистане работы Б. Гобади, погруженные в реалии иранской культуры, должны следовать требованиям исламской цензуры в республике Иран. Актеры строго соблюдают предписания мусульманского дресс-кода. В отсутствие возможности открыто выразить свою политическую позицию, Гобади насыщает визуальный ряд фильмов аллегорическими и метафорическими образами и создает в них атмосферу мистическо-религиозной духовности.

Работа секции «Логос. Этос. Миф: Лики и отблики культур — 4: История в кино» завершилась продолжительной дискуссией по всем докладам, представленным на заседании. Участники чтений высказывали свои суждения об историческом нарративе в киноискусстве, многовариантности фильмологических трактовок прошлого. В заключении А. А. Сеницын поблагодарил гостей семинара и постоянных участников «Логоса» за интересную работу и подвел итоги Четвертого заседания. Ведущий отметил, что опыт такого рода дискуссий представляется уникальным, ибо участники семинара не являются профессиональными киноведами или кинокритиками, но всех объединяет общий интерес к кино и истории. Возможно, это позволит осмыслить культурные контексты кинематографа по-новому: в философском, историко-культурологическом, поэтическом, литературно-историческом, психологическом, антропологическом и прочих аспектах. А. А. Сеницын поделился планами новых симпозиумов, посвященных теме «историографического» кино, и выразил надежду на перспективу издания сборника научных исследований о фильмах на сюжеты из античности.

Вопрос, который не прозвучал явно на конференции, но неизбежно возникает при подведении ее итогов, — как кино конструирует коллективную память, создает ткань мемориальной культуры, творит политику памяти? Этот вопрос находится сегодня на острие гуманитарных исследований в произведениях (Assman, 2014; Assman, 2016; Assman, 2017; Assman & Assman, 2012; Assman, 2004; Khal'bvaks, 2007). Как пишет А. Ассман, опираясь на исследования М. Хальбвакса, индивидуальная память всегда опирается на социальный фундамент (Assman, 2014, 21). Социальная память имеет своим носителем социальную коммуникацию, культурная память — символические медиаторы (Assman, 2014, 31). Кино имеет огромное значение в формировании социальной, коллективной и политической памяти. Перефразируя слова исследовательницы, относящей их к коллективной памяти, можно заключить, что кино во многом является посредником, благодаря которому «ментальные образы превращаются в иконы, а нарративы становятся мифами» (Assman, 2014, 38). Это связано с особенностями художественных и выразительных средств кинематографа. Историческая память нуждается в репрезентациях, которые щедро и в ярких образах предоставляет массовому сознанию кино.

Важная мысль, прозвучавшая в ряде докладов, состояла в фиксации ментального сдвига в европейском сознании, случившемся между античностью и нашим временем, ведущем отсчет от модерна. Интерес к античности подогревается ее непонятностью, утраченностью, загадочностью. Разрыв между этими мировоззренческими эпохами ведет к тому, что важные исторические фигуры и события древности приходят к нам в современных трактовках, отвечают на вопросы, которые задаются из настоящего, в лекалах, скроенных актуальными проблемами и ситуациями.

Изображение древних сюжетов в кино и шире — в искусстве, обусловлено определенной свободой отношения к героям как к материалу для художественного творчества, а не как к сакральным персонажам. Но представление о том, что есть некая, пусть и прерывистая, но тем не менее обладающая своей логикой линия развития от прошлого к настоящему, от античности к современности, заставляет нас искать в про-

шлом отзвук сегодняшних, насущных проблем. Мы, современные люди, думаем, что можем тем не менее понять, постичь древнюю культуру. Модерну присуще как разрушение прошлого, так и сохранение его в виде истории. Это заставляет даже массовое сознание искать связи с прошлым в изучении его культуры, в воспроизведении его в виде объектов искусства, в том числе и в виде кинематографа. Но интереснее всего нам мы сами и наши проблемы, поэтому древние фигуры выкраиваются по лекалам настоящего.

Междисциплинарный аспект секции «Логос. Этос. Миф» во многом составил ее успех и своеобразие. Разговор на заседании получился таким захватывающим и интересным, поскольку кино рассматривалось с разных точек зрения — с позиций историков, филологов, философов, культурологов, религиоведов, киноведов, педагогов и психологов. Наложение различных дискурсов создавало синергетический эффект, а иногда вызывало жаркие споры из-за различия методологических подходов.

По материалам выступлений будут подготовлены статьи для публикации в изданиях Русской христианской гуманитарной академии: сборнике *Homo loquens* и новых выпусках журнала *Acta eruditorum*, а также, возможно, и на страницах *Terra Aestheticae*.

REFERENCES

- Assman, A. (2014). *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [The long shadow of the past. Memorial culture and historical politics]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, Biblioteka zhurnala "Neprikosnovennyi zapas". (In Russian).
- Assman, A. (2016). *Novoe nedovol'stvo memorial'noi kul'turoi* [New discontent with memorial culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, Biblioteka zhurnala "Neprikosnovennyi zapas". (In Russian).
- Assman, A. (2017). *Raspalas' svyaz' vremen? Vzlet i padenie temporal'nogo rezhima Moderna* [Has the connection of times broken? The rise and fall of the temporal mode of modernity]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, Biblioteka zhurnala "Neprikosnovennyi zapas". (In Russian).
- Assman, A., & Assman, Ya. (2012). *Den' vcherashnii v dne segodnyashnem. Sredstva massovoi informatsii i sotsial'naya pamyat'. 1. Osnovy sotsial'noi pamyati* [Yesterday's day is today. Mass media and social memory. 1. Basics

of social memory]. Retrieved from <https://urokiistorii.ru/article/51658> (In Russian).

- Assman, Ya. (2004). *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politiches-kaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: Letter, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury. (In Russian).
- Frolov, E. D. (2012). Vmesto predisloviya: Antichnost' i kinematograf (k probleme otrazheniya antichnosti v sovremennoi igrovoi kul'ture) [Preface: Ancient world and cinema (to the problem of the reflection of antiquity in modern gaming culture)]. In Mnemon: Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira [Mnemon: Investigations and publications on the history of Ancient world]. 11. 7–14. (In Russian).
- Gadamer, Kh. G. (1988). *Istina i metod* [Truth and Method]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Khal'bvaks, M. (2007). *Sotsial'nye ramki pamyati* [Social memory framework]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Klimov, O. Yu. (2016). *Antichnaya tsivilizatsiya* [The Ancient civilization]. St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2018a). Estetika kul'tury v raznykh aspektakh. Otchet o rabote sektsii «Logos. Etos. Mif — 3» (Russkaya khristianskaya gumanitarnaya akademiya, Sankt-Peterburg) [Aesthetics of culture in various aspects Report on the work done by participants of the “Logos. Ethos. Myth — 3” section (The Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg)]. *Terra Aestheticae: Journal of Russian Society for Aesthetics*. 2 (2). 354–365. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2018b). Raznye aspekty Sinema: predislovie redaktora spezyvypuska “Acta eruditorum”, posvjashchennogo istorii i teorii kino [Various aspects of the Cinema: The editor's introduction of the *Acta eruditorum* special issue devoted to the history and theory of cinema]. *Acta eruditorum*. 29. St. Petersburg. (In Russian).
- Teperik, T. F. (2019). Antichnye distsipliny i kurs MFK v Moskovskom universitete im. M. V. Lomonosova [Disciplines in ancient culture and the MFK course at Moscow University. M. V. Lomonosov]. In M. N. Slavjatinskaja (Comp.), A. I. Solopov (Ed.). *Nūn καὶ χθές. Hodie et heri. Segodnia i vchera. Materialy nauchnoj konferentsii «Greko-latinskaja lingvokul'turologija — III», MGU, 29–31 janvarja 2018 g. [Nūn καὶ χθές. Hodie et heri. Today and yesterday. Proceedings of the Conference «Greek-Latin Linguoculturology — III», MSU, 29–31 January, 2018]*. Moscow: Izdatel'stvo “DPK-Press”. 149–153. (In Russian).

**XIII ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«КАГАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»:
УСПЕХИ И СЛОЖНОСТИ НОВОГО ФОРМАТА**

ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА, АЛЕКСЕЙ ЦАРЕВ

Дарина Александровна Поликарпова — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: darinet2711@mail.ru

Алексей Олегович Царев — Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: ilovenewwave@mail.ru

Статья представляет собой подробный обзор конференции «Кагановские чтения», прошедшей в Институте философии Санкт-Петербургского государственного университета 17 мая 2019 года. Конференция, посвященная памяти ведущего ленинградского эстетика М. С. Кагана, традиционно обращается к ключевым проблемам эстетики, обозначенным в его философском наследии и резонирующих с актуальным состоянием эстетической теории и философии искусства. Тема конференции этого года, в согласии с логикой исследований М. С. Кагана — «Коммуникативные стратегии в современной художественной культуре». В обзоре последовательно излагаются основные проблемные области, затронутые докладчиками: коммуникация в современной эстетической теории, роль куратора в современном искусстве и городское пространство как пространство коммуникации в художественных практиках. Особенностью конференции этого года стало обновление формата: вместо традиционных секционных докладов выступающие участвовали в трех круглых столах и старались «общаться» друг с другом на предложенные темы. В статье анализируются опыт применения этого нововведения с указанием на успехи и упущения.

Ключевые слова: Эстетика, М. С. Каган, коммуникация, художественные практики, современное искусство, куратор, город

XIII RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE «KAGAN`S STUDIES»: SUCCESS AND DIFFICULTIES OF THE NEW FORMAT

Darina Polikarpova

Saint-Petersburg State University

St. Petersburg, Russia

E-mail: darinet2711@mail.ru.

Aleksey Tsarev

Saint-Petersburg State University

St. Petersburg, Russia

E-mail: ilovenewwave@mail.ru

The article offers a detailed review on the conference “Kagan`s Studies”, which took place in the Institute of Philosophy at St. Petersburg State University on May 17, 2019. The conference is always held in memoriam to the leader of Soviet aesthetics in Leningrad — M. S. Kagan. The main theme always considers both of the Kagan`s heritage and the actual theoretical problems in aesthetics and philosophy of art. This year the theme of the conference, according to the logic of M. S. Kagan`s research, was “Communicative strategies in modern artistic culture”. The article threatens main questions, which were discussed during the conference: communication in contemporary aesthetics, the role of curator in contemporary art and urban space as a communicative space for different art practices. The peculiarity of this conference was the update of the format: instead of the traditional sectional reports, the speakers participated in three round tables and tried to “communicate” with each other on the proposed topics. The article analyzes advantages and disadvantages of this new experience.

Key words: Aesthetics, M. S. Kagan, communication, art practices, contemporary art, curator, city

Введение

17 мая в Институте философии СПбГУ прошла XIII Всероссийская научная конференция «Кагановские чтения», организованная силами доктора философских наук Елены Николаевны Устюговой и ее коллег с кафедры культурологии, философии культуры и эстетики. У «Кагановских чтений» большая история: первая конференция состоялась в 2006 году, и с тех пор почти ежегодно эстетики Санкт-Петербурга и других городов

собираются вместе в память о Моисее Самойловиче Кагане — основателе ленинградской эстетической школы, из которой вышло несколько поколений ученых, теперь работающих во многих российских и зарубежных исследовательских центрах. Тема конференции, по традиции, соответствует тем проблемам, рассмотрению которых была посвящена исследовательская деятельность Кагана. Название Чтений этого года, «Коммуникативные стратегии в современной художественной культуре», явилось данью уважения монографии Моисея Самойловича «Мир общения», изданной в 1988 году. Основные тезисы этой монографии раскрыла председатель оргкомитета Е. Н. Устюгова в своем вступительном слове на церемонии открытия. В работе «Мир общения» Каган предлагал отличать друг от друга *общение* и *коммуникацию*, где первое понятие, в духе экзистенциальной философии Карла Ясперса и Мартина Бубера, представляет собой не просто обмен информацией, а глубину, способность к пониманию и диалогу, признанию ценностей и взглядов другого. И в этом контексте искусство оказывается важной формой выражения общения, по мысли Кагана, составляющей открытое пространство диалога и творчества.

Участникам Чтений было предложено сформулировать собственные вопросы и поразмышлять о том, каким образом поставленная еще в XX веке проблема, может актуализироваться применительно к современному состоянию художественной среды, в свете актуальных философских дискуссий. Этот призыв к активному использованию новых форм взаимодействия был внедрен в структуру Кагановских чтений уже на уровне организации. В этом году конференция проходила в обновленном формате: вместо традиционного выступления по секциям, докладчикам было предложено принять участие в круглых столах, проблематика каждого из которых была определена заранее. Организаторы сосредоточили свое внимание на поиске точек соприкосновения и зон пересечения мира искусства и мира общения в современной ситуации и исходя из этого сформулировали три магистральные темы: «Проблема художественной коммуникации в современной эстетической теории» (модераторы А. В. Смирнов

и Л. Б. Капустина), «Арт-кураторство как коммуникативная стратегия» (модераторы А. Е. Радеев и Д. А. Поликарпова), «Художественная коммуникация в городской среде» (модераторы Л. Е. Артамошкина и Л. Ю. Яковлева). Тема первого круглого стола инициировала взгляд на соотношение искусства и общения через оптику эстетической теории с целью обозначить основные концептуальные направления, которые предполагалось развить в двух последующих круглых столах, сосредоточившихся на более частной проблематике и практических аспектах современной художественной среды. Так, докладчики второго круглого стола обратились к проблеме кураторства, для которой в эстетике еще не сложилось устойчивых теоретических нарративов, несмотря на развитость этой практики в современном мире искусства. В рамках третьего круглого стола обсуждались проблемы искусства в контексте городских пространств, где художественные практики сталкиваются друг с другом, входя в живую коммуникацию без опосредующей функции музеев и иных арт-пространств. Новый формат для данных дискуссий имел принципиальное значение, призывая отказаться от традиционных развернутых выступлений с краткими обсуждениями, как от форм, тяготеющих к герметичности мысли, в пользу обширной дискуссии, которая объединила бы всех участников в общем стремлении обсуждать центральную проблему. Таким образом предполагалось перейти от классической научной коммуникации к тому, что Каган называл общением. Такой подход дает основания на этот раз рассуждать об успешности проведенных круглых столов не только исходя из содержания докладов, но и с точки зрения продуктивности последующей дискуссии.

Круглый стол
«Проблема художественной коммуникации
в современной эстетической теории»

Первый круглый стол «Проблема художественной коммуникации в современной эстетической теории» логично предварял остальные, поскольку был посвящен наиболее общей теме и призван работать с осмыслением вопросов коммуникации

в современной эстетической теории, не совершая выход в актуальные художественные пространства-действия. Возможно, именно эта общность проблемы и традиционность ее для эстетики стали причиной того, что круглый стол, посвященный проблемам коммуникации, не смог полностью преодолеть барьеров в формировании пространства свободной дискуссии. Тому, что первый круглый стол остался в рамках классического академизма, способствовало также многообразие и несводимость друг к другу выработанных в эстетике концепций, которых придерживались докладчики, когда необходимость их освещения требовала от выступающих научной строгости и четкости представляемой позиции. Несомненная яркость и актуальность поставленных на этом круглом столе вопросов, парадоксальным образом затмила последующую дискуссию, и отдельные выступления оказались более продуктивными, чем диалог, который они были призваны спровоцировать. Тем не менее, это нельзя в полной мере отнести к недостаткам этого круглого стола, так как в докладах были затронуты и интересно раскрыты существенные для эстетики проблемы, без понимания которых невозможно двигаться дальше в практическую сферу искусства.

В качестве пленарных докладчиков были приглашены А. А. Грякалов и Н. Н. Суворов. В первом пленарном выступлении эстетика была противопоставлена коммуникации: А. А. Грякалов отметил, что эстетическую теорию интересует прежде всего то, о чем невозможно вести содержательный разговор, поэтому в функциональном смысле эстетика выпадает из коммуникации. Эта проблема решалась в разное время по-разному, в частности, докладчик вспомнил о различии языка коммуникативного и языка поэтического, сделанном Романом Якобсоном. По мнению А. А. Грякалова, коренным понятием для установления согласия между эстетикой и коммуникацией должен стать концепт свидетеля («новая фигура субъекта на границе языка»), который выступает и как коммуникативный посредник, и как транслятор чувственного опыта.

Второй пленарный доклад был посвящен вопросу эстетической новизны. Как указал Н. Н. Суворов, новизна — это не столько цель эстетической деятельности, сколько

критерий, который позволяет состояться искусству — его распознаванию и атрибуции. При этом нужно отметить, что коммуникативный аспект проблемы был освещен недостаточно четко. В докладе затрагивался вопрос, который далее стал центром обсуждения второго круглого стола — а именно, роль куратора в художественном процессе. Докладчик обозначил куратора как «проводника новизны». Тем не менее, значение этой фигуры осталось не проясненным. Что означает эстетическая новизна? Является ли в самом деле новизна понятием дискуссионным, определяется ли ее конкретный смысл в диалоге, или же она задается художниками и не подлежит уточнению? Эти вопросы возникли, но так и не получили ответа ни в докладе, ни в последующей дискуссии.

В целом следует сказать, что пленарные доклады стали самостоятельными высказываниями о разных аспектах эстетической теории, не вступившими в диалог между собой. Отчасти этому способствовала слишком широкая проблематика секции и вызванное этим отсутствие неизбежного столкновения, которое бы инициировало необходимость в горячей дискуссии и поиске момента согласия в противоречивых концепциях. Позиции докладчиков так и не столкнулись, позволяя каждому из них остаться в рамках собственной парадигмы мысли, а остальных участников присоединиться со своим высказыванием к более близкой позиции, что не дало достаточной энергии для продуктивной проблемной дискуссии. Таким образом, участники первого круглого стола поделились на выступающих, рассматривающих отдельные, актуальные и захватывающие сюжеты, и слушателей, которые следили за многообразием поднимаемых вопросов без стремления подвести их под единую центральную проблематику или выработать общий взгляд на широкий круг представленных тем и подходов.

Так, Л. Б. Капустина говорила об отказе от классических художественных форм в пользу искусства жизни; А. Ю. Ротман — о феноменологическом подходе в работах А. Т. Тыменецки; Г. И. Шлычкова — об эстетическом восприятии как ключевом концепте проблем эстетического образования; А. Н. Балаш — о трансформации современных художественных выставок;

И. А. Аленьевский — о размышлениях о человеке и художнике в фильмах Ларса фон Триера; Е. А. Трофимова — о концепте «старины» и философии русского космизма; Б. А. Михалевич — о сложном переплетении отношений, существующих между искусством, культурой и цивилизацией. Каждый из этих сюжетов, безусловно, является заслуживающим внимания сам по себе, однако индивидуальная яркость при широком «разбросе» проблем внутри тематического пространства круглого стола привела к отсутствию провоцирующего последующий диалог острого столкновения мнений.

Соответственно, если говорить о заявленном организаторами конференции намерении изменить формат мероприятия, то в данном случае осуществить этот замысел удалось лишь от части. Можно сказать, что через обмен взаимно интересной информацией не проступил диалог, не возникло порыва к совместному поиску новых идей и форм здесь и сейчас, что однако ни в коей мере не умаляет значимости итогов круглого стола для Чтений этого года. Однако так как авторы обзора рассуждают о новом формате конференции с позиции возможности диалога, кажется важным отметить, что в пленарном докладе А. А. Грякалова, был тезис, который мог бы спровоцировать проблемную дискуссию – это тезис о «некоммуникативной природе эстетического», вступающий в резонанс с заявленной проблематикой секции, содержащий импульс к полемике с точки зрения эстетики и философии искусства. Тем не менее, с точки зрения авторов обзора, в этом аспекте потенциал доклада остался нереализованным.

Круглый стол

«Арт-кураторство как коммуникативная стратегия»

Второй круглый стол «Арт-кураторство как коммуникативная стратегия», модераторами которого выступили А. Е. Радеев и Д. А. Поликарпова, с самого начала построил свою работу так, чтобы возможности нового формата оказались реализованы максимально полно. Участникам было предложено дискутировать не по поводу отдельных докладов, но по проблемам, затронутым внутри блоков выступлений, которых, в соответствии с присланными тезисами. Таких блоков

наметилось четыре: пленарная часть о взгляде на кураторство в целом, о масштабе кураторской деятельности («куратор всего» и «куратор искусства»), о новых стратегиях кураторства в интернет-пространстве и актуальной выставочной деятельности, о неразрешимых сложностях, с которыми сталкивается теория, определяя куратора, и сам куратор в работе с конкретными проектами. Перед началом круглого стола модераторы призвали участников не придерживаться рамок собственных выступлений, а общаться друг с другом и жертвовать эгоистическим желанием разговаривать о своем в пользу ритма общей дискуссии.

М. В. Бирюкова обрисовала в современном искусстве и музейной деятельности роль куратора, на которого в определенный момент перешло бремя авторства и потребовало выработать профессиональные стратегии для его реализации. Бирюкова выделяет два существующих движения: объяснительное и «шаманистское». В первом случае для куратора важным оказывается процесс интерпретации — плетение связей-отношений между смыслами различных произведений искусства, выставленных в одном пространстве. Фигура куратора здесь появляется не случайно. Бирюкова связывает потребность в ней с изменениями, происходившими в самом искусстве на протяжении XX века и отчасти выразившимися в трансформации понятия формы, когда-то казавшегося нерушимым. Концептуальное искусство, для которого на первый план выдвинулась идея, привело к тому, что «формой стали отношения», а куратор стал в них рулевым. Но и здесь все оказалось куда сложнее. Опираясь на практики Й. Бойса, Бирюкова раскрыла проблемы, вызванные таким объяснительным подходом, который на самом деле все чаще приводил к неудачам. В качестве альтернативы объяснительной стратегии была выдвинута — «шаманистская», направленная на то, чтобы как можно сильнее вовлечь чувствующего посетителя, погрузить его в искусство и архитектуру выставки.

Оппонентом Бирюковой стал А. Е. Радеев, адресовавший своей коллеге ряд вопросов, которые также затем подробно обсуждались в ходе круглого стола. А. Е. Радеев поделился мнением, что в отношении осмысления положения курато-

ра господствуют два взгляда: романтический и апокалиптический. Первый преисполнен вдохновения от столкновения с институтом кураторства, приписывая ему возможность быть новым проводником зрителя в мир современного искусства. Второй, напротив, с подозрением относится к тому, что между человеком и современным искусством наметился разрыв в понимании, который тщетно пытается заполнить неквалифицированная фигура куратора с крайне непонятными функциями. Также А. Е. Радеев усомнился в некоторых понятиях, с помощью которых М. В. Бирюкова охарактеризовала тенденции в современном искусстве: бесформенное («нет ничего бесформенного»), вовлеченное («вовлеченность — это естественное состояние, нет и не было никакой дистанции»). Радеев призвал всех участников к «спокойному» разговору о кураторстве, чтобы вместе обсудить это явление без охватывающих оценочных характеристик.

Таковыми были основные тезисы пленарной полемики, после которой развилась активная дискуссия, заострившая несколько тем. Во-первых, оказалось, что среди участников нет единодушия в том, кого следует считать куратором, и не делит ли он периодически свои функции с художником, зрителем и арт-критиком. Во-вторых, апокалиптический взгляд, обозначенный Радеевым, все же заявил о себе: многим институт кураторства представлялся подавляющим и диктаторским, будто лишаящим зрителя самостоятельности в общении с искусством. К тому же, многие поделились мнениями о том, что, несмотря на казалось бы, профессиональный кураторский труд, очень малое количество арт-проектов оказываются резонансными. В-третьих, фигура куратора сопрягалась с проблемой арт-бизнеса и маркетинга, что далеко не для всех участников было положительным контекстом.

Следующими в блоке выступали А. В. Венкова и А. О. Сорокина, чьи выступления удачно срезонировали друг с другом в вопросах масштаба кураторской деятельности в объектной области. Полемический тезис А. В. Венковой состоял в том, что кураторскую деятельность правомерно выводить далеко за пределы искусства, и по сути куратор является «куратором всего», так как работает со связыванием смыслов во всей

широте их публичного производства. А. О. Сорокина, напротив, говорила о кураторстве с точки зрения возможности валоризировать искусство, присваивая объектам новые ценности. В качестве примера был приведен проект режиссера Уэса Андерсона, который выступил в непривычной для себя роли куратора, разместив в одном пространстве вещи, связанные друг с другом не смыслами, а эстетическими параметрами (цветом, формой). В последующем обсуждении были подняты новые вопросы. Прежде всего, не является ли деятельность куратора в расширительной трактовке лишь деятельностью менеджера? Каким образом может быть оценен профессионализм куратора, и является ли это, в строгом смысле слова, профессией, если даже никогда не занимавшийся этой деятельностью человек может создать и реализовать собственный проект? Что же такое куратор: фигура в определенном институциональном контексте или набор практик, его формирующих? Отчасти на эти вопросы, поставленные в дискуссии, ответил доклад В. В. Савчука, который постарался резко переориентировать разговор от вопросов о дефинициях (кто такой куратор?) к прагматическим (какую цель преследует кураторская деятельность?). С его точки зрения, основное назначение куратора — создавать резонанс, выводить произведения искусства из их институционального контекста в область публичного обсуждения. Куратор, в этом смысле, является проводником актуальности. Часто это бывает сопряжено с интуицией, а не знанием, так что очень яркий кураторский проект вполне может быть выполнен непрофессионалом.

Разговоры о контексте оказались особенно актуальны для следующего блока вопросов, где освещались новые кураторские практики, вышедшие далеко за пределы музеев и перенесшиеся в информационное пространство. На эту тему высказались К. А. Очеретяный и В. М. Гомонова. Первый выступающий поставил проблему курирования новостей, для которых, в условиях больших объемов информации и широты ее распространения, также становится необходим куратор. Устанавливая связь между «фактом» и «фейком» К. А. Очеретяный заметил, что в современных условиях для обращения внимания на факт он должен быть подан в форме в фейка, чем

и занимается интернет-куратор. Более того, в социальных сетях своеобразным куратором собственного образа, по сути, становится каждый. В. М. Гомонова на примере нескольких интернет-пабликов продемонстрировала, как осуществляется курирование (отбор и размещение) арт-мемов в интернете, сопоставив модерацию подобных сообществ с кураторской деятельностью. После выступлений были заданы новые вопросы. Как было отмечено, цифровое пространство производит интересный парадокс: если человек в нем размывается, а кураторская деятельность набирает силу, то можно ли назвать «куратором» безличный алгоритм, который, например, отбирает новости для публикации? Отдельно стоит упомянуть и доклад Н. С. Буглака, также прозвучавший в этом блоке, хотя по проблематике более близкий предыдущему. Предметом выступления было предложение наиболее успешного для куратора способа взаимодействия с посетителем: поскольку объяснительные схемы не срабатывают (можно предложить одну интерпретацию, но она будет ничуть не лучше других), куратору следует позаботиться о пространстве, его чувственных (запахах, звуках, цветах, температуре) и аффективных (атмосфера, настроение) качествах. Логика куратора — не объяснительная, а синтаксическая: он не разъясняет смыслы, а выстраивает пространство таким образом, чтобы они играли друг с другом. В ходе свободной дискуссии Н. С. Буглак также справедливо отметил, что многие «трудные вопросы кураторства» возникают у теоретиков оттого, что они крайне мало знакомы с практикой.

Наконец, последний блок обсуждения добавил к обозначившемуся проблемному полю ряд непростых вопросов. А. А. Кириллов рассказал о трудностях в определении кураторской роли в современной теории. В основе этого усложнения лежит тотальная неудовлетворенность объектом, который вечно оказывается будто бы видимым, но на самом деле скрывающим свою собственную событийность в области невидимого события. Именно этими событиями и призван управлять современный куратор. Д. А. Поликарпова в своем финальном выступлении, по сути, проиллюстрировала ситуацию такого невидимого события, обратившись

к проекту «Дау» Ильи Хржановского, вызвавшего настоящий резонанс, выйдя далеко за границы собственного существования в качестве фильма. Произошло это, однако, не благодаря, а вопреки кураторской деятельности: то, что оказалось представлено зрителям по итогам 11-летней работы съемочной группы и 700 часов отснятого материала, оказалось неминуемо разочаровывающим, лишь частичным по отношению к тому резонансному событию, которым стали грандиозные съемки, никогда и никем не увиденные и не представленные. Именно эта неразрушимая несхваченность и сделала «Дау» резонансным и будоражающим событием.

Нужно сказать, что участники круглого стола так и не пришли к единому мнению ни по одному из поставленных вопросов — впрочем, едва ли кто-то на это надеялся. Однако все были едины в том, что кураторство — тема, вполне справедливо претендующая на то, чтобы быть предметом отдельного научного события. Также все участники отметили, что в этом случае заявленный формат оказался выдержанным, и, хотя не привел к общим решениям, но способствовал созданию продуктивной интеллектуальной атмосферы.

Круглый стол «Художественная коммуникация в городской среде»

Круглый стол «Художественная коммуникация в городской среде» предварил напутствие модератора секции Л. Е. Артамошкиной, которая также призвала участников воспринимать это мероприятие в качестве свободной беседы, а не формальной процедуры поочередного зачитывания докладов. Затем на круглом столе состоялись пленарные выступления, призванные задать основные темы дальнейшего обсуждения, а также заострить ряд проблем, вокруг которых могла бы выстроиться дискуссия.

В первом докладе была проведена критика концепции реляционной эстетики Н. Буррио. Как отметил первый пленарный докладчик А. Ю. Тылик, несмотря на то, что эта концепция подчеркивает отказ современных художников от экспонирования в пользу производства отношений, сам Буррио занимает консервативную позицию, полагая лишь музей пространством,

в котором такая художественная коммуникация вообще возможна. Реляционная эстетика номинально уравнивает разные публичные пространства, однако на деле, галереи современного искусства, будучи общественными местами, все же остаются эзотерической средой, доступной немногим посвященным. Докладчик предложил «выйти в социальное», обратиться к художественным практикам, существующим вне музейных стен, которые действительно ориентированы на широкое взаимодействие. Реляционность уличного искусства — это не новая форма экспонирования, а попытка художников создать среду непосредственной коммуникации. Этот тезис А. Ю. Тылик развил, имея в виду теорию производственного искусства Б. И. Арватова, в которой рассматривается освободительный потенциал художественных практик, нацеленных на восполнение социально-значимой нехватки. Докладчик указал на то, что современный цифровой капитализм приводит к превращению живого общения в роскошь. В этом отношении, реляционность музейного искусства закрепляет элитарный статус непосредственной коммуникации, в то время как уличные художественные практики, напротив, противодействуют этому процессу. В выступлении А. Ю. Тылика была обозначена проблема дефицита коммуникации, с одной стороны, а с другой, — ее инфляции: живое общение становится привилегией, а для широких масс замещается своим суррогатом — вездесущей, но малозначимой опосредованной коммуникацией.

Эта двойственность была отмечена во втором пленарном докладе, посвященном городским фестивалям. М. Н. Могилевич указала на то, что многочисленные праздники, проводимые в форме фестивалей, сообщают нам о имеющейся потребности горожан в установлении собственной идентичности. Однако, если традиционные карнавалы проводились, как правило, пару раз в год и служили для циклического переутверждения стабильной системы норм и ценностей городских сообществ, то современные фестивали, которые проходят ежедневно, свидетельствуют о постоянном, но не всегда удовлетворяемом, поиске своего места городскими жителями. Эта проблема, по мнению М. Н. Могилевич, неоднозначно соотносится с самими фестивалями — они разнообразны и будто

бы дают возможность почти каждому ответить на вопрос, что значит быть горожанином, а также обеспечивают постоянство личной и общественной памяти о городе. Вместе с тем, такие фестивали можно и нужно подвергать критическому анализу, поскольку очевидно, что далеко не все из них провозглашают свободу от утилитарности, которая, по Бахтину, свойственна карнавалу, но не буржуазным праздникам, более того, такие фестивали могут служить инструментом идеологического контроля.

Пленарные выступления А. Ю. Тылика и М. Н. Могилевич обозначили основные линии развернувшегося далее обсуждения. В частности, встал вопрос о коммуникации — наблюдаем ли мы ее нехватку, либо, напротив, инфляцию и переизбыток? Были обозначены проблемы соотношения общественного и художественного: существует ли социальная ответственность художников, должны ли они сделать выбор между искусством в привычном институциональном смысле и, как выразилась Л. Е. Артамошкина, социальным дизайном? Также можно выделить смысловую линию, связанную с вопросами культурной памяти — того, как городские арт-практики способствуют и препятствуют коммуникации о консенсусных или конфликтных событиях прошлого.

Вопрос ответственности был развит А. В. Бабаевой, по ее словам, эстетике существования препятствуют инстанции власти, которые, в том числе руками художников, создают видимость разнообразия способов жить в городской среде. «Забота о себе» все чаще понимается как «забота о нас», а постулируемое разнообразие оборачивается эстетической всеядностью, которая становится новой нормой жизни. Практика эстетического существования, таким образом, не может основываться на многочисленных готовых образцах, а должна основываться на личной ответственности.

В сообщении Л. Ю. Яковлевой было предложено отказаться от выдвинутого А. Ю. Тыликом противопоставления непосредственной (оффлайн) и опосредованной (онлайн) коммуникации, которое актуально для характеристики сферы услуг и цифровой экономики, но не работает в отношении повседневной коммуникации в медиагородском пространстве.

В связи с этим, докладчица указала на то, что эффект отчуждения от коммуникации вызван не самими технологиями, а их нормативным использованием. Именно «неправильное» обращение с медиа, которым заняты современные художники, способно указать путь к преодолению коммуникативных барьеров. Неразличимость на бытовом уровне оффлайновой и онлайн-коммуникации приводит к переосмыслению городского пространства.

Современные города — пространства, которые характеризуются не своими урбанистическими символами — вокзалами, музеями и другими признаками концентрированной цивилизованности, — но коммуникативными средами. Если художники в поисках таких сред выходят на улицу, то, маркируемая как «уличная», культура хип-хопа покидает улицы и выходит в недифференцированную область «городского». Наблюдениями об этом процессе поделился А. О. Царев, который отметил, что хип-хоп лишился экзотического статуса и встроился в основание российской поп-культуры. По его мнению, хип-хоп, который всегда развивался сообразно городской среде, адаптировался к ее изменениям ценой потери своей жанровой идентичности. Хип-хоп оказывается синонимичным городу явлением, акцентированном не на своем формальном или смысловом своеобразии, а на тех ощущениях, которые рождает городская жизнь, — городском «вайбе». Город перестает быть конкретным местом проживания с четким районным делением, топонимикой и другими локальными признаками: хип-хоп утверждает естественность городского, мифологизирует его в качестве новой природы.

О противоположной тенденции рассказал А. В. Николаев, задавшись вопросом о том, как возможно в современных условиях искусство локальное, привязанное к определенному городу или даже району. Докладчик констатировал провинциальный статус российского современного искусства, объяснив это тем, что само понимание периферийности той или иной художественной практики формируется в рамках европоцентричной оптики: актуальность российского (да и не только) художника определяется его признанием на Западе. Вместе с тем, сайт-специфичное искусство, отвечающее локальным

нуждам и запросам, должно существовать, причем не в пику западным экспертным оценкам, а для создания коммуникативных сред. По мнению А. В. Николаева, только такое искусство и можно считать реляционным.

Вопросы локальной памяти были подняты в докладе Анны И. Резвухиной, которая предложила рассматривать руины как герменевтическую проблему, а их (ре)интерпретацию как коммуникацию, в которой участвуют архитекторы, историки, жители города и муниципальные власти. Руины принципиально фрагментарны, поэтому они подразумевают постоянный процесс достраивания образа целого, который всегда осуществляется по-разному. Неактуальные руины подлежат сносу или обречены на ветшание, актуальные же — запускают «игру руин» — процесс интерпретации, который может закончиться полным изменением статуса руин либо же, напротив, консервацией — признанием ценности руин, как таковых. Эти процессы часто сопровождаются борьбой памяти, вместе с тем, попытки замаскировать существующие конфликты часто приводят к обратному результату. В ходе дискуссии был упомянут пример Храма Христа Спасителя в Москве, на месте которого дважды были руины, а сегодня этот храм является памятником существующих противоречий культурной памяти. В этом же контексте участники круглого стола вспомнили о современных протестах против строительства храма святой Екатерины на месте городского сквера в Екатеринбурге.

Отдельно столкновению разных политик памяти было посвящено выступление Алены И. Резвухиной. Докладчица проанализировала Национальный памятник на Виткове (Прага), который был заложен сразу после Первой мировой войны и постоянно трансформировался на протяжении всей последующей истории Чехии. Череда этих изменений, которая сопровождалась сносом, перестройкой и даже забвением мемориального комплекса, привела к образованию памятника, соединяющего в себе разнородные влияния отдельных политик памяти. В докладе было отмечено, что следы борьбы за память, свидетельства конфликта сегодня принимаются жителями Праги, не вызывают ненависти, а побуждают к диалогу.

Тем не менее, памятники прошлого не всегда удерживают в себе все то множество смыслов, которое вбирает их история. В докладе Р. Р. Щекотовой была поставлена проблема утраты онтологического значения храмовой архитектуры, которая в наши дни зачастую рассматривается сугубо в эстетическом ключе, что не позволяет прочувствовать сакральность религиозной архитектуры. Вместе с тем, вопрос о соотношении онтоса и эстетизиса храмов остался непроясненным. Безусловно функциональное и светское использование (то, что докладчица указала в качестве эстетического измерения) храмового пространства влияет на его восприятие, однако не очевидно, отчуждаемы ли сегодня онтологические смыслы выраженные в самом структурном устройстве храмовой архитектуры, и если да, то с чем это связано.

Последнее выступление было посвящено флористике, рассмотренной как коммуникативная практика. Автор доклада Е. В. Баркова рассуждала не только о теоретическом аспекте вопроса, но, как практик, рассказала о наличии прикладной семиотики, которой руководствуются современные флористы. Флористика занята не только украшением городской среды, но обеспечивает порядок коммуникации — при этом важно понимание существующей символической системы: разные цветы и растения, а также их сочетания передают определенную информацию.

Приветственное пожелание Л. Е. Артамошкиной нашло отклик среди участников: выступающие проявляли неподдельный интерес к докладам друг друга и ходу дискуссии, хотя, конечно, не всегда удавалось следовать общей линии обсуждения. Можно предположить, что это связано с тематической неоднородностью выступлений, которой, впрочем, вряд ли было возможно избежать, учитывая, что проблематика городского сегодня вбирает в себя самые разные сюжеты. Тем не менее, по ряду вопросов удалось добиться общего понимания; были выделен и разделяемый большинством участников круг проблем. В частности, стала ясна, анонсированная А. Ю. Тыликом, необходимость пересмотра ряда положений реляционной эстетики, что было подкреплено имплицитным расширением предметного и проблемного полей этой теории,

осуществленным Л. Ю. Яковлевой и А. В. Николаевым. Еще одной общей проблемой стали взаимоотношения горожан и власти, рассмотренные через призму эстетической теории, они указывают на неразрешенные вопросы культурно-исторической памяти и эстетического существования, а также на то, что городское пространство всегда находится в состоянии политического напряжения, которое обостряется или ослабевает в том числе при активном посредничестве эстетики в совместной коммуникации.

Заключение

Новый для «Кагановских чтений» формат не без трудностей, но прошел свою апробацию, в процессе которой были продемонстрированы его сильные стороны. В ходе конференции ее участники убедились в необходимости отдельного разговора об институте кураторства, также было обнаружено коллективное стремление к критическому пересмотру важной в контексте общей темы Чтений теории реляционной эстетики — эти открытия следует отнести к числу конкретных достижений прошедшей конференции. Такие результаты стали возможны только благодаря совместному обсуждению. Поэтому, подводя итоги, отметим перспективность той формы, в которой воплотились состоявшиеся дискуссии. Организаторы приложили усилия для того, чтобы сделать самое главное — вызвать у участников интерес и общую вовлеченность в диалог, которые не всегда возникают при вежливом прослушивании последовательного выступления коллег. В большинстве случаев эта попытка была поддержана самими участниками, от которых требовалось не только высказаться по поводу интересующего вопроса, но проявить внимание и чуткость как к общей проблеме, так и к другим выступлениям, делать акцент на общей дискуссии больше, чем на проговаривание собственной позиции. Формат круглых столов действительно оказался крайне удачным для реализации этих непростых для любой конференции задач, где в диалог друг с другом вступают люди с уже сложившимися и далеко не всегда совпадающими мнениями по общим и частным вопросам. Залогом успеха оказывается четко поставленная пробле-

ма, краткость индивидуальных выступлений и разнообразие вопросов, помогающих развивать дискуссию, перенаправлять ее от одного аспекта к другому, уточнять свою позицию и прояснять высказывания собеседника. На наш взгляд, поскольку во многих случаях эти старания увенчались успехом, имеет смысл продолжать двигаться в том же направлении. Как справедливо заметил один из участников, в спорах не рождается истина и не находятся ответы на вопросы, но создание атмосферы, где есть желание и возможность.

Уважаемые авторы!

Журнал TERRA AESTHETICAE — официальный журнал Российского Эстетического общества. К публикации принимаются материалы на русском, либо на английском языках. Материалы должны обладать научной новизной и соответствовать направлению журнала. К рассмотрению принимаются оригинальные статьи (до 1,5 п. л.), рецензии (до 0,5 п. л.), переводы (при наличии авторских прав), рецензии на новейшие издания и научные мероприятия, а также практические опыты в области эстетики (эссе, отзывы о художественных произведениях, художественные тексты), если они имеют отношение к сфере эстетической рефлексии.

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

- *HISTORIA* (историко-эстетические исследования);
- *THEORIA* (актуальные проблемы эстетической теории);
- *ARS* (эстетические проблемы искусствоведения, эстетический анализ произведений искусства)
- *PRAXIS* (описание эстетического опыта во всех проявлениях).
- *TRANSLATIO* (введение в русскоязычный оборот ранее непереведенных источников);
- *RECENSIO* (рецензии на недавно вышедшие публикации, защищенные диссертации по эстетике);
- *CHRONICA* (обзоры эстетических конференций, художественных событий, научная жизнь, дискуссии).

Требования к присылаемым материалам

Рукопись подается на русском или английском языке с переводом части аппарата.

Структура рукописи:

- *имя и фамилия автора* (на русском и английском);
- *аффилиация автора* (на русском и английском);
- *город, страна, адрес электронной почты* (на русском и английском);
- *название статьи* (на русском и английском);
- *аннотация* объемом 200-300 слов (на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *ключевые слова* (5-7 слов, на русском и английском) — для статей и рецензий;
- *текст статьи* (20-60 тыс. знаков);
- *список литературы*

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

Рукописи, присланные в журнал, проходят двойное слепое рецензирование. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после ее одобрения редколлегией, может находиться в редакционном портфеле до года.

Ждем Ваших материалов!

Dear authors!

TERRA AESTHETICAE is the official Science Journal of Russian Society for Aesthetics. Materials are accepted for publication in Russian or in English. Materials should have scientific novelty and correspond to the direction of magazine. We accept for consideration original articles (up to 60 thousand characters), reviews (up to 20 thousand characters), translations (copyrighted materials), reviews of the latest scientific publications and scientific events. Also there are accepted practical experiments in the field of aesthetics (essays, reviews of artworks, artistic texts), if they relate to the aesthetic reflection sphere.

In the journal are available the following thematic headings:

- *HISTORIA* (historical and aesthetic researches);
- *THEORIA* (actual problems of the aesthetic theory);
- *ARS* (aesthetic problems of art history, aesthetic analysis of artworks);
- *PRAXIS* (description of aesthetic experience in all its manifestations);
- *TRANSLATIO* (*introduction* to the Russian-language circulation of previously untranslated sources);
- *RECENSIO* (reviews of recent publications and dissertations on aesthetics);
- *CHRONICA* (*overviews* of conferences on aesthetics, artistic events and scholarly life, discussions).

Requirements for the sent materials:

The manuscript is submitted in Russian or English with the translation of part of the text. Structure of the sending manuscript:

- name and surname of the author (in Russian and English);
- affiliation of the author (in Russian and English);
- city (in Russian and English), country (in Russian and English), e-mail address;
- title of the article (in Russian and English);
- an annotation (should be about 200-300 words) (in Russian and English) — for articles and reviews;
- keywords (5-7 words, in Russian and English) — for articles and reviews;
- the text of the article (20-60 thousand characters);
- list of references (used literature and other sources).

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

Manuscripts sent to the science journal are double-blinded. The editorial board reserves the right to select materials. After its approval by the editorial board the article may be in the editorial portfolio for up to a year.

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
1 (3) 2019

Главный редактор
Светлана Никонова

Дизайн, верстка
Елизавета Петровна

Корректор
Анна Новикова

Редактор сайта
Марина Васильева

Официальный сайт журнала
<http://terraaestheticae.ru/>

E-mail
terraaestheticae@yandex.ru

Издатель: ООО Эстезис

Подписано в печать ???.?.2019 г.
Формат 70×80 1/16
Тираж 100 экз. Заказ № _____