

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического
общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

№ 2 (4) 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
№ 2 (4) 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 Ryyänen** (Finland);

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

Arto Haapala (Finland).

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

СВЕТЛАНА НИКОНОВА. ВВОДНОЕ СЛОВО <i>Svetlana Nikonova. INTRODUCTION</i>	8
---	---

HISTORIA

БОРИС СОКОЛОВ. PERFECTUM: НЕСОВЕРШЕНСТВО СОВЕРШЕНСТВА <i>Boris Sokolov. PERFECTUM: IMPERFECTION OF PERFECTION</i>	22
---	----

ЕЛЕНА ПРОТАНСКАЯ. ОБ УШЕДШЕМ ДРУГЕ И УЧИТЕЛЕ ВАДИМЕ ВИКТОРОВИЧЕ ПРОЗЕРСКОМ <i>Elena Protanskaia. A WORD ABOUT A DEPARTED FRIEND AND TEACHER VADIM VIKTOROVICH PROZERSKY</i>	31
---	----

ИРИНА ТРЕТЬЯКОВА. СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ <i>Irena Tretyakova. IN BLESSED MEMORY OF THE TEACHER</i>	37
--	----

СВЕТЛАНА КОНАНЧУК. ДВЕ ПОСЛЕДНИЕ НАУЧНЫЕ СТАТЬИ В. В. ПРОЗЕРСКОГО <i>Svetlana Konanchuk. TWO LATEST SCIENTIFIC ARTICLES OF V. V. PROZERSKY</i>	43
--	----

ЕЛЕНА УСТЮГОВА. В. В. ПРОЗЕРСКИЙ — М. М. БАХТИН: ДИАЛОГ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ <i>Elena Ustiugova. V. V. PROZERSKY — M. M. BAKHTIN: DIALOGUE ON AESTHETIC COMMUNICATION</i>	52
---	----

THEORIA

VADIM PROZERSKY, ARTEM RADEEV. THE CONCEPT OF AN AESTHETIC EVENT
IN BAKHTIN'S PHILOSOPHY AND ITS SIGNIFICANCE
FOR CONTEMPORARY AESTHETICS

Вадим Прозерский, Артем Радеев. ПОНЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ
У М. М. БАХТИНА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ 68

АЛЕКСЕЙ ГРЯКАЛОВ. ЭСТЕТИКА ВСТРЕЧ: ЭСТЕЗИС —
СУБЪЕКТ-СВИДЕТЕЛЬ — УТВЕРЖДЕНИЕ

Alexei Griakalov. AESTHETICS OF MEETINGS: ESTESIS —
SUBJECT-WITNESS — APPROVAL 85

НИКОЛАЙ СУВОРОВ. ЭСТЕТИКА НОВИЗНЫ

Nikolay Suvorov. AESTHETICS OF NOVELTY 108

ARS

НИКИТА БЫСТРОВ. VYACHESLAV IVANOV'S POETICS OF ETERNAL FEMININE
AND THE JUDAIC MYTH ON SHEKHINAH

Никита Быстров. ПОЭТИКА ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОГО
У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ИУДЕЙСКИЙ МИФ О ШЕХИНЕ 124

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ЭСТЕТИКЕ КИНО

ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА. КИНО НЕ КАК ИСКУССТВО

Darina Polikarpova. FILM AS NOT-ART 154

РОБЕРТ СОЛОВЬЕВ. ЗВУК В ФИЛЬМАХ ДЭВИДА ЛИНЧА:
НЕКЛАССИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРОИЗВОДСТВА
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА

Robert Soloviev. SOUND STRATEGIES IN FILMS OF DAVID LYNCH
AS A WAY TO NON-CLASSICAL CINEMATIC EXPERIENCE 184

МАРАТ ШАБАЕВ. ЦИФРОВАЯ (КОНТР)РЕВОЛЮЦИЯ:
SCREENLIFE-ФОРМАТ В СОВРЕМЕННОМ ХОРРОРЕ

Marat Shabaev. DIGITAL (COUNTER) REVOLUTION:
SCREENLIFE IN MODERN HORROR FILMS 209

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА. ФОРМАЛЬНАЯ И ЭКСПРЕССИВНАЯ СТОРОНА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА КАК ПРОБЛЕМА В ТЕОРИИ КИНО АНДРЕ БАЗЕНА	
<i>Ekaterina Strugova. FORMAL AND EXPRESSIVE ASPECT OF AESTHETIC EXPERIENCE AS A PROBLEM OF ANDRE BAZIN'S FILM THEORY</i>	224

PRAXIS

ВАЛЕРИЯ ДУДИНЕЦ. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ ГЕРМАНИИ В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	
<i>Valeriia Dudinets. REPRESENTATION OF GERMAN CULTURAL TRAUMA IN THE GERMAN FINE ART.</i>	244

АРТЕМ РАДЕЕВ. КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД В ЭСТЕТИКЕ: ОДИН КЕЙС ДЛЯ АНАЛИЗА	
<i>Artem Radeev. CLUSTER ACCOUNT IN AESTHETICS: A CASE FOR ANALYSIS.</i>	257

RECENSIO

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА. ПЕРСОНАЛЬНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ БОГДАНА ДЗЕМИДОКА «ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО ЖИЗНИ»	
<i>Marina Vasilyeva. PERSONAL AESTHETIC MODEL. REVIEW OF THE BOOK "PHILOSOPHY AND THE ART OF LIFE" BY BOGDAN DZEMIDOK</i>	268

CHRONICA

ТАТЬЯНА КРУГЛОВА. ЧЕТВЕРТЫЕ ЕРЕМЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2019 В УРАЛЬСКОМ ФЕДЕРАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ	
<i>Tatiana Kruglova. THE FOURTH EREMEEV'S READINGS — 2019 AT THE URAL FEDERAL UNIVERSITY</i>	278

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА. ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ФИЛОСОФИЯ И КИНО: ОТ ТЕОРИИ К КРИТИЧЕСКОМУ ПЕРЕЖИВАНИЮ»	
<i>Ekaterina Strugova. RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE "PHILOSOPHY AND CINEMA: FROM THEORY TO CRITICAL EXPERIENCE".</i>	292

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, СВЕТЛАНА НИКОНОВА, ОЛЬГА СТАВЦЕВА, СТЕФАНО МАРИЯ КАПИЛУПИ. ОТЧЕТ О КОНФЕРЕНЦИИ «LA STRADA: ПАФОС И ЭТОС ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА».	
--	--

Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, 27–28.XII.2019

A. Sinitsyn, S. Nikonova, O. Stavtseva, S. M. Capilupi.

REPORT OF THE CONFERENCE "LA STRADA: PATHOS AND ETHOS

OF ITALIAN CINEMA". THE RUSSIAN CHRISTIAN HUMANITARIAN ACADEMY,

St. Petersburg, 27–28. XII. 2019 303

PERSONALIA

ЕЛЕНА УСТИЮГОВА. ПРОЩАНИЕ С ЭЛЬГОЙ ПАВЛОВНОЙ ЮРОВСКОЙ

Elena Ustiugova. FAREWELL TO ELGA PAVLOVNA YUROVSKAYA 325

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН. НОМО АЕСТHETICUS: К 80-ЛЕТИЮ
ГЕОРГИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРАЗДНИКОВА

Aleksandr Sinitsyn. НОМО АЕСТHETICUS: THE 80TH BIRTHDAY OF

GEORGY ALEKSANDROVICH PRAZDNIKOV 333

ВВОДНОЕ СЛОВО

Памяти учителя и друга

Может это немного странно — и совершенно точно это очень печально — что наше путешествие по земле эстетики начинается, по сути, с двух памятных номеров, посвященных коллегам, которые нас оставили. Однако, с другой стороны, в этом можно увидеть и добрый знак — знак тесной связи поколений тех, кто посвятил себя эстетике, а также и знак очень плотной интенсивной работы, которую старшие коллеги вели до самого конца своих дней, ни на секунду не сбавляя ее активности.

Этот номер посвящен памяти Вадима Викторовича Прозерского (1940-2019), известного петербургского ученого и философа, всю жизнь посвятившего не только научным изысканиям в области эстетики, но также и педагогической деятельности, взрастив не одно поколение студентов, аспирантов и докторантов. Вадим Викторович участвовал в создании нашего эстетического журнала, был деятельным членом его редакционной коллегии. Его статья об А. Баумгартене, основателе философской эстетики, весьма символично открывала наш первый номер.

Он ушел в феврале проходящего года, успев оценить второй номер журнала, успев принять участие в Первом Российском эстетическом конгрессе, готовясь к выступлениям на дальней-



На Первом Российском эстетическом конгрессе. С. Б. Никонова и В. В. Прозерский

ших конференциях, работая над статьями, изучая новые тексты, в поиске новых путей развития эстетической науки — даже несмотря на то, что болезни уже почти не позволяли ему выходить из дома. По Вадиму Викторовичу, по его разговорам, письмам, всегда трудно было сказать, что он болен, — даже когда он сетовал на подступившую слабость тела. Он был бодр и свеж духом — и трудно было поверить в то, что что-либо может случиться. Увы, человек уходит всегда слишком рано, когда всю жизнь пребывает на взлете. Но разве не радостна такая жизнь?

В первый раз я услышала Вадима Викторовича еще студенткой. В те времена я вовсе не занималась эстетикой — но впечатлилась как живостью его интерпретаций, так и схожестью наших мировоззрений. Потому, когда речь пошла об аспирантуре, то я решила выбирать скорее не тематику, а руководителя, и попросилась к нему, резко сменив сферу своих научных

интересов с древнего Востока на постструктурализм. Вадим Викторович не занимался собственно постструктурализмом, но сам мне это направление предложил, разглядев с первого взгляда специфику моего угла зрения. И предложил самое подходящее. Мне казалось тогда, что он мало мною руководит, а ему просто не составляло труда видеть сразу то, что мне было сложно и важно. Это потом уже мы много спорили, не соглашались, еще спорили, и, наконец, понимали мысли друг друга, часто взаимно корректируя свои позиции. Это был настоящий учитель и прекрасный человек.

Итак, этот номер посвящен его памяти. В нем читатели найдут статьи друзей и коллег В. В. Прозерского, его учеников, статьи, написанные на темы, близкие Вадиму Викторовичу, а также статьи, непосредственно посвященные ему, и статьи о нем. И, конечно, здесь размещены фотографии — это фотографии Вадима Викторовича и той кафедры, с которой была связана вся его жизнь. Это фотографии как старого состава кафедры этики и эстетики ЛГУ, так и более нового, более молодого, совсем недавнего.

Два первых раздела — *Historia* и *Theoria* являются полностью памятными. И по сложившейся уже традиции, в первом из них мы размещаем материалы о В. В. Прозерском, о его жизни и творчестве, о его человеческих и научных свойствах и о его философских достижениях. Так, открывает номер статья доктора философских наук Б. Г. Соколова, сегодняшнего заведующего кафедрой, к которой до конца жизни принадлежал Вадим Викторович — это текст об эстетике как об особом свойстве личности, взгляда, сознания, об особой человеческой позиции, которая включает в себя неперемное измерение совершенства. И кажется, автор статьи очень верно находит тон, в котором бы нам хотелось выдержать этот номер-посвящение, номер-воспоминание. Потому именно, хоть проблема статьи являясь отчасти теоретической, мы намеренно размещаем ее в начале нашего номера. Далее следуют три статьи коллег и учениц Вадима Викторовича. Доктор философских наук Е. С. Протанская вспоминает о своем знакомстве с Вадимом Викторовичем в студенческие времена, о его молодых годах, начале научной и педагогической деятельности.

Очерк кандидата философских наук И. А. Третьяковой также посвящен биографии В. В. Прозерского как педагога и ученого. Статья кандидата философских наук С. В. Конанчук представляет собой большой интерес, поскольку рассказывает о самых последних работах В. В. Прозерского, подготовленных к конференции, до которой ему не довелось дожить, и готовящихся к публикации. Статья является итогом совместной работы учителя и ученицы, пришедшейся на последние месяцы его жизни. Обширный текст коллеги Вадима Викторовича по кафедре еще со времен ЛГУ, доктора философских наук Е. Н. Устюговой, завершающий первый раздел, представляет нам одну из граней научных интересов В. В. Прозерского — его работы по М. М. Бахтину.

И неслучайно! Ведь второй раздел, *Theoria*, открывается работой самого Вадима Викторовича, написанной в соавторстве с доктором философских наук А. Е. Радеевым, представителем более молодого поколения эстетиков и инициатором создания Российского эстетического общества, посвященной именно философии Бахтина, а именно, концепту эстетического события в его учении и его философской продуктивности. Также в этом разделе можно найти статьи еще двух докторов философских наук — текст А. А. Грякалова об эстетике события на примере эстетики встречи и свидетельства, посвященной как общению с В. В. Прозерским, так и теоретическому рассуждению на тему их общего философского интереса, а также текст Н. Н. Суворова об эстетике новизны — феномена, близкого, с одной стороны, к упомянутому, а с другой стороны, имеющего отношение к творчеству именно в том ракурсе, в котором в последние годы жизни был заинтересован этим вопросом В. В. Прозерский.

Однако жизнь нашего журнала не останавливается и следующие разделы выходят за рамки мемориальных, касаясь широкого спектра проблем, в том числе новейшей эстетики, что, безусловно, порадовало бы Вадима Викторовича, ибо новейшие тенденции в эстетике его в высшей степени интересовали, он всегда был рад изучать их сам, и рад всем тем, кто ее изучает на все более новом материале, а также деятельности учеников, студентов, молодых специалистов.



После презентации первого издания учебника по истории эстетики на философском факультете СПбГУ. Слева направо: (вверху) А. Е. Радеев, А. Г. Погоняйло, Н. В. Голик, Г. Н. Лола, Б. А. Михалевич, С. В. Конанчук, Н. С. Джежер, С. А. Мартынова; (внизу) С. Б. Никонова, В. В. Прозерский, Т. А. Акиндинова, А. А. Грякалов

Раздел *Ars* открывается статьей кандидата философских наук Н. Л. Быстрова, тема которой также была бы близка Вадиму Викторовичу, имевшему большой интерес к русской эстетике серебряного века, к ее эзотерическим течениям, написавшему о ней большой раздел в учебнике по истории эстетики, где был предложен новый взгляд на эту историю, и для которого он первоначально выступил редактором (Prozerskii & Golik, 2011)¹. Статья же Н. Л. Быстрова посвящена весьма оригинальной теме — сравнению поэтики вечно-жен-

¹ Недавно учебник был переработан и переиздан вновь. Он содержит в себе как прежние разделы, так и новые, ряд глав был дописан, видоизменен, дополнен иллюстративным материалом, но суть осталась той же. На этот раз, впрочем, Вадим Викторович, активно участвовавший в доработке и расширении своих материалов, уступил вопрос о новой редакции, а стало быть, и о новом концептуальном оформлении своим коллегам — а именно, мне и А. Е. Радееву (Nikonova & Radeev, 2018).

ственного у Вячеслава Иванова с иудейским мифом о Шехине. Это большое, весьма фундаментальное исследование, полное цитат и сравнений, которое достойно открывает раздел, посвященный вопросам искусства. Далее в этом разделе мы встречаем тематическую рубрику, включающую в себя сразу четыре работы о кинематографе и называющуюся, по рекомендации авторов, «Новые подходы к эстетике кино». Все эти работы написаны молодыми специалистами, аспирантами, бакалаврами и магистрами, две статьи — это статьи Д. А. Поликарповой и Е. А. Струговой — посвящены теоретическому осмыслению кинематографического опыта, любопытным образом соотносящему кинематографическое восприятие с эстетическим и проблематизирующему отношение кинематографа и искусства в традиционном понимании. Еще две статьи — статьи Р. Л. Соловьева и М. Р. Шабаева — сталкивают нас с новыми теоретическими трактовками кинематографического материала и с радикальными тенденциями в современном кино.

Раздел *Praxis*, в котором мы публикуем опыты как практического, так и теоретического характера в области эстетики, включая также и то, что можно назвать научными «пробами пера», на этот раз содержит весьма небезынтересное исследование студентки бакалавриата В. В. Дудинец, чьи исследования посвящены культурной травме Германии, об отражении этой травмы в изобразительном искусстве второй половины XX века. Также в этом разделе публикуется небольшой опыт кластерного подхода к эстетическим определениям, представленный доктором философских наук А. Е. Радеевым на материале разработок своего студента, а также имеющихся в мировой литературе исследований по определению такого явления как рок-музыка.

В разделе *Recensio* читатели найдут отзыв о крайне любопытной книге. Это недавно вышедшая книга «Философия и искусство жизни», польского эстетика Б. Дземидока (не так давно публиковавшего в нашем журнале статью, написанную в соавторстве с одним из членов нашей редколлегии, Б. В. Орловым (Dziemidok & Orlov, 2018)). Отзыв написан кандидатом философских наук М. А. Васильевой, а книга представляет собой сборник эссе на различные «жизненные»

темы, то есть о дружбе, о любви, о возрасте, о свободе, о браке, написанные пожилым мыслителем, придерживающимся достаточно традиционной, умиротворенной, но определенно эстетической позиции, причем таким образом, что, с точки зрения рецензента, он видит возможность выработки человеком персональной эстетической модели.

В разделе, *Chronica*, читатель найдет обзоры трех конференций, прошедших этой осенью. Во-первых, это традиционно посвященные эстетике Еремеевские чтения в Уральском федеральном университете (Екатеринбург). Обзор подготовлен доктором философских наук Т.А. Кругловой, и проблематика, на которую указывает автор обзора, говорит о весьма новаторском подходе к эстетике участников этих чтений, а также об интересе к наиболее новым тенденциям ее развития. Еще два обзора возвращают нас вновь к теме кинематографа. Это обзор конференции «Философия и кино: от теории к критическому переживанию», прошедшей в рамках Дней философии в Петербурге в Санкт-Петербургском государственном университете (обзор подготовлен бакалавром философии Е.А. Струговой). А также это обширный отчет организаторов и участников о работе конференции «*La strada*: пафос и этос итальянского кинематографа», открывшей собой работу проекта «Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции к революции». Конференция прошла в Русской христианской гуманитарной академии при поддержке Консульства Италии в Петербурге.

И наконец, в нашем журнале появляется еще один раздел, в котором мы планируем публиковать тексты о значимых представителях отечественной эстетики, в том числе тексты мемориальные, и конечно же тексты поздравительные. Раздел озаглавлен *Personalia*. В этом номере мы публикуем статью об ушедшей из жизни совсем недавно Эльге Павловне Юровской, старшей коллеге Вадима Викторовича по кафедре, неперемогшего участника эстетических событий Петербурга, знатока французской эстетики. Завершает же раздел поздравление с юбилеем, написанное членом нашей редколлегии, кандидатом исторических наук А.А. Сеницыным в честь 80-летия профессора Г.А. Праздникова, еще одного видного

петербургского эстетика, которого связывают давние узы дружбы с эстетиками СПбГУ.

Нам радостно, что журнал заканчивается на торжественной и праздничной ноте. Мы уверены, что Вадим Викторович также рад был бы такому повороту событий и с энтузиазмом поздравил бы коллегу.

Говорят, согласно меланезийским представлениям о душе, она вовсе не связана накрепко с одной только формой тела, но разлита в дружественном коллективе, покуда в нем сохраняются прежние символические, социальные, эмоциональные связи. Словом, душа не является принадлежностью индивида и не умирает с ним, а значит и сам он живет не тогда лишь, когда живет его тело, а когда живет его дело, скажем так. А значит можно утверждать, что и теперь мы вместе с Вадимом Викторовичем читаем новый номер журнала "Terra Aestheticae" и удивляемся тем новым интересным задачам, которые перед нами ставит развитие этой прекрасной сферы знания, опыта и жизни.

Светлана Никонова

REFERENCES

- Dziemidok, B., & Orlov, B. (2018). Modern Aesthetic Experience Problem: in the Age of Globalisation, Can Music Articulate and Consolidate National Identity? *Terra Aestheticae*, 1(1), 87-96.
- Nikonova, S., & Radeev, A. (Eds.). (2018). *Estetika. Istoriia uchenii. V 2ch. Ucheb-nik dlia bakalavriata i magistratury* [Aesthetics. The history of the teachings. In 2 volumes. Textbook for undergraduate and graduate studies] (2nd ed.). Moscow: Iurait. (In Russian).
- Prozorskii, V., & Golik, N. (Eds.). (2011). *Istoriia estetiki* [History of aesthetics]. SPb.: Izd-vo RKhGA. (In Russian).



*Кафедра марксистско-ленинской этики и эстетики.
1960-е гг. Преподаватели и аспиранты.*



*Кафедра марксистско-ленинской этики и эстетики.
1970-е гг. Преподаватели и аспиранты.*



*Кафедра марксистско-ленинской этики и эстетики.
1970-е гг. Преподаватели и аспиранты.*



*В. В. Прозерский и М. С. Каган: аспирантский экзамен.
Конец 1980-х гг.*



Кафедра этики и эстетики в 1980-е гг.



*Кафедра эстетики и философии культуры СПбГУ в 2000-е гг.
Слева направо: Е. Н. Устюгова, Т. А. Акиндинова, В. В. Прозерский, А. А. Добыкина,
Н. В. Голик, А. Е. Радеев, С. Б. Никонова, А. В. Апыхтин*



В. В. Прозерский и Е. Н. Устюгова: в гостях у Т. А. Акиндиновой, разговор за чаем



Е. Н. Устюгова, Т. А. Акиндинова, В. В. Прозерский: коллеги



Многоликий Вадим Викторович Прозерский



HISTORIA



IN MEMORIAM

PERFECTUM: НЕСОВЕРШЕНСТВО СОВЕРШЕНСТВА

Борис Соколов

Борис Георгиевич Соколов — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: sboris00@mail.ru

В ситуации, когда искусством, по выражение Тьерри де Дюва, может быть все что угодно, что нарекается этим именем, единственно действенным критерием художественного творения может выступать «маркер Совершенства». Но Совершенство художественного объекта — это несовершенное Совершенство, не завершенное, но находящееся в постоянном поиске и проекте. В этом смысле единственно адекватная рефлексивная позиция в отношении произведения искусства — это позиция “*meta*”, которая есть позиция эстетики и философии искусства. Именно такова позиция — позиция Совершенства, *Perfectum* — позиция эстетика, каковым был для автора профессор В. В. Прозерский: эстетик-*par-excellence*, эстетик-*Perfectum*.

Ключевые слова: Совершенство, эстетика, философия искусства

PERFECTUM: IMPERFECTION OF PERFECTION

Boris Sokolov

D. Sc. in Philosophy, Professor; St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
E-mail: sboris00@mail.ru

In a modern situation in which the art, according to Thierry de Duva, can be anything that is called by this name, the only effective criterion for an art object is a “marker of a

Perfection". But the Perfection of an art object is an Imperfection, not a complete Perfection, but a Perfection as a constant search and project. In this regard, the only adequate reflexive position in relation to a work of art is the position of "meta" which takes place in aesthetics and philosophy of art. It is a position of Perfection, *Perfectum* is the position of aesthetics, and position of Professor V. V. Prozersky: aestheticist-par-excellence, aestheticist-*Perfectum*.

Key words: Perfection, aesthetics, philosophy of art

Для меня — наверное, не только для меня — ушедший от нас профессор Вадим Викторович Прозерский был...

Был... — это всегда горько и несправедливо...

В нас постоянно что-то восстает против этого «было», хотя, как все живущие в бытии-к-смерти, мы знаем, что все, что с нами связано, наконец, мы сами, рано или поздно окажется в этой ситуации: «был...», «были...».

Нет, мы, зная, что это — реальность, в которой мы родились и живем, что и о нас (если вспомнят, конечно) будут говорить в Прошедшем времени, не смиряемся, продолжая в нашем Настоящем воскрешать и продлевать в Будущее уже ушедшее Прошлое...

Прошлое, свершенное/завершенное/совершенное Прошлое, *Past Perfect, Perfectum*...

Прошлое — это ушедшее, Прошлое — это то, что совершенно и завершено, а значит, и Совершенно... *Past* как *Perfect*... *Past* как *Perfectum*...

И для меня — наверное, не только для меня — ушедший от нас профессор Вадим Викторович Прозерский был эстетик-par-excellence, эстетик-Perfectum...

Увы, уже в тех двух разнесенных в латыни смыслах слова *Perfectum*: Совершенство и совершенное Прошедшее время...

Итак, *Perfectum* — Совершенство...

Именно *Perfectum*, Совершенством, совершенным и завершенным в искусстве, занималась и занимается эстетика, философия искусства, искусствоведение, искусствознание, филология, литературоведение и еще то, что маркировалось со времен Аристотеля поэтикой.

Разные стили, разные подходы, наконец, разные традиции и, конечно, разные слова, но все это об одном: том Совершенстве, которое творится в искусстве.

Разные маршруты и разные слова. Вопрос не только о словах или терминах, или об игре «в слова». Хотя и слова важны: ибо не только мысль отливается в слово, но и каждая эпоха оценивает «в словах», и взвешивает на «чаше весов слов» то, что было Совершенно. Это «взвешивание», «суждение» (суд слов, который взвешивает все «за» и все «против», который пытается понять почему — и осудить или оправдать, но, опять же, на весах слов) осуществляется в горизонте той культуры, в которой все свершается. А потому и слова, термины разные, и не очень получается их свести к единой и вечной номенклатуре. Поэтика — это античность и Средние Века. Эстетика — век восемнадцатый и даже век двадцатый... Философия же искусства — как это ни «необычно» звучит — также и наше время.

Вадим Викторович — эстетик, ибо та эпоха, которая воспитала его и в которой он жил — это эпоха именно эстетики, не философии культуры... по крайней мере формально, по «именованию». Но: эстетика, как тесно связанная с философской рефлексией, всегда философия, философский взгляд на домен искусства, а потому всегда — философия искусства.

Со всеми плюсами, и, конечно, со всеми минусами...:

Ибо философия искусства и эстетика — это всегда определенный взгляд на искусство, это не взгляд искусствоведа или — если идет речь о словесном выражении — филолога. Нет, не лучше, и не хуже: каждый взгляд имеет право на существование, и кому-кому, как не философу, занимающимся искусством — всегда «Совершенным» искусством — в двух упомянутых смыслах — это вменено в обязанность профессионально знать.

Конечно, искусствовед смотрит со своих позиций, может они живее, жизненнее, и более понятны публике, может они даже в чем-то ближе к искусству и художнику. Но этой живости и близости никак не достаточно, если речь идет о том, чтобы оказаться в одной «тональности» с искусством. Именно поэтому нет-нет, да и заглянет искусствовед в то пространство чистой мысли, которая «вроде теряет почву под ногами», но все же дает то, что, с другой точки зрения, с позиций искусствоведа или самого художника, никак не разглядеть... Что

оказывается подчас более существенным, чем история перипетий художников, творений, водоворота страстей и сплетен...

Все это, конечно, давно известно и «проиграно» в различных регистрах и на различных «делянках» искусства и искусствоведения, да и в самой эстетике. Но все же, все же...

Все же... Так же, как вечно меняющееся и ускользающее от концептуальной окончательности искусство постоянно требует новых «слов» и «концептов», позволяющих вписать или включить его в общую культурную ткань и этим оправдать его наличие, так и то деликатное отношение, которое складывается в отношении мысли *par excellence*, философии, с художественным объектом, — это всегда незаконченный — увы, а может быть, ура! — роман, или *романс*...

Несовершенство Совершенства

Не счесть тех задач, которые формулируют перед искусством и творцом различные инстанции от публики и знатоков до заказчиков и государственных надзирателей различного пошиба. Оно, искусство, должно подражать, взывать, воодушевлять, удивлять, воспитывать, формировать и т. д. — до бесконечности. Но все эти цели и задачи подлинное искусство «элегантно» обходит стороной, в лучшем случае, мимикрирует или симулирует, ускользая от любых регламентов и предписаний... Если, конечно, речь действительно идет о подлинном художественном творении. Регистры долженствования и каноны, которым «должно» следовать художественное творение, действуют в лучшем случае лишь применительно к прошлым опытам и творениям, но никак — в отношении настоящего и будущего. Искусство ускользает от любых окончательных регламентов и концептуальных схем, демонстрируя ту неуловимую и парадоксальную Свободу, которая вырастает изнутри нас, и которая, в конечном счете — под титулом ли Ничто (если пользоваться определениями Ж.-П. Сартра), или Случая (отсылая к словам Ф. Ницше) — представляет собой нашу сущность.

Ускользает — и это прекрасно: незавершенность и неопределенность «гарантирует» будущее, обеспечивает свободу, интригует и соблазняет в своей неокончателности... и все же, каким образом, хотя бы в формате Открытого (то есть откры-

вающего «движение», а не завершающего процесс) Вопроса, определить то пространство искусства, которое сохраняет незавершенность и свободу и, одновременно, не растворяет искусство во вселенной человеческого действия?

Искусство — это зона Совершенства, зона *Perfectum*. Ни подражание, ни красота, ни форматирование чувственности, ни чувственное воплощение Идеи не могут нам дать тот маркер-знак, который сразу и окончательно позволит утверждать, что перед нами подлинное художественное творение. Подражание: да сколько мимезиса — от привычки до социальных паттернов — мы можем обнаружить в нашей человеческой реальности... Красота: но уже с самых первых попыток осмыслить то, чем является произведение искусства, красота не являлась тем, что позволило бы опознать искусство в том или ином объекте, феномене, представлении. Уродливое или устрашающее в искусстве «прекрасно» конкурировало с Прекрасным... Подобное можно сказать и относительно той концептуализации, которую предложил Гегель, а именно: искусство как чувственное воплощение Идеи. Не вдаваясь в точное и скрупулезное изложение или критику мысли Гегеля об Идее искусства, можно просто привести несколько примеров того, что чувственное воплощение идеального не гарантирует нам, что находящееся перед нами — это художественный объект. Таких примеров — мириады, от любой вещи или современного гаджета, в которых запечатлена не только идея технолога и маркетолога, но и весь социальный и экономический порядок культуры, до бокала вина и испеченного хлеба, в которых могут быть «вмонтированы» как желание и голод, так и божественный Глагол (причастие)...

А вот Совершенство... с ним, с Совершенством, дело обстоит совершенно иначе... Конечно, если мы имеем перед собой совершенный по манере или мастерству предмет или поступок, то вовсе не обязательно, что этот предмет или поступок — произведение искусства... но вот если перед нами подлинное произведение искусства, то оно с необходимостью должно быть Совершенным, конечно Совершенным «в своем роде», а это «в своем роде» определяется той культурной ситуацией, в которой творит художник. А потому и «совершенная провокатив-

ность» «Фонтана» Дюшана, и не меньшая провокативность социальных актов П. Павленского, которые вряд ли с позиций классической рефлексии оценивались бы как произведение искусства, по сути таковыми являются в новой культурной реальности, где искусство должно быть «провокативным». А потому совершенно прав, и дважды прав Тьерри де Дюв. Прав и в отношении искусства: «искусство, то, что универсально называют искусством, должно мочь быть чем угодно и называться искусством из уст кого угодно» (De Diuv, 2014, 177-178), — и в отношении современной ситуации, которая, упраздняя многие уже пройденные и протоптанные тропы искусства, сохраняет все же самый важный императив искусства:

Делай что угодно, лишь бы это было прекрасно, хорошо сделано, имело смысл, лишь бы ты выражал в этом себя или свою эпоху [...] Или наоборот: делай что угодно, лишь бы это шокировало, лишь бы это бессознательное или бессознательное твоей эпохи, лишь бы это было сложно или герметично, лишь бы это было ново. (De Diuv, 2014, 165-166)

И добавим от себя: лишь бы это было Совершенно!

Итак, Совершенство как маркер искусства. Но это то Совершенство, которое не завершено, ибо искусство всегда — незавершенный проект, сохраняющий в своей незавершенности нашу Свободу, а значит и нас как людей, для которых Свобода — это то, без чего нет нас. И даже в наше время, когда под искусством можно мыслить все, что угодно (процитированный только что императив Тьерри де Дюва — лишь констатация этого факта), именно Совершенство, «проговариваемое» иногда через уникальность, сингулярность (сингулярность, как то, что ни с чем не сравнимо, «совершенно» по определению), но также через тиражированность и постоянную смену позиций, позволяет маркировать предмет, акцию, событие и т. п. как подлинное произведение искусства.

В этом отношении — как зона Совершенства — произведение искусства всегда на пределе, «за», «по ту сторону» (*meta*) обыденного, повседневного, повтора, привычного... Искусство — это территория Совершенства, оно всегда на пределе и за пределом (*meta*), — всегда метафизично. И по причине своей метафизичности оно всегда сущностно и требует к себе

такого же обращения, подхода. Таковы — опять же если речь идет о «конгениальности» и «попадании в зону Совершенства», а не просто о манере или профессиональной принадлежности — тропы эстетики и философии искусства. Искусство и «созвучная» ему мысль должны располагаться и жить в этой зоне Совершенства и двигаться по непредсказуемым маршрутам “*meta*”...

Искусство метафизично... Что означает: оно, искусство, всегда выходит за пределы, обретается по ту сторону, *за*... — прежде всего за пределами себя самого, по ту сторону себя самого. Эта позиция человека и позиция метафизики (как ядра философского вопрошания). Иными словами, метафизичности искусства соответствует лишь тот подход, который сам должен быть метафизичным, то есть выходящим за пределы и оглядывающим Зону Совершенства, с той же самой «позиции Совершенства». Но — Совершенства Несовершенного... Ибо искусство, находясь в Зоне Совершенства, всегда взламывает своим совершенным-несовершенным движением “*meta*” любую окончательность. Искусство Совершенно в своем несовершенстве, в своем экстатическом движении, оно вторит и согласуется с той эксцентричностью зоны человека (или с зоной экс-центричности), которую разглядела еще в начале прошлого века в человеке философская антропология (М. Шелер, Х. Плеснер): центр человека всегда вовне, а потому его существование — это экзистенция, постоянно полагающая свой центр и себя самое во вне, пробрасывающая свою определенность (определенность) в постоянном незавершенном проекте. «Подлинное искусство смеется над искусством» — завещал Роден (Roden, 2014, 11). Оно не завершено в своем Совершенстве...

Искусство потому и не умирает. А рукописи, когда горят, не сгорают... Искусство, не умирает, пока есть взгляд на него, пока оно затрагивает хоть одно «сердце», пока есть мысль о том, в чем его смысл и предназначение, а значит, пока есть «взгляды» эстетиков, которые, подчас противореча друг другу, развивая или опровергая друг друга, совпадают в одном: в прояснении зоны Совершенства, в которой происходит акт творения искусства и его бытийствование.

Итак, искусство как зона Совершенства. Эстетик и философ искусства, «вступая» в эту зону, должен соответствовать ей, а эстетика и философия искусства лишь тогда окажутся способными схватить существенное в этой зоне, если в своей рефлексии они будут «настроены» в той же «тональности» и в той же «динамике» “*meta*”, что и Совершенство зоны Совершенства. Эстетика будет эстетикой, если она не в меньшей степени Совершенна, то есть наиболее адекватна зоне Совершенного несовершенного искусства. И эстетик тоже...

* * *

И именно таким был Прозерский Вадим Викторович: эстетик-*par-excellance*, эстетик-*Perfectum*...

Это не означает, что все, что он говорил, думал, писал, делал как эстетик — «истина в последней инстанции». *Perfectum* эстетика, как *Perfectum* искусства и *Perfectum* эстетики — не завершено, а потому и несовершенно... Как и искусство, эстетика несовершенна в своем Совершенстве в тех, кто благодаря ним вступает в эту зону Совершенства, кто слушает хорал, смотрит на собор или дворец, читает поэму... Эстетика, «повторяя» движение “*meta*” искусства, продляется в тех, кто подхватывает ту мысль, которой она пытается несовершенно уловить Совершенство искусства...

Эстетика живет в тех, кто продолжает мыслить, кто продолжает идти теми тропами, которым шел Вадим Викторович Прозерский... Слушая его, соглашаясь / не соглашаясь с ним, но все же благодаря уже продуманному, прочувствованному и прожитому в зоне Совершенства искусства В. В. Прозерским, мы продолжаем бесконечно прихотливое и непредсказуемое, как само искусство, движение мысли об искусстве...

Ибо только в этом случае, эстетика — это *Perfectum*... и именно тогда она адекватна и соценна зоне Совершенства. Только тогда...

И пускай не обижаются все те, кто все же мыслит об искусстве профессионально (искусствоведы, критики) или просто восторгается им: в той мере, в какой мысль (без различия профессиональной или конфессиональной принадлежности), звучит в унисон с интенцией “*meta*”, она созвучна искусству,

а потому философична. В противном случае она не затрагивает внутренность того, что такое есть искусство, даже если сказано много слов, прочувствовано много восторгов или написано много томов и исследований. Лишь в той мере, в какой рефлексия сущностно совпадает с постоянно выходящим за пределы самого себя проектом искусства, она схватывает то, что такое художественное творение в своей Несовершенной Совершенности.

И эстетик: если он мыслит об искусстве — а это возможно лишь тогда, когда искусство поселяется в его сознании, инфицирует своим несовершенным Совершенством само сознание, размышляющее об искусстве, — он заражен этой зоной Несовершенного Совершенства, вторя движению “*meta*”, которое есть движение самого искусства, в свою очередь откликающегося на ту вечную динамику “*meta*”, которая есть динамика Искусства, жизни и философии искусства....

Это то, чему, собственно говоря, посвятил свою жизнь профессор Вадим Викторович Прозерский

Для меня — эстетик *Perfectum*...

REFERENCES

- De Diuv, T. (2014). *Imenem iskusstva. K archeologii sovremennosti* [In the name of the Art. For an archaeology of modernity]. Moscow: Dom Vysshey shkoly ekomomiki. (In Russian).
- Roden, O. (2014). *Besedy ob iskusstve* [Conversations about art]. Moscow: Azbuka. (In Russian).

ОБ УШЕДШЕМ ДРУГЕ И УЧИТЕЛЕ ВАДИМЕ ВИКТОРОВИЧЕ ПРОЗЕРСКОМ

ЕЛЕНА ПРОТАНСКАЯ

Елена Сергеевна Протанская — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: proels2007@yandex.ru

Статья представляет собой небольшой биографический очерк о Вадиме Викторовиче Прозерском, написанный его коллегой и другом. Автор вспоминает про свои студенческие годы, про знакомство с В. В. Прозерским, его молодые годы, научную деятельность на кафедре этики и эстетики ЛГУ, а также высоко оценивает вклад Вадима Викторовича в развитие эстетики на протяжении всего его творческого пути.

Ключевые слова: В. В. Прозерский, эстетика как философская наука, кафедра этики и эстетики

A WORD ABOUT A DEPARTED FRIEND AND TEACHER VADIM VIKTOROVICH PROZERSKY

Elena Protanskaia

D. Sc. in Philosophy, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

E-mail: proels2007@yandex.ru

The article is a short biographical essay about Vadim Viktorovich Prozersky, written by his colleague and friend. The author recalls his student years, acquaintance with V. V. Prozersky, his early years, scientific activity at the department of Ethics and Aesthetics at the Leningrad State University. Also the author appreciates the contribution of Vadim Viktorovich to the development of the aesthetics throughout his career.

Key words: V. V. Prozersky, aesthetics as philosophical discipline, department of ethics and aesthetics

В студенческие годы мне повезло целый семестр слушать курс Эстетики, который читал Вадим Викторович на филологическом факультете, где я тогда училась. Ему тогда еще не было и 30 лет, он был широко эрудирован, красив внешне, энергичен, увлечен предметом. Его курс для нас был как фейерверк интереснейших повествований, перебиваемых остроумными шутками, комментариями, от которых весь наш поток, состоящий в основном из студенток (филологи!), всякий раз приходил в восторг. Его лекции были познавательны, занимательны, пробуждали воображение. К тому же, будучи историком, Вадим Викторович обладал прекрасно развитой памятью, был точен в датах, фактах, биографиях, названиях источников, оценках.

Он был научным руководителем дипломной работы моей подруги — Татьяны Анатольевны Акиндиновой, их сотрудничество переросло в дружбу всей жизни, поэтому иногда мы встречались втроем, и я с интересом внимала разговору двух философов. Когда у меня появилась возможность поступить в аспирантуру, я выбрала кафедру этики и эстетики философского факультета. Аспирантские годы на кафедре, где училась Таня Акиндинова и работал Вадим Прозерский, запомнились особой атмосферой коллегиальных отношений преподавателей, аспирантов, студентов, которую все отмечали. Это было время хрущевской «оттепели», когда идеологическая борьба и политические репрессии поутихли, утратили былую актуальность, в журналах стали публиковаться переводы иностранных писателей (например, Т. Манна), поэтов «серебряного века», появилась проза А. Солженицына. Атмосфера на кафедре была очень живой и дружеской: на аспирантских семинарах велись

многочасовые горячие творческие дискуссии, общение продолжалось и в совместных поездках на дачи к заведующему кафедрой (тогда В.Г. Иванову), или к кому-то из преподавателей, была традиция отмечать праздник «Старого Нового года» с сюрпризами, капустниками и застольем. Вадим на всех этих встречах всегда был одним из центров притяжения. Его любили коллеги, к нему тянулись его многочисленные ученики: он внимательно читал дипломы и диссертации студентов и аспирантов, вдумчиво критиковал, подсказывал необходимые источники, легко подхватывал разные темы. И потом, когда время учебы в университете заканчивалось, Вадим Викторович помнил всех выпускников и их распределение, следил за их судьбой.

Мои личные отношения с Вадимом Прозерским тоже сложились дружескими. Хотя я занималась этикой, а не эстетикой, Вадим одобрил тему моей диссертации о проблеме смысла жизни в русской литературе, не раз помогал советами, я была благодарна ему за поддержку моего первого доклада в аспирантуре. В 1990-е годы мы дважды вместе встречали Новый год у меня дома, один раз втроем с Таней и Вадимом, в другой раз вчетвером с его молодой женой. Мы всегда поздравляли друг друга с днем рождения, время от времени приглашали друг друга в гости, на юбилеи, а пока у него была дача, приезжали летом к нему в Кавголово.

Как когда-то М.С. Каган, Вадим Прозерский был одно время кумиром факультета. Он был главным редактором яркой факультетской стенгазеты, участвовал в общих капустниках. Его лекции всегда собирали полную аудиторию, после них некоторые студенты даже меняли учебную специализацию. Вадим говорил очень экспрессивно: от природы у него был громкий, хорошо поставленный голос, а во время лекций он энергично ходил из угла в угол, выразительно жестикулировал, эмоционально заражая своих слушателей. Когда я работала в Холодильном институте на кафедре философии и научного коммунизма и отвечала за расписание, однажды у нас заболел преподаватель, и я попросила Вадима Викторовича прочитать лекцию вместо него. Он сразу согласился и приехал. Это была блестящая лекция о сущности эстетического с именами,

цитатами, яркими примерами, которую наши студенты слушали, затаив дыхание. При этом у лектора не было не только презентации, каких-то наглядных иллюстраций, но и даже конспекта в руках.

Вадим Викторович свободно владел английским, что было редкостью в советское время, его знание зарубежной эстетики было основано на его авторских переводах текстов. Однажды на его лекции побывала группа американских философов, они были удивлены его познаниями в европейской и американской эстетике, по окончании оживленно беседовали с ним. Потом они прислали ему приглашение читать лекции в США, но партком его не отпустил. Позднее, уже в новейшей истории, он был приглашен в Финляндию, где в 2014 году читал лекции в университете Хельсинки о творчестве М. М. Бахтина.

Вадим был предан науке, был настоящим исследователем и знатоком в разных областях, выходящих за пределы эстетики. Таня Акиндинова говорила, что если у нее возникал вопрос о каком-то источнике, названии работы, имени автора, она знала: если спросить Вадима, то потом можно не перепроверять. Его статьи, книги, главы в учебниках отличала высокая культура научного поиска, где нет ничего поверхностного, все продумано и аргументировано. В научной работе Вадим был азартен, все темы его аспирантов становились его интересом, даже увлечением, он любил обсуждать со своими учениками их темы и помогал не только советом, но тщательно редактировал их тексты, хотя при этом всегда высоко ценил самостоятельность, творческий подход своих учеников. Буквально по-отцовски он сочувствовал всем их проблемам, не только творческим, но и жизненным, всегда был готов прийти каждому из них на помощь.

Своим учителем Вадим считал М. С. Кагана, но часто с ним спорил, с чем-то не соглашался, однако отзывался о нем всегда уважительно и гордился совместными проектами: историей эстетических учений, учебниками, к работе над которыми Каган приглашал своих учеников. Когда позднее, уже в двухтысячных годах, на кафедре возникла идея написания учебного пособия по истории эстетики (Prozerskii & Golik, 2011), все авторы единодушно предложили Вадиму возглавить кол-

лектив, и он согласился, несмотря на проблемы со здоровьем, которые начались у него очень рано (он многократно попадал в клиники по разным поводам, да еще и перенесенный микроинсульт), а также почти увольнение с кафедры, когда он был переведен на должность научного сотрудника на 1\4 ставки. Тем не менее Вадим Викторович с энтузиазмом и огромной ответственностью подошел к делу создания совместной работы, призывал всех к творческой инициативе, дни и часы скрупулезного труда отдавал чтению, редактированию и обсуждению с коллегами их текстов. Отрадно, что эта книга вызвала отклик, была награждена и Вадим очень гордился этим.

В науке у Вадима были разносторонние интересы: он был блестящим историком зарубежной и отечественной эстетики и философии вообще, будучи потомственным петербуржцем (ленинградцем), всю жизнь оставался увлеченным знатоком города, что проявилось в его прекрасных публикациях и докладах. С 2002 по 2004 он стал руководителем коллектива в работе над Грантом РГНФ «Город как социокультурный феномен», потом участвовал и в других проектах, посвященных городской культуре: «Петербург как модель решения глобальных проблем», «Петербург как социокультурная целостность», «Философско-эстетический анализ феномена Санкт-Петербурга». Он гордился тем, что был награжден медалью «В память 300-летия Санкт-Петербурга».

Другим его увлечением была экологическая эстетика, результатом которого стал вновь возглавляемый им научно-исследовательский проект по гранту РГНФ и коллективная монография «Экологическая эстетика: проблемы и границы» (Prozerskii, 2014), для которой Вадим Прозерский написал несколько концептуальных глав и снова был ответственным редактором.

Вадим Викторович Прозерский всю жизнь проработал на философском факультете на одной кафедре, которая в значительной мере благодаря ему долгие годы оставалась центром притяжения многих студентов и аспирантов. Он был ярким лектором, талантливым исследователем, увлеченным педагогом. Во всем, что касалось его работы, он был добросовестным тружеником, творческим собирателем и генератором

идей. Он был дотошен и скрупулезен, неумолим, страстен. Он был одним из тех, кто наполнял содержанием, если можно так выразиться, «золотой век» кафедры этики и эстетики, ныне кафедры культурологии, философии культуры и эстетики.

REFERENCES

- Prozerskii, V. (Ed.). (2014). *Ekologicheskaiia estetika: problemy i granitsy* [Ecological aesthetics: problems and boundaries]. SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
- Prozerskii, V., & Golik, N. (Eds.). (2011). *Istoriia estetiki* [History of aesthetics]. SPb.: Izd-vo RKhGA. (In Russian).

СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

ИРИНА ТРЕТЬЯКОВА

Ирина Александровна Третьякова — кандидат философских наук, доцент, Центр социальных и гуманитарных знаний (кафедра философии), Университет информационных технологий механики и оптики (ИТМО), Санкт-Петербург, Россия

E-mail: tretyakova-ia@mail.ru

Вадим Викторович Прозерский — это выдающийся ученый, философ-эстетик, известный профессор Санкт-Петербургского государственного университета. Автор статьи — бывшая аспирантка В.Прозерского — делится воспоминаниями о нем, как о блестящем исследователе, яркой, творческой личности.

Ключевые слова: Исследования в эстетике, глубокий ученый и наставник, творческое общение в науке, общественной жизни, моральная ответственность ученого

IN BLESSED MEMORY OF THE TEACHER

Irena Tretyakova

PhD, docent, Centre of Social and Humanitarian Knowledges, University of Information Technology, Mechanics and Optics (ITMO), St. Petersburg, Russia

E-mail: tretyakova-ia@mail.ru

Vadim Prozerskiy — prominent researcher, philosopher, aesthetic, well-known professor of St. Petersburg State University. The author of the article —

former post-graduate of V. Prozerskiy — shares her reminiscences on brilliant scientist, remarkable creative person.

Key words: Researching in aesthetics, profound philosopher and teacher, fruitful communication in science and social life, moral responsibility of scientist

Вадим Викторович Прозерский как-то сказал: учеников не выбирают, они подобны детям, каких послала судьба, все равно их надо растить. Нас (аспирантов) у него было много. К нему стремились попасть и, когда он стал известным и почитаемым мэтром, и, когда он, совсем молодой преподаватель, увлеченно объяснял на лекциях тенденции в англо-американской эстетике.

Аспирантов у него было гораздо больше, чем было указано в официальных документах. Согласно правилам, быть научным руководителем мог только доктор наук, профессор. Прозерский тогда не был доктором, однако именно он скрывался за фамилиями официально объявленных руководителей, самоотверженно работая с аспирантами кафедры, ведя их к защите, получая только моральное вознаграждение. Целая плеяда молодых ученых была воспитана на идеях В. В. Прозерского, создана научная школа, хотя ее создатель оставался в тени.

Наш Учитель умел направить мысль своего ученика, тонко чувствуя особенности характера, личные устремления. Он прекрасно понимал, что каждый философ — это особый мир, поэтому не навязывал свои научные пристрастия и вкусы, одновременно давая ученику простор для самостоятельного развития.

Мы росли во времена цензуры, единственным способом участвовать в мировом научном процессе было владение иностранными языками и чтение зарубежной литературы. Вадим Викторович свободно владел английским языком, был одним из ведущих специалистов по англо-американской философии. Во многом благодаря его переводам и критическим исследованиям наша гуманитарная наука не оказалась в вакууме. Наше научное сообщество видело реальную картину западной философии и эстетики, а не декорированную под идеологические штампы.

Вадим Викторович, с его широким кругозором и блестящей эрудицией, не давал утонуть в море литературы, ставил ориентиры, исходя из сверхзадачи исследования. Сам, обладая критическим мышлением, заставлял видеть за содержанием смыслы, учил переосмыслять полученную информацию.

Наше сознание было готово к идеологической трансформации. Мы хотели читать, несмотря на все препоны, стремились найти желанную запретную книгу. Сейчас странно слушать «горестные» воспоминания о том, что кому-то что-то не удалось прочитать. Героизируя личное прошлое, люди просто не желают признаваться в своей пассивности. В позднесоветское время при желании можно было найти и прочитать все. Последовавшая затем полная доступность информации сопровождалась исчезновением интереса, равнодушием к фундаментальным исследованиям.

Найти и прочитать необходимый источник было делом чести. Книги и журналы выписывали по межбиблиотечному абонементу. Иногда посылка прибывала из Лондона или Нью-Йорка (такое тоже было возможно). О прочитанном спешили рассказать Вадиму Викторовичу, научному руководителю, услышать его мнение, поделиться своими мыслями. Найденный в западной литературе материал с гордостью воспроизводили на семинарах и конференциях, цитировали в дипломах и диссертациях, не встречая никакого противодействия со стороны официальной идеологии.

Публичная библиотека (сейчас Национальная библиотека на площади Островского) была чем-то вроде клуба. Здесь могли встретиться коллеги и однокурсники, аспиранты и научные руководители, профессора и начинающие ассистенты — царил равенство в храме науки. Без помощи интернета мы были в курсе новостей, обменивались суждениями, имели живой тренинг дискуссии. Эта интеллектуальная среда, открытый живой обмен информацией («взаимоопыление», как иногда шутливо говорили) становилась плодотворной почвой для роста и развития молодых ученых.

Прозерский нацеливал своих учеников на конечный результат. Часто мы слышали от него: постарайся встать над материалом, не бойся проявить самостоятельность. В огромном

наследии истории эстетики и в целом истории философии, которую он знал безупречно, Вадим Викторович раскрывал глубинную тенденцию, умел расшифровать код культуры, спрятанный в данной философской школе.

В ранних работах Прозерскому удалось раскрыть противоречивую связь такого неоднозначного философского течения как позитивизм с процессами в искусстве, дать критическую оценку использования позитивистских методов в эстетике и художественной критике.

Не одно поколение философов-эстетиков будут изучать такие утонченные явления в истории гуманитарной мысли как русский символизм, семиотические школы XX века, проблемы дизайна, опираясь на глубокие исследования В. В. Прозерского. Творческий пафос Вадима Викторовича оказывал магнетическое действие на учеников и сторонних слушателей. Часто к нему за консультацией приходили аспиранты других специальностей, из других гуманитарных ВУЗов и факультетов. Можно быть уверенным, что его идеи становились фундаментом будущих научных направлений или нового оригинального взгляда на традиционные проблемы. Как настоящий ученый, Вадим Викторович стремился к поиску Истины, не заботясь о закреплении своего авторства.

Многострадальная история русской культуры нашла сочувственное отражение в его докладах и статьях. Прозерский никогда не был равнодушным мыслителем, высокомерно вззирающим на страдания людей, холодно анализируя причины и следствия общественных движений. Прозерский принадлежал к тому типу российских интеллектуалов, о которых говорили «осердеченный ум». Трагические повороты нашей истории в XX веке вызывали у него сочувственный отклик. Он писал и говорил о них не только как объективный исследователь, но с болью в душе.

Известное выражение: «мораль — автономия человеческого духа», мы слышали от Прозерского в контексте нарастающей ответственности человека за будущее культуры, за судьбы человечества. В последнее десятилетие осмысление моральной ответственности с особой силой стало звучать в его работах, посвященных экологии. Концепция экологи-

ческой эстетики разрабатывалась в последние годы творческого пути В. В. Прозерского.

Как истинный эстетик Вадим Викторович тонко чувствовал искусство. К его суждениям прислушивались профессиональные художники. Большой радостью и удачей было для нас, студентов и аспирантов, оказаться на выставке в обществе Прозерского или узнать его мнение о нашумевшей книге. Это всегда были остроумные, часто парадоксальные замечания, он никогда не ограничивался общепринятыми суждениями.

Согласно правилам того времени преподаватели в качестве общественного поручения направлялись в театры или в другие художественные коллективы для чтения лекций и ведения воспитательной работы. Сейчас бы эту деятельность назвали — развитие навыков *softskills*. Такая работа могла иметь характер идеологического нажима, но в руках талантливого профессионала и честного человека это общение оказывалось для людей искусства ценнейшим источником философских и общекультурных знаний, расширяло горизонт творческих поисков. Такими были занятия Вадима Викторовича в Александринском театре, в Театре им. Ленинского комсомола (сейчас, Балтийский Дом). Артисты этих театров сохранили теплую и благодарную память о преподавателе, который хорошо понимал специфику их труда, был мудрым наставником, давал объяснение современным непростым общественным процессам.

У профессора В. В. Прозерского всегда было отменное чувство юмора. Обыгрывая сложный теоретический вопрос, он находил интересное сравнение, забавную аналогию. Именно он переиграл известную формулу Декарта "*Cogito ergo sum*", применив ее к современности: "*Consume ergo sum*" то есть «потребляю, значит, существую». Одна эта остроумная формула служит критике общества потребления больше, чем десяток монографий на эту тему. На кафедральных семинарах, на защитах, при обсуждении сложных вопросов его остроумное замечание всегда смягчало напряжение, примиряло спорящих, подсказывало компромисс. Его выражение «смех — это социальный клей» стала для многих средством дипломатического разрешения научных и жизненных конфликтов.

Нам очень повезло в жизни, что мы учились у Вадима Викторовича Прозерского. Свет его творчества и личности всегда будет озарять наш путь.

Спасибо, дорогой Учитель.

ДВЕ ПОСЛЕДНИЕ НАУЧНЫЕ СТАТЬИ В. В. ПРОЗЕРСКОГО

СВЕТЛАНА КОНАНЧУК

Светлана Витальевна Конанчук — кандидат философских наук, доцент кафедры философии, культурологии и иностранных языков, Санкт-Петербургский государственный институт психологии и социальной работы, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

В статье рассматриваются две последние научные статьи выдающегося российского эстетика, ведущего специалиста в области истории и философии культуры — Вадима Викторовича Прозерского (1940–2019). В первой статье обобщены результаты ранних исследований В. В. Прозерского в области эстетики эмотивизма и исследований синестезии английскими учеными Ч. Огденом, А. Ричардсом. Отмечается, что темы, поднятые эмотивизмом, имеют отношение не только к философии, но и к художественной культуре, где поднимается вопрос о коммуникации, то есть о возможности преодоления взаимного непонимания художников и публики, с одной стороны, художников и критики — с другой. Вторая статья представляет собой рукописный текст В. В. Прозерского, посвященный общим вопросам изучения эстетической формы культуры. Рассматривается различие понятий «социальное» и «культурное» в обширном поле культуры. Социальное предлагается трактовать как содержание общественных коммуникативных процессов, а саму культуру как форму их выражения. Отмечается, что поскольку выразительная форма представляет собой эстетический феномен, то матрицей культуры является сфера эстетического.

Ключевые слова: В. В. Прозерский, культура, философия культуры, эстетика, эстетика эмотивизма, синестезия

TWO LATEST SCIENTIFIC ARTICLES OF V. V. PROZERSKY

Svetlana Konanchuk

Phd in Philosophy, Associate professor, St. Petersburg State Institute of Psychology and Social Work, St. Petersburg, Russia

E-mail: moskov_sveta@mail.ru

The article discusses two latest scientific articles of the outstanding Russian aesthetics, a leading specialist in the field of history and philosophy of culture — Vadim Viktorovich Prozersky (1940–2019). The first article summarizes the results of early studies of V. V. Prozersky in the field of aesthetics of emotivism and the study of synesthesia by English scientists C. Ogden, A. Richards. It is noted that the themes raised by emotivism are relevant not only to philosophy, but also to art culture, where the question of communication is raised, i. e. the possibility of overcoming the mutual misunderstanding of artists and the public, on the one hand, artists and critics, on the other. The second article is a handwritten text by V. V. Prozersky, devoted to General issues of studying the aesthetic form of culture. The difference between the concepts of “social” and “cultural” in the vast field of culture is considered. Social is proposed to be interpreted as the content of social communicative processes, and culture itself as a form of their expression. It is noted that since expressive form is an aesthetic phenomenon, the matrix of culture is the sphere of aesthetic.

Key words: V. V. Prozersky, culture, philosophy of culture, aesthetics, aesthetics of emotivism, synesthesia

Вспоминая моего научного руководителя — Вадима Викторовича Прозерского (1940–2019), прежде всего, хочется подчеркнуть его необыкновенную требовательность к самому себе, к своим научным работам и переводам. Эту свою высокую научную требовательность он переносил и на нас — своих учеников. Занимаясь с аспирантами, он требовал от своих учеников не просто серьезной проработки обширных материалов, но именно глубинного аналитического подхода, обобщений и синтеза, то есть неустанного движения к новому.

Многие научные труды по философии, теории и истории культуры были изучены Вадимом Викторовичем в их подлинном

написании, то есть на древнегреческом, латинском, немецком и английском языках. И нередко мы восхищались его блестящими выступлениями на международных конференциях, его классическим английским произношением и строгой ясностью мысли, пронизывающей от начала и до конца архитектурно выстроенный научный доклад. Удивляло и то, что он постоянно хотел усовершенствовать свои знания английского языка и просил меня познакомить его с моими друзьями из Великобритании — филологом Джоном Николсоном и художницей Каталиной Сомбат¹. Его искренний интерес и глубокие профессиональные знания во многих областях искусства, особенно, музыке и живописи, поражали художников, поэтому многие, и я тоже, старались показать ему свои новые и старые работы и услышать его мнение. Отзывы Вадима Викторовича всегда выражали его трепетное отношение к искусству и личности художника, были окрашены его личными переживаниями, наполнены необычными метафорами. После показа работы Вадиму Викторовичу можно было увидеть свое произведение совершенно в ином ракурсе, распознать в ней ту философичность, которую ты только ощущал, но не осознавал, когда писал свою картину. Он мог открыть автору «новое звучание» его работы, ее философский голос. Очень важно подчеркнуть, что искусство в жизни Вадима Викторовича было в равной степени значимо, как и наука (особенно он любил музыку).

Вадим Викторович обладал особым утонченным философско-эстетическим языком, который изнутри ясным светом

¹ Восхищает яркая художественно-эстетическая образность восприятия Вадимом Викторовичем живописных работ. Каталина Сомбат хранит письмо Вадима Викторовича с отзывом о ее картинах: «из присланных Вами картин мне больше всего нравятся виды Каменного острова. Это мощные, с энергической работой кистью картины, которые увлекают своей динамикой и дают ощущение столкновения стихий воды (агрессивной Невы) и земли с ее растительностью — тоже беспокойной, но более умиротворенной. Нравятся мне также и пейзажи из предыдущего письма, выдержанные в желто-зеленой гамме, переходящей местами то в синий, то в красный цвет. Абстракции тоже хороши, особенно своей динамикой, но мой консервативный вкус склоняется все же к тем композициям, где предметность не полностью потеряна. Сейчас я изучаю творчество Кандинского и Клее, стараюсь проникнуться их мировоззрением, чтобы сделать шаг вперед в своем развитии».

освещал и его научные статьи, и отзывы, и переписку с друзьями. Для себя я мысленно называла его литературный язык «пушкинской классикой».

Все, к чему прикасался Вадим Викторович, освещалось его духовностью: студенческие рефераты, черновики диссертаций, выставки картин петербургских художников, записи музыкальных произведений. Хрупкий и необыкновенно утонченный, Вадим Викторович обладал огромной волей и силой характера. Он всегда оставался самим собой, умел высказать свое мнение и никого не обидеть.

Одной из последних его научных работ были тезисы доклада ко II-й Международной научной конференции «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи, стили, жанры», которая проходила в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова при участии Голландского института в Санкт-Петербурге 4-5 марта 2019 года. Конференция состоялась через две недели после ухода Вадима Викторовича из жизни, он не успел принять в ней участие. В небольшом, но крайне значимом тексте тезисов Вадим Викторович обобщил свои ранние исследования, посвященные эстетике эмотивизма и исследованию синестезии английскими учеными Ч. Огденом, А. Ричардсом.

Разработка теории синестезии в эстетике началась в совместной работе Ч. Огдена, А. Ричардса и Д. Вуда «Основания эстетики» (*The Foundations of Aesthetics. London, 1922*), а позднее была продолжена в книге Ч. Огдена и А. Ричардса «Значение значения» (*The Meaning of Meaning. New York, 1923*). В этом труде рассматривалась проблема природы оценочных суждений, вопрос об истинности и ложности эстетических и моральных суждений, выражающих, по мнению авторов книги, эмоциональное отношение человека к миру. В. В. Прозерский отмечал, что темы, поднятые эмотивизмом, имеют отношение не только к философии, но и к художественной культуре, где, в частности, стоит вопрос о коммуникации, то есть о возможности преодоления взаимного непонимания художников и публики, с одной стороны, художников и критики — с другой (Prozerskii, 1983).

Учение о красоте и искусстве в эмотивизме вытекает из его основных психологических и лингвистических идей. По мне-

нию В. В. Прозерского, Ч. Огден и А. Ричардс предлагают сделать выводы из уроков истории эстетики, которая на протяжении веков тщетно искала сущность красоты и искусства, поскольку, по их мнению, была обманута языком. Для наглядности ими была построена таблица, отражающая 16 видов эстетических теорий, из которых 15 оказались ложными и лишь последняя, созданная ими, должна быть безошибочной. В этой таблице нашел отражение тот факт, что в истории эстетики присутствовала смена теорий, сначала искавших красоту в самой реальности, потом — в искусстве как единственной и главной сфере ее воплощения, затем во внутреннем мире субъекта — творца или воспринимающего искусство. Здесь ее очертания расплывались, и она становилась мало похожей на ту красоту, которая стояла у истоков европейской эстетики. По мнению Ч. Огдена и А. Ричардса, решение всех проблем следует искать в следующей формуле: «Красота — то, что создает синестезию». Синестезия — психологический термин, обозначающий объединение ощущений различных органов чувств в процессе восприятия. Огден и Ричардс придают ему расширительный смысл.

Важная задача эстетики, по мнению Ричардса, заключается в том, чтобы повернуть эстетическое исследование с пути негативных изолирующих абстракций на путь позитивного исследования, раскрытия биологических, психологических и социальных механизмов функционирования эстетического опыта. Для этого следует преодолеть заблуждения, в которые вовлекает нас язык. Ричардс подчеркивает, что термин «прекрасное» представляет собой не обозначение свойства вещей, а характеристику опыта взаимодействия человека с миром. Главное отличие эстетического опыта от неэстетического состоит в том, что эстетический опыт — это высший, наиболее организованный вид ценностного опыта. Ценность такого рода и дает синестезия, которая основана не только на реакциях на непосредственный стимул, но активизирующая также память или накопленный опыт, поскольку то, что мы делали в прошлом, контролирует то, что мы будем совершать в будущем. Сенсорные и моторные системы здесь работают не раздельно, а совместно, а богатство опыта зависит не только от количества участвующих импульсов, но главным образом

от их гармонического взаимодействия. Психическое равновесие, достигнутое при синестезии, наиболее предпочтительно, поскольку оно вовлекает в игру все наши способности, и «ни в одном другом опыте не могут быть достигнуты такое богатство и сложность отношений со средой, как здесь» (Ogden & Richards, 1924).

Синестезия достигает своей полной формы именно в искусстве, в художественном творчестве и восприятии, в которых соединяется прошлое, настоящее и будущее.

В. В. Прозерский указывал, что в эстетике эмотивизма, решается также и проблема «незаинтересованности» красоты. Быть незаинтересованным означает «реагировать не по одному узкому каналу, а одновременно по многим и гармонично» (Prozerskii, 2019, 124). Из учения о незаинтересованности как формы проявления синестезии вырастают идеи позднего Ричардса о различных типах поэзии.

Постепенно по мере развития теории эмотивизма в ней менялась терминология, идеи переносились в другой контекст, но главная мысль о том, что искусство, поэзия есть форма организации эстетического опыта — оставалась без изменения.

В январе 2019 года Вадим Викторович Прозерский передал в Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова для публикации еще одну свою работу — статью “The Aesthetic Form of Culture”, которая должна в ближайшее время быть опубликована на английском языке в сборнике статей “Interdisciplinary Studies of Artistic Culture”. В этой статье предлагается различать понятия «социальное» и «культурное» в общем обширном поле культуры. Социальное предлагается трактовать как содержание общественных коммуникативных процессов, а культуру как форму их выражения. В. В. Прозерский отмечает, что поскольку выразительная форма представляет собой эстетический феномен, то матрицей культуры является сфера эстетического.

Человеческую жизнь можно отобразить одновременно на двух осях: *горизонтальной и вертикальной*. На *оси социальных горизонтальных связей* преобладает рациональность, отображено то, что полезно для жизни, функционально, те

знания и вещи, без которых жизнь невозможна. Диапазон применения любой полезной вещи, так же, как и практических знаний, носит ограниченный характер и постоянно меняется в зависимости от наших потребностей. *Вторая ось — вертикальная, это ось трансцендентности.* Эти две оси отображают *координаты культуры.* Тогда культуру мы можем понимать как динамическое поле, образуемое параллелограммом разнонаправленных сил, создающих определенное напряжение.

Условия существования и содержания культуры требуют удержания равновесного состояния. Человек должен совершать усилия, чтобы удержаться в культурной жизни, в противном случае, он будет отброшен на одну из осей: на горизонталь прагматики или вертикаль трансовых состояний сознания.

По мнению В. В. Прозерского, культура есть *форма выражения нормы человеческой жизни,* и одновременно выражение напряжения, возникающего из-за необходимости сдержания-удержания ее центробежных сил. Таким образом, поддерживая культуру, человек создает *выразительную форму своей жизни.* Обладание выразительной формой означает *обладание эстетическим* качеством.

Двигаясь по диагональному вектору параллелограмма сил, мы вступаем в поле все большей напряженности и, наконец, встречаемся с формами, обладающими такой высокой энергетикой, что они способны вбирать в себя жизнь, преобразуя ее в эстетически ценную форму. Здесь возникает понятие *формы художественного произведения,* это искусство создания новых форм жизни. Искусство способно воспроизводить и усиливать своей экспрессивно-эмоциональной формой слабо энергетически выраженные формы повседневной жизни. Например, литература вырастает *из бытовых жанров словесности, из литературного быта;* театр воспроизводит и усиливает элементы жизненной театральности; живопись воспроизводит *живописное видение* природы и окружающей человека вещной среды; музыка воспроизводит звуковой интонационный строй своего исторического времени.

В. В. Прозерский отмечает, что если мы имеем дело не с обычным человеком-творцом культуры, а с культурным реформатором такого масштаба, каким был, например, Петр I,

то *напряжение его* деятельности должно быть адекватно выражено в произведении огромной художественной силы и экспрессивности. Если же речь идет не о художественном произведении, а об эстетическом феномене, проявляющемся в любой сфере жизни и культуры, то имагинативное творческое усилие по соединению материи и духа в единый образ осуществляет сам субъект эстетического созерцания — «любитель прекрасного», дилетант, который не владеет материалом и техникой искусства. Он не может закрепить свои впечатления так, как это совершает художник. Опыт восприятия интенционального эстетического объекта останется в памяти реципиента как аффективное событие его жизни, но не приобретет реального осуществления. Но даже недолгое «свечение» эстетического опыта говорит о том, что *созерцание красоты состоялось*. При этом происходит переключение сознания реципиента в новые регистры, в него включаются такие формы ментальной активности, которые не проявляют себя в мире прагматики. Так, трансверсальное и другие формы нелинейного мышления позволяют схватывать чувственное и рациональное одновременно, а не по когнитивной схеме познания: «от чувственной ступени к рациональной». В. В. Прозерский отмечал, что одним из первых мысль о разуме, синтезирующем одновременно чувственность и рассудок, не подчиняя одно другому, высказал Кант («Критика способности суждения»), но в его концепции рефлектирующая способность суждения, в которой представление воображения не подводится под готовое понятие, носит субъективный характер и не дает познания мира. Но это было начало поиска новых сторон ментальных действий и их определений, поскольку традиционных уже не хватало.

В. В. Прозерский подчеркивает, что эстетическое переживание в своем истоке уходит корнями в архаический мир, извлекает из-под рефлексивных слоев сознания дорефлексивные структуры коммуникации с их перформативностью и трансцендентализмом, тем самым способствуя эмоциональному сгущению культурного контекста. Поскольку термин «эстетическое» произведен от «чувственного», то можно допустить, что открывается оно не только духу, но и телу, познается

телом, всеми его эксплицитными и имплицитными модальностями (здесь мы видим феномен синестезии)¹.

В заключение своей статьи В. В. Прозерский подводит итог: как только любое социальное действие (артефакт) — от экономики до информационных процессов начинает включать в себя *выразительные формы*, раскрывающие его многозначность, выводящую его за рамки однозначной направленности (инструментальности), оно становится *культурным действием*. *Культура представляет собой выразительную форму, в которую облачается любое действие, иначе говоря, культура есть форма выражения социального действия*. В основе выразительной формы лежит ее *стилевая эстетическая направленность*, способная добавлять определенные значащие и значимые моменты к своему содержанию (из рукописи В. В. Прозерского, 2019 г.).

Будем помнить о Вадиме Викторовиче Прозерском — выдающемся представителе российской эстетики, ученом, который прошел свой жизненный путь в неустанном поиске истины в науке и искусстве, человеке, который оставил нам свою любовь к жизни во всех ее проявлениях.

REFERENCES

- Prozerskii, V. V. (1983). *Kriticheskii ocherk estetiki emotivizma* [A critical essay on the aesthetics of emotivism]. Moscow: Iskusstvo.
- Prozerskii, V. V. (2019). Problema sinestezii v estetike emotivizma [The problem of synesthesia in the aesthetics of emotivism]. In N. A. Nikolaeva, S. V. Konanchuk (Eds.), *«Polilog i sintez iskusstv: istoriia i sovremennost', teoriia i praktika Epokhi, stili, zhanry»: materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [“Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice. Epochs, styles, genres”: materials of the II International Scientific Conference]. SPb.: Aleksandriia.
- Ogden, Ch., & Richards, J. (1924). *The Meaning of Meaning*. London.

¹ Ключ к объяснению этого процесса можно обнаружить у М. Мерло-Понти в работе «Око и Дух».

В. В. ПРОЗЕРСКИЙ — М. М. БАХТИН: ДИАЛОГ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: elena.ust@gmail.com

В статье проводится обобщенное рассмотрение работ В. В. Прозерского, посвященных проблеме коммуникации в искусстве и культуре. Размышления В. В. Прозерского об эстетической коммуникации легли в основу его представлений о природе эстетического и о предмете эстетики. Проблема коммуникации играла концептуальную роль в его культурологических и эстетических воззрениях. Он понимал коммуникацию как начало, связующее человека, культуру и цивилизацию, и как онтологическую основу такой интеграции. В ее осуществлении он подчеркивал особую роль и значимость эстетической и художественной коммуникации. В творчестве эстетической и художественной реальности взаимно проникают и обогащают друг друга экзистенциально-личностные, культурно-смысловые, чувственные и трансцендентные интенции человеческой жизни. Такое представление складывалось под влиянием и в многолетнем диалоге с идеями М. М. Бахтина, которые В. В. Прозерский сохранял, обобщал и развивал в своих работах. Он реконструировал философско-эстетическую концепцию Бахтина, представил эволюцию его идей, осмыслил его вклад в теоретическое самосознание эстетической науки. Этот анализ привел В. В. Прозерского к осознанию эволюции эстетической мысли — от классической к современной эстетике. Он выявил связь классической,

неклассической эстетики, представителем которой он считал Бахтина, и современной эстетической парадигмы и показал значимость этих связей в эстетической теории для понимания смысловых пульсаций в истории культуры.

Ключевые слова: Прозерский, Бахтин, культура, искусство, типы коммуникации, эстетическая коммуникация, онтология эстетического, полифония, событие, перформативность, соотношение классической и современной эстетики

V. V. PROZERSKY — M. M. BAKHTIN: DIALOGUE ON AESTHETIC COMMUNICATION

Elena Ustiugova

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: elena.ust@gmail.com

The article provides a generalized review of works on the problem of communication in art and culture by V. V. Prozersky. His thoughts about aesthetic communication formed the basis of his ideas about the aesthetic nature and the aesthetic subject. The problem of communication was an important concept in his views on culture and aesthetics. V. V. Prozersky understood communication as something that connects man, culture, and civilization, and as an ontological basis of such integration. He emphasized the special role and significance of aesthetic and artistic communication in its implementation. In the process of aesthetic and artistic reality creation personal, cultural, semantic, sensual and transcendental intentions of human life interconnect and enrich each other. Such a view developed under an influence and in a long-term dialogue with ideas of M. M. Bakhtin which V. V. Prozersky saved, generalized and developed in his works. He reconstructed a philosophical and aesthetic concept of Bakhtin, presented the evolution of his ideas, comprehended his contribution to the theoretical self-awareness of aesthetic science. This analysis led V. V. Prozersky to the realization of the evolution of aesthetic thought — from classical to modern aesthetics. He revealed a connection between classical, non-classical aesthetics (of which he considered Bakhtin a representative), and the modern aesthetic paradigm. He showed the significance of these connections in aesthetic theory for understanding semantic pulsations in the history of culture.

Key words: Prozersky, Bakhtin, culture, art, types of communication, aesthetic communication, ontology of aesthetic, polyphony, event, performativity, correlation of classical and modern aesthetics

Круг научных интересов В.В. Прозерского был очень широк — от истории эстетики (античность, эстетика XVIII века, эстетические идеи А. Баумгартена, русская эстетика XIX и XX веков, эстетика М.М. Бахтина, современная англо-американская эстетическая мысль), до горизонтов практической эстетики (эстетики дизайна и городской среды, экологической эстетики) и, наконец, до концепции философии культуры с определением в ней места эстетики. В последнее время во многих его работах прослеживается устойчивый интерес к проблеме эстетической коммуникации, ставшей основой для широких философско-культурных обобщений и новой концептуализации современной эстетики. На протяжении более десяти лет Вадим Викторович обращался к этой проблематике, выявляя все новые ракурсы исследования — от традиционного рассмотрения художественной коммуникации: «автор — произведение — реципиент», к аналитической интерпретации экзистенциально-психологических взаимодействий в художественном общении, и до рассмотрения диалогического потенциала эстетической коммуникации в концепции М.М. Бахтина, что привело его к осмыслению соотношения трактовок коммуникации в классической и современной эстетике. В подтексте рассеянных в разных статьях размышлений В.В. Прозерского об эстетической коммуникации, которые мы попытались обобщить в данной публикации, всегда просматривается его представление о природе эстетического и о предмете эстетики. Эти мысли рождались в анализе идей о предмете и методологии эстетики, высказанных разными, в том числе и современными, авторами, но его главным собеседником был М.М. Бахтин, к сочинениям которого В.В. Прозерский постоянно обращался.

В течение многих лет он изучал творческое наследие М.М. Бахтина, которого считал главным теоретическим авторитетом для себя, и во многих своих рассуждениях опирался на его работы. Подробно и глубоко вникая в его идеи, Вадим Викторович анализировал их эволюцию, реконструировал философско-эстетическую концепцию Бахтина, и осмыслял тот вклад, который внес Бахтин в определение самых существенных проблем теоретического самосознания эстетиче-

ской науки. В конечном счете, этот анализ привел и самого В. В. Прозерского к осознанию эволюции эстетической мысли от классической эстетики к эстетике Бахтина, преодолевающей классическую парадигму, а затем к идеям и подходам современной эстетики, выходящей к радикально иным эстетическим горизонтам.

Первым достижением Бахтина Вадим Прозерский считал его трактовку эстетического бытия как особого вида бытия мира наряду с материальным и психическим, на этом положении была основана критика Бахтиным психологизма и формализма, свойственных старой эстетике. Анализируя работу Бахтина «Проблема материала, формы и содержания в словесном творчестве», Прозерский отмечал, что в ней были заложены основы новой области эстетики — *онтологии эстетического*. По его мнению, тезис о том, что произведение искусства, не сводимое ни к материалу, ни к психике творца и воспринимающего, обладает собственным бытием, сразу выделяет теорию Бахтина из того ряда современных ему и последующих теорий, которые не сумели уловить бытийный статус эстетического объекта. Произведение искусства, по Бахтину, существует в мире ответного взаимоотношения всех ценностей действительности, вовлеченных в его создание, и образует форму целостности новой реальности — эстетического мира. Эстетический объект рождается как продукт творческой эстетической деятельности, благодаря которой возникает взаимопроникновение формы содержания и содержания формы. При этом художественно творящая форма оформляет прежде всего человека, а также оформляет мир, но лишь как мир человека (Prozerskii, 2011, 538-543).

Говоря об онтологическом подходе к эстетическому бытию М. М. Бахтина, В. В. Прозерский показывает, что его эстетика не была отдельной частью его мировоззрения, а вплеталась в самую глубину его философских размышлений, равно как и его учение о языке и о полифонии. В этой целостности мировоззрения Бахтин проявил себя в полной мере как мыслитель XX века, поскольку, как отмечает В. В. Прозерский, основными структурообразующими линиями философской мысли нашего века являются онтология, феноменология, герменев-

тика, нацеленные на раскрытие сущности (смысла). Исследователь видит в философии Бахтина, прежде всего философию языка как онтологию, пользующуюся феноменологическим методом (Prozerskii, 1997, 252). Реконструируя бахтинскую концептуальную логику, Прозерский выявляет связь онтологии языка с онтологией человеческого бытия, смысл которого достигается вовлеченностью языка в бытие конкретного человеческого существования, изнутри осмысляемого в формуле «Я есмь». При этом «само Я есть событие, оно существует как я-для-себя, я-для-другого и другой-для-меня» (Prozerskii, 1997, 253-254). Таким образом, раскрытие экзистенциально-го базиса философии культуры требует создания новой онтологии языка, на основе которой следует развивать методы интерпретации текстов, то есть герменевтическую методологию. Иными словами, «в любом высказывании присутствуют и мысль о мире, и мысль в мире» (Prozerskii, 1997, 254).

Отсюда следует, что любой текст культуры должен быть помещен в контекст общения с другими текстами культуры. Тогда слово окажется «сценарием» того события, которое привело к рождению дошедшего до нас через пласты времени кем-то сказанного слова, то есть слово представляет собой сценарий, с чьей помощью можно восстановить само событие (Prozerskii, 1997, 255). Прозерский отмечает, что высказанная Бахтиным идея реставрации ситуации общения для схватывания целостного смысла высказывания, расходится с процедурами традиционной герменевтики. На этом основании он называет метод Бахтина «диалогической герменевтикой», полагая, что она может применяться не только к художественным, но и вообще ко всем текстам культуры (Prozerskii, 1997, 255-256).

Раскрыв эстетическую природу онтологии и герменевтики Бахтина, В. В. Прозерский подходит к его концепции коммуникативности, выводящей на следующий уровень понимания эстетической деятельности как специфического вида бытия. В связи с этим он обращается к проблеме языка искусства. Качество смысла, по Бахтину, имеет только высказывание, обращенное к другому, а само сообщение принадлежит не только коммуникатору, но и реципиенту. Прозерский отмечает, что в этих положениях закладываются основы будущих

идей диалогизма — учения Бахтина о двух позициях человека по отношению к миру — и подчеркивает, что положение Бахтина о возможности понимания высказывания только в целостной ситуации его выражения, продолжило линию русской философии, искавшей цельного знания, объединявшего мысль, язык, чувства и веру. Такое направление идей можно обнаружить и в концепциях русской религиозной философии, русского символизма (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев) и художественного авангарда (В. В. Кандинский, К. С. Малевич). Идеи интеграции форм сознания и жизнестроительный пафос, присущие русской эстетике 1920-х годов, были созвучны идеям онтологизации эстетического и полифонизма в учении Бахтина, формировавшегося в это же время.

Выявляя внутреннюю мотивацию хода размышлений Бахтина, В. В. Прозерский считает, что его задача заключалась во включении «идеологической» (т. е. культурной) смысловой значимости в формальную конструкцию. Но для того, чтобы понять, как это происходит, надо найти посредника, соединяющего в целое столь разные миры — жизненный и смысловой, иначе говоря, надо найти медиум. Понятие медиума или медиа в структуре произведения искусства было введено в науку кругом Бахтина — к такому выводу Вадим Викторович приходит в результате анализа языковедческих работ учеников и соратников Бахтина — В. Н. Волошина, П. Н. Медведева (Prozerskii, 1995, 23-25).

Оценивая вклад методологии Бахтина в теорию эстетики, В. В. Прозерский проводит сравнительный анализ концепции языка искусства Бахтина и современных теоретиков языка, так называемых, «эссенциалистов» (Р. Шустерманн) и представителей лингвистической аналитики — «антиэссенциалистов» (М. Вейц, П. Зифф, Н. Гудмен). Выявляя суть их методологических расхождений, В. В. Прозерский показывает, что «антиэссенциалисты» видят главную задачу современной эстетики в достижении лингвистической однозначности эстетической терминологии, чтобы, в конечном счете, прийти к консенсусу в эстетической коммуникации. Так, по Гудмену, не существует субстанциального различия между искусством и другими формами символической деятельности, их разница только

в функционировании символов, выявлением специфики которых и должна заниматься наука. Эссенциалист Р. Шустерман, наоборот, предлагает следовать традиции поисков неизменной сущности искусства, поскольку в аналитических исследованиях нет места эстетическим качествам, а без них теряется сам предмет эстетики. По мнению В. Прозерского, очевидна ограниченность обоих подходов, поскольку, хотя изучение дискурсивного аппарата эстетики и содействует развитию этой дисциплины, но его явно недостаточно для содержательного раскрытия ее предмета, а методология *эссенциалистов* не учитывает изменений, произошедших в искусстве в современной культурной ситуации. Оценивая эти изменения, Вадим Викторович показывает, что в современной культуре отношение к искусству определяется не столько эстетическим качеством произведения, сколько тем символическим контекстом, в который оно вовлечено. Поэтому современной эстетике приходится исследовать не само искусство, а дискурсы о нем (околохудожественные тексты) (Prozerskii, 2018, 56-61). По сравнению с односторонностью таких современных подходов эстетическая концепция Бахтина оказывается более фундаментальной, так как она исходит как из специфики эстетического предмета, так и из возможных трансформаций искусства в социокультурном контексте.

В связи с этим В. В. Прозерский вновь обращается к рассмотрению идей Бахтина, высказанных в его поздних произведениях. По его мнению, если до выхода книги о Достоевском, Бахтин оставался еще на позициях классической эстетики, то после 1929 года его идеи в большей степени соответствуют парадигме неклассической эстетики, так как, перейдя к концепции полифонизма и диалогизма, Бахтин создал совершенно новое учение о природе художественного произведения. По мысли Вадима Викторовича, открытие Бахтина заключалось в выявлении разных уровней диалогичности: на этическом уровне — это диалогичность жизненной идеи личности, требующей встречи с идеей другого; на эстетическом — положение об эстетическом объекте, оформленном активностью другого сознания; на уровне языка — учение о диалогическом слове, несущем в себе полифонию голосов; на уровне культурно-историческом —

идея полифонии текста, смысл которого надо искать в межтекстовом пространстве Большого времени культуры в зоне его соприкосновения с другими текстами. Таким образом, Прозерский определяет суть бахтинского многомерного диалогизма, содержанием которого является «смысловая позиция» человека в мире, его самосознание (Prozerskii, 2018, 175-194). В. В. Прозерский солидарен с мыслью Бахтина об активном действенном характере диалогизма, требующего творческого преодоления позиции отражения, созерцания. В этом смысле весьма интересна его трактовка эстетического события, чему посвящена последняя, находящаяся в печати, работа В. В. Прозерского, написанная в соавторстве с А. Е. Радеевым (Prozerskii & Radeev, 2019). В этой статье он рассматривает разные трактовки *эстетического события* — ныне популярной категории современного эстетико-философского дискурса. Прозерский опирается при этом на учение Бахтина об эстетическом событии как ценностно-окрашенной коммуникативной ситуации, показывая, что данная Бахтиным характеристика эстетического события сохраняет свою значимость и для современной эстетики. Это касается прежде всего положений, что эстетическое событие продуктивно, и что оно имеет дело с единичным. По мысли Вадима Прозерского, само произведение искусства — это и есть эстетическое событие как уникальный след, который оставила от себя встреча автора и его героя. В полифоническом произведении герой не закончен, не тождествен себе. В. Прозерский подчеркивает важность мысли Бахтина, что пока человек жив, его нельзя считать завершенным, так же не завершенными являются и культура, и мир, и художественный текст. Таким образом, эстетический объект является своеобразно осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания (Prozerskii & Radeev, 2019). В учении об эстетическом событии звучат основные идеи концепции диалогизма как действенного преобразующего взаимоотношения разных несовпадающих сознаний. Это значит, что любое высказывание имеет перформативный характер, то есть представляет собой скрытое или явное социальное действие (Prozerskii, 1995, 31). Вадим Прозерский отмечает, что тема перформативного характера художественной речи разрабатывалась в 1920-е годы так называемым

«Кругом Бахтина», в который, кроме него самого, входили В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев. Согласно этим исследованиям, коммуникативная ситуация не сводится только к обмену высказываниями, а состоит из двух уровней — словесного (актуализированного) и подразумеваемого (имплицитного). Все имплицитное в высказывании — это паралингвистические факторы и социальный контекст, в котором происходит событие встречи людей. Следовательно, коммуникативный акт происходит одновременно на нескольких уровнях, образуя синтез, выходящий за рамки одних только вербальных значений. Через вчувствование в энергию высказывания восстанавливается все действие общения, таким образом, художественная коммуникация представляет собой перформативный акт. Вадим Викторович отмечал особый филологический слух Бахтина, позволявший ему при чтении литературных произведений эксплицировать звучание разных социальных языков, переплетение которых образует ткань романа. В художественной коммуникации он различал не один голос, а контрапункт голосов — автора, слушателя, а также героев произведения (учение о полифоническом романе). Таким образом, чтение текста означает его исполнение, наполнение перформативными событиями (Prozerskii, 2014, 29-31).

В. В. Прозерский не был кабинетным теоретиком и историком, охраняющим незыблемость парадигмы классической эстетики. Для него было важно понять, насколько она соответствует современному миру культуры, и означают ли происходящие в нем процессы необходимость радикального отказа от классической эстетики. Над этим вопросом он размышлял в статье «Эстетика вне искусства, или ситуационная эстетика» (Prozerskii, 2010). Он отмечает, что на протяжении уже почти полувека происходит вытеснение кардинальных понятий классической эстетики, таких как художественное произведение, артефакт, художественный образ, автор, метафизические смыслы, а содержание ряда понятий (например, эстетическое событие, художественная коммуникация) существенно изменяется. Внимание современной эстетики переключается на интенсивность воздействия, парахудожественную коммуникативную ситуацию, языковые игры, перформативность.

В. В. Прозерский анализирует эти изменения как преобладающую современную данность и пытается определить ее соотношение с классической эстетикой. Он видит суть замены понятия *эстетический объект*, как основы эстетического события (по М. Бахтину), современной трактовкой термина эстетическое событие, исходящей из последствий воздействия в границах самостоятельной коммуникативной ситуации, обладающей собственными правилами построения и функционирования (Prozerskii, 2010, 14). Такое событие инициируется и стимулируется обсуждениями по поводу явления, то есть околохудожественной коммуникацией в рамках артмира. Главными агентами этого процесса оказываются не автор-творец и не воспринимающий произведение субъект, а представители арт-сообщества (кураторы, галеристы, критики, СМИ). Поэтому Прозерский называет такой тип коммуникации *парахудожественной коммуникацией*, участники которой организуют квалификацию того или иного явления на поле искусства как события (Prozerskii, 2010, 13). Язык паражудожественной коммуникации носит перформативный характер, так как его цель в создании консенсуса участников процесса. Исходя из этого, «задачи эстетики видятся в анализе отдельных событий без обращения к универсалиям, подобным красоте и сущности искусства, соответственно эстетическое событие трактуется [...] как форма межчеловеческой коммуникации» (Prozerskii, 2010, 14). Отсюда В. В. Прозерский делает вывод, что эстетику, переходящую от общих глобальных теорий к анализу отдельных эстетических ситуаций и событий, «можно определить как *метаэстетику*, т.е. науку анализа языка эстетического дискурса, а также как ситуационную, или, в другом варианте, как *микроэстетику*» (Prozerskii, 2010, 15).

Подводя итоги исследованию эстетической и художественной коммуникации, В. В. Прозерский размышляет о сущности разных видов коммуникации и их месте в культуре. Главная волнующая его проблема — пределы каждого из основных типов коммуникации, которые он обозначает терминами *гетерокоммуникация* и *автокоммуникация*. Гетерокоммуникация — социальная деятельность по поводу ее интересов, функций, инструментов, в том числе обмена информацией, цель которой

в достижении завершения предмета коммуникации. В автокоммуникации предметом является само человеческое Я (человеческий Дух или субъективный мир), ведущее в бесконечность, а ее целью является самосознание субъекта. Прозерскому близка мысль Бахтина о бесконечности диалогической коммуникации, поскольку оба участника диалога, в конечном счете, общаются по поводу трансценденций, т. е. высших смыслов и ценностей. Продолжая эту мысль, Вадим Викторович говорит, что самосознание базируется не на инструментальных, а на трансцендентных ценностях, откуда следует вывод: «конечный смысл человеческой жизни, являющийся ее главной ценностью, — имманентен жизни, но при этом [...], он одновременно трансцендентен ей» (Prozerskii, 2012, 266).

Подытоживая сравнительный анализ двух основных типов коммуникации, исследователь приходит к заключению, что, во-первых, автокоммуникация направлена на углубление самосознания субъектов, а гетерокоммуникация направляет сознание на внешние объекты; во-вторых, автокоммуникация опирается на абсолютные ценности, а гетерокоммуникация возникает по поводу инструментальных ценностей; в-третьих, автокоммуникация это общение личностей, а гетерокоммуникация — взаимодействие между субъектами-специалистами в их социальных ролях; в-четвертых, в автокоммуникации возникают ценностные, личностно окрашенные отношения, а в гетерокоммуникации все зависит от социальной ситуации, в которую человек «заброшен» независимо от его воли (Prozerskii, 2012, с.267). В этом сопоставлении нетрудно видеть различие общения и коммуникации, о котором писали в свое время К. Ясперс, М. Бубер и М. С. Каган (Kagan, 1988). На основании такого различия Вадим Викторович приходит к проблеме сопоставления двух сфер общества. Одна — гуманитарная, в основе которой моральные межличностные отношения с их апелляцией к абсолютным ценностям, другая — носитель социальных основ всех форм деловой активности человека (материально-практическая, научная и т. д.) (Prozerskii, 2013, 267). Но исследователя все же интересует не само различие этих двух коммуникативных сфер, а то, что может стать связующим звеном между ними?

Он убежден, что таким звеном является культура. В истоках этого вывода, пишет Прозерский, стоит Кант с его идеей о способности эстетического суждения и «изящного искусства» объединять мир природы (познание) и мир свободы (мораль). Но в XX в. был поставлен вопрос о кризисе самой культуры, выражающемся в раздвоенности человека между миром теоретических и нормативных систем и индивидуальной жизнью, то есть о непреодолимом конфликте между жизнью и культурой. М. М. Бахтин, к которому вновь обращается В. В. Прозерский, видел выход из этого конфликта в акте ответственного морального поступка, осуществляющегося в смысловой сфере экзистенциальной коммуникации. А для такого действия, продолжает эту мысль Прозерский, требуется многофункциональный язык, доступный только выразительному символу, объединяющему предмет и смысл и объединяющему людей, а следовательно, воссоединить человека, жизнь, культуру и цивилизацию способна именно символическая реальность (Prozerskii, 2012, 269).

Такова теоретическая модель, определяющая место и функции коммуникации в культуре. Но как обстоит дело в реальной истории культуры? Отвечая на этот вопрос, В. В. Прозерский обращает внимание на существование «колебательного контура» культуры, в котором две координаты коммуникации то сближаются, то расходятся на протяжении всей истории культуры, а это значит, что «культура не сводится ни к одному из рассмотренных выше видов коммуникации, а представляет собой контур, объемлющий оба вида. Этот контур все время пульсирует и растягивается или вытягивается по отношению к горизонтали (социальные ценности) или к вертикали (автокоммуникация)» (Prozerskii, 2012, 271).

Автор подчеркивает, что культура не является готовой данностью, что ее надо добиваться как эффекта деятельности, формы ее выражения, ибо «культура не бытийствует, она — сбывается» (Prozerskii, 2012, 272). Он демонстрирует этот тезис на примере жизни современного города, в котором сходятся символическая реальность и цивилизация. Но их союз может возникнуть, если будет напряжение творческой воли, направленной на сохранение связи между предметным значением и глубинным смыслом. Тогда символ объединит

обе сферы коммуникации: автокоммуникацию и гетерокоммуникацию (Prozerskii, 2012, 271).

В заключение В. В. Прозерский делает вывод, который поэтично формулирует так: «культура образуется из бесконечного количества событий — атомов культуры, вспыхивающих и гаснущих огней творческих актов, сопрягающих мир социальных ценностей с трансцендентными [...] в конечном счете, смысл культуры в том, чтобы создавать светоносную ауру общества, находить выразительные формы для осуществления полноты жизни» (Prozerskii, 2012, 272).

Обобщая рассмотрение многолетних исследований Вадима Викторовича Прозерского, можно видеть, что проблема коммуникации играла концептуально образующую роль в его культурологических и эстетических воззрениях.

К сожалению, он сам не успел представить свои идеи о существовании коммуникации в единой монографии, что было бы неоценимым вкладом в развитие исследований этой проблемы. Поэтому мне показалось важным реконструировать и показать в развитии его целостную концепцию коммуникации, опираясь на его идеи, сформулированные им в разные годы и разбросанные по многочисленным статьям.

Вадим Викторович понимал коммуникацию как онтологическую (образующую, строительную) основу единства человека, культуры и цивилизации и подчеркивал особую значимость эстетической и художественной коммуникации в осуществлении интеграции экзистенциально-личностных, культурно-смысловых, чувственных и трансцендентных интенций человеческой жизни. Такое представление складывалось под влиянием непрекращавшегося диалога с идеями М. М. Бахтина, которые Вадим Викторович бережно сохранял, обобщал и развивал в своих работах. Тем самым, он доказывал ценность связи классической, неклассической эстетики, представителем которой он считал Бахтина, и современной эстетической парадигмы и доказывал значимость целостной эстетической теории для понимания смысловых пульсаций в истории культуры. В этом выразилась его мудрость как историка и как философа, обладающего талантом встать на мета-позицию по отношению как к прошлому, так и к современности.

REFERENCES

- Kagan, M. S. (1988). *Mir obshcheniia: Problema mezhsob"ektnykh otnoshenii* [The world of communication: The problem of intersubjective relations]. M.: Politizdat. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (1995). "Novaia ontologiya" i problema iazyka ["New Ontology" and the problem of language]. *Vestnik SPBGU*, ser. 6, vyp. Z, 23-37. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (1997). Ontologiya kul'tury i dialogicheskaya germeneytika M. M. Bakhtina [Ontology of culture and dialogical hermeneutics of M. M. Bakhtin]. *Metafilosofiya ili filosofskaya refleksiya v prostranstve traditsii i novatsii: Mezhdunarodnye chteniya po teorii, istorii i filosofii kul'tury* [Metaphilosophy or philosophical reflection in places of traditions and innovations: International readings on the theory, history and philosophy of culture], №4, 250-256. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (2010). Estetika vne iskusstva, ili situatsionnaya estetika [Aesthetics outside art, or situational aesthetics]. In *Estetika bez iskusstva? Perspektivy razvitiya. (Sbornik statei)* [Aesthetics without art? Development prospects. (Collection of articles)] (9-16). SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (2011). Polifoniya i dialogizm. Estetika M. M. Bakhtina [Polyphony and dialogueism. Aesthetics M. M. Bakhtin]. In V. V. Prozerskii, N. V. Golik (Eds.), *Istoriya estetiki: Uchebnoe posobie* [History of aesthetics: Textbook] (538-543). SPb.: Izd-vo hristianskij gumanitarnoj akademii. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (2012). Kommunikativnaya model' kul'tury [The world of communication: The problem of intersubjective relations]. *Al'manakh kafedry estetiki i filosofii kul'tury SPbGU* [Almanac of the Department of Aesthetics and Philosophy of Culture of St. Petersburg State University], №3, 262-273. SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (2014). M. M. Bakhtin: performativnyi podkhod k esteticheskoi kommunikatsii [M. M. Bakhtin: performative approach to aesthetic communication]. In *Aktual'naya estetika-I: materialy mezhdunarodnogo foruma* [Actual aesthetics-I: materials of the international forum] (29-31). SPb.: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
- Prozerskii, V. V. (2018). Polifoniya i dialogizm. Estetika M. M. Bakhtina [Polyphony and dialogueism. Aesthetics M. M. Bakhtin]. In S. B. Nikonova, A. E. Radeev (Eds.), *Estetika. Istoriya uchenii. V 2 ch. Chast' 2: uchebnik dlia bakalavriata i magistratury* [Aesthetics. The history of the teachings. In 2 volumes. Vol. 2: textbook for undergraduate and graduate studies]. M.: Izd-vo Iurait. (In Russian).

- Prozerskii, V. V. (2018). Spor o iazyke estetiki [The debate about the language of aesthetics]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizaina. Serii 3. Ekonomicheskie, gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 3. Economic, humanitarian and social sciences], №1, 56-61. (In Russian).
- Prozerskii, V. V., & Radeev, A. E. (2019). *Poniatie esteticheskogo sobytiia u M. M. Bakhtina i ego znachenie dlia sovremennoi estetiki* [The concept of an aesthetic event in M. M. Bakhtin and its significance for modern aesthetics]. Unpublished. (In Russian).



THEORIA



THE CONCEPT OF AN AESTHETIC EVENT IN BAKHTIN'S PHILOSOPHY AND ITS SIGNIFICANCE FOR CONTEMPORARY AESTHETICS

VADIM PROZERSKY, ARTEM RADEEV

Vadim Prozersky (1940-2019)

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

Artem Radeev

D. Sc. in Philosophy, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
E-mail: artem_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

The article is dedicated to the concept of an aesthetic event in M. M. Bakhtin's philosophy and concerned with its question. The presence of category "event" in Bakhtin's philosophy and aesthetics is considered and the axiological constants of an "aesthetic event" are defined; and the further development of this concept in Bakhtin's aesthetics is revealed. The Problem of the "event of deing" in Bakhtin's Philosophy, the dialogical character of an aesthetic event are the subjects of this article also. It should be emphasized that the aesthetic event in Bakhtin's interpretation not only occurs in the work of art and represents a meeting of two incongruous consciousnesses of the author and the hero; moreover, it is also characterized by such features as "efficiency" and "unicity". The importance of Bakhtin's concept of an aesthetic event for the contemporary aesthetics is worth noting. Also, the article discusses some previously unexplored aspects of Bakhtin's theory of the aesthetic event connected with his discovery of the "outsideness" of the author, with the transition from the linguistic analy-

sis to a meta-linguistics, with the discovery of performativity and dramatization in a literary narration. The authors conclude that these discoveries considerably supplement the existing approaches towards the nature of the aesthetic event.

Key words: Russian philosophy, Bakhtin, event, aesthetic event, dialogism

ПОНЯТИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СОБЫТИЯ У М. М. БАХТИНА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

Вадим Викторович Прозерский (1940-2019) — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Артём Евгеньевич Радеев — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: artem_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

Статья посвящена понятию эстетического события в его трактовке у М. М. Бахтина. Для этого авторы предлагают рассматривать категорию события с точки зрения аксиологических констант. Также в статье раскрывается развитие проблематики события у Бахтина, определяются особенности «события бытия» в трактовке Бахтина, выявляются черты диалогического характера эстетического события в этой трактовке. Отдельно подчеркивается, что проблематика эстетического события рассматривается не только с точки зрения его отношения к произведению искусства, но также и с точки зрения феномена встречи двух сознаний — автора и героя. В этой связи раскрываются такие особенности эстетического события, как единство и производство, и показывается значение этой проблематики для современной эстетики. Кроме того, в статье предлагаются нереализованные ранее ракурсы исследования М. М. Бахтиным эстетического события, связанные с открытием момента «внезапности» автора и героя произведения, выходом из лингвистического анализа текста в металингвистический, обнаружением в литературной наррации перформативности и драматизации. В статье утверждается, что эти открытия, существенно дополняют имеющиеся подходы к определению природы эстетического события.

Ключевые слова: Эстетическое событие, художественный текст, поступок, ответственность, автор, герой, читатель, слушатель, коммуникация, язык, интонация, речевые жанры

§ 1. *Problem of an Aesthetic Event in Contemporary Philosophy*

Contemporary aesthetics cannot be introduced out the processes in philosophy and humanities, where the category of “event”, along with “body” and “time”, has become one of the key concepts and the subject matter. And although the history of understanding the event in the twentieth century philosophy hasn’t been composed, because a lot in this history deserves attention, and for sure one of its dimensions is close affinity between the “event” and “aesthesis” — so close that it is not always possible to distinguish one from another (if there is a need to do it at all).

However, it should be understood that *an event given aesthetically* is one thing and *givenness of an aesthetic event* is a different matter. The first implied a lot of different factors, due to which the event is given as something aesthetic. For example, an event is a field of arrangement of symbolic and substantive qualities, the correlation between aesthesis and logos (Griakalov, 2004, 7), or an event is like a creator for the possibility of truth, which is the truth of art as well (Bad’iu, 2013, 17). In all these cases of the event’s conceptualization we experience not the concept of an aesthetic event, but an *event which is also given aesthetically*.

This *aesthetical givenness* can be associated with various factors either relating to the concept of the event itself, or referring to a particular understanding of the aesthetic field, and the presence there allows the event to be (or be given) aesthetically. In the case of an *aesthetic event* we deal with a completely different picture. In this case, it is supposed that we do not deal with an event as it is in-itself is, which can be given aesthetically, but with a *particular aesthetic event* as a moment of aesthetic experience. The very concept of an aesthetic event implies that there may be other non-aesthetic events, because not every event is given to us in the aesthetic experience.

If accepting this distinction, then, for the understanding of aesthetic processes both in theory and history and practice of aesthetics the attention should be focused on an aesthetic event’s conceptualization, what facets of its understanding were highlighted.

A variety of arguments about the nature of an aesthetic event in different aesthetic theories can be easily found since the beginning

of the twentieth century. However, these reasonings are often limited by what the analyst of an aesthetic event is only expected to achieve, or that aesthetic theory is only approaches to the problem of making an aesthetic event an instrument for analyzing the world of daily life or contemporary art practices. Thus, M. Mitias, the author of the book with the promising title “What makes the experience aesthetic?”, persistently appeals perhaps to abandon the concept of aesthetic experience in favor of “aesthetic event”, or at least to study their relatedness (Mitias, 1988, 4). Several decades earlier M. Lipman, the founder of the “philosophy for children”, wrote on the basis of his ideas of education: “Shouldn’t we admit that the primary object of aesthetics should be not art or a perceived object... but an aesthetic event itself?” (Lipman, 1973, 3). However, these and some other authors suppose the concept of an aesthetic event as a picture of what is necessary to address to in further developments.

On this evidence the appeal to Bakhtin’s philosophy seems to be of current concern, as he gives detailed understanding of what an aesthetic event is.

Although the creative legacy of this thinker has had a lot of researchers’ attention, heuristic principles in his writings define culture *as an event in the world of being*, in our opinion, his works keep a great potential for further development and new discoveries in various fields of the humanities, including aesthetics.

While discussing this category it can’t be ignored that what Bakhtin’s philosophy is remains undecided question. It can be viewed in different ways depending on the interpreter’s purposes. And the explanation given by the researcher of his work T. V. Schittsova can be accepted: that “Bakhtin’s legacy can be compared to the half-open fan as its intriguing and complex pattern is not always formed into an entire picture, hiding in the folds, holding secret prospects” (Schittsova, 2002, 13).

Nevertheless, it is obvious that in Bakhtin’s theorizations the concept of an event has a special place: Bakhtin writes about the event as it is in-itself is, the “event of being” and the “ethical event”, but also particularly about the “aesthetical event.”

To define the frames of Bakhtin’s aesthetic event concept, we will consider the place of the category of “event” in Bakhtin’s philosophy and aesthetics; identify the axiological constants of an “aes-

thetic event”, point out the further development of this concept in Bakhtin’s aesthetics and demonstrate the significance of the aesthetic event concept for contemporary aesthetics.

§ 2. The Problem of the “Event of Being” in Bakhtin’s Philosophy

In philosophy of the early XX century attention was drawn to the crisis of culture, expressed in the conflict between culture and life. Man seems to live simultaneously in two realities — on the one hand, in the world of theoretical and normative culture systems, on the other hand — in the world of individual actions and life experiences. In addition to the above a person has a feeling that objectified world of culture knows nothing about his individual existence and expresses no interest to him. The conflict between life and culture leads to inner conflicts and frustrations of personality. But also the cultural system, if not introduced to life, remains dewless, lifeless abstraction, that according to Bakhtin falls into “fatal theoretism”.

According to Bakhtin, the complicated issue of uniting the vital reality of the Ego and the systematic unity of the valuable and axiological sphere of culture can be solved, because the way from action to the axiological sphere exists; “because the act is actually fulfilled in being” (Bakhtin, 1986, 112). At once the opposite way — from the normative system of culture to a human being — is prospectless, since it depersonalizes him, and turns him into any other person who learnt the same rules (Bakhtin, 1986, 83).

In other words, the social inclusion of human life position into the axiological values of the society can only be achieved through accomplishing *an act of moral responsibility*. The act guided by responsibility joins theory to a really performed moral event — and it can be achieved when the integral act of cognition with all of its matter is included “in the unity of my responsibility, and that’s the real reason for my living” (Bakhtin, 1986, 105).

Summarizing Bakhtin’s theory on responsible action, we can conclude that for the Russian thinker being is always an event of being, an event of meeting of my own Ego with the Other. The world view from my only place in existence is in following: there is myself and there is other lovingly settled in life evaluative terms in his own space-time surroundings. Bakhtin emphasizes: no general people

exist, there is every single Other with his unique space-time world (later called chronotopos).

The philosophy of a responsible act, catching two plans of human existence — creativity of life and the area of social meanings, according to Bakhtin, should be not a theory, but phenomenological contemplation, which means grasping the common points of *architectonics of actions*. Firstly, he outlines the description of the architectonics of the existential world of an action, i. e. the creation of a phenomenological ethics, and then — phenomenology of an aesthetic act and finally phenomenology of religion. However, it happened so that among Bakhtin's intentions his idea of phenomenological aesthetics was mostly developed, it was closely related to the philosophy of language, while the other research areas were included into corpus of philological works.

§ 3. From an event of being — to an aesthetic event

What's the solution to the problem of responsibility in moral action changing to the sphere of the aesthetic made by Bakhtin? In his opinion, the most important principle is the preservation of personal responsibility in all three forms of its activity — existential, moral, scientific and aesthetic (in art). It was in his first publication — the article "Art and Responsibility" — in which Bakhtin stated his creed. It says:

Three areas of human culture — science, art and life — gain unity only in a personality that attaches them to its unity. [...] So, what ensures internal integrity of elements in personality? It's only the unity of responsibility. For my experience and comprehension in art, I have to answer with my own life, to make sure that everything in it that has been experienced and understood does not remain inactive. Art and life is not an integrity, but it should be unity in myself, in the unity of my responsibility. (Bakhtin, 1979b, 5-7)

Thus, the theme of a responsible event is turned into aesthetics. The study of the aesthetic nature of an event was carried out by Bakhtin in an article "Problem of Content, Material and Form in Verbal Artwork" in 1924.

Starting a discussion about the aesthetic event with an analysis of the situation in the aesthetic research to the beginning of the twentieth century, the scholar notes that none of the schools existing

at that time could solve the main ontological problem of aesthetics, that is to show that *aesthetic existence is the third kind of being*, along with the material and mental forms of being. The meaning and essence of the aesthetic as a special existential substance was not revealed.

According to Bakhtin's view, it can be achieved only by overcoming psychologism and abstract formalism of the recent aesthetic studies with the help of heuristic moments given by the phenomenological approach. First of all, for successful analysis it is essential to clarify the meaning of the basic categories of the object under study (the work of art) — its content and form. It should be clearly understood that the material of which the form is constructed, whether it's stone, paints, sounds or language (the material of poetry), is absolutely neutral aesthetically. In the same way the "mental material", which is believed to be used to organize content of a work of art, is also neutral. The aim of the researcher is to enlighten the change of these neutral elements into an aesthetically colored form and aesthetically organized content that creates the third type of being — aesthetic or artistic being. It represents a new qualitative unity that can't be resolved into its constituent elements any more.

The main thesis of this Bakhtin's work claims that change of material into form and form into content is fulfilled *through culture*, through fullness of material and form with the values of culture. According to Bakhtin culture is a system of creative viewpoints, creative positions which can be defined as the meeting or communicative events (Bahtin, 1975, 25).

The systematic unity of culture is composed of "atoms of cultural life" that "are inseparable from the system of culture and not immersed in it while maintaining their own autonomy". This means that the domain of culture is not a continuous territory but it entirely consists of boundaries, understood as ley lines of involvements and interactions of cultural life atoms.

Being included in the culture, a work of art can be defined neither as a physical object nor as a mental phenomenon. Actually, as Bakhtin noted it is a special cultural entity that exists in "the world of the value of inter-response atmosphere of all its component parts." The content of a work of art forms a world of knowledge and morality, "the aesthetic factor" is added. The emergence of "the aesthetic

factor” is associated with transformation of real life events into the new evaluative plan constituted with the help of imaginative work, turning real into fictional. The incorporation of the real events into the imagination plan releases creative activity, because it is here — in the space of imagination where a person feels his freedom and is able to “freely perform and complete the event” (Bakhtin, 1975, 60). Consequently, the artistic content, including all the values of the real world, but in a different character i. e. in their completion, reconciliation and benevolence, creates the warm-heartedness and compassion, which cause an aesthetic pleasure.

The analysis of an artistic form is conducted by Bakhtin in continuous debate — open and hidden — with the formal school representatives (in his terminology — “material aesthetics”), who were able to understand the “art form as a form of given material, no more, as a combination within the material in its natural-scientific and linguistic clarity and regularity” (Bakhtin, 1975, 11). According to Bakhtin, the form being understood only as a structure created from the material, such as stone, colors, sounds and vocabulary, then it can’t be the medium of axiological values. It remains unclear where emotional and volitional tension of the form comes from, which is immediately passed to anyone who comes into contact with the work of art. It can only be explained by the fact that the artist has to deal not only and not so much with the matter of the material, but mainly with *culturally significant and valuable events of life*, that are reorganised with the help of the form into the content of the work of art. In other words, it is not the emptiness that the aesthetic form embraces but “obstinate self-guided axiological orientation of life.” The benefit of these efforts is the birth of *an aesthetic object*. Bakhtin defines the aesthetic object as *an event of meeting of the artist’s creative energy with the viewer’s perceptual activity* (Bakhtin, 1975, 68).

§ 4. What is an aesthetic event?

At this point Bakhtin defines a problem: how can the gap in the work of art (understood as the product of verbal creativity), which takes place between the author and his literary hero be determined? Of course a work of art itself is not the message of the author, referring to the abstract reader, it is a special meeting place for the au-

thor and his hero; something that received the name of an aesthetic event happens at this venue.

For the event to happen, there should be two members (an author and a hero), who are two *incongruous* consciousnesses. For an aesthetic event to happen the world of the author and the world of the character must not coincide: there must be discrepancy between value attitudes of one and the other: “When the character and the author are the same, or are close to each other in the face of common values or against each other as enemies, an aesthetic event ends and an ethical event begins” (Bakhtin, 2006, 103). *An ethical life event is an event of unity* while an aesthetic event is an event of resistance to unity. What is the reason for the presence of this gap between the two consciousnesses in an aesthetic event? The reason for this is not in the subjects of this event, but in its very nature:

There are some events that fundamentally can't be developed in terms of a single and unified consciousness, but suggest two separate consciousnesses, events, an essential and constitutive aspect of which is the relationship of one consciousness to another consciousness, as to a different one — and all creative efficient events are in this, bringing the new, unique and irreversible moments. (Bakhtin, 2006, 159)

This means that in an aesthetic event itself, because it is something singular, because it is irreversible, because it reveals efficiency of the very meeting, there is a certain gap, which two incongruous consciousnesses — the author's and the character's — correspond to. It should be noted that a similar method in relation to the gap which presents in the work of art, was developed, albeit with other intentions, by Umberto Eco. According to Eco any text is a “lazy mechanism”, there is a “black hole” in any work of art which is in the form of understatement and reticence of that literary work's world. It is its replenishment that causes the reader to take an active stand in relation to the work of art, resulting in the text becomes a meeting place for the outstanding author and reader (Eco, 2003, 9).

This difference arises from the fact that the very character's consciousness is not just a subject to the mind of the author, used to give this or that idea, but “living subjective unity”, with which the consciousness of the author has relations. “The aesthetic consciousness of the author, in contrast to the epistemological,

suggests another consciousness, in relation to which it becomes active. Hence, an aesthetic event may not be developed in terms of one consciousness, an artistic object is not an object but a subject, but not the subject of activity — Ego, as we are experiencing within ourselves — fundamentally uncompleted, but another passive subject” (Bakhtin, 2006, 162).

To these two activities — both of the consciousness of the author to create a consciousness of the character and the character’s consciousness as the subject of the work of art itself — efficiency of an aesthetic event is connected. On the one hand, it is caused by a mismatch between the two consciousnesses, i. e. it is “the tension of its outsideness and separation, the use of the privilege of its exclusive place beyond other people” (Bakhtin, 2006, 160), on the other hand — it is expressed in creation of the unique, which an event is characterized by.

It can be said that an artwork itself is an aesthetic event — a unique trace left after the meeting of the author and the character. Bakhtin analyses it using specific examples, in particular, the “Parting Due Time” by Pushkin popular among literary critics of his time (“Bound for the shores of your distant homeland...”) and shows the diversity of the points of intersection of the author and the character, confirming that it is the efficiency of the meeting that causes the effect of this poem.

So, let’s sum up the definition of the aesthetic event by Bakhtin in the first phase of his philosophical concept development.

What is an aesthetic event in Bakhtin’s interpretation? Firstly, it occurs in the artwork, secondly, it is a meeting of the author’s consciousness and the consciousness of the character, which are distinct entities (i. e., the author is in the “position of outsideness” in relation to the character), thirdly, it is efficient since consciousnesses of the author and the character are efficient themselves, and finally, it is singular, just because it represents a “creatively efficient” meeting.

§ 5. *The dialogical character of an aesthetic event*

In linguistic works of the mid-20s, continued in 50-70s, the subject of analysis was the event of meeting (dialogue), a communicative situation that according to Bakhtin plays a crucial role in establishing the position of a person in the world.

Dialogue appears in a communicative situation discreetly and is not immediately recognized. However, when I start talking about a subject, I find it “always, so to say, already specified, contested, evaluated” (Voloshinov, 1995, 69). As between the person and the subject of the statement “lies elastic, often hardly penetrative medium of others, of alien words on the same subject, about the same things,” when expressing my opinion, I mentally relate it with those available before and that is how my speech, an apparent monologue, has in fact started with a dialogue (Voloshinov, 1995, 71).

And this dialogue (under the cover of externally sounding monologue) will continue with the present audience. My statement is not directed to the silent abstract addressee but to the other communicator with an expectation of his understanding, and it provokes him to reply — commenting, clarifying, arguing, and relating to my word, so my word belongs to the listener in the same way as it belongs to me as the speaker. “In a real life verbal situation any particular understanding is active: it attaches what is understood to its subject-expressive horizon and it is inseparably connected with the answer, with a reasoned objection or agreement. In a sense, the primacy belongs to the answer, as it is the active principle: it sets the stage for understanding, active and concerned preparation for it” (Voloshinov, 1995, 74). These ideas emerged in the field of Bakhtin’s theory of language not by chance: his basic anthropological principle appears here: the subject finds itself unfinished within; the completeness, the valuable meaning of its body and soul is given by accumulating, combining activity of the other.

Thus, the statement can’t be considered complete until it receives a completion and graceful expressivity in the response of the other. Message is always an appeal to the other; therefore irresponsiveness and lack of reaction is equivalent to a loss of humanity. These provisions lay the foundations of dialogism ideas, Bakhtin’s theory of two positions of the person in relation to the world: the position of completeness and the position of incomplete being-in-the-world not thought *about the world* but *thought-in-the-world*, not ending someone else’s idea but provoking, exciting, involving into a dialogue.

Linguistic works of mid-20s made adjustments to the previous phenomenological analysis of an artwork. The main thing

about them is that now the work of art is analyzed in the immediate social context of its functioning. Bakhtin wished to reveal the inherent sociality, i. e. the communicative nature of a literary work (which gives opportunity to extend this methodology to other areas of art), or, in other words the objective was to include “ideological”, *that is cultural meaningful value is to be put into the formal structure.*

The main idea, that determined the direction of future research, was declared as follows: “The reality of the artistic image, its development in the real time of social interaction and ideological significance of the depicted events interpenetrate each other in the unity of the poetic *construction...*” (Bakhtin, 2003, 139).

In the unity of the poetic construction sound and meaning being transformed, create a unique structure- the sound ceases to be a physical sound, purely acoustic phenomenon, meaning ceases to be an abstract sense, it gets emotional and volitional overtone and becomes sounding poetical sense.

...But this construction cannot be completely understood — Bakhtin continues — apart from the social conditions of its implementation. After all, the real development of the artwork, for example, a story or tale, is all the time focused on the audience and without the relationship of the speaker with the audience or the author with readers it cannot be understood. (Bakhtin, 2003, 139)

It is important to emphasize that it is not just the technique of transition of material into form as it was postulated by the “formal school”, for example, by Shklovsky, but here it is a specific communicative situation, which is also a scenario, or rather, a synopsis, or a record of a social and cultural event, which it refers to by the linguistic and paralinguistic layers of the statement.

The book “Problems of Dostoevsky’s creative work” published in 1929 and reprinted in the 60s under the title “Problems of Dostoevsky’s Poetics”, made significant adjustments to the previous Bakhtin’s positions.

New issues which made Bakhtin find new ways for solving many aesthetic problems, while he was working on Dostoevskys’ works should be specified in a separate section. These issues refer primarily to two topics: the interpretation of the image of the character by Dostoevsky and his presentation of the idea.

What fundamentally new did Dostoevsky present to artistic practice of his time? First of all — it is a completely different interpretation of the image of a person in comparison to the one that was adopted as the norm in art literature. Dostoevsky revealed the personality as a different, more lively and full-blooded mind, that *resists the conclusive activity of the author* (Bakhtin, 1979b, 116). The second discovery is *the artistic description of the idea*. In contrast to the philosophical treatises in Dostoevsky's novels this idea is revealed not in the form of discourse but in the "terms of a human event". The third is that *the interaction between consciousness, which are equipollent and have equal, is a dialogical form of communication* (Bakhtin, 1979b, 313).

Due to the new discoveries Bakhtin has to reconsider the question of the author's attitude to the literary character. Previously, he believed that the image of the character can only be created in the field of the vision of the author's consciousness, assembling and finalising him, but now he is convinced that there is another way to treat the character of a person. Someone else's consciousness may not be inserted into the frame of the author's consciousness but reveals itself as the outside and close standing. The author then has neither "excess of vision" nor "semantic excess" in relation to the character, the author gets into the dialogical relationship with the character. Now he defines artistic completion even as "a kind of violence" (Bakhtin, 1979b, 317).

However, Bakhtin insists that the new understanding of the relationship of the author and the character does not abolish the activity of the author, the author does not become a passive recorder of the ongoing dialogue around him (Bakhtin was sometimes blamed for this by some literary critics).

The author is very active, but this activity has a special dialogical character [...] It is questioning, provocative, responding, consenting, objecting, etc. activity. It is dialogical activity, not less active than the accomplishing activity, embodying, causally explanatory, killing and choking the voice of the other with meaningless arguments. (Bakhtin, 1979b, 310)

Creating a literary character, Dostoevsky does not give him a portrait from the position of outsidership and excess of vision; he does not describe the appearance of a hero, and does not even depict his psychology. The subject of art is the self-consciousness of the

character, and everything mentioned above: appearance, costume, environment and people around him are given through the prism of hero's consciousness i. e. how the character sees, estimates and considers them.

Now the question arises: if the subject of Dostoevsky's attention is not the world in which man lives and operates, but the "axiological position" of man in the world, his self-consciousness, and the character has been transformed into a singular point of view on the world and himself, then what means of expression did the writer find, which would correspond to such a radical change of all positions? The mystery of the creative method of Dostoevsky is, according to Bakhtin, in following: the true character is not an ideologist hero who makes decisions on the ultimate questions of existence (it had already been said before Bakhtin), but the *idea of the hero, expressed in his words, his voice* (Bakhtin, 1979a, 26).

Saying it differently, the subject of description is the *word of the character* about himself and about the world, "Dostoevsky's character is not an objectified image, but a full value word, clear voice; we do not see him but hear" (Bakhtin, 1979a, 70). The metamorphosis of the novel from picture of the world, as it was traditionally, into the "sound picture", which draws the reader directly into this sound space, filled with voice polyphony, colliding, sounding words, opinions, feelings and passions.

Bakhtin notes that Dostoevsky's interpretation of the idea coincides with the interpretation of a person as its subject. It may be noted that in order to explain the image of man in Dostoevsky's books Bakhtin applies the same principles, which we met in his ontology and anthropology: a human is open to the world being, who does not coincide with himself, and whose existence is given and projected in future, he is completely "ahead of himself". Bakhtin sees the same features in the characters of Dostoevsky's novels: "the formula of identity 'A is A' can't be applied to them. In Dostoevsky's artistic thought real life of personality seems to occur at the point of human mismatch with himself, at the point of going beyond everything that one is as a material being" (Bakhtin, 1979a, 69).

Just the same thing can be said about the idea the hero bears. If a person is not completed, his idea is not completed either, if real life of a personality is only revealed in the dialogical penetration of the

other consciousness inside it, “to which it responsively and freely reveals itself”, then the idea gets its vital meaning only facing the other idea. The idea is born at the point of contact with someone else’s idea; it lives only in the dialogical relationship with the other idea. But since the idea is expressed in words, the words used by the writer-ideologist should be special, not the same as in the monologists novel. In the polyphonic novels by Dostoevsky

the author’s word can’t embrace the character and his word from all sides, can’t lock up and complete the character and his word. It can only appeal to him. Dostoevsky does not know any corresponding word which, without interfering in the internal dialogue of the character, would neutrally and objectively build him as a complete image. (Bakhtin, 1979a, 293)

Bakhtin calls this method *polyphonic* writing, and the word which is used — *dialogical word*. The concept of polyphony being applied to the novel does not mean parallel movement of the voices of different characters but it is explained as *an inclusion of one voice into another, the simultaneous sounding of different voices in one*. The character’s voice in the monologue is filled with other people’s voices, the voices act like drama characters inside the hero.

§ 6. The Significance of Bakhtin’s Theory of “Aesthetic Event” for Contemporary Aesthetics

The stages of Bakhtin’s work on the problem of an aesthetic event studied here leads to the conclusion that we are dealing with the development of the ontological doctrine of an aesthetic event, which has some points of intersection with some existentialist aesthetics’ ideas by M. Heidegger, J.-P. Sartre, M. Merleau-Ponty, and philosophical dialogism movements, but on the whole, Bakhtin’s concept is an original deeply philosophically substantiated concept.

Besides, Bakhtin’s polyphonic novel theory was interpreted in post-structuralism aesthetics in the spirit of deconstruction ideas. J. Kristeva was one of the first interpreters of Bakhtin. She develops the idea of polyphony in the following way. According to Bakhtin, the word becomes polyphonic, when the voices of the other characters are heard in the voice of the person who pronounces it. According to Kristeva, this means that several discourses at once are introduced in the character’s speech and the characters’ identity is

disordered. At first, he constitutes the other with the word about him, and then he becomes the other in relation to himself. Dual affiliation of word — I and the other — transforms the character from the psychological subject into the verbal space, where discursive instances collide, and the novel transforms itself into a lot voices scene, which includes a variety of ideologies, neutralizing themselves (Kristeva, 2000).

Nevertheless, the concept of an aesthetic event and the ideas associated with it, own a huge resource for the development of contemporary aesthetics. The idea that an “aesthetic event” should be viewed through incongruity of two consciousnesses, and a statement can’t be considered complete until it receives a complete response; all these largely determined the dispute on the nature of aesthetics and the role of the Other in the humanities. Bakhtin’s philosophical reflection on the aesthetic event became an event for the culture of the twentieth century itself.

REFERENCES

- Bad’iu, A. (2013). *Filosofiia i sobytie* [Philosophy and Event]. Moscow: Institut Obshchegumanitarnykh issledovani. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Problems of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaia literature. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1979a). *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1979b). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1986). K filosofii postupka [To the philosophy of Act]. In *Filosofiia i sotsiologiia nauki i tekhniki. Ezhegodnik 1984-1985*. [Philosophy and Sociology of Science and Technology. Annual edition 1984-1985] (82-138). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Bakhtin, M. (2000). *Freidizm. Formal’nyi metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiia iazyka. Stat’i* [Freudism. Formal Method in Literary Studies. Marxism and the Philosophy of Language. Articles]. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Bakhtin, M. (2003). *Bakhtin pod maskoi. P.N. Medvedev. Formal’nyi metod v literaturovedenii. Kriticheskoe vvedenie v sotsiologicheskuiu poetiku* [Bakhtin in Disguise. Formal Method in Literary Studies. Critical Introduction into Sociological Poetics]. Moscow: Labirint. (In Russian).

- Bakhtin, M. (2006). *Sobranie sochinenii v 7-i tomakh* [Collection of Works in 7 volumes], Vol. 1. Moscow: Russkiye slovari. Yazyki slavyanskoy kultury. (In Russian).
- Eko, H. (2003). *Shest progulok v literaturnykh lesakh* [Six Walks in the Literary Woods]. St. Petersburg: Simpozium. (In Russian).
- Griakalov, A. (2004). *Pis'mo i sobytie. Esteticheskaya topografiya sovremennosti* [Writing and Event. Modern Aesthetical Topography]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Kristeva, J. (2000). Bakhtin, slovo, dialog, roman [Bakhtin, Word, Dialogue, Novel]. In *Ot strukturalizma k poststrukturalizmu. Frantsuzskaya semiotika* [From Structuralism to Poststructuralism. French Semiotics] (K. G. Kosikov Comp. & Trans.) (427-457). Moscow: PROGRESS. (In Russian).
- Lipman, M. (2002). *Contemporary Aesthetics*. Boston: Allyn & Bacon Inc.
- Mitias, M. (2002). *What Makes an Experience Aesthetic?* Amsterdam: Rodopi.
- Schittsova, T. (2002). *Sobytie v filosofii Bakhtina* [Event in Bakhtin Philosophy]. Mn.: I. P. Logvinov. (In Russian).
- Voloshinov, B. (1995). Slovo v zhizni i slovo v poezii [Word in Life and Word in Poetry]. In *Filosofiya i sotsiologiya gumanitarnykh nauk* [Philosophy and Sociology of Humanities] (244-267). St. Petersburg: Asta-Press. (In Russian).

ЭСТЕТИКА ВСТРЕЧ: ЭСТЕЗИС — СУБЪЕКТ- СВИДЕТЕЛЬ — УТВЕРЖДЕНИЕ¹

АЛЕКСЕЙ ГРЯКАЛОВ

Алексей Алексеевич Грякалов — доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии и истории философии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Научно-образовательный Центр исследований философии современности и стратегий гуманитарной экспертизы, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

E-mail: alexalgr@mail.ru

В статье рассматриваются топологические основания единства эстетического отношения к действительности и эстетической рефлексии. *Эстезис* понят в его первичном смысле как энергийный исток эстетического отношения — смысловое событие, не сводимое ни к одному из его проявлений. Эта исходная полнота, на что особенное внимание обращал В. В. Прозерский, открывает возможность возникновения множественности смыслов и стратегий эстетики. Актуализирована тема *странствий* эстетического в модерне, а также специфика эстетической функции в коммуникативных процессах. В ситуации пост-современности эстетическое понято в топологическом родстве первичного эстезиса, познания, духовного опыта, «голой жизни» и свидетельства-утверждения.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ. Проект №19-011-00899

Ключевые слова: В. В. Прозерский, эстетизм, славянский структурализм, эстетическая функция, коммуникация, письмо, субъективность, топос, автореферентность, трансфигуративность, «голая жизнь», субъект-свидетель, утверждение

AESTHETICS OF MEETINGS: ESTESIS — SUBJECT-WITNESS — APPROVAL

Aleksei Griakalov

PhD in Philosophy, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, research and education centre “Philosophy of Modernity and Strategies of Humanitarian Expertise”, St. Petersburg, Russia

E-mail: alexalgr@mail.ru

The article discusses the topological foundations of the unity of aesthetic attitude to reality and aesthetic reflection. Esthesis is understood here in its primary sense as the energy source of an aesthetic relationship — a semantic event that cannot be reduced to any of its manifestations. V. V. Prozersky paid special attention to this initial completeness which opens up the possibility of a multiplicity of meanings and aesthetics strategies. The theme of the aesthetic wanderings in modernity, as well as the specifics of the aesthetic function in communicative processes, are updated. In a post-modern situation, the aesthetic is understood in the topological relationship of primary esthesis, cognition, spiritual experience, “naked life” and evidence-affirmation.

Key words: V. V. Prozersky, esthesis, Slavic structuralism, aesthetic function, communication, writing, subjectivity, topos, autoreference, transfiguration, “naked life”, witness-subject, statement

1. По следам встреч

В образе Вадима Викторовича Прозерского более всего привлекало родство личностного и эстетического — обаятельное интеллектуальное и человеческое единство. И сейчас продолжаю узнавать новое и даже неожиданное — образ не меняется. С легкой самоиронией можно сказать, что логиком или политологом можно стать по образованию, к этике должна

быть хотя бы малейшая природная склонность, но эстетиком нужно родиться. Особенно таким, как Вадим Прозерский.

Без эстетического все смысловое и экзистенциальное мутирует («метафизическая мутация», по словам романиста Мишеля Уэльбека) или даже вовсе не становится *человеческим*. По отношению к интеллектуалу речь могла бы идти об эстетическом даре жизни и о теоретическом таланте. Напомню эстетикам всем известные слова Ницше о том, что жизнь может быть оправдана только как эстетический феномен. Очевидный феномен не столько в смысле явленного и доступного наблюдению, но как «само-в-себе-себя-показывающее» и ни к чему не сводимое. Именно *homo aestheticus* может предстать героем новой утверждающей жизнь философской поэмы (Ален Бадью) в сфере экзистенциального пребывания и даже в политике, где *эстетическое*, в отличие от предписывающего программы поведения *этического*, дает просвет свободного отношения к социальной реальности (Франк Анкерсмит).

При первой встрече с Вадимом Викторовичем Прозерским на кафедре этики и эстетики философского факультета ЛГУ почувствовал не только убедительность слов, но обаяние присутствия. «Интенсивность представления», по выражению чтимого В. В. Прозерским Александра Баумгартена, выражала яркий интерес преподавателя к тому, о чем он говорил словно бы вовсе не в силу *кафедральной* необходимости. Именно здесь и сейчас нужно ответственно сопротивляться всему неподлинному и внешнему.

* * *

Потом, позже, я думал, что его жизненный опыт всегда наполнен переживаниями и отзвуками опасений эпохи — нужно было им противостоять. Сегодняшняя моя благодарность преподавателям кафедры этики и эстетики В. Г. Иванову, М. С. Кагану, Н. В. Рыбаковой, Т. Д. Верещагиной, Э. П. Юровской за творческое общение и вдохновляющее внимание.

Во встречах с Вадимом Викторовичем Прозерским чувствовался его ум и обаяние, забота и надежда. Можно сказать о внимательной любви, которая была в Вадиме Викторовиче в отношениях со многими, с кем он встречался.

И очень часто в его голосе слышалось что-то еще как будто бы за словами.

По его совету я перевел основные работы Яна Мукаржовского по структуральной эстетике — стала ясной важнейшая для методологии преемственность формализма и структурализма — представлен феномен славянского структурализма и контуры «новой русской науки», где идеи структурализма и феноменологии сходились с авангардным эстетическим опытом.

А уже при поступлении в аспирантуру, когда тема структурализма в эстетике (русский формализм — чешский и словацкий структурализм — работы Романа Ингардена, переводы работ формалистов по Франции) нужно было сводить к единому замыслу, Вадим Викторович записывал мой долгий скачущий монолог. Теперь и я так иногда прошу тех, кто готов назвать себя моими учениками, открывать «шлюзы» речевого потока («Поэт издали заводит речь / Поэта далеко заводит речь»). Мысль, если она есть, выйдет к «точке зияния» в предшествующей линии смыслов — пробьется к признанию и утверждению в речи.

Вадим Викторович всегда словно бы имел в виду план какого-то иногда почти неразличимого мной комментария — и только после его слов или даже выразительного молчания он становился более или менее понятным. Он вводил в разговор скрытые смыслы и одушевленных персонажей. Они существовали не «где-то там» в текстах или отдаленных дискуссиях, а присутствовали в настоящем лично, и нужно было ответственно относиться к тому, что они *здесь*, и действительно есть то, что М. М. Бахтин называл сплывающее «мы-переживание». Так, например, герои «Маленьких трагедий» Пушкина в лекциях профессора Прозерского подступали вплотную, им нужно было давать голоса и слова в разговоре, даже видеть и слышать рядом. Авторы, о которых писал Вадим Викторович Прозерский, словно бы становились рядом, могли сетовать на некорректные высказывания и даже по-человечески обижаться, и все-таки быть вместе. Может, сейчас думаю, этот опыт мысли сказался на моем интересе к эстетической топологии и проблеме свидетельства. Вышед-

шую недавно книгу «Топос и субъективность. Свидетельства утверждения» (Griakalov, 2019) я не успел Вадиму Викторовичу благодарно вручить — казалось, времена и места еще долго будут к нам благосклонны.

Уже после многих лет общения от одного из друзей юности услышал о совсем молодом Вадиме Прозерском — обаятельном лидере юношеского сообщества, рассекавшем воды Кавголовских озер на собственном швертботе! Удивления почти не было — словно он просто сменил водное пространство озер на странствия по истории и теории эстетики.

Вадим Викторович был предельно внимателен к истокам мысли — особенно к возникновению эстетики как философской науки. Значимы в его работах недавнего времени темы самоопределения эстетики — именно то, как первично преобразуется *темное* и *смутное* чувственное познание в упорядоченное и структурированное эстетическое знание (Prozerskii, 2018, 36). Эстетика и эстетическое не сводятся ни к смутному познанию, ни к опыту, ни, тем более, к проекции животной чувственности на человеческий мир.

В этом смысле *эстезис* предстает как энергийный исток эстетического отношения во всей его полноте — это смысловое и бытийное событие, не сводимое ни к одному из его проявлений. Парадокс эстетики состоит в том, замечает В. В. Прозерский, что при ее основании в нее была заложена программа *множественности* смыслов и возможностей. И, обращаясь к современной эстетике, настаивает: конкурирующие между собой точки зрения на сущность эстетики неправы в одном — в признании неправомочности других позиций. Это положение, конечно, предполагает вопрос об основаниях взглядов на сущность эстетики — это тема сегодняшних размышлений о множественности и возможности родового философского знания.

Имеет смысл добавить, что существительное *αισθησις* (чувство, чувственность) происходит от глагола *αισθανομαι*, обозначающего «чувствовать, воспринимать (то есть, видеть, слышать, обонять)». Также глагол имеет значения: узнавать, понимать, получать сведения, обладать здравым смыслом. Этимологический словарь Х. Фриска (Frisk, 1954-1972) ставит в соответствие с существительным *αισθησις* немецкое слово

Wahrnehmung (восприятие, наблюдение, получение сведений). Платон особо отмечает значение *αἴσθησις* как имеющее отношение к обонятельным ощущениям. У Ксенофонта — *αἴσθησις* означает охотничий термин «звериный след» — в выражении *καταπατεῖν τὰς αἰσθησεις* (идти по следам, буквально — «утаптывать»). На таком — *первичном* — фоне следует обратить эстетизис и эстетику именно к истокам — прежде всего к истокам рефлексивного самоопределения.¹ но не только в дополнение к этому, а для создания актуальной топологической схемы эстетического нужно обратиться к первичному *этимону* и соответствующим смыслам терминов, обозначающих особую чувственную способность и ее представление.

2. Эстетическое в обретениях мест

Настоящее эстетики словно бы теряет собственное достоинство — тематизированы проекции в культурологию, сферу коммуникаций, массмедиа, различные «скоростные потоки». Оказывается востребованной лишь *внешняя* прагматика всеобщей *эстетизации*. Следствием этого является рассеяние эстетической предметности и соответствующей рефлексии: внешняя экспансия нередко оборачивается внутренней утратой, что становится почти неразличимым в стремительно протекающих процессах смен.

Но *настоящее* показывает себя только в той или иной конструкции *произведения*. И произведение перестает быть соотносимым только с искусством. Это эстетика в рассеивании-действии, в проникновении и внедрении, в восстановлении исходной полноты — демонстрация самого «искусства жизни»

¹ Ср.: «...революционный шаг Канта в его самом основном открытии, которое он сделал, пользуясь трансцендентальной методикой или трансцендентальным аппаратом, было открытие эстетизиса, т.е. конечности, физической конечности человека на уровне познавательных процессов, где действует физическое ограничение данности пространства и времени или пространственности и временности в реализации и актуализации любых возможных суждений о мире. Любые суждения о мире, в т. ч. о не наблюдаемых человеком явлениях, в том числе о явлениях, которые превосходят размерность человеческого психического аппарата, должны быть каким-то конечным числом шагов разрешаемы на моделях, построенных в эстетизисе. Тогда мы мир, относительно которого наши понятия разрешимы на эстетизисных моделях, можем понимать» (Mamardashvili, 1994, 52).

в оптике произведения. Производится субъективность в первичном эстетическом схватывании. Это дает возможность ограничить и понять современность в пределах *эстезиса* — более или менее очевидным образом ее концептуализировать. И если речь идет о *современности*, значим именно первичный эстетический ход: идти не от объясняющей теории к произведению, а более настойчиво от *следа-произведения* — к вещам и деталям, предметной значимости, к свидетельствующим переживаниям, пониманию и утверждению. От предметности представлений к установлению смыслов, свидетельствующих о существовании.

Возможны разные стратегии определения современности, к примеру, посредством *общества спектакля, техники, массмедиа, биовласти и биополитики*. В пространстве *медиа* действует навязчивый «массмедиаальный шаман». Появляются соответствующие проекции субъекта и субъективности, но именно по аналогии с произведением-следом сформировано необходимо-исходное представление о целостности: не только *образ*, но и *подобие*. Их смыслы не ограничены тем, что, по словам Бруно Латура, вещи дают отпор. Упорствуя, вещи оставляют следы, взывающие к поименованию. Именно здесь действует экономика эстетического — производится субъективность, обязательно присутствует эстетическое.

Будучи собранным в произведении, эстетическое поименовано и остранено *странствует*. Отказавшись от собственного «классически» определенного места, эстетическое модерна делает безместность основанием без основания, чистым движением, смещением в пространстве собственных отношений. Но на исходе модерна актуализирована *пространственность* — не только место — *топос*, но соотношенность с топо-логикой и способным ее представлять утверждающим субъектом. «Кочевниками красоты» Вячеслав Иванов назвал художников современности — опространствливание эстетического превращает места странствий в произведения. Утрачивая свое-собственное определенное место, эстетическое оказывается повсеместно присутствующим — восстанавливается первичная символизируемая органика.

Действие эстетическое производит места рефлексии и существования.

В отсутствии идеального измерения в местах эстетического формируется субъективность как особого рода целостность-произведение. Эстетическое экзистенциально и персоналистски размещается в соотнесенности поименований, встреч и схождений, а онто-гносеологически — в соотнесенности бытия и оформленности. Напомню, что Густав Шпет в начале прошлого века весьма убедительно и для сегодняшних дней определял эстетику как «формальную онтологию» — это не только дань феноменологии, но прозорливая протенция. Из такой позиции способен исходить соответствующий *жизненный этос*: эстетическое модерна выступает как проявленное стремление востребованной современностью *жизненной силы*. И когда все накрывает европейский *нигилизм* или подступает русская *немошь* (В. В. Розанов) актуальны вопросы о поисках истоков жизненных и рефлексивных утверждений. Именно *эстезис* обращает существование и рефлексию к теме уместности и расположенности, структурной соотнесенности, возможности осуществления в совместном существовании, утверждения и свидетельствования об ут-верждении.

В. В. Прозерский, анализируя идеи Баумгартена, как раз подчеркивал значимость оснований эстетического знания — в трехчастной структуре сходятся содержание излагаемой мысли — *эвристика*, порядок мыслей — *методология* и способ выражения — *семиотика*. Это, если угодно, структура исходной эстетической рефлексии. Актуализирована расположенность — *опространствливание*. Но когда время и временность будут сначала возвышены в ситуации модерна, а потом радикально смещены в пост-модерне, станет ясно: необходимы *другие* стратегии рефлексии и обращение к *иному*. «Апокалипсис нашего времени» В. В. Розанова свидетельствует не только о деструкции одного — *нашего* — времени, но предполагает деконструкцию самой временности. Постоянное кочевье эстетического выражает недоверие не только своему времени, но недоверие *временности* вообще — побуждает к вопросу об уместности новых смыслов и существований.

Именно *пространство* произведения способно проецировать *эстетический телос* в мир — эстетическое «запускает» первичные «механизмы сборки» в отношении к этическим,

антропологическим, экзистенциальным и политическим стратегиям смыслогенеза и существования. Эстетическое не имеет своего места, но способно иметь дело с любим — создает самую возможность уместности. Ян Мукаржовский называл эстетическую функцию «необозначенным полюсом антиномии» всех других функций языка. Дело не только в том, что эстетическая функция автореферентна, но в обращенности эстетического ко всей сфере реального вызывает и создает особое *остраненное* восприятие, а вслед ему предельно интенсивное *антропологическое* состояние. Поэтому именно эстетическое дает возможность состояться этическому и антропологическому — даже «этика человеческого вида» основывается на первичном восприятии человеческого. Функции эстетического — имеет смысл напомнить о внимательном отношении к этой проблеме В. В. Прозерского, — несводимы к коммуникативным процессам и интеракциям даже в присутствии гипертрофированной фигуры *куратора* во всех его модификациях: эстетическое обязательно содержит в себе обращение к *иному*. Прежде всего, оно обращает нас к актуальной проблеме трансфункциональности — представляет «целое как таковое» и в этом своем качестве в коммуникации наиболее действенно.¹

Поэтическое и *эстетическое* не уничтожают референтность, но делают ее неоднозначной.

Тут открываются перспективы перед эстетикой «возможных миров», эстетиками существования и проблемой «множественности реальностей» (миров референции) — тему множественности теоретических позиций в эстетике, напомню, активно поддерживал В. В. Прозерский. Эстетическое не подавляет другие функции, а допускает варьирование ком-

¹ В связи с этим одно пояснение для читателей журнала “Terra Aestheticae”: обзорный материал Д. А. Поликарповой и А. О. Царева в предыдущем номере далеко не во всем соответствует содержанию моего выступления на конференции «XXIII Кагановские чтения. Коммуникативные стратегии в современной художественной культуре». Никак не могу согласиться с приписываемым мне высказыванием авторов о том, что «эстетическую теорию интересует, прежде всего, то, о чем невозможно вести содержательный разговор, поэтому в функциональном смысле эстетика выпадает из коммуникации». Речь в моем сообщении «Эстетизм и коммуникация: pro et contra» шла о сложности отношений, но отнюдь не о противопоставлении позиций.

плекса разнородных факторов, которому соответствовали бы различные типы дискурсов — с одной стороны, а с другой — были бы вызываемы навстречу этически обосновываемые антропологические константы существования.

Коммуникация и референция в сфере эстетического связывают семиотические построения и выражения с множеством возможных миров и контекстов — в пределе со всем целостным ценностным универсумом. Именно эту мысль Яна Мукаржовского мы с В. В. Прозерским начинали обсуждать со времен знакомства с идеями структуральной эстетики. Конечно, в ситуации роста *неопределенности* нужны уточнения и корректировки такого понимания в сопоставлении с концептами *текста, дискурса, письма* и появления эстетически ориентированной фигуры *субъекта-свидетеля*. Тут появляется возможность выведения актуальных функций эстетического и новых концептов эстетики.

И это же, имеет смысл добавить, дает возможность ответственной экспертизы эстетической качества некоторых проектов-акций и рациональной вменяемости соответствующих жестов «кураторской рефлексии». Утрата классической «самоочевидности искусства» не компенсируется необозримой множественностью возможностей, ставших предметом рефлексии, ведь расширение эстетического, предупреждал (Т. Адорно) во многих измерениях оборачивается сужением. Именно топологическая размерность создает ограничение безудержной — *поверхностной* — эстетизации. Более того, эстетический эффект остранения — подобно «эффекту реальности» (Р. Барт) — «прилаживает» дискурсы к *местам*, одновременно обращая к целостному представлению жизни.

Следовательно, важно определять места, в которых *целесообразно* собирается эстетическая субъективность — эстетическое в действии. Только в произведенных местах действует эстетическое *остранение*: интенсивность эстетического принципиально значима от истоков до современности — это особенно подчеркивал В. В. Прозерский.

Топо-логика мысли соотнесена с пространством обитания.

Но если в каждом месте присутствия эстетическое *остраняет* субъективность — важно понять как *остранено* самое эсте-

тическое. А оно актуализировано как самоочевидность «форм жизни» — идео-логика следует за эстетическим опытом.

Эстетический опыт-схематика предстает как исходный.

Доминанта со/рас/положенности произведена именно эстетическим.

И дело не только в том, что формулировки многих философских проблем эстетически окрашены. Также и не в том, что в «ситуации постмодерна» происходит «эстетическая мифологизация логоса», а эстетическое, подчеркивает В. Вельш, способно представлять «ключевой характеристикой современности»: действительность в целом прочитывается как «эстетическая конструкция» (Welsch, 1993, 13). Но подобные высказывания и термин «эстетизация» нуждаются в уточнениях. Ведь следующее из этого почти общепринятое подчеркивание *эстетизации* жизни и мысли представляет лишь внешний эффект глубинных изменений бытия эстетического. Другое дело, что эстетизация представляет не только изменения, но и то, что является константным для эстетики и эстетического. Именно так эстетическое препятствует возникновению метадискурса, на что прямо или косвенно претендует *дискурс-куратор*, где воспроизводятся чаще всего лишь псевдо-романтические стратегии целостности.

Эстетическое как раз дает возможность представления автономных — *антропологических* — позиций в виде «эстетик существования» (М. Фуко), «разделения чувственности» (Жак Рансьер), свидетельств утверждения или определения антропологических констант в *письме* (Gryakalov, 2015, 36). Более того, можно говорить об эстетическом в пространстве политического — том средоточии субъективности, где нельзя отказаться от принятия решений. С полным основанием Франк Анкерсмит предлагает противоположную романтизированной концепции позицию, где эстетика используется для доказательства *разорванности*, а не единства политической сферы («Тут герой не Шиллер, а Макиавелли»). Это пространство, в котором возможен *просвет* свободы. Если романтизм ориентирован на единство художественного произведения, а куратора заботят, прежде всего, прагматика и идео-логика, то для Анкерсмита важен непреодолимый эстетический барьер

между репрезентируемым и его репрезентацией. Разорванность, отчуждение и конфликт, которые немецкая традиция стремилась свести на нет, здесь выступают верными признаками хорошо работающей политической машины: эстетическое действует как всепроникающая *смазка* для социальных механизмов.

Именно тут в актуальной соотнесенности встает вопрос: как сохранить *человеческое*?

Анкерсмит отстаивает относительную автономию государства по отношению к электорату — их разделяет непреодолимый эстетический зазор. Легитимная политическая власть как раз возникает в этом зазоре, поскольку ее природа — по существу эстетическая. Именно эстетическое измерение сводит на нет доминанту нормативности — оно способно усиливать или ослаблять властные возможности дискурса, внедряя в план дискурса обязательный свободный комментарий, эстетическое дает возможность проявиться особому субъекту-свидетелю и ответственной субъективности. Ведь эстетики существования в широком смысле их понимания именно размещены — *очевидная* размерность и оформленность эстетического сопоставима с очевидностью *жизненных форм*: это те места, где действие может быть проявлено-свершено. Субъективность в сообществах, событиях, поступках представлена и обозрима.

В отношении к современности можно говорить о сближении философского и эстетического, даже о переходе одного в другое — это внешние характеристики постмодерна. Можно далее говорить об эстетической окрашенности рефлексии как значимой характеристике философствования. Но более значима рефлексия *письма* и *свидетельства* — понимание того, каким образом и в силу каких жизненных условий и символических обстоятельств формы, события и топоры эстетического оказались порождающими моделями субъективности.

Пост-современность *собрана* опытом эстетического с его чувственностью, возвышенностью и интенсивностью представления, переживания и осмысления, проективностью, гадательностью и принципиальной неисчерпанностью в понятии. Сознание современности выстраивается в соотнесенности эсте-

зиса и логоса — экспрессионизм / философия жизни, русский формализм / кубофутуризм, феноменология / кубизм, чешский функциональный структурализм / сюрреализм — об этом имеет смысл снова напомнить. Соотношения создают места встречи, являясь событием топологического сознания. В перспективе *текст* действует уже поверх порождающих смысл различий, а далее в действие вступает *письмо*, где сходятся эстетические и дискурсивные энергии. Но перспектива текста окорочена тем, что проваливается сквозь текст (*эротика, смерть, насилие, террор*). И *есть* то, в отношении к чему позиционирует себя письмо (*дар, тайна, пол, жертва, смерть*).

Эстетическое маркирует места и стратегии сборки субъекта и субъективности.

Произведение, производство и произведенность не просто следуют друг за другом. Они, можно сказать, представляют себя в одном синхронном срезе. Время выстраивается *не* по принципу линейной последовательности. Таков опыт прозы Андрея Платонова, где утопия и антиутопия сняты в мета-утопии, таковы же воображаемые миры в творчестве Сигизмунда Кржижановского.

Актуализировано совпадение, схлопывание, самодеструкция времени.

Как раз в эстетическом опыте и соответствующей рефлексии время было *смещено* до того, как современность осознала себя как пост-современность. И далее опыт эстетического продолжает действовать в производстве сообществ, идео-логик, форм субъективности, оформленности субъектов, где временные стратегии смыслогенеза исчерпываются. Истаивают до бесплотности, порождая необходимость *поствременных* и *постисторических* определений. Именно на этом фоне могут быть найдены *другие* стратегии сборки смысла и субъективности, что предполагает соотнесенность *вещного* и *символического* в эстетическом и воплощение «человека эстетического» в фигуре субъекта-свидетеля. Так могут быть установлены смыслы, которые в свое время не получили признания, — отсутствовала соответствующая логика со/противо/поставлений.

Композиционность *собирает* жизненный материал — эстетическое первично *располагает* субъективность в рамках

произведения, а далее в символическом производстве следов-смыслов. В рамках собирается субъективность: от эстетической аналитики возможен переход к топо-графии, а от нее — к топо-логике — совмещенности позиций, в пространстве чего собрано и действует эстетическое Дело не в смене языка понятий образным эстетическим языком, как будто бы более приспособленным для понимания современности. Ф. Ницше предупреждал о соблазне «языковой метафизики» и живучести веры в законы грамматики. Ведь сегодня все более осознаются *пределы* лингвистических и коммуникативных ресурсов рефлексии — необходимо выявлять топо-логику «сборки» субъективности, что представлено в событийной целостности, отличной от хронологически ориентированных проектов модерна. Если проективное сознание пришло в свое время на смену *мировоззрению* и *картине мира*, то сам проект сменяется *событием*. Отсюда возможен ход к топо-графии и топо-логике — это дает возможность анализировать субъективность в ее возникновении и становлении.

Речь не идет о (пост)современном аналоге *картины мира*, транскультуральном монтаже современности или выстроенной символическим куратором-«отцом» идейной конструкции. Событие *не* имеет синтетического характера. Не сводится к интерсубъективности, хотя содержит интерсубъективные компоненты. У события всегда есть свое место, в котором формируется субъективность. Событие («встреча») рождается в эстетическом опыте и рефлексивном постижении таким образом, что опыт и рефлексия постоянно смещаемы с собственных путей. Представление события одновременно же представление горизонтов истока, но он значим именно топологически — исток намечает логику соотнесений. Это то место, с которого начинается *сборка*, но это не точка детерминации и даже не «антропологическая константа» раннего авангарда. Таков исходный смысловой жест различения — в отношении к нему выстраивается смысл. Исходное «первоместо» населено открытыми к изменению — даже к *мутации* — субъектами, а интенсивно действующий эстетический субъект-свидетель как существо *остранения*, *границы* и *предела* подвержен постоянной опасности.

Субъективность зависима от местности, органики и соответствующим образом организованной телесности — таковы жизненный ландшафт, подручная атмосфера, телесность и даже висцеральные («сердечные») процессы. И мутации субъективности, Мишель Уэльбек говорил даже о метафизических мутациях (пост)современности, соотносены именно с утратой мест — с прехождением, нарушением, разрушением границ. Время лишь показывает, когда и где это произошло. Именно с того момента, когда устранен *стержень вечности*, показания-демонстрации начинают размножаться с возрастающей скоростью. Такое дромологическое безумие способно окорачивать и ограничивать только сопротивление *места*.

3. НОМО АЕСТHETICUS: размерность

Человеческая размерность соотносена с утратой или сохранением соответствующих мест существования — это принципиально для эстетической топо-антропологии: действует соотносимая с местом субъективность. Важна не столько конкретность места, сколько возможность поименовать действительно существующее — *подлинное* — место. Необходим для этого соответствующий *субъект-свидетель*. Причем подлинное — отнюдь не идеальное, это действительно существующее, что среди повседневности предстает как исключение — только в одном особенном месте оно несомненно *есть*.

Пространственно ориентированные стратегии смыслогенеза (*форма — структура — текст — дискурс — письмо — событие — свидетельство — утверждение*) существуют словно бы в одном времени (*син-хрония*). Топо-графия предстает не только как семиотическая определенность — *рамки* — самого эстетического, она выступает как организующая характеристика мысли, включая принципиальные топологические характеристики дискурсов нации и гендера. Событие как бы просеивается сквозь сеть современности, не удерживаясь в объясняющих категориальных ячейках. И зачастую его исходная порождающая энергия не воспринимается «мы-переживанием» (М.М. Бахтин) современников — господствующие «социолекты» пропустили его. Места истоков событий как бы вовсе не зафиксированы, у них отсутствует возможная собственная

история. Проваливаясь в щели *системо-логик* современности, событие оказывается существенным в пограничных *системотехниках* и лиминальных практиках. В таких случаях с большей или меньшей определенностью представлены мотивы смещения, ухода, покидания, утраты, стушеванности — «по-достоевски». Но именно энергия события позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить. События возникают в стремящихся к определенности местах — в поэтическом языке, в произведении, в ландшафте, в котловане... — формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет собственного конституирования, когда энергия-исток события достраивается до сферы.

Речь не о временной линейной последовательности — место *пересоздается* схемой субъективности, которая словно бы вживается в место, а место обживается смыслом. *Места* всегда пересекают линейную логику, сбивают временную устойчивость повторения. Эта событийная аритмо-логия не совпадет с интерсубъективностью или диалогическим событием. Мысль аритмична и в силу этого способна формировать актуальную оптику, остраивающее переживание, опыт предела, поэтическое представление чуда проникновенности. Именно на это обратили внимание в русской формальной школе: действие *остранения* принципиально анти-линейно и а-ритмично. Линейное разворачивание времени машинизирует поведение и технизирует мысль.

Актуализированы *не* завершенность («произведенность») и *не* линейный процесс смыслогенеза. Требование *эпохи*, на что обратил внимание Ж.-Л. Нанси, состоит в развенчании или удержании под подозрением линейности «производства смысла». Следует иметь дело с проявлением «самой вещи» — нужно держать в памяти первичность этимона *αισθησις* и задачи охоты в произведении Ксенофонта, где движение по следу сопряжено с определением и поименованием. Тут сходится исходный жизненный эстетизм и идеи науки эстетики: В. В. Прозерский приводит слова Баумгартена, обращенные именно к истокам, где эстетика понимается не как философия красоты и искусства, а как теория чувственного познания — *сенси-*

вистика (*Scientia cognitionis sensitivae*). Здесь в-месте собраны ощущения, воображение, способность вымысла, чувственная память, пронизательность, остроумие, способность предвидения, суждение чувств, чувственные ожидания, чувственное познание знаков. (Prozerskii, 2018, 34). И здесь же, добавим, эстетическое теснейшим образом соотнесено с политическим, о чем писал, Франк Анкерсмит, именно в силу того, что эстетическое переживается, действует и осмыслено в предельной жизненной интенсивности. Создается же и действует эстетическая субъективность в определенном топосе. Истина понята в событии и соотносима ни с чем иным, кроме как с нею самой: существует, по выражению Ж.-Л. Нанси, «реальное как такое». Это и есть вещное и человеческое в единстве события, уместно расположенного.

Так в постоянной соотнесенности с рефлексией эстетический опыт способен поддерживать философскую институцию как определенную расположенность в мире. Расположенность, которая не растворяется без остатка в интеракциях. И тогда эстетическое выступает как *сборка* самой философской институции независимо от того, определяется ли философия как *любомудрие* или «творчество концептов» (Ж. Делез и Ф. Гваттари). Видоизменяется философский язык, вынужденный стремиться к собственному пределу для того, чтобы дать появиться событию в языковом *разломе*. Подрывая догматизированные представления о мире и о себе, существо *эстетического* как бы вновь припадает к истокам жизненного существования. Именно жест *припадания* способен порождать философскую «тоску по всеобщности» в ее уместности. И если исходить из представления о том, что философом является тот, кто себя таковым считает, то счет изначально может быть произведен только как *отсчет*. В топологической перспективе отсчет и счет совпадают, *остраняя* временное измерение и событийствуя в одной схеме соотнесенностей. И опять-таки точнее было бы говорить не о системологии, а о системотехнике: топологический фрагмент «достраивается до сферы» (М. М. Бахтин).

Человек эстетический — существо пересекающихся потоков интенсивностей — может быть понят именно как средо-

точие формирования субъективности. В этом смысле интерес к теме проживания, представления, трансгрессии или маргинально-номадической стратегии поведения неотделим от вопроса о *возвышенном*. Места говорят (*кричат, вопиют*) о себе голосами обитателей. Приобретая характер возвышенного, нечто способно становиться предельным событием, словно бы достигая исходной энергийной источности, в которой субъективность исходно и потенциально сконцентрирована — только в этой развернутости актуальность смысла и существования может быть представлена. Своей интенсивностью субъект полагает и формирует субъективность — в ситуации пост-современности слышат только *крик* и замечают только вызывающий *жест*.

4. Актуальное эстетическое: опыт жизни — знание — духовность — голая жизнь / свидетельство-утверждение

Модерн преобразовал и довел до предела скрытую интенцию классики: «Эстетическую черту, черту некоего гигантского “как если бы” обнаружил впоследствии в философии Гегеля Кьеркегор — черту эту можно было бы продемонстрировать на примере “Большой логики” вплоть до мельчайших деталей» (Adorno, 2002, 488). Но предельное завершение — одновременно же исток нового топологического смыслогенеза. Странствия эстетического в поисках места оказываются определяющими для сознания начала (пост)современности: производство, произведение и произведенность словно бы совпадают в одном временном срезе. Актуальное состоит не столько в жесте экспансивного или провокативного вызова, а в представлении некоторым образом возможного настоящего-будущего, где есть субъект-свидетель и утверждение жизни в ее эстетической оформленности и этическом наполнении.

Эстетически точная фиксация топоса (произведенность) вызывает желание остраняющего следования одновременно «в глубь мира» и «в глубь себя»: субъективность развертывается так, что внешнее и внутреннее топологически совмещены в фигуре свидетеля, создаваемого письмом. Даже фигура автора оказывается одно-временно смещенной и заново утвержденной — он не только *гость* («скриптор») собственного текста,

но и создатель *свидетельства-письма*. В этом процессе совершается жест приведения к очевидности — в развертывании письма создается индивидуальное послание. Герой-свидетель из собственного одиночества — *места обитания* — прозревает дальнее-иное — для такого свидетельства обязательно переживание некоторого метафизического — *вселенского* — одиночества, отчужденности и одновременно — *призванности*. Настоящая человеческая *размерность* обретается во времени, но словно бы ему вопреки, в особом поименованном месте. И как раз это место герою-современнику почти не принадлежит: место чаще всего уже занято не желающими никаких экзистенциальных свидетельств безликими насельниками, ничего не способными засвидетельствовать, кроме жестокой корысти подстраивания «под время».

В существовании надо добиваться своего места и хранить его.

Именно в свидетельстве проявлена обратимость действительного и возможного: актуальное может быть только там, где есть виртуальное, у которого в любом времени может быть свое место. И гибель *героя модерна* — прямое наказание за свидетельство подлинности. Однако конкурентность модерна способна поставлять все новых и новых персонажей — конкурируя, они механически и корыстно сокращают время другого, но *подкручиванье стрелок* в споре на *время*, как это происходит в рассказе Ивана Бунина «Захар Воробьев», убивает существование — одного приводит к преждевременной — *наглой* — смерти, другие остаются во времени лжи и обмана. Время наказывает за свое смещение — действует как гибнущее хтоническое существо («душа умирающая и мстящая»).

Лишенные духовного измерения, герои модерна рвутся к признанию каждый в своем времени. Но на выходе из модерна после иллюзорного успокоения пост-модерна попадают в *голую жизнь* с ее утратами. Субъект голой жизни ничем не защищен. Но у него все-таки есть пространство обитания, он видит следы других и способен оставлять свои следы, в которые никто не всматривается и никто не хочет их именовать. Его пространство не имеет оформленности — оно принципиально анти-эстетично. Остается только возможность более или менее правдиво свидетельствовать о происходящем

в соответствии с пространством обитания, опытом его освоения и рефлексией. И только здесь субъект-свидетель, подобно тому, как это происходит в экзистенциальной эстетике *бунта*, обретает себя. С той только разницей, что субъект-свидетель полностью осознает степень собственной схваченности символическим — степень собственной несвободы.

Наверное, только в случае субъекта-свидетеля можно говорить об актуальной творческой «комбинаторике» субъективности, обращенной к существованию, и о возникающей символической ауре эстетического. Именно оно в первичном переживании и поименовании способствует выживанию в бесприютном — не/оформленном — существовании голой жизни. Для религиозного взгляда — перевес на стороне трансцендентности, а топологическая субъективность обращена к символическому универсуму и уместности. *Реальное* предстает в актуальном состоянии становящихся смыслов — эстетическое возникает здесь и сейчас. То самое, что схвачено в выражении *καταπατεῖν τὰς αἰσθησεις* — *утаптывание* дорогомсмысла, что происходит по чернотропу голой жизни, где следы почти невидимы и словно бы вовсе неразличимы. Событие свидетельства не то чтобы не просеивается сквозь сеть (пост) современности, не удерживаясь в объясняющих категориальных ячейках, но вообще такой сетью неуловимо. И только в топологической стяженности свидетельство способно *знать* о наличии сетей — языке, тексте, дискурсе, структуре.

Существование субъекта-свидетеля и субъекта-эстетика предельно сближается.

Проваливаясь в щели *системо-логик* современности, событие свидетельства оказывается существенным в пограничных *системо-техниках* и лиминальных практиках. В таких случаях с большей или меньшей определенностью представлены мотивы смещения, ухода, покидания, утраты. Но именно энергия свидетельства позволяет развить техники субъективности — в том числе маргинальные, формировать и производить существование. Свидетельства возникают в стремящихся к определению местах — в поэтическом языке, в произведении-ландшафте или в произведении-котловане... — формируется субъективность не за счет проекции идеала, а за счет

собственного конституирования, когда энергия-исток нередко рискованного свидетельства достраивается до сферы.

Здесь будет, скорее всего, действовать особое *косноязычие* — для этого может понадобиться фигура свидетеля-герменевтика. Может, конечно, решиться на свидетельствование и ответственный в своих построениях *куратор*. Важно понять экономику субъективности не только в более или менее устойчивых и узаконенных топосах мысли, где рефлексия, не пренебрегая повседневностью, способна сохранять проясняющее присутствие, но в жестоком пространстве *stato di esecione* (Дж. Агамбен) — *чрезвычайной* или *исключительной* нормы. Добавляется все более активное вмешательство в жизнь — *войны, социального аутизма, посттравматического синдрома, миграции, постмодернистского терроризма*. Только схождение *исторического* и *вечного* оказывается условием герменевтики утверждения.¹ Но именно это особенно затруднено в ситуации *фрагментарности, неопределенности и слабости утверждений*. Сегодня актуально-возможное состоит в восстановлении нередуцируемой полноты эстетического отношения и эстетической рефлексии — в таком понимании эстетическое способно рефлексивно действовать и жизненно пребывать.

* * *

В воспоминаниях о Вадиме Викторовиче Прозерском есть две встречи, которые при всей отдаленности от эстетики и университетской жизни больше всего западают в память жеста и словами. На улице Декабристов в квартире, где в ленинградском коммунальном сообществе жил тогда Вадим Викторович, была слегка вознесенная над другими помещениями комната — в конце 20-х годов в ней встречались члены антропософского общества. С потолка на витом шнуре тогда было укреплено плетеное блюдо с хлебом.

Доподлинное свидетельство.

В свое время в одаривающих разговорах среди других искателей *знания* были выдающийся востоковед Юлиан Щуцкий

¹ «Исторический персонаж и теологическая личность, юридический процесс и эсхатологический кризис накладываются один на другой, и только в этом наложении, только в их «совмещенности», они открывают истину» (Agamben, 2012, 55).

и поэтесса Елизавета Васильева, известная под псевдонимом Черубина де Габриак.

Земля в плену, и мы скитальцы,
И жизни не закончен круг,
Но вот мои коснулись пальцы
Твоих похолодевших рук.

Это строчки Черубины, посвященные Юлиану Щуцкому.

После гонения на антропософов Елизавета Васильева оказалась в ссылке, а Щуцкий был репрессирован и погиб. Но до этого по пути в Японию он навестил в Ташкенте сосланную поэтессу — потом были опубликованы ее стихи от имени ссыльного китайского поэта Ли Сян Цзы («философ из домика под грушевым деревом»). Поэта под таким именем никогда не существовало — это звуковая перекличка с именем Елизаветы Васильевой.

Во время моего посещения «антропософской комнаты» не было уже ни витого шнура, ни плетеного блюда с хлебом, только отзвуки и следы проникновенных разговоров. Но ведь путь эстетика — это движение по следу, согласно словам Ксенофонта, утаптывание, различение и поименование следов. И через много лет можно представить чарующий жест одаривания — отсылания и приятия. И словно бы начинаю вместе с этим внимать несказанным словам моего наставника и старшего друга. Вадим Викторович Прозерский любовно соединял людей в обретениях встреч, где многие и до сих пор эстетику слегка наивно и желанно понимают как особый дар мысли — философию красоты.

Словно бы в память о давних встречах мы с Вадимом Викторовичем посетили собрание нынешних антропософов.

А когда вышли в темный вечер, он сказал:

«После Рождества всегда становится светлее...».

REFERENCES

- Adorno, T. V. (2002). *Esteticheskaia teoriia* [Esthetic theory]. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Agamben, D. (2012). *Pilat i Iisus* [Pilat and Jesus] (M. Lepilova Trans.). Moscow: GRUNGRISSE. (In Russian).

- Frisk, H. (1954-1972). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.
- Griakalov, A. (2019). *Topos i sub"ektivnost'. Svidetel'stva utverzhdeniia*. [Top wasps and subjectivity. Certificates of a statement]. St. Petersburg. (In Russian).
- Gryakalov, A. (2015). *Writing and the experiens of faith: literary representation. British association for Slavonic and European studies* (P. Waldron Ed.). Cambridge: University of Cambridge.
- Mamardashvili, M. K. (1994). *Klassicheskii i neklassicheskii idealy ratsional'nosti* [Classical and nonclassical rationality ideals]. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Prozerskii, W. (2018). Obretenie estetiki kak filosofskoi nauki v tvorchestve Aleksandra Gottliba Baumgartena [Finding of an esthetics as philosophical science in Alexander Gottlieb Baumgarten's creativity]. *Terra Aesthetica*, № 1, 18-38. (In Russian).
- Welsch, W. (1993). Das Ästhetische — Eine Schlüsselkategorie unseres Zeit? In W. Fink (Hrsg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, (8-23). München.

ЭСТЕТИКА НОВИЗНЫ

Николай Суворов

Николай Николаевич Суворов — доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: suvorovnik@mail.ru

В статье рассматривается проблема новизны в культурном пространстве и ее выражение в эстетической форме. Исследуются различные виды новизны и их отношение к различным типам художественного творчества. Распознавание новизны затруднено, поскольку новое коррелируется с ранее бывшим. Оценка и признание нового не могут происходить только на основаниях прошлого опыта. Эстетическое выступает одной из важных способностей для видения, оценки и понимания новизны. Эстетическое рассматривается как универсальная характеристика интеллектуальной деятельности и в силу своей природы становится одним из главных критериев новизны. В художественных практиках новое не всегда становится необходимой целью, поскольку художник связан с традицией, школой, собственной манерой. В статье рассматриваются некоторые примеры проявления новизны в художественном творчестве. В непосредственной деятельности новизна себя обнаруживает как преодоление привычных пределов. Новизна раскрывается в воображаемом как прорыв неопределенности в процессах творческой деятельности, во взаимодействии присутствия и бытия. Обсуждаются воображаемая и практическая новизна, и автор предлагает их эстетические характеристики.

Ключевые слова: Новизна, эстетическое, художественное творчество, воображаемое, определенность, неопределенность, культурное пространство, телесность

AESTHETICS OF NOVELTY

Nikolay Suvorov

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State Institute of Culture, St. Petersburg, Russia

E-mail: suvorovnik@mail.ru

The article considers the problem of novelty in the cultural space and its expression in an aesthetic form. Various types of novelty and their relation to various types of artistic creativity are investigated. Recognition of novelty is difficult because the new correlates with the former. Evaluation and recognition of a new one cannot take place only on the basis of past experience. Aesthetic is one of the important abilities for the vision, evaluation and understanding of novelty. Aesthetic is considered as a universal characteristic of intellectual activity and, by virtue of its nature, becomes one of the main criteria of novelty. In artistic practices, the new does not always become a necessary goal, since the artist is associated with tradition, school, his own style. The article discusses some examples of the manifestation of novelty in art. In immediate activity, novelty reveals itself as overcoming the usual limits. Novelty is revealed in the imaginary as a breakthrough of uncertainty in the processes of creative activity, in the interaction of presence and being. Imaginary and practical novelty and their aesthetic characteristics.

Key words: Novelty, aesthetic, artistic creation, imaginary, certainty, uncertainty, cultural space, corporeality

Распознавание новизны осуществляется в эстетическом контексте, в чуткой реакции на любое изменение. Эстетические качества становятся показателями новизны и ориентирами в поле материальной и духовной деятельности. Эстетизис собирает воедино телесное и духовное, становясь ориентиром в преодолении неопределенности. Универсальная способность эстетического, возможность эстетики проникать во все поры интеллектуальной деятельности, отмеченная А. Баумгартером, стала предметом глубокого анализа В. В. Прозерского. В одной из последних своих работ философ приходит

к выводу, что «Парадокс эстетики в том, что при ее основании в нее была заложена программа амплификации» (Prozerskij, 2018, 36). Эстетические векторы подготавливают экзистенциальный выбор в широком спектре поведения субъекта, его поступках. Эстетическое не утрачивается в результате переоценки ценностей, оно остается в сохраненных памятниках культуры, маркирует вновь возникшие произведения. Эстетические ценности формируют силовые поля, которые собирают новизну в системе координат внутреннего и внешнего воздействия.

Героические поступки исторических персонажей, шедевры старых мастеров, литературные памятники — остаются в культурном пространстве как устойчивые образы целеполагания для новых ценностей и смыслов. Даже в случаях решительного отрицания культурного наследия, его пересмотра и критики, образы прошлого продолжают существовать как точки отсчета и входят в шкалу оценки.

Аттракторы эстетического распределяются в ценностном культурном поле, затягивая в свою орбиту экстремизм авангарда и потускневшее золото классики. Так, русские футуристы, призывая к разрушению культурного наследия, все же понимали свою зависимость от эстетики традиционных ценностей: «И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших “здорового смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова»¹. Декларативность новизны не всегда совпадает с реальным воплощением художественного творчества, опирающегося на скрытые приметы традиции. Образы нового часто остаются лишь идеальным призывом, смутной целью, неопределенной ценностью, замыслом.

Эстетическое выступает указателем аттракторов новизны. Речь идет о разметке новизны в контексте движения экзистенции, в процессе размыкания мира, в «наброске понимания» гуманитарной определенности и расширения пределов

¹ Футуризм. Поощечина общественному вкусу. Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников (Sokolov, 1988, 103).

культурного пространства. Новизна узнается по эстетическим характеристикам, которые формируют и обостряют «чутье новизны», понимание и оценку новаторства в научных идеях и произведениях искусства.

Парадоксальность нового ставит заслон для непосредственного понимания. Профанное сознание не воспримет новое, поскольку оно не укладывается в узкие прагматические мерки. Массовое сознание скованно традициями и привычками повседневности. Именно потому, что новое, порой, не с чем сравнивать — его еще не было в субъективном и культурном опыте. Требуется особый глаз/вкус, чтобы заметить продуктивную новизну и создать возможности для ее осуществления, развития и продвижения. Видеть новизну в художественных произведениях — особый дар, который не всегда связан с профессией художника. В способности оценивать шедевр часто подразумевается то, что мы видим, но не умеем выразить. Художник-профессионал обращает внимание на технические особенности, сознательное или невольное цитирование известных произведений и признанных мастеров, но принципиальная новизна открывается редко даже талантливому мастеру. В этом смысле возможен феномен творческого заимствования / воровства, художественного открытия, приема или идеи, представление ее в контексте собственного произведения. Захват уже открытой новизны и ее присвоение.

Распознать новый шедевр способен человек с чутким восприятием, развитым вкусом и особым чутьем на парадоксальное и неожиданное, но по другим критериям — актуальное и ожидаемое. Вместо единого ракурса вкуса возникает «подвижное чувство качества» (Гуссерль). Шедевр, по меткому определению Е. Замятина, создают «не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики», склонные к утверждению «мерцающих» и сомнительных ценностей.

Художники не всегда видят новацию и часто становятся самыми отчаянными критиками возникающих направлений в искусстве, узнавая в них не только возможных конкурентов, но и искренне не понимая и не принимая новые художественные ценности. Таких примеров множество. Художники опута-

ны традиционным способом «видеть» и привычным способом «работать». Поэтому они часто создают произведения, устаревшие еще до их завершения. «Всей человеческой деятельностью руководит закон всеобщей инертности. В каждом человеке живет укоренившаяся потребность повторять то или иное движения, проделывать один и тот же путь, и только такие мощные силы как фанатизм, честолюбие, неудовлетворенность собственными достижениями, могут парализовать это желание, но эти силы, как известно, со временем ослабевают... Привычкой пронизано все, что связано с творчеством, особенно в тех случаях, когда мастер, достигший преклонных лет, творит с оглядкой на успех и на всеобщее признание» (Fridlender, 2001, 153). Даже великие мастера не всегда способны оценить истинную ценность и новаторство приемов другого художника. «Откровенно сказать, вы рисуете как сумасшедший», — так, по словам Воллара, Сезанн отозвался о работах Ван Гога, ставя, естественно, не медицинский, но художественный диагноз.

Анализ творчества отдельных художников показывает их непосредственную зависимость от среды, школы, собственных привычек, общественного ожидания. Только сильные личности, такие как Рембрандт, Ф. Хальс, Ф. Гойя, М. Врубель могли идти против общего течения, но в итоге оказались в полном одиночестве, непонятые современниками. Но они все же понимали, что творят новое и вечное. Трудно не согласиться с мыслью, что «на зрелых произведениях великих художников лежит печать возвышенного и просветленного безвременья» (Fridlender, 2001, 155), свойства быть созвучными любому времени, всем грядущим эпохам, но от современников эта универсальность гениального творения обычно ускользает. Множество открытий в искусстве — новых образов мира и человека, оказались оцененными и признанными значительно позже их создания. Феномен «прорванного» времени и нарушение координат ценностей происходит в великих произведениях, когда возникает ощущение вневременности, время произведения становится пластичным, растягиваясь от точки создания, возможно в далеком прошлом, до бесконечного будущего. Нельзя не согласиться с Б. Гройсом: «Про-

изведение искусства [...] на мгновение становится той точкой, в которой исчезают иерархические различия, и преодолевается власть времени как ценного прошлого и не имеющих ценности настоящего и будущего» (Grojs, 2015, 107). Произведение становится не только зеркалом своего времени, в которое смотрит художник, но обладает способностью стать отражением современности. В великом произведении проглядывает суть присутствия, собирая в себе возможные индивидуальные случайности.

Новизна произведения искусства становится результатом эстетического переживания, которое является «репрезентацией самого существа переживания вообще» (Gadamer, 1988, 114). Подобно тому, как художественное произведение являет миру себя в непосредственном виде, так же как и эстетическое переживание вбирает в себя полноту, выступает в чистоте и отторгается от конкретики события — в силу этого оно характеризуется бесконечностью и становится одним из свойств произведения искусства. Так, роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» включает в себя не только писательскую новизну произведения, но проницательное и новаторское сопоставление живописи и литературы. Портрет, написанный художником Бэзилем с юного Дориана, становится главной интригой романа, поскольку в силу мистических причин портрет органично соединяется с портретируемым и отражает в запечатленном образе его преступления и пороки, искажается в результате изменения духовного мира героя. Но роман также является литературным портретом, декларированным в названии, так и по существу структуры повествования, поясняя читателю образ жизни, поступки и мысли героя. Если живописный портрет предстает как своеобразное кадрирование событий в жизни Дориана, изменяясь и запечатлевая на себе поступки портретируемого, и приводит к трагическому итогу, то литературный портрет становится отражением обстоятельств и событий внутренней жизни, соединяя визуальный и вербальный ряды. Литературный портрет сопоставляется с живописным. Таким образом, литературное произведение становится портретом в портрете, в котором перетекают и преобразуются в новое качество свойства живописи и лите-

ратуры. Эта особенность литературного подхода явилась ярким новаторством писателя.

Осознание истинной ценности и новаторской значимости произведений искусства приходит спустя время после их создания, поскольку великие произведения «пронзают» время — искусству свойственно предвидение и прогнозирование. Свидетельством становятся воспоминания известных коллекционеров и арт-диллеров, участников процессов культурного признания шедевров. «В нашем деле товар чаще всего привлекает любителей не своими подлинными достоинствами, а редкостью и особенно ореолом тайны, окружающей его. Если по наивности показать много шедевров сразу, то, вероятнее всего, ни один из них не будет куплен. Зрители удовлетворятся тем, что посмотрят на эти шедевры, а потом пойдут в другое место и купят там по более дорогой цене менее примечательные, но лучше показанные полотна» (Dyuran-Ryuel', Vollar, 2018, 29). А. Воллар в своих воспоминаниях постоянно удивлялся близорукости публики, приходящей на выставки импрессионистов и возмущавшейся их работами, выполненными в непривычной для публики манере. Эстетические оценки становятся верными критериями новизны, в противном случае новое остается только удивлением предстоящего перед не-бывшим.

Распознавание новизны нуждается в эстетическом видении, которое классифицирует новое произведение искусства по следующим критериям: полезное / бесполезное, красота / безобразное, уместностное / неуместностное, соразмерность части и целого, мера чувственной привлекательности и актуальности — корректирует и расширяет ограниченность практически полезного. Ценности новизны увлекают эстетическое к собственному изменению, к уточнению и преобразованию критериев человеческих поступков, оценке произведений.

Эстетические оценки в спектре новизны становятся изменчивыми и подвижными. Так, новое мировидение импрессионистов и их судьбы стали основой для изменения традиционных представлений о поведении художника, его права на свободу поступков. Импрессионисты изменили качества художественности, соотношения света/цвета, воздуха/пространства, тени/

формы. Аналитический подход к новой форме не создал основы для понимания: «старое искусство можно осветить словом, для понимания нового необходим личный опыт глаза, и никакие слова объяснений не могут помочь» (Voloshin, 1989, 239).

Видение новизны возможно в контексте эстетики поведения, свойственного некоторым художникам. Это, прежде всего, объясняет глубокую связь между «состоянием приключения» и деятельностью художника. В биографиях мастеров искусства отмечается склонность к неожиданным поступкам, приключениям и даже авантюрам. Ведь природа художественного произведения вычленяется из бесконечных непрерывных рядов созерцания и переживания какого-то отрезка, отдельного события и придания ему самодостаточной формы, определенной и организованной внутренним центром. Произведения, созданные в отличной от принятой в данной среде традиции и манере, воспринимаются иронично или даже враждебно. Так, А. Бенуа, вспоминая о выставках вновь созданной художественной группы «Мир искусства» в 1898 г., писал:

...наше выступление, в общем, было встречено с определенной и предвзятой враждебностью [...] Мы сразу были прозваны декадентами, сразу нашлись и какие-то господа, которые являлись на нашу выставку только для того, чтобы вдоволь на ней посмеяться и повозмущаться [...] Из всего выставленного наибольшие возражения в публике вызвало декоративное панно Врубеля. (Benua, 2005, 1142-1143)

Нельзя не согласиться с Кантом, что искусство должно казаться нам природой, то есть нравиться, как природа, чтобы за ним не угадывалась принудительность произвольных правил. Но это совсем не означает, что природа не предлагает порой совершенно невообразимые явления, непонятные и произвольные, которые не укладываются в привычную картину благостного и привычного видения.

Непостижимая новизна в произведении принимается за неумение художника и подлежит публичному осмеянию. Непонятное в массовом сознании вызывает враждебность, стремление его миновать и превратить в юмор. Смех становится психическим способом уравновесить новизну, снять удивление, вызванное непривычным, закрыть путь дальнейшего изучения, свести к состоянию нелепости. Закрепилась устой-

чивая практика «перескакивать» с помощью юмора, минуя непонятное, и превращать его в нелепость. Ирония стремится стать редукцией неопределенности.

Схватывание новизны требует особой настройки оптики исследования в процессе обращения смыслов и ценностей, чтобы не «просмотреть» появление принципиально нового в изменчивом поле присутствия. Именно зрительная способность, как наиболее реактивная, особенно направлена на выявление новизны. Еще Аристотель отмечал зрение как важнейшую чувственную способность. Так, чуткий зритель способен увидеть в произведении искусства новизну, которая еще смутно осознается или, может быть, совсем не осознается создавшим ее художником. Для художника и для зрителя новизна в произведении выступают по-разному. Художник, прежде всего, видит и осознает новизну произведения как новый поворот своей экзистенции, как новое собственное состояние, в которое он вошел. Для зрителя — новизна произведения становится сменой впечатлений и далеко не всегда видится как принципиальный сдвиг собственного сознания.

Необходимо выявить виды новизны, связанные с интеллектуальными способностями, которые покажут морфологию новизны: звуковую (интонационную), зрительную, вкусовую, новизну запахов и проч.

Художественная культура является прибежищем новизны, которая неотрывно возникает в разнообразных проявлениях деятельности духовной и практической (то есть связанной с воплощением замысла — продукта духовного опыта). Появление великих научных идей, равно как и произведений искусства, имеет общее происхождение — они появляются подобно взрыву. «Новое в технике — реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве — осуществление неожиданного» (Lotman, 2000, 17). Возможно, именно в искусстве осуществляется мобильное и непредвзятое создание принципиальной новизны, которая затем распространяется на иные виды деятельности. Относительная свобода искусства от решения практических задач создает условия для свободной интерпретации исходного материала культуры и создания независимых творений.

Оригинальность и новизна становятся главным критерием поисков в сфере художественной деятельности. И. Стравинский признавался, что в сочинении музыки ему помогает проигрывание на фортепиано произведений старых мастеров. Свободное музицирование располагало композитора к сочинительству. Известные произведения, возможно, вызывают появление альтернативного решения, как диалог автора с традицией: «чем суровее законы традиции, тем свободнее выражение импровизации» (Lotman, 2000, 135).

Многие художники отмечали, что карандаш и кисть в профессиональной руке мастера превращаются в проводники творческого процесса. «Рисование» обгоняет осмысление итоговых результатов творчества. По свидетельству художников, случайные размыты краски иногда подсказывают композицию будущего произведения. «За практикой следует признать особую, нелогическую логику» (Bibikhin, 2012, 167). Перебор случайностей и возможных решений подсказывает оригинальный результат и продуктивную перекомпозицию. В практике искусства присутствует неопределенность — возможное смещение привычных границ: парадоксальность логики свойственна всякой практике или, вернее, всякому практическому чувству. Новизна оказывается на развилке логического предположения и неожиданного случайного проявления.

Свободный перебор возможностей приводит к оптимальному решению. Так, новизна произведения искусства при соблюдении правила «подражания природе» может быть подобна жизненным впечатлениям, она может напомнить о пережитом, но в глубине нести отдельные новые впечатления, выходящие за пределы памяти. Исследуя творчество Ф. Гойи, Х. Ортега-и-Гассет отмечает воплощение в испанском художнике эталона «творческого человека». По мысли ученого, Гойя демонстрирует создание «новых форм жизни, будь то в искусстве, в мышлении, в поведении или какой-либо другой сфере человеческого бытия. С этой точки зрения “коэффициент новизны”, присущий испанскому художнику один из самых высоких в истории искусства» (Ortega-i-Gasset, 1997, 309). Особенностью творчества Гойи выступает появление нововведений не сразу, но с «паразитической медлительностью и постепенностью»,

как появление отдельных ярких вспышек, сопровождавших его творчество на протяжении всей жизни. В жизни художника нет приключений, особенно ярких событий, и потому, по мнению Ортеги-и-Гассета, новации в творчестве Гойи становятся результатом исключительно интеллектуальных усилий.

Батальная и историческая живопись В. Верещагина расширяет визуальный опыт, погружает зрителя в вероятную атмосферу правдоподобного минувшего, одновременно являясь фантазией автора на историческую тему. Сам художник, не будучи современником наполеоновских походов, отразил эпизоды и целые битвы, как кажется, вполне правдоподобно и убедительно. Воображаемое способно преодолеть барьер пространства и времени, сделать автора зрителем событий прошлого. Новизной окажется представление условного «очевидца», вообразившего свое возможное участие в изображаемых исторических событиях, а временная перспектива придает этим событиям убедительность, историческую достоверность.

Но произведения искусства способны радикально отличаться от опыта жизни и содержать в себе принципиально иную образную картину. Очевидно, что новизна впечатлений от картин К. Фридриха содержит опыт узнавания уже виденного, но добавляет авторскую интерпретацию, призывающую воспринимать «романтическую» особенность природных явлений. Экстремальность образов природы в произведениях Фридриха подводит к ощущению предела, за которым способно развернуться что-то новое. Природные явления в пейзажах настраивают впечатление бесконечных возможностей природных стихий. Мятущееся бытие подавляет созерцающее присутствие.

В «Авиньонских девицах» П. Пикассо воспринимаются человеческие фигуры, их неожиданность и новизна образности представлена кубистической трактовкой: острые углы, прямые линии и пульсация цвета вносят мощную первобытную энергию, расширяя диапазон привычного восприятия человеческого тела. В кубизме представляется не только новизна телесности — видимость закрытых поверхностей, но также собранная энергия, сфокусированная в неожиданном развороте. Тела превращаются в возможные конструкции, шокирующие привычные представления своей остротой и угловатостью,

телам придаются новые смыслы. Новая первобытность омолаживает художественную форму.

Совершенно иная новизна видится в картинах Х. Миро. Отсутствие узнаваемых форм в живописных абстракциях превращает процесс восприятия в дополнение визуального опыта. Отвлеченность фигур от привычных вещественных форм удивляет необычностью, вызывая у зрителя состояние растерянного восприятия. (Не умеющий плавать вдруг оказывается на глубине). Освоение абстракции подтягивает восприятие в контекст увиденного. Содержание воображаемого становится утверждением ментального опыта и его расширением — созданием не-бывших миров и невиданных пространств. Неспособность вообразить приводит в тупик, поскольку опыт окажется напрасным, созерцание кончается пустотой и забвением — тонет в незначимых мелочах. Чтобы видеть новизну живописной абстракции, необходима живописная культура восприятия, развитый вкус и быстрое сопоставление с воображаемым.

Произведения художников-новаторов как правило, не имеют ясных очертаний, определенных законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Энергия нового искусства выражается в комбинации, в сочетании красок, музыкальных интонациях и ритмах, в созвучии слов: сиянии поэтического слова (З. Гиппиус). Создается общее настроение, воздействующее на подсознание зрителя. Намеки расширяют зону смыслов, побуждают раздвинуть сферу воображаемого.

Новизну возможно рассматривать на микро- и на макроуровнях, приближая анализ к субъективному или к социальному. Новости, видимые в перспективе социокультурного развития, иные, чем новости, непосредственно задевающие экзистенцию. Радость личного успеха может оказаться сомнительной на фоне всеобщей трагедии. Можно ли удовлетворяться радостью субъективной новизны в условиях всеобщей катастрофы?

Время накрывает новизну патиной забвения, превращает в высохший гербарий некогда живых растений. Восторг перед появлением нового сменяется равнодушием к привычной банальности. Субъективное измерение новизны обнаруживается в событиях, как внешний блеск, так и собственное поражение. Близость художественного произведения и события

как приключения проявляется в том, что они в непрерывности существования ощущаются как целостность, как замкнутое единство, в котором выражено и исчерпано многообразие жизни. И это происходит потому, что художественное произведение вообще находится вне жизни как реальности, а приключение — вне жизни как непрерывного процесса (Zimmel', 1996, 212-214). Природные ограничения художественного фантома совпадают с дискретностью приключения.

Ментальное пространство раскрывается в драматизме проживания и включает в культурное пространство эвристические находки творческого поиска. Так, утверждение новизны способно изменять субъективность, ее привычный ракурс видения окружающего мира, но также изменять представление о собственной позиции, корректировать самооценку в свете разворота нового события. Панорама оборачивается линзой, сквозь которую субъект и социум созерцают друг друга, как это происходит у А. И. Солженицына в «Круге первом», когда условный участник событий становится свидетелем многих преступлений режима и сам же оказывается его жертвой. Трагическая новизна внешнего мира преломляется в новизне собственных мучительных переживаний — свернутый диалог с новизной во внешних и внутренних ландшафтах субъективного. Поскольку социум является активным актором культурного пространства, постольку он не только преломляется в субъективном, но и преломляет его, навязывает искомую новизну.

В культурном пространстве практическая новизна способна возникать помимо интеллектуального исследовательского поиска, обходя его замысловатые тропы, и открываться в непосредственном опыте искусного рукоделия и ремесла. В «рукотворной практике» появляются новые приемы производства, ведущие к созданию новых произведений. Профессиональная деятельность как ремесленника, инженера-конструктора, так и художника настраивает к созданию новизны в сфере иного расположения материала, эксперимента и пробы, в сопоставлении приемов создания других творений и видов деятельности, в раскрытии непривычных свойств вещества. Архитектор подчиняет свои проекты знаниям законов сопротивления материалов, полученных в теоретическом изучении

и практике строительства. Приемы ремесленного мастерства развивались в процессах труда и закреплялись в истории материальной и технической культуры. Утверждение традиции и закрепление привычных навыков отодвигало поиск новизны, но также расширяло диапазон влекущего неизвестного в сфере бесконечного изучения вещества.

Новизна в культурных практиках, ориентированных на создание новизны, выступает синтезом традиционных приемов культурного творчества и открытием новых. При этом традиция рассматривается как рамки, внутри которых выстраивается новое воображаемое: «Нужно сковать себя ограничениями — тогда можно свободно выдумывать» (Еко, 1989, 439). Каноны и правила мастерства необходимы для профессионального творчества как сохраненное знание, но они становятся условием преодоления пределов, как отброшенное старое и созданное новое: «логика может дать огромную пользу лишь при одном условии: вовремя прибегать к ней и вовремя из нее выбегать» (Еко, 1989, 420). Постмодернистская ирония по отношению к логике бывает уместной, когда последняя превращается в схоластику и мешает проявлению новизны. Поэтому культурные практики, превращенные в жесткие оковы, сковывают ограничениями процессы творения нового. Логика присутствия и логика бытия — не совпадают, но противостоят как враждебные бастионы, способные лишь к временному перемирию.

REFERENCES

- Aristotel'. (1976). O dushe [On the Soul]. In Aristotel', *Sochineniya v chety'ryox tomax*, T.1 [Works in four volumes, Vol. 1]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Benua, A. (2005). *Moi vospominaniya*, T.2. [My memories, Vol. 2]. Moscow: Zakharov. (In Russian).
- Bibikhin, V. V. (2012). *Sobstvennost'. Filosofiya svoego* [Ownness. The Philosophy of Oneself]. St Peterburg: Nauka. (In Russian).
- Dyuran-Ryuel', P., & Vollar, A. (2018). *Vospominaniya torgovtsev kartinami* [Memories of art dealers]. Moscow: Azbyka. (In Russian).
- Eko, U. (1989). *Zametki na polyakh "Imya rozy"* [Notes on the fields "Name of the rose"]. Moscow: Knizhnaya palata. (In Russian).

- Fridlender, M. (2001). *Ob iskusstve i znatochestve* [About art and nobility]. St Peterburg: Andrej Naslednikov. (In Russian).
- Gadamer, Kh.-G. (1988). *Istina i metod. Opyt filosofskoj germenевtiki* [Truth and Method. The experience of philosophical hermeneutics]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Grojs, B. (2015). *O novom. Opyt ekonomiki kul'tury* [On the New. An Attempt at Cultural Economy]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).
- Lotman, Iu. M. (2000). Kul'tura i vzryv [Culture and Explosion]. In Yu. M. Lotman, *Semiosfera* [Semiosphere] (12-146). St Peterburg: Iskusstvo. (In Russian).
- Ortega-i-Gasset, Kh. (1997). *Velaskes. Gojya* [Velazquez. Goya]. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Prozerskij, V. V. (2018). Obretenie estetiki kak filosofskoj nauki v tvorcestve Aleksandra Gottliba Baumgartena. *Terra Aestheticae*, 1(1), 18-38. (In Russian).
- Sokolov, A. G. (1988). *Poeticheskie techeniia v russkoi literature kontsa XIX — nachala XX veka: khrestomatii: literaturnye manifesty i khudozhestvennaia praktika* [Poetic movements in Russian literature of the late XIX — early XX centuries: anthology: literary manifestos and artistic practice]. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Voloshin, M. (1989). Ustremeniia novoj frantsuzskoj zhivopisi [The aspirations of the new French painting]. In *Liki tvorcestva* [Faces of Creativity] (239-249). Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Zimmel', G. (1996). Smysl zhizni [The meaning of life]. In *Izbrannoe v 2-kh tomakh. T.2* [Favorites in 2 volumes, Vol. 2]. Moscow: Yurist. (In Russian).



ARS



**VYACHESLAV IVANOV'S POETICS
OF ETERNAL FEMININE
AND THE JUDAIC MYTH ON SHEKHINAH**

NIKITA BYSTROV

Nikita Bystrov

Ph. D. in Philosophy, Associate Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

E-mail: nikita-bystrov@yandex.ru

The article attempts to compare Eternal feminine's symbols in V. Ivanov's poetry with the mythopoetics concept of Shekhinah (the Divine presence) which plays an important role in Judaic mysticism. In the focus of attention there are parallels between the myth about Shekhinah and the imagery of Eternal feminine, as well as the connected motives of "glory" and "transparency" in V. Ivanov's work. The possibility of comparing V. Ivanov's "poetic Sophiology" to Shekhinah's symbol is explained firstly by the especially accentuated fact of Sophia's existence, her eternal existence, co-existence with human being and the world and secondly by V. Ivanov's peculiar understanding of symbol not as some "name", but as a universal principle of nomination which makes it possible to find out symbolic similarities between different essences, many of them (such as Shekhinah) can be not consciously actualized in poetic texts.

Key words: Symbols of Eternal feminine, symbolic similarity, Sophia, Mariology, Hebrew mysticism, Shekhinah, "transparency"

ПОЭТИКА ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОГО У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ИУДЕЙСКИЙ МИФ О ШЕХИНЕ

Никита Львович Быстров — кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

E-mail: nikita-bystrov@yandex.ru

Статья представляет собой попытку сопоставления символики Вечно женственного в поэзии Вяч. Иванова с мифопоэтической теорией Шехины (Божественного присутствия), имеющей ключевое значение в иудейском мистицизме. В центре внимания — параллель между мифом о Шехине и совокупностью образов Вечной женственности, а также тесно связанными с ним мотивами «славы» и «прозрачности» у Вяч. Иванова. Возможность сближения ивановской «поэтической софиологии» с символом Шехины объясняется, во-первых, особой акцентированностью присутствия Вечно женственного, ее непреходящего пребывания, со-бытия человеку и миру, а, во-вторых, характерным для Иванова пониманием символа не как некоторого «имени», но как универсального принципа именования, позволяющего выявить отношение символического подобия между разными сущностями, многие из которых — такие, например, как Шехина — могут быть не актуализированы в поэтических текстах.

Ключевые слова: Символика Вечно женственного, символическое подобие, София, мариология, иудейский мистицизм, Шехина, «прозрачность»

Vyacheslav Ivanov (1866–1949), one of the most notable Russian Symbolists, is known to have become a founder of an intellectual tradition, wherein the Hebrew mysticism was not a cornerstone. One cannot say, however, that this mysticism was not completely beyond Ivanov's interests. Some of his poems (e. g. melopoeia «Человек» (“Man”)) and the unfinished «Повесть о Светомире царевиче» (“Tale of Prince Svetomir”) include certain Jewish motives, most probably borrowed from the so-called European Kabbalah. Reflecting his attitude to the “Jewish question” in his texts,

Ivanov valued highly not only the Jewish mystics of the language, but also the Jewish mystical tradition as whole, though he knew it quite superficially and incompletely and most of his knowledge about it

was, so to say, “second-hand”. He included into his mythopoetic constructions a significant number of motives derived from the Jewish mystics. As he believed, the “secrets” revealed by Jewish mystics are an important component of the global secret knowledge (gnosis) of God, Universe and Man. (Paperni, 2011, 98–99)

This article will observe some Jewish parallels of Sophian symbolism in V. Ivanov’s poetry. To be more certain, the subject of our concern will be hidden in the similarities between these symbols and the concept of *Shekhinah* (the Divine presence), mostly important for the Judaism. What is also important for the analysis, there were selected not direct quotations or allusions, but rather the parallels which, though being obscure or unimportant for V. Ivanov himself, in his readers’ minds can be reconstructed as elements of an “objective context” (i. e. existing beyond the poet’s will) of V. Ivanov’s “poetic Sophiology”.

1

In his interpretation of Sophian symbols (and first of all Sophia as a philosophic and poetic symbol) V. Ivanov relies upon the principle which he had formulated in the article «Две стихии в современном символизме» (“Two Elements of Today’s Symbolism”):

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. [...] В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе¹. (Ivanov, 1971–1974, Т. II, 537)²

The symbol realized in any image is to be directly connected with an object (in other words, it should always symbolize something certain: a snake, the sun, a rose etc.). The symbol *per se* is, however,

¹ “Like a sun’s beam, a symbol comes through the whole existence and all the spheres of conscience and in every aspect signifies other essences, fulfills in every next sphere another purpose [...] In every point where the symbol as a beam going down crosses with our conscience, it appears to be an omen, its sense being fully opened in the corresponding myth”.

² Subsequent references to Ivanov are to this edition and will be cited parenthetically in the text by volume and page. The words in italics and [in brackets] are mine everywhere.

a pure element of “signifying”. Thus it has neither a certain number of meanings nor the only name, given once and for all (objective conceptual and image form). The symbol acquires its meanings and names when passing through different layers and aspects of culture (“spheres of conscience”), when altering and interchanging those myths which appear to be its particular, but not partial realization.

This is the way that the symbol of Sophia “chooses” to exist in the history of culture. The poet recognizes her

под разными именами, символами, космогоническими обозначениями: Хохма каббалистов, Ахамот гностиков, Дева Света мандеев, мистическая Роза суфийской поэзии и европейских средневековых легенд¹. (Ivanov, 1971–1974, Т. IV, 382)

Behind these names, one can guess the Divine Wisdom (as O. De-shart says, Ivanov “recognized the non-human Wisdom in Sophia” (Ivanov, 1971–1974, Т. I, 108). In this context, it is notable that the poet does not suppose his own sophiological intuition to be directly dependent on any theories and myths about Sophia, in particular on V. Solovyov’s Sophiology (though it is Solovyov, the author of «Три свидания» (“Three Dates”), whom Ivanov is obliged to for the idea of “betrothal with Sophia”, as he tells A. Blok in a poem from the collection «Нежная тайна» (“Tender Secret”)).

The aforementioned article on Lermontov and some other earlier texts (for example, «Заветы символизма» (“The Legacy of Symbolism”)) contain philosophic definitions of Sophia, and it is possible to quote the following ones: Sophia is «форма зиждущая, forma formans, вселенной в Разуме Бога»² (Ivanov, 1971–1974, Т. IV, 379), «...она есть совершившееся единение твари со словом Божиим»³ (Ivanov, 1971–1974, Т. IV, 382–383). There is a variant of the second definition, orally pronounced and fixed by O. De-schartes in the comments to the article «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания» (“About the value of Vl. Solovyov in the fate of our religious consciousness”): «Там,

¹ “under different names, symbols, cosmogonic nominations: Chokhmah of the Kabbalists, the Ahamoth of the Gnostics, the Virgin of the Mandaean Light, the mystical Rose of Sufi poetry and of medieval European legends”.

² “forma formans, the creative form of the universe in the God’s Wisdom”.

³ “she is the real unity of the creation with the God’s Word”.

где Логос касается материи — там и София»¹ (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 762). In other words, Sophia in Ivanov’s understanding is a boarder which connects the Logos and the Matter. She is the moment of unity between perpetual and temporary, “nominal” and “phenomenal”. Sophia reflects the perfect harmony of ontologically different things, and at the same time states the principles of this harmony. What is more, within her there is not only co-existence of all essences, but also the invariable prototype of any co-existence.

Whatever important these definitions might be, V. Ivanov’s Sophiology finds a quite a general and a very fragmented theoretical basis in his works. Therefore, if Sophiology is considered as a philosophic concept, systematic and stated in set terms, Ivanov has nothing like this. He has a number of statements, which altogether constitute a rather complete “framework” of an unshaped theory. These statements are realized and developed (to be exact, sounding more or less distinct) beyond any logical or notional system in his poetry. As one of the poems of the «Римский дневник 1944 года» (“Roman Diary of 1944”) says, Sophia agrees more with the poets than with the “wise men” whose attention belongs to the abstractions of “law and order”.

When passing through multi-dimensional and multi-sensational symbols of his poems and other myths, V. Ivanov’s myth of Sophia appears to be a system of *Sophian* poetics, or, to put it another way, poetics of *Sophianness*². In my opinion, this notion (the world’s inner connections with Sophia which are perceived intuitively) quite definitely characterizes the fundamental existential harmony (in Ivanov’s terms, «реальнейшее» (“the most real”), *realiora in rebus*), which is directly or indirectly unveiled in many plots and motives of his poetry:

...Исконное — и чуждое, не наше —
То бытие, подобное по край
Наполненной, покоящейся чаше³
(Ivanov, 1971–1974, Т. III, 534)

¹ “Where the Logos touches the Matter — there is Sophia”.

² This notion of *Sophianness* (Russ. *sofijnost’*) was widely used by S. Bulgakov. Cf. his idea on the *Sophianness* of poetry: “It is metaphysically explained by our real connection with Divine Sophia, who brings the energy of Logos into the world...” (Bulgakov, 1993, 158).

³ “...The most real is not ours, strange, — / Th’ existence resting, like a bowl / Immobile and filled up to the edge”.

The *Sophian* reality is constituted by the symbolic reflections of one and the same event — the Matter being “touched” by the Logos. Thus, one can call “Sophian” anything which displays this “touch”, or, to be more precise, anything which marks the border between the existing and the becoming. In V. Ivanov’s poetic world, this border does not divide all the imaginarily disconnected elements of what is existing, but rather connects them, vividly demonstrating their immovable, unchangeable concord. For Ivanov, this “border” reality is so obvious that appears to be even more sensually perceivable than intellectually observable: «Она [София] не покидает этот мир и чистому глазу видна непосредственно...»¹ (Ivanov, 1971–1974, T. IV, 383)². The visible existential harmony (like a flash of the «нового мира с искупленной Красотой» (“new world with the expiated Beauty”), which «сердце увидеть хочет» (“Heart wants to see”)³), being a distinctly and directly distinguished phenomenon, is a common motive of V. Ivanov’s poetry; what is important, it sometimes corresponds to the symbols of the Eternal feminine:

Какой прозрачный блеск! Печаль и тишина...
 Как будто над землей незримая жена,
 Весы хрустальные склоняя с поднебесья,
 Лелеет хрупкое мгновенье равновесья...⁴
 (Ivanov, 1971–1974, T. III, 515)

Твоя ль голубая завеса,
 Жена, чье дыханье — Отрада.
 Вершины зеленого леса,
 Яблони сада

¹ “She [Sophia] does not leave this world, and *one can distinctly see it with clear eye*”.

² N. V. Kotrelev declares the priority of Ivanov’s seeing-foreseeing (cf. the poem «Красота» (“Beauty”): «Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел, / Дольный мир навек пред ним иной» (“Who my face has seen, / has for good foreseen, / having other world in front of his eyes”)): “*Consideration, working thought can make the sense of what was seen more detailed, but only after the primary act of having seen*” (Kotrelev, 2002, 9).

³ Here, see the poem “Starlit Sky” from the collection “Pilot Stars (Ivanov, 1971–1974, T. I, 526). One should also note its last lines which, according to Pamela Davidson, represent “a Sophiological note”, as «Ivanov followed Solovyov in associating Beauty with Sophia, as is clear, for example, from his poem ‘Beauty’» (Davidson, 1989, 155).

⁴ “What a translucent glittering! Such sole and quite, / As if above the earth there were an unseen wife, / The crystal scale inclining down from the heavens, / Saves a frail snatch of th’ equilibrium essence...”

Застлала пред взором, омытым
 В эфире молитв светорунном,
 И полдень явила повитым
 Ладаном лунным?
 [...]
 Еще окрылиться робело
 Души несказанное слово, –
 А юным очам голубела
 Радость Покрова.
 И долго незримого храма
 Дымылось явленное чудо...¹
 (Ivanov, 1971–1974, Т. II, 279–280)

In his poems, somehow or other displaying the topic of Sophia, V. Ivanov, as a rule, avoids too vivid personifications and in general any “psychologization” of the Eternal feminine. Quite often he just briefly indicates her *presence*:

И она, улыбаясь, проходит мимо нас
 Через тишину... Тишина таит богов²
 (Ivanov, 1971–1974, Т. I, 740)
 Ты с нами, незримая, тут;
 А мы унываем, не зная
 Той нити, что силы прядут.
 Томит нас неволя земная.
 А ты, несмутимая, тут.³ (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 539)

This is her presence, directly perceived (though nearly always depersonalized), indisputable, always immutable. It is always presence, not waiting for “her steps”, not calling for her, not wearisome watching Her in the long distance wherefrom she is supposed to appear (like, for example, in A. Blok’s «Стихи о Прекрасной Даме» (“Poems about Fair Lady”)). This presence seems to be the main subject of V. Ivanov’s poetic Sophiology, his attention being really concentrated not on *her* image, but on *the fact of her* intuitively

¹ “Is it you who with a blue cloud, / The gard’n apple-trees, all in blue, / The top of the forest hath covered / For our view // O Wife, who with Delight is breathing, / Thee midday appeared winding, / Moon incense in the ether wreathing, / Prayers reminding? / [...] // The words have still been immature / Of soul unwinged, not to mention, — / For young eyes got bluer and bluer / The Joy of Protection. // *Long since of th’ invisible temple / There was a revealed miracle...*”

² “*And smiling, she’s passing by in calm, / This calm enwombing, embosoming gods...*”

³ “You’re with us, invisible, here; / In our despair we don’t know / The thread being spun. Tired we’re / Out by our earthly lot though. / And you’re, imperturbable, here...”

obvious *presence* (“*she [...] passes by us*”, “*you are with us*”, “*you [...] are here*”), on her immanent being within the world. By the way, her image can be unambiguously correlated both with Sophia-Wisdom herself, and with Virgin Mary, and with the World Soul, and with other realizations of the Eternal feminine.

2

Here it appears possible to draw a possible, though not necessarily a direct analogy between V. Ivanov’s Sophia and the mythic symbol of Shekhinah. “Encyclopaedia Judaica” gives the following definition to Shekhinah: it is “the numinous immanence of God in the world”, or “God viewed in spatio-temporal terms as a presence, particularly in a this-worldly context: when He sanctifies a place, an object, an individual, or a whole people — a revelation of the holy in the midst of the profane” (“Encyclopaedia Judaica”, 2007, 440). In kabbalistic theosophy, Shekhinah “is the final *Sefirah* <*Malhut*>, mediating between heaven and earth and serving as the passive eye or door through which a mystic can achieve divine vision” (“Encyclopaedia Judaica”, 2007, 443).

As there are various forms of Divine presence, Shekhinah can appear in different images. “The Rabbins”, J. Abelson says, “pictured their ideas of the Immanence of God by the figure of material light. The Shechinah is universal light” (Abelson, 1912, 82). This light, in its turn, is associated with the Divine Glory, as in the Talmud tractate “Avot de-Rabbi Nathan”: “ ‘And, behold, the glory of the God of Israel came from the way of the east: [...] and the earth shined with his glory’ (Ezek. 43:2) — the words” shined (“Talmudicheskie traktaty” 2011, 80)¹. Besides, Abelson always depicts Shekhinah as a cloud (Abelson, 1912, 92–93) (as well associated with the Divine Glory), as a certain winged creature (cf. set phrases “Shekhinah’s wings”, “to stay under Shekhinah’s wings” (Abelson, 1912, 89–90), as a rose field blossoming in the desert (Abelson, 1912, 97) etc. Finally, under the influence of the well-known tractate “Zohar” (the second half of the 13th century), there appeared a tendency to understand

¹ Shkhinah” (where the second syllable is stressed) is a possible, and even more correct form than “Shekhinah”, if comparing with its Hebrew origin. There is also one more form (“*Shechinah*”), which is grammatically correct as well.

Shekhinah as a feminine origin in the God, equal to the “lowest” of the ten Sephiroth, which corresponds to the “border” between the Creator and the creature and marks His presence in the world (this function is typologically the same for Shekhinah in Judaism and Sophia in Christianity)¹. From this point of view, Shekhinah is not only the Queen, the Daughter and the Bride of the God, but the great-grandmother of every Israeli². Gershom Scholem calls her a symbol of “the Eternal feminine” (Sholem, 2004, 289), and “Encyclopaedia Judaica” says that “the popularity of the *Shekhinah* in Kabbalah corresponds to and may have been influenced by the popularity of the cult of Virgin Mary among contemporaneous Christians” (“Encyclopaedia Judaica”, 2007, 443)³.

According to kabbalistic ideas, which were also reflected in popular beliefs, as a result of Adam and Eve’s Fall, Shekhinah is “exiled” from the world, thereby its direct perception becoming impossible (Sholem, 2004, 290)⁴. In the world infected by the first sin, Shekhi-

¹ Even the tractate “Sepher Ha-Bahir” (attributed to Nehunya ben HaKanaḥ, 1st century AD, though probably written in the 12th century AD) differs Shekhinah “below” (“on the border” between the God and the world) and Shekhinah “over us” (in the celestial world): “There is a Shekhinah <Divine Presence> below, just like there is a Shekhinah <Divine Presence> above. What is this Shekhinah <Divine Presence>? We have said that it is the light that was derived from the first Light, which is Wisdom. It also surrounds all things, as it is written (Isaiah 6:3), ‘The whole earth is filled with His glory’ ” (see: Sepher Ha-Bahir, 2016).

² One should also consider Scholem’s note that many philosophers and Talmudists refused to accept this interpretation, but “it became an integral part of European and Eastern Jews’ beliefs” (Sholem, 2004, 288–289).

³ Here, see Arthur Green who is more definite in his ideas: “...The unequivocal feminization of *shekhinah* in the Kabbalah of the thirteen century is a Jewish response to an adaptation of the revival of devotion to Mary in the twelfth century Western church” (Green, 2002, 1).

⁴ See also V. Solovyov’s interpretation of this event: “...Adam’s sin was that he stroke Malhut <the last sefirah, or Shekhinah> off the tree of the rest Sephiroth. What does it mean?... The sin is that the man aims at possessing life on its own, independently on the intellectual and moral qualities to be realized in it. Adam wanted to use the Fruit of the God’s life, aimed at it beside the conditions of this life, without assimilating its roots. However, as the fruit was from nothing but this tree, to deny this fruit means to deny the whole tree. The aim taken for the means, the man spoiled the meaning of the aim as well” (Solov’ev, 2011, 464). Methinks that there is something in common between the idea of “Shekhinah’s expulsion” and the gnostic concept of “Sophia’s sin” (the latter being the basis for Solovyov’s theory of the World Soul). J. Macrae says, for example, that

nah becomes inaccessible to the common (“profane”) perception, and opens herself only to the pious or sincerely praying people¹ (here, V. Ivanov’s aforementioned phrase is appropriate: “...one can distinctly see it with *clear eye*”). Piousness and pray are those new (not “celestial”, but “secular”) “canals”, for her unity with the God and mankind to be reconstructed. Arthur Green says that “the saint conjugal union of the God and Shekhinah (in fact re-union, as they originally were one and the same) is defined as a purpose of the whole religious life” (Grin, 2006, 57)².

In Russian religious and philosophic tradition, there are some, though not frequent, comparisons of Sophia and Shekhinah. V. Solovyov mentions Sophia in his article about Kabbalah written for

“...The idea of the fall of celestial beings is well known in Jewish apocalyptic literature as the result of interpretation of Gen. IV 1–4; moreover, the view of this event reflected in apocalyptic literature is that it caused the evil upon the Earth. [...] The principle source of the fall <in particular, that of Sophia in Gnosticism>, I suggest, is the Genesis account of the fall of Eve” (Macrae, 1970, 99). The similarity between Shekhinah and the “fall of celestial beings” is notable not directly, but typologically, as Shekhinah does not fall, she is “expulsed” (by the man), “disappears” out of the view.

¹ Here, one should consider Moshe Idel’s descriptions of seeing Shekhinah when praying during the ritual “mystic crying”. A Lithuanian hasid rabbi Itshak Safrin says, “I cried very much wholeheartedly when praying because of Shekhinah’s sufferings. My cries made me faint and sleep for a while, and I saw a girl’s figure, brightly shining, whose face I did not have good fortune to see [...] And she said: ‘Be strong, my sun’ ” (Idel, 2010a, 159). This combination of “girl’s” and mother’s traits is interesting. Shekhinah can be both mother and sister and even a beloved woman — perhaps because, as “Zohar” says, “all women of the world exist in Shekhinah’s mystery” (Sholem, 2004, 289).

² Here, one should remember that the symbol and the myth which it evokes have different logics. Moshe Idel says that “already in the Zohar, the biblical Moses has been conceived of as the husband of the Shekhinah” (Idel, 2010, 26). This conviction among many Kabbalists is widespread alongside with the idea of Shekhinah as a symbolic “wife” of any justly living man. The tractate “Tomer Devorah” by Moshe Kordovero (the second half of the 16th century) says, for instance, that “the one who wants to engage with the God’s Daughter <Shekhinah> forever, must first decorate himself with all possible decorations and pleasant clothes, and it will correct all the miseries <of the soul>. And whenever he improves himself with these corrections, he will want to get her <Shekhinah>, he who works with Torah and bears the burden of commandments in his innermost direction to the union (דוּסֵב דּוּחִיחַ תְּנוּכַ). And she will marry him at once, and will not leave him. This is on the condition that he will be pure and will sanctify himself” (Kordovero, 2016). Thus, Shekhinah is the “wife” of Moses and of any righteous Jude who has corrected himself. But the man’s “marriage” with Shekhinah can become universal and constant only if there is realized the conjugal re-union between Shekhinah and the God.

“The Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary”, but his most common analogies are those with the biblical Chokhmah (“All-wise”). In his early work «София» (“Sophia”), however, Solovyov names the Eternal feminine (in the aspect of pre-eternal matter) as “Beth-Col” (Solov’ev, 2000, 99), which in Modern Hebrew means “the Daughter of the Voice”. Beth-Col is used as one of Shekhinah names in the kabbalistic literature. According to K. Burmistrov, this might be the earliest example of Solovyov’s identification of Sophia with “the Eternal feminine”, “The Virgin of the God’s Wisdom”, “the feminine principle” of the Kabbalah, “the Daughter of the Divine Voice”, in this case coinciding with Shkhinah, or Malhut (Burmistrov, 1998, 33–34).

S. N. Bulgakov directly identifies Sophia with Shekhinah, though only when she (Sophia) is considered an incarnation of Divine Glory (in other notions, “the Love of Love”, Eternal Beauty, immanent matter of Logos etc. — the comparison with Shekhinah is, probably, not relevant enough): “God reveals Himself in Sophia via Sophia herself, who, as a female acceptance of this afflatus, is ‘he Divine Glory’ (*Shekhinah* of the Kabbalah)” (Bulgakov, 1999, 258).

P. A. Florenski in his philosophical texts seems not to mention Shekhinah at all (though in the comments on his book «Столп и утверждение Истины» (“The Pillar and the Ground of the Truth”) he writes a lot about various Judaic interpretations of Sophia). Among his poetic writings, however, there is a juvenile poem «В лесу» (“In the Forest”). Here are four lines from it:

Все гармонию скрывает,
Всюду свет идей играет, —
И значенье естества —
Лишь Шехина Божества¹.

This can be compared with P. A. Florensky’s definitions of Sophia: “Wisdom [...] is predominantly the metaphysic side of the essence of the creature” (Florenskii, 1990, 346); She is the substantial “basis”, “intelligence” and “spirit” of the creature (Florenskii, 1990, 349) etc. (one should not of course forget that Florensky brings together all the “senses” of the Sophianness to the image of Virgin Mary (Florenskii, 1990, 351–369).

¹ “Harmony’s everywhere hidden, / All ideas always glitter, — / And the nature’s meaning lot / Is Shekhinah of the God” (“Pavel Florenskii i simvolisty”, 2004, 49).

The ideas of another philosopher can be supplied hereupon — those of Sergei Averintsev. He was not a “sophiologist”, but one of the most sharp-witted interpreters of the myth about Sophia. As she “is neither transcendental nor immanent in herself, but the point for them to meet” (Averintsev, 2006a, 9), it is Sophia through whom the God “is present with us”. From this point of view, she is not even similar to Shekhinah, but close or equal to her by one of the most essential functions — by her ability to “contain” the God and to be the border connecting Him with His creatures. This connection can be defined by a number of symbolic similarities (which make “equality in the only sense of an algebraic formula” principally impossible): according to Paul the Apostle, “Christ crucified” <is> the wisdom of God (1 Cor. 1:24), and here is, S. Averintsev says, “the utmost point of the God’s kenotic estrangement of Himself”. But it is for this reason that “the closeness of the Wisdom to the image of the innocent Maternity of Virgin Mary becomes clear” (Averintsev, 2006b, 599). Her names “remind us of the philosophical paradox of the God’s presence everywhere”, and “Her images are the Tabernacle, the Temple, the Ark of the Covenant (ikos 12), i. e. the images of Shekhinah” (Averintsev, 2006b, 600). If Virgin Mary is similar to Sophia and to Shekhinah, then, Sophia and Shekhinah are also similar: all the three images are reflected in the symbolic “mirrors” of each other. It is also remarkable that, according to Averintsev, the word *Shekhinah*, which is usually understood as a term of Gnosticism and Kabbalah, in itself had nothing “kabbalistic” nor gnostic, and was born directly from the translators’ and interpreters’ work on the Divine Word (Averintsev, 2006b, 596).

3

Certainly, V. Ivanov was acquainted with the concept of Shekhinah¹, though, as it was mentioned before, there are no direct allusions on her in his poetry. The typological comparison (which is by no means identification) of his sophiological symbols with Shekhi-

¹ This is proved by some fragments of «Повесть о Светомире царевиче» (“Tale of Prince Svetomir”) (Khors and his theory on “Keter Malchut”, even terminologically oriented on the concept of Shekhinah), by the symbols of his earlier poems (first and foremost, the melopoeia «Человек» (“Man”)), and by translations from Ḥayyim Naḥman Bialik.

nah is possible first of all due to the special emphasis on the existence of Sophia (or her constant, entire, though visible only for a “pure eye” *presence*) in his poetic world. Shekhinah, however, as it was mentioned above, not only displays similarities with Sophia, but is also defined through the concept of existence and immanence. Besides, I can say for sure that V. Ivanov’s imagery of poetry (because of its «polysemantics»¹ and inclusion in a complicated system of symbolic mediations, thanks to which at the same time she seems to be present in various cultural spaces) *provides* more or less clear allusions on Shekhinah’s myth, and through it on other (perhaps significant) religious and philosophical contexts of Ivanov’s Sophian poetics.

Here is an example from the poem «Внутреннее небо» (“The Inner Sky”) (1915, the collection «Свет вечерний» (“Evening Light”)):

За сферою горящей Серафима
(О, Человек, когда б в себя ты вник
И целостным узрел свой вечный лик!) –
Есть скиния с ковчегом Элоима.

Что в мареве сквозит земного дыма,
Что Женственным в явлении привык
Именовать младенческий язык, –
В раю души — лазурь и ночь Солима.

Когда бы ты почил в голубизне
Того шатра, увидел бы во сне
Сидящего средь Града на престоле.

Слепительный не ослепил бы день
Твоих очей, и не смутила боле
Мысль: «Он — я сам!» Ты был бы — ночь и сень²
(Ivanov, 1971–1974, Т. III, 563)

¹ This term is used by D. N. Mickiewicz when analyzing Vyacheslav Ivanov’s poetic symbols; see, for example: Mitskevich, 2010.

² “Behind the blazing cycles of the Seraphim / (O Man, if once you could yourself embrace / And see completely your eternal face), / There’s a Tabernacle with th’ Ark of Elohim. // What’s seen through looming of the earthly steam, / What child’s tongue used to nominate in space / As feminine in its perpetual race / In soul — is night and azure of Solim. // If you reposed once within this forest’s blue / Of that Tabernacle, there would be in your view / The God who’s sitting on the City throne. // You wouldn’t get blinded by the blinding day, / Nor by the thought you wouldn’t be overthrown: / ‘He’s me myself!’ You would be night and shade”.

The most interesting here is the word «скиния» (“Tabernacle”). As a name of “the Holy of Holies” and at the same time as a symbol of Virgin Mary, it is quite common for V. Ivanov. In his «Повесть о Светомире царевиче» (“Tale of Prince Svetomir”), one of the characters, Lazar, says to his future bride, Delight: «...Отрадою ты мне из голубой той скинии, слезным покрывалом занавешенной, послана»¹, and a bit earlier calls this “Tabernacle” «Богородичным раем» (“the Virgin’s Paradise”) (Ivanov, 1971–1974, T. I, 285). When «Внутреннее небо» (“The Inner Sky”) says about «скиния с ковчегом Элоима» (“a Tabernacle with th’ Ark of Elohim”), we can see that this Ark is contextually partnered with the «Женственное» (“Feminine”) and «голубизна шатра» (“the forest’s blue”). Through the symbols of Virgin Mary and Sophia (the blue color of the forest, “feminine” as a variant of the “Eternal feminine”, the “Tabernacle” as a symbol of the Holy Virgin) there appears, however, another row of images. The key role in it might probably belong to the word “Elohim” (Hebr. “the God”, “Dominus”), which by its belonging to the Old Testament draws the perception of the “Tabernacle” to its origin — *הַמִּשְׁכָּן* (*ha-mishkan*), meaning “a tent”, and in the Book of Exodus — the place of the Divine Presence: “And I will sanctify the tabernacle of the congregation, [...] and there I will dwell among the children of Israel” (Exod. 29:44–45).

The Hebrew equivalent for *I will be present* (יִתְנַכַּח, *veshakanti*) has the same root as *ha-mishkan*, whereas the “presence” itself is *שְׁכִינָה*, *Shekhinah*. From this point of view, it is *Shekhinah* who stands in the foreground of the “feminine” semantics: she fills the “Tabernacle”, and within her the “Man” can «почить» (“repose”) and see (which is transcendent to the experience of feeling the Divine presence) «Сидящего среди Града на престоле» (“the God who’s sitting on the City throne”). This “City” gets the obscure connotation of the “Divine Presence” via the contextual partnership with “Elohim” and “Solim” (perhaps, a variant of “Salem”, “Salim” — the first name of Jerusalem², cf.: “In Salem also is his tabernacle, and his dwelling place in Zion” (Psalm 76:2).

¹ “You are sent to me as a Delight of *that blue* Tabernacle, covered with a veil of tears”.

² Cf. Sonnet VI of Part III of Ivanov’s melopoeia «Человек» (“Man”) (the sonnet sequence «Два града» (“Two Cities”)): «Солима белый царь, Мелхиседек! / Без родичей

These obscure connotations were perhaps generally presupposed by Ivanov himself, as it is hardly believable that the name “Elohim” was for him nothing but the “word ornamentation”. With the help of these connotations, the two contexts of the Sophian symbols are brought together — the Christian one, which is first of all connected with the image of Virgin Mary, and the Judaist one, developing round Shekhinah. The main motive of the poem is most probably associated with the motive of “Virgin Mary’s Paradise” from «Повесть о Светомире царевиче» (“Tale of Prince Svetomir”). The “Tabernacle” is a receptacle of the “feminine”, marked with the light-blue¹ “Sophian” halo (cf. “You are sent to me as a Delight of that blue Tabernacle”). The one who rests in her «blue» would see “The God who’s sitting on the [...] throne”, and he would not be confused by the «мысль: “Он — я сам!”» (“thought: ‘He’s me myself!’”). This thought obviously indicates the connections of the soul’s paradise (as if the «лазурь и ночь Солима» (“night and azure of Solim”) being brought into it) not only with the God-Father, but also with the God-Son, by means of whose image (in Ivanov’s interpretation, by no other means) their identity is declared.

In the context of this poem, both the «Tabernacle», and the “Ark of Elohim”, and the “Feminine” are to be associated with Virgin Mary, the Christian tradition seeing in them Her symbolic analogies². The main thing is that if these symbols are not correlated with Her image or correlated indirectly, — then, the formula “He’s me myself!” in the end of Ivanov’s sonnet becomes completely inexplicable.

земных, но человек! / Каких первин полны твои кошицы?» (“Melchizedek, the white tsar of Solim, / A man without an earthly relative, / With what first fruits are there your baskets filled?”) (Ivanov, 1971–1974, T. III, 226).

¹ After Solovyov, the blue color, and especially “azure”, became a common, even important attribute of Sophia in the literature of Russian Modernism. Here come V. Ivanov’s above quoted lines «Твоя ль голубая завеса, / Жена, чье дыханье — отрада...» (“Is it you who with a *blue cloud*, / ...O Wife, who with Delight is breathing”), and also, in the article «Наш язык» (“Our Language”), the metaphor of “Sophia’s blue” which comprises the branches of the “word tree” (Ivanov, 1971–1974, T. IV, 677). See also Andrei Bely’s article «Священные цвета» (“Saint Colors”) and Florensky’s convictions on the blue color as that of Sophia (what is important, quoting Ivanov’s «Покров» (“Protection”)) in: Florenskii, 1990, 552–576).

² Here, one should consider ikos 12 of the Acathist to the Holy Virgin and S. Averintsev’s article, where the Virgin is called “the Saint of the Saints” and “ark gilded by the Spirit”.

When the “Tabernacle” is Virgin Mary, on the contrary, this formula becomes not only suitable, but necessary: one can «see completely his eternal face» and without any confuse understand his identity with the God (“Elohim”) only if this face is that of Christ¹, and, therefore, it is She, “Mother of the Lamb and the Shepherd” (ikos 4), who is “seen through looming of the earthly steam”. The closure of the sonnet is nothing but a variant of the famous phrase from the Gospel of John: “I and my father are one” (John 10:30).

Looking at both feminine images, resp. Virgin Mary and Shekhinah, seeming to shine through each other, we can say that the latter ones do not contradict the former, but harmonically complement them. In Judaist literature, Shekhinah is connected with the temple “Tabernacle”, as Virgin Mary does. For example, Rabbi Shneur Zalman of Liadi’s tractate “Taniya” says, “Shkhinah was in the Holy of Holies” (Shneur-Zalman, 1998, 230)². The same thing can be found in one of the rabbinic texts quoted by Abelson: “Until the Temple was destroyed the Shechinah abode in it; after its destruction the Shechinah departed and ascended up to heaven, as it is said, ‘The Lord hath established his throne in the heavens’ (Psalm ciii. 19)” (Abelson, 1912, 120). There can also be found an interesting association between these words of the psalm and one of lines

¹ In one of his talks with the philologist M. S. Altman, Vyacheslav Ivanov said, “It was He the Savior who appeared the man to a man. Being the Son of the God, He was a mirror to a man. Not to his part, not to a certain individual, but to a man as a whole” (Altman, 1995, 4). The motive “He’s me myself!” can be clearly distinguished in the melopoeia «Человек» (“Man”): «Пою, что тает сон сновидца, / Встречает сердце Пришлеца; / Что блудный сын обрел Отца / в себе, невинном, и дивится» (“I see the dreamer’s dream is fading, / The heart agrees to meet the stranger, / *The prodigal son has found his father / In himself innocent, and waiting*”) (Ivanov, 1971–1974, T. III, 236).

² One should hereby note that understanding Mary the Virgin as a symbol of the church could have influenced the Kabbalistic idea of Shekhinah as an image of “the Knesseth Israel”, (a religious commune in Israel), which appeared approximately in the 12th–13th centuries and became a significant addition to the traditional idea of Shekhinah as a Divine Presence in the Holy of Holies of the Jerusalem Temple or — after its destruction — on the Western Wall (the so-called “Wailing Wall”). Here is what Arthur Green says: “...Mary who represent, embodies or symbolically *is* the *ecclesia* is also directly parallel to *shekhinah* as representing or identified with *keneset ysra`el*. This identification of the embodied community with the divine or quasi-divine female took place first in Christianity, where it made considerably more sense, and that may well be the source of the parallel development in Kabbalah” (Green, 2002, 29).

of ikos 8 of the Acathist to the Holy Virgin (in fact, one of Her symbolic “definitions”): “all-glorious temple of Him Who is above the Seraphim”. The “throne” of the psalm (Shekhinah) is the same as the “temple” of the acathist (the Virgin), and this connection is as if unwisely accentuated by the poet in the beginning of the poem «Внутреннее небо» (“The Inner Sky”): «За сферою горящей Серафима /.../ Есть скиния...»¹.

¹ “Behind the blazing cycles of the Seraphim /.../ There’s a Tabernacle...”. Comparing the images of Virgin Mary and Shekhinah, one cannot help mentioning one more (though not mostly important in this context) similarity between them — the ability to comprise different states of the “feminine”. Here, for example, Ann Matter, when analyzing the connection between the medieval symbols of Mary and the images of the Song of the Songs, noted that “the understanding of the Virgin Mary as the exalted spouse of the Song of Songs emphasizes her flexible nature in medieval Christian piety: she is the bride of God, and the mother of God; she represents the Church and each individual Christian” (Matter, 1990, 15). In the tractate “Sepher Ha-Bahir”, there is a *mashal* (a parable) describing Shekhinah in this versatile image: “This is like a king who was in the innermost of many chambers. The number of such chambers was 32, and to each one there was a path. Should the king bring everyone to his chamber through these paths? You will agree that he should not. Should he reveal his jewels, his tapestries, his hidden and concealed secrets? You will again agree that he should not. What then does he do? He touches the Daughter, and includes all the paths in her and in her garments. One who wants to go inside should <or it is enough to> gaze there. He married her to a king, and also gave her to him as a gift. Because of his love for her, he sometimes calls her ‘my sister’, since they are both from one place <or space, world>. Sometimes he calls her his daughter, since she is actually his daughter. And sometimes he calls her ‘my mother’ ” (see: Sepher Ha-Bahir, 2016). Therefore, Shekhinah is the feminine in all its possible definitions: a sister, a daughter, a mother, a bride and a wife. One should note here that Eternal feminine, according to V. Ivanov, can also refer to the God from different “positions” — at least, as both a daughter and a wife. For example, the poem «Ночь» (“Night”) from the collection «Нежная тайна» (“Tender Secret”) says about the World Soul: “the Daughter of the God’s Abysses”, but further on, the Night itself, which is perhaps an aspect of the World Soul, is called “the God’s Eternal Bride”. Finally, in the last but one stanza, this feminine element is called “Mother” (a common name for the World Soul or for the Earth, in V. Ivanov’s interpretation): «И всех рождений ложесна, / Мы спим, как плод, зачатый в ней, — / и лоно Матери со дна / Горит мирьядами огней!..» (“A sleeping bed of all the births, / We’re like a child conceived in her, — / And Mother’s womb, ablaze in depths, / Is shining with a myriad fire!..”) (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 13–14). Here, an interesting peculiarity was noticed by M. Weisskopf for religious and erotic “feminine” poetry plots of the beginning of the XX century: “...The Virgin, replaced by the heroine, getting pregnant by the Holy Spirit, married both the God-Father and her own Son, i. e. became Christ’s wife, and bearing Jesus, bore as well His Father (= the Celestial Father of the whole mankind, hence Her own Father)” (Vaiskopf, 2006, 28).

Connotations with the image of Shekhinah add to the image of the “Tabernacle” in Vyacheslav Ivanov’s sonnet an additional aspect: in a manner, they “objectify” it, prompting to see this pure “space” of the Divine Presence in it. Here, Virgin Mary is Shekhinah of the ancient “Solim”, and of the even more ancient “first” tabernacle, i. e. of that “tent”, the elevation of which, according to some Hebrew exegetes, is understood as the true beginning of the world¹. But both of them meant the symbol of “feminine”, and were marked with the blue glow, distinctive for this “feminine”. In other words, both Virgin Mary and Shekhinah possess the features of Sophia, and, moreover, *appear to be* Sophia, according to the above-mentioned principle of symbolic assimilation.

The meaning of the image of the Mother of God, figuratively speaking, from the cosmological point of view, in one of the poems of the «Римский дневник 1944 года» (“Roman diary of 1944”) (the first poem of the «Май» (“May”) cycle) is represented as follows:

Помирила Небо с долом
Благодатная глаголом:
Ecce Ancilla Domini² (Ivanov, 1971–1974, T. III, 609)

But Sophia plays the same role: she is “where the Logos touches the Matter», and that is why she is also «примирение» «неба с долом» (the “re-union” of “the sky and earth”). According to Andrzej Dudek, Virgin Mary in V. Ivanov’s poetry is a “hypostasis of Sophia”, and from this point of view she is “the mediator between heaven and earth” (Dudek, 1993, 49). The word “hypostasis” in this case might be not the most suitable, as it makes Sophia and Mary hierarchically dependent: the former is primordial, while the latter,

¹ “‘Genesis Rabba’ [...] says that from the first day of creation God was desirous of dwelling, not above but within the universe. But He did not do so until the Tabernacle was erected. Then the Shechinah rested within it, and God said, ‘Let it be written that this day the world was created’” (Abelson, 1912, 118). It is interesting that in orthodox Maryology, both this Tabernacle and the Holy of Holies of the Jerusalem Temple are symbols of the Virgin Mary because they were supposed “to contain the uncontainable God”: “The Holy of Holies was the idea of the Virgin who contained the God’s Word [...] In the inner sanctuary of the Tabernacle, there was the Ark of the Covenant, a gold-covered wooden chest, containing saint artifacts. This Ark is similar to the Virgin who contained the Testimonies not of the Law, but of the Lawgiver” (see: “Skazaniia o zemnoi zhizni”, 1904, 27–29).

² “She was blissful with her word / To unite the sky and earth: / Ecce Ancilla Domini”.

being her personification, is her “derivative”. It seems more correct to speak about their symbolic identity — this identity, for example, Ivanov himself states between the Sophian symbolism and the image of Virgin Mary in the article «О Новалисе» (“About Novalis”). The three images of Eternal feminine are intertwined by “shining through” each other: through the “redding rose” of the World Soul, there “shines” the deity of Sais (Isis, the virgin essence of nature), and through her there “shines” Virgin Mary. The verb «просквозить» (“to shine through”) meaning ‘to become apparent’, ‘to reveal itself’ (with a shade of some spontaneity) is used by Ivanov in those cases when there takes place the symbolic manifestation of one reality through another. For example, in the poem «Мать» (“Mother”) from the collection «Свет вечерний» (“Evening Light”), he, just as in his reflections on Novalis’ poetry, used this verb to denote the context of mutually “shining through” symbols of Death, the World Soul and (implicitly but with certain hints) the Mother of God:

И дольняя как бы ни застила пыль
Очам одряхлелым священную быль,
Во мне не найдешь иноверца:
*Зане нам обоим чрез милую Смерть
В земле просквозила нетварная Твердь
И тайна глубинного Сердца*¹ (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 524)

One symbol, which is close to another one, is not its hypostasis, but appears within it, as if originally being a part of it, or even the same one, but conveyed from another, particularly changed point of view. Every symbol of Ivanov’s poetry is like a crystalline prism, which always looks at us by only one of its sides, the other sides being reflected in it. This is how Sophia’s image is seen in the image of Virgin Mary and vice versa, and in both of them there are opened the other “sides” of the symbolic prism — the World’s Soul, the Earth, the Memory (Mnemosyne) etc., up to those not ever mentioned. To the latter, undoubtedly, one can refer Shekhinah (even though she appears in the implications or obvious similarities), as she is not only a personification of the Eternal feminine, but also

¹ “Whatever dust earthly obscuring be / For old eyes instead of the heavenly, me / You’ll never consider apart: / *That’s how for us both through th’ amiable Death, / Through th’ Earth there came th’ uncreated Expanse / And depth of mysterious Heart*”.

an image of Virgin Mary in her distinctive qualities (“a Tabernacle”, where there is the God), and an image of Sophia (as a border between the sky and the earth, and as הלכה הלולכה לכה, a “bride who comprises all” (see: Green, 2002, 30)¹, according to a Sophiological-like definition).

4

In Judaic religious and philosophic tradition, as I have already mentioned, Shekhinah is a common symbol of the Divine Glory (Hebrew דְּבוּקָה, *kavod*). For example, according to a 9–10th centuries philosopher Saadia Gaon’s “The Book of Beliefs and Opinions”, the Divine Glory (“what wise men call Shkhinah” (Zabolotnaia, 2016)²) is an invisible form for a “common” man, but for prophets and people with a mystic eyesight it can open as a slightest light substance. This “second air” lies between the material world and the celestial reality, it is *transparent* and colorless as consisting of various colors, which neutralize each other (see: Sirat, 2003, 61–62).

For Vyacheslav Ivanov, the “glory”, according to his own words, is “something visible”, it is like “an aureola, a halo around his head, a light”. He says that “he sees all things within the glory”, and it is for this reason that the poets of the end of the 18th century were “false classics”: “they did not understand the true glory, i. e. the *ontological essence of all things*” (Al’tman, 1995, 52–53). Indeed, Ivanov is probably the only Russian poet who managed to represent “the true glory” as a visible phenomenon of the ideal world. One of the best examples here is represented in his poem “Sogno Angelico” (“Segno Angelico”) from the book «Кормчие звезды» (“Pilot Stars”). Here is its first stanza:

Скрылся день — и полосую
Дали тонкие златит.
Выси млеют бирюзою;
Тучка в зареве летит.

¹ Cf. V. Solovyov’s definition: “Sophia is a unity, which does not oppose to the multiplicity, which does not exclude it, but *contains everything in itself*” (Solov’ev, 1999, 444).

² According to Gershom Scholem, the Kabbalists’ idea of Shekhinah as a Divine Glory “was borrowed from Saadia, whose theory of the Divine Glory should have been an explanation of the Bible anthropomorphisms and of the prophets’ visionary revelations of the God” (Sholem, 2004, 153).

Полнебес замкнув в оправу,
Светл смарагд, и рдеет лал:
Вечер пламенную славу
Ополчил и разостлал...¹

In this poem, the airy pictures are seen quite clearly and, so to say, usually: there is but a light of the setting sun and its colors and shades — «златящиеся» дали (“slightest ethers”), «бирюза» (“turquoise”), precious stones to be compared with the color of the sky; and, finally, the colloquial (according to N. Kotrelev) «тучка» (“light cloud”). However, after the poet’s look has been focused on the sunshine, there comes to be opened a completely new landscape — still directly visible, though transcendent to our “earthly” experience:

И пред оком умиленным
Оживляется закат,
И по тучам отдаленным –
Легионом окрыленным –
Лики с пальмами стоят.
Блеск венцов, и блеск виссонный...
Но Христовой луч красы
Им довлеет — отраженный
В злате дольней полосы.
Там, в близи недостижимой, –
Ученик Христа любимый:
Как горят его волосы!..² (Ivanov, 1971–1974, Т. I, 535)

The “glory” in the general picture of this poem appears to be a board line between the real and the transcendental. Both of these sides are perceived at one and the same glance: it is “double”, as peering into some object immanently makes it transfer from one ontological areal to another (cf. the poem “Gli spiriti del viso”: «духи глаз» (“the spirits of the eyes”) «...глядят: молчанье — их

¹ “Day is over — and the skies / Slightest ethers gild. / A light cloud glows and flies / In the turquoise field. / Emerald locked in a rim, / Fainting rubies red, / *Blazing evening glories seem / Armed and outspread...*”

² “And for th’ eye alleviated / Sunset is in charm, / Over clouds alienated — / In a legion elated — / Saints stand in a palm. / Halos shining, byssines shining, / But Christ’s perfect beam / Dominates in golden lining / Of the farthest brim. In the closest distance lightened, / Christ’s beloved Archangel brightened / There’s in a blazing rim!..”

завет, / но в глубях далей грезят даль пространней»¹ (Ivanov, 1971–1974, T. I, 785). The picture, however, remains integral, and, what is important, immediate, and the “glory” as a light emission of the “ontological essence of things” is the necessary “environment” for it to realize its duality.

Commenting on “Songo Angelico”, N. V. Kotrelev notes that “Ivanov’s word *glory* preserves its objective certainty, sometimes even thingness, as in the Holy Writ... The most important thing is that the God always opens Himself to a man in His Glory, either in a Major Prophet or in an Apostle, and the shining of the Glory can even blind, as it happened to Paul the Apostle” (Kotrelev, 2002, 16–17).

If referring to what the Old Testament says on the Glory of the God, one can remember the words from the book of the Ezekiel: “And behold the glory of the God of Israel came from the east, and his voice *was* like a noise of many waters: and the earth shined with his glory” (Ezek. 43:2). Even in those days when the Talmud was compiled, this “glory” was identified with Shekhinah. For example, the tractate “Pirkei Avot” (as well as “Avot de-Rabbi Nathan” quoted above) says: “The words *lightened by his glory* indicate Shekhinah’s face”. In the same way there was interpreted the verse “A glorious high throne from the beginning *is* the place of our sanctuary” (Jer. 17:12). According to Abelson, in some rabbinic interpretations of the Book of the Exodus Shekhinah, as another name for the Divine Glory, is depicted in the form of a glowing cloud, and the Glory itself is called “a cloud of Shechinah” (Abelson, 1912, 381). In these texts, Shekhinah is the light which comes from the God and reveals his presence. Later, in Saadia Gaon’s interpretation, she is the same, generally observable light, but only represented as midair (“the second air”), which is located between the worlds of the Creator and creation.

As well as the “glory” in Vyacheslav Ivanov’s poetry, this “air” not only blinds, but also gives an opportunity to see the things which are invisible for a “secular” eye. Like this “fame”, it has a solar, “blazing” nature; being transcendental (and even estranged), it is a property of all things as their “ontological essence” (“the second air” within the first one and everything that is in it). One of Ivanov’s

¹ “look: the silence is their legacy, / But in the depths of dale they dream a dale more distant”.

diary notes (14th April 1910) seems to be accordant to this understanding of Shekhinah: «При каждом взгляде на окружающее, при каждом прикосновении к вещам должно сознавать, что ты общаешься с Богом, что Бог предстоит тебе и Себя тебе открывает, окружая тебя Собою; ты лицезришь Его тайну и читаешь Его мысли»¹ (Ivanov, 1971–1974, Т. II, 806).

To continue this parallel, one can note that Vyacheslav Ivanov's Sophian world, being opened to a «pure eye», has the same Shekhinah's visual прозрачность (*transparency*):

Какой прозрачный блеск! Печаль и тишина...
Как будто над землей незримая жена,
Весы хрустальные склоняя с поднебесья,
Лелеет хрупкое мгновенье равновесья;
Но каждый желтый лист, слетающий с деревьев,
На чашу золота слагая легкий вес,
Грозит перекачнуть к могиле холодной света
Дары прощальные исполненного лета² (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 515)

“Transparency” is a symbolic attribute of the «незримой жены» (“invisible wife”) (apparently, Sophia or the World Soul), but if we remember that every “symbol” to some extent stands for the idea it symbolizes, then the “transparency” and the “invisible wife” appear to be one and the same thing. In other words, both are unchangeable manifestations of the Sophiological feminine, and wherever there is the latter, there is always the former.

In V. Ivanov's system of poetic symbols, “transparency” is a state of the world, which is experienced when the hidden becomes available, the transcendent turns into apparent, and the invisible into visible:

Прозрачность! улыбчивой сказкой
Соделай видения жизни,
Сквозным — покрывало Майи!
Яви нам бледные раи

¹ “Whenever you look around, whenever you touch anything, you should understand that you communicate with the God, that He stands before you and opens Himself to you, surrounding you by Himself; you contemplate His mystery and read His thoughts”.

² “What a translucent glittering! Such sole and quite, / As if above the earth there was an unseen wife, / The crystal scale inclining down from the heavens, / Saves a frail snatch of th' equilibrium essence... / But every yellow leaf, which trees don't hold, / Its lightest body putting on the scale of gold, / Hangs over farewell presents of the passing summer / And makes them go the th' algid grave of mighty color”.

За листвою кущ осенних;
За радугой легкой — обеты...¹ (Ivanov, 1971–1974, Т. I, 738)

On the other hand, the same “transparency” can be a dynamic force, a non-substantial energy that has obvious signs of the ontological (“subjective”) independence and undoubtedly connected with the transcendent source of existence — the Divine Light:

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз² (Ivanov, 1971–1974, Т. I, 754)

Finally, there is a possible understanding of “transparency” as a substantial principle, equal and even identical to the world itself, in this case “world” being not a given reality of things and phenomena, but a revelation of the perfect (Sophian) prototype of being:

Пустых зеркал стооумутная мрачность
В ста бликах пьет дня первый робкий блик,
В ста откликах рассветный множит клик.
Глядится Бог в свой мир, и мир — прозрачность³
(Ivanov, 1971–1974, Т. I, 784)

In the aspect of comparing this multi-faced “transparency” with the image of Shekhinah, it should be above all noted that she appears to be a kind of glory: being “sunny” («...исполнит солнцем, темных, нас» (“In dark we shall be filled with sun”)), she is behind «Покрывало Майи» (“Maia’s veil”), the deceptive world of phenomena, but therewith she is present in everything and generally implies the constant *presence* of Sophia, of the Divine Light, and through them — of the God himself⁴. She is also open both to the

¹ “Translucency! make up a smiling / Tale out of our nightmares, / As Maia her sheer veil rises! / Display us the pale paradises / Behind the autumnal leafage; / Behind the rainbow — a promise...”.

² “When our hearts’re stabbed with Translucent, / In dark we shall be filled with sun, / We shall shine like the dark inclusion / Of carbon transformed in diamond”.

³ “A hundred empty mirrors pools are loosened, / In hundred flecks they drink the first day’s fleck, / In hundred specks of sound there’s sunrise speck. / The God looks in his world, and it’s translucent”.

⁴ According to A. Hansen-Løve, V. Ivanov’s “solar myth” is based on the varying system of symbols of the Creator and his hypostases: “It <this myth> comprises <the images> from the sun (creating the world like the God-Father) and Apollonian and Dionysian sunrise

“earthly” and to the “heavenly” sight («Глядится Бог в свой мир...» (“The God looks in his world...”). Therefore, for anyone who sees her “from here” she herself might seem to some extent seeing — in other words, she does not only allow the God’s view to “pass” through herself, but she also (perhaps by virtue of her distinct “subjectness”) possesses her personal capability to see — to be a “beholding sphere”, as stated in the poem «Сфинкс» (“Sphinx”) (from the book «Кормчие звезды» (“Pilot Stars”)):

И новый свет нахлынувшей волною
Мой дух воззвал, и зрящая среда
Слепительной разверзлась глубиною¹
(Ivanov, 1971–1974, Т. I, 648)

There is one more poem translated by Ivanov in 1915 which shows that this motive is implicit for the mythopoetics of the Divine Presence². It is «Заводь» (“The Creek”) by Hayyim Nahman Bialik (1905) about a small watery place (“creek”) in the forest which symbolizes the ideal world of Shekhinah. After having been close to the character, she left him long time ago. The “creek”³ is depicted as an ideal place: it is dreaming quietly,

Но что в заветной глубине
Она таит — не разгадать...⁴

and sunset of Phoebe up to the orthodox Sun-Christ and up to *solificatio* of the artist, who, as a ‘fire bearer’ fulfills his Promethean work” (Khanzen-Leve, 2003, 169). From this point of view, sunshine in the sphere of “translucency” can be really understood as a visible realization of the Divine Creative Powers or, in another aspect, of the Divine Presence.

¹ “And newest light with newly rushing wave / Called for my spirit, *and the beholding sphere / Was split apart with blinding, dazzling depth*”. Cf. in the poem «Наг возвращусь» (“I’ll come back naked”) (the collection «Свет вечерний» (“Evening Light”)): «О плаванье, подобное покою, / и кругозор из глуби сферы полой — / Твое ли, Вечность, взморье то и всполье? / Пред очесами тихими какою / Одеждою прикрою стыд мой голый?..» (“O sailing, which is calm and nothing more, / But scope of depth of the hollow sphere, / ’Tis thy, Eternity, this seashore and fieldshore? / Before the quiet eyes where I will go for / The clothes to cover shameful parts of mine?..”) (Ivanov, 1971–1974, Т. III, 563).

² On the history of this translation see: Timenchik & Kopel’man, 1996.

³ Originally הכייר, *breikha*, the Hebrew word for “pool”. V. Ivanov translates this word as «заводь» (“Creek”), probably to underline its feminine character («заводь» falls to feminine gender in Russian).

⁴ “But what secret it keeps within, / We cannot find by any means...” The poems of Hayyim Nahman Bialik in Russian translations are available at: Bialik, 2016.

There is a «лесная храмина» (“forest temple”) around the creek, and in the very thicket there is

...погруженная в дрему,
На ложе золотом, — юней
Весенних роз и роз нежней –
Лежит царевна прежних дней¹.

The «царевна» (“princess”) is also sleeping, and she will not wake up until her fiancé, «жених» (a prince) comes to her. “The creek” itself, while dreaming, tries to understand,

...к чему
В песках сухих, в лесах глухих
Найти невесту мнит жених?²

The word “princess” (originally, in Bialik’s poem, הכלמ תב — Hebr. “a tsar’s daughter”) is commonly used instead of “Shekhinah”. She and “the creek” seem to symbolize one and the same substance: the princess, as if in the “dream” of “the creek”, is waiting for “the fiancé” and cannot understand why he is not coming, and “the creek”, in its turn, appears to be an original implementation of the princess’ dream lasting ever since. “The fiancé” does not come at all, but everything is filled with tense, though obscure, waiting for him.

In this text, there is practically the only mentioning of the name “Shekhinah” in Ivanov’s texts:

О мир блаженный, тайный свет
Моих невозвратимых лет,
Когда над отрока челом
Шехина дрогнула крылом!³

This name seems to be a meaningful focus for all the details, intentions, and the tonality of the poem to become definite. As soon as it appears, the «лесной шатер» (“forest tent”) becomes a “temple” (Vyacheslav Ivanov uses here the word «скиния» (“tabernacle”), which is not used in the original), and “the creek” turns

¹ “...submerged in dreams, / On beds of gold, in youthful age, / More tender than the spring bouquets — / There lies a princess since th’ old days...”

² “...what for / In sands, in forests the fiancé / Imagines finding his fiancée?”

³ “O blissful world, o secret light / Of my irrevocable life, / When over th’ adolescent’s fling / Shekhinah waved her blissful wing!”

into «лазоревый глаз» (“an azure eye”), reminding of Ivanov’s transparency and of the God’s Light:

Передо мной — не заводь вод,
А глаз лазоревый... Открыт,
Он в небо небом недр глядит,
Неизреченных полон дум,
Как леса непробудный шум...¹

Translated from Russian by Vladislav Bortnikov

REFERENCES

- Abelson, J. (1912). *The Immanence of God in rabbinical literature*. London: J. Bell and sons.
- Al'tman, M. S. (1995). *Razgovory s Viacheslavom Ivanovym* [Conversations with Vyacheslav Ivanov](V. A. Dymshitsa, & K. Iu. Lappo-Danilevskii, Comp.). SPb.: INAPRESS. (In Russian).
- Averintsev, S. S. (2006a). Premudrost' Bozhiia postroila dom (Pritchi 9:1), chto-by Bog prebyval s nami: kontseptsiiia Sofii i smysl ikony [The wisdom of God built a house (Proverbs 9: 1) so that God abides with us: the concept of Sophia and the meaning of the icon]. In S. S. Averintsev, *Sobr. soch. [T.]: Sofiiia — Logos. Slovar'* [Sobr. Op. [T.]: Sofia — the Logos. Vocabulary] (536–547). Kiev: Dukh i Litera. (In Russian).
- Averintsev, S. S. (2006b). Sofiologiia i mariologiia: predvaritel'nye [Sophiology and Mariology: Preliminary]. In S. S. Averintsev, *Sobr. soch. [T.]: Sofiiia — Logos. Slovar'* [Sobr. Op. [T.]: Sofia — the Logos. Vocabulary] (592–602). Kiev: Dukh i Litera. (In Russian).
- Bialik, Kh. N. (2016). Stikhotvoreniia i poemy [Poetry and poems]. Retrieved from <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/byalik-haim-nahman/stikhotvoreniya-i-poemi> (In Russian).
- Bulgakov, S. N. (1993). Filosofiiia khoziaistva [The philosophy of the economy]. In S. N. Bulgakov, *Soch.: v 2 t. T. 1: Filosofiiia khoziaistva; Tragediia filosofii* [Op.: in 2 vols. T. 1: Philosophy of economy; The tragedy of philosophy] (49–297). M.: Nauka. (In Russian).
- Bulgakov, S. N. (1999). *Pervoobraz i obraz: soch.: v 2 t. T. 1: Svet nevechernii* [The prototype and image: Op. : in 2 vols. T. 1: Non-evening light]. SPb.: INAPRESS; M.: Iskusstvo. (In Russian).

¹ “I look at water — it’s not a creek, / But an azure, sky-like eye... / Its entrails turned towards the sky, / Full of unuttered thoughts around, / Like the eternal forest sound...”

- Burmistrov, K. (1998). Vladimir Solov'ev i kabbala. K postanovke problem [Vladimir Soloviev and Kabbalah. To the statement of the problem]. In *Issledovaniia po istorii russkoi mysli: ezhegodnik za 1998 god* [Research on the History of Russian Thought: Yearbook for 1998] (33–34). M.: OGI. (In Russian).
- Davidson, P. (1989). *The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian symbolist's perception of Dante*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dudek, A. (1993). Poeticheskaia mariologiya Viacheslava Ivanova [Poetic mariology of Vyacheslav Ivanov]. In *Studia Litteraria Polono-Slavica*, № 1, 41–52. Warszawa: SOW. (In Russian).
- Encyclopaedia Judaica (2007). (F. Skolnik, & M. Berenbaum, Eds.). Vol.18. N. Y.: Macmillan Reference USA.
- Florenskii, P. A. (1990). *Soch.: v 2 t. T. 1: Stolp i utverzhenie Istiny* [Op.: in 2 vol. T. 1: Pillar and statement of Truth]. M.: Pravda. (In Russian).
- Green, A. (2002b). Shekhina, the Virgin Mary and the Song of Songs. In *AJS Review*, Vol. 26 (1), 1–52.
- Grin, A. (2006a). «Eto slova...»: slov. evreiskoi mistiki i dukhovnoi zhizni [“These are the words ...”: words. Jewish mysticism and spiritual life] (G. Zelenin, Trans.). M.: Mosty kul'tury; Jerusalem: Gesharim. (In Russian).
- Idel, M. R. (2010b). Joseph Karo and His Revelations, Or the Apotheosis of the Feminine in Safedian Kabbalah. *Tikvah Center working paper*, №5, 1–38.
- Idel', M. (2010a). *Kabbala: novye perspektivy* [Kabbalah: new perspectives]. M.: Mosty kul'tury; Jerusalem: Gesharim. (In Russian).
- Ivanov, V. I. (1971–1974). *Sobr. soch.: v 4 t.* [Sobr. cit.: in 4 vols.] (D. V. Ivanov, & O. Deshart, Eds.). Brussels': Foyer Oriental Chretien. (In Russian).
- Khanzen-Leve, A. (2003). *Russkii simvolizm. Sistema poeticheskikh motivov. Mifo-poeticheskii simvolizm. Kosmicheskaya simvolika* [Russian symbolism. The system of poetic motives. Mythopoeitic symbolism. Cosmic symbolism] (M. Iu. Nekrasova, Trans.). SPb.: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Kipervasser, R. (Ed). (2011). *Talmudicheskie traktaty: Pirkei Avot. Avot de-rabbi Natan* [Talmudic tracts: Pirkey Avot. Avot de Rabbi Nathan] (N. Pereferovich, Trans.). M.: Mosty kul'tury; Jerusalem: Gesharim. (In Russian).
- Kordovero, M. (2016). Tomer Dvora. In *Daat — Jewish and Spiritual Studies*. Retrieved from <http://www.daat.ac.il/he-il/mahshevet-israel/yesod/mahshava/tomer-dvora.htm> (In Hebrew).
- Kotrelev, N. V. (2002). «Videt» i «vedat'» u Viacheslava Ivanova. (Iz materialov k kommentariu na korpus liriki) [“See” and “know” with Vyacheslav Ivanov. (From materials to the commentary on the lyric corps)]. In *Viacheslav*

- Ivanov — tvorchestvo i sud'ba : K 135-letiiu so dnia rozhdeniia [Vyacheslav Ivanov — creativity and fate: On the 135th birthday] (7–18). M.: Nauka. (In Russian).
- Macrae, J. (1970). The Jewish background of the Gnostic Sophia myth. *Novum Testamentum*, №12, 86–101.
- Matter, A. (1990). *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western medieval Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Mitskevich, D. N. (2010). «Realiorizm» Viach. Ivanova ["Realism" Vyach. Ivanova]. In *Khristianstvo i russkaia literatura: Vzaimodeistvie etnokul'turnykh i religiozno-eticheskikh traditsii v russkoi mysli i kul'ture* [Christianity and Russian literature: The interaction of ethnocultural and religious-ethical traditions in Russian thought and culture]. Sb. 6, 254–342. SPb.: Nauka. (In Russian).
- Paperni, V. (2011). Vyacheslav Ivanov on the Jewry: philo-semitic narrative and anti-semitic discourse. *Toronto Slavic Quarterly*, №36 (Spring), 91–104.
- Pavel Florenskii i simvolisty: Opyty literaturnye. Stat'i. Perepiska. (2004). [Pavel Florensky and the Symbolists: Literary Experiments. Articles. Correspondence] (E. V. Ivanova, Comp.). M.: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).
- Sepher Ha-Bahir. (2016). Service for the publication, storage and exchange of documents "SpotiDoc". Retrieved from <http://spotidoc.com/doc/2601293/הַבַּהִיר-רַפֶּס-קַבְּבַלֶּה> (In Hebrew).
- Shneur-Zalman, R (1998). Likutei Amarim (Taniia) [Likutei Amarim (Taniya)] (G. Lipsh, ravvin N.-Z. Rapoport, M. Shneider, Trans. & Com.) Jerusalem: Shamir. (In Russian).
- Sholem, G. (2004). Osnovnye techeniia evreiskoi mistiki [The main trends of Jewish mysticism] (N. Bartman, & N.-E. Zabolotnaia, Trans.). M.: Mosty kul'tury; Ierusalim: Gesharim. (In Russian).
- Sirat, K. (2003). *Istoriia srednevekovoi evreiskoi filosofii* [History of medieval Jewish philosophy] (E. Baskakova, Trans.). M.: Mosty kul'tury; Jerusalem: Gesharim. (In Russian).
- Skazaniia o zemnoi zhizni Presviatoi Bogoroditsy... (1904). [Tales of the earthly life of the Blessed Virgin Mary...] (8th ed.). M.: Russkii na Afone Pan-teleimonov monastyr'; Tipol-lit. I. Efimova. (In Russian).
- Solov'ev, V. S. (2000). Sofiia [Sofia]. In V. S. Solov'ev, *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. T. 2 : Sochineniia, 1875–1877* [Complete Collect. Op. and letters: in 20 vol. T. 2: Works, 1875–1877] (9–162). M.: Nauka. (In Russian).
- Solov'ev, V. S. (1999). Rossiia i Vselenskaia Tserkov' [Russia and the Ecumenical Church]. Minsk: Kharvest. (In Russian).

- Solov'ev, V. S. (2011). *Lektsii, chitannye na Vysshikh zhenskikh (Bestuzhevskikh) kursakh v 1882 godu* [Lectures delivered at the Higher Women's (Bestuzhev) Courses in 1882]. In V. S. Solov'ev, *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. T. 4: Sochineniia, 1878–1882* [Complete Collect. Op. and letters: in 20 vol. T. 4: Works, 1878–1882] (295–340). M.: Nauka. (In Russian).
- Timenchik, R., & Kopel'man, Z. (1996). Viacheslav Ivanov i poeziia Kh. N. Bialika [Vyacheslav Ivanov and the poetry of H. N. Bialik]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], № 14, 102–118. (In Russian).
- Vaiskopf, M. (2006). Golub' i liliia: Romanticheskii siuzhet o devushke, obretaiushchei tvorcheskii dar [Pigeon and lily: A romantic story about a girl acquiring a creative gif]. In *Shipovnik: ist.-filol. sb. k 60-letiiu R. D. Timenchika* [Rosehip: ist. Sat to the 60th anniversary of R. D. Tymenchik] (27–47). M.: Vodolei Publishers. (In Russian).
- Zabolotnaia, N. (2016). *Teoriia profeticheskogo otkroveniia Saadii Gaona: istoricheskie metamorfozy* [The theory of prophetic revelation by Saadia Gaon: historical metamorphoses]. Retrieved from: <http://www.rulit.me/books/teoriyaprofeticheskogo-otkroveniia-saadii-gaonaistoricheskie-metamorfozy-read-175804-8.html> (In Russian).

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ЭСТЕТИКЕ КИНО

КИНО НЕ КАК ИСКУССТВО¹

ДАРИНА ПОЛИКАРПОВА

Дарина Александровна Поликарпова — магистр свободных искусств и наук, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: darinet2711@mail.ru

Название статьи инверсивно отсылает к известной работе кинотеоретика Р. Арнхейма «Кино как искусство» (“Film as Art”). Автор предпринимает попытку пересмотреть устоявшуюся в теории установку на анализ кино в качестве одного из искусств. Начало этому подходу было положено в ранней французской теории кино (Р. Канудо) и со временем стало для кино основным способом классификации. Автор отмечает, что параллельно с представлением о кино-как-искусстве в теории кино существовала альтернативная позиция, обращающая внимание на свойства кино как оптического аппарата, которые принадлежат кино вне зависимости от того, как их использует тот, кто с ним работает, и сами по себе представляют большой интерес. Рассмотрение кино в качестве искусства приводит к тому, что кино оказывается в своеобразной слепой зоне между автором, которому вменяется полная ответственность за создание, и зрителем, воспринимающим показанное на экране. Философия кино, понятого как искусство, всегда оказывается заинтересованной актом коммуникации между двумя человеческими агентами, выводя

¹ Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Критик и зритель в современном кинопространстве», ID в системе PURE 37591623.

за пределы своего внимания кино в его автономии, основанной на собственных перцептивных способностях взаимодействия с миром. Автор приводит примеры фильмов, очевидно не укладывающихся в рамки философии искусства из-за неуловимой режиссерской позиции или недоступности снятого для зрителя. Отказ от понимания кино как искусства, однако, предлагается рассматривать не как принцип для анализа некоторых фильмов, но как предварительную методологическую работу для философии кино в целом. В отношении кино на место философии искусства предлагается поставить эстетику, понятую как философию чувственности, отмечая в ней потенциал для работы с кино в его автономном режиме, основанном на способности испытывать чувственный опыт.

Ключевые слова: Кино, философия чувственности, кинематографическая автономия, кинематографическая чувственность, автор, зритель, философия искусства

FILM AS NOT-ART

Darina Polikarpova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: darinet2711@mail.ru

The title of the article inverts the title of the well-known work of the early cinema theoretician R. Arnheim «Film as Art». The author makes an attempt to reconsider the approach basic for film-theory which puts the cinema into a context of the «art world». The beginning of this point of view was established in the early French film-theory (R. Canudo) and over time became the main method of classification for cinema. The author notes that in parallel with the idea of cinema-as-art, there was an alternative position in film-theory, which draws its attention to optical cinematic properties which belong to cinema, for its own sake and regardless of how they are used by the person who works with them. Considering cinema as art leads to the fact that cinema is disposed in a kind of blind zone between the author, who is charged with full responsibility for the creation, and the viewer perceiving the screen. The philosophy of cinema understood as art, is always interested in the act of communication between two human agents, taking cinematic autonomy, based on its own perceptual abilities to interact with the world, beyond its attention. The author gives examples of films that obviously do not fit into the framework of the philosophy of art due to the elusive filmmaker's position or inaccessibility of the film for the viewer. The refusal to understand cinema as art, however, is proposed to be considered not as a principle for the analysis of some films,

but as a preliminary methodological work for the philosophy of cinema as a whole. With regard to cinema, it is proposed to replace the philosophy of art with aesthetics, understood as a philosophy of sensibility, emphasizing its potentiality for working with cinema in its autonomous mode, based on the ability to experience sensible forms.

Key words: Cinema, philosophy of sensibility, cinematic autonomy, cinematic sensibility, author, viewer, philosophy of art

Кино как искусство: между Художником и Зрителем

Кино стало атрибутироваться как искусство синхронно с первой попыткой о нем поразмышлять. И если Ричотто Канудо по праву называют первым теоретиком кино, то его же нужно назвать и первым человеком, поставившим кино в контекст философии искусства и даже присвоившим ему порядковый номер, закрепившийся на долгие годы.¹ Представление Канудо о специфике кино было основано на идее синтеза: хотя на технико-эстетическом уровне на нее и можно указать («ритмизация света», «движение пластических форм»). Подлинно специфическим в кино является то, насколько умело оно сочетает в себе достижения и свойства предшествующих искусств. Новизна кино, его особость — результат «тотального синтеза» (Kanudo, 1988, 28), зависимого от многочисленных сочетаний пространственно-временных элементов (пластических и ритмических). По мысли Канудо, кино уникально тем, что в нем наконец-то удалось совместить то, что раньше лишь противопоставлялось — формальную силу пространственных (от Архитектуры) и временных (от Музыки) искусств. Пластику и ритм. Эта теория, основанная на традиционной классификации философии искусства, оказалась достаточно влиятельной, чтобы идея о синтетической природе кино с постоянством воспроизводилась в исследованиях и повседневных разговорах вплоть до сегодняшнего дня.

¹ С этим номером, правда, произошла забавная история: сперва Канудо опубликовал статью «Рождение шестого искусства», а спустя несколько лет, подумав, поставил в арт-пантеон и танец, так что в «Манифесте семи искусств» кино замыкает ряд уже седьмым, что и стало общеупотребительным (Canudo, 1988a,b; Kanudo, 1988).

Конечно, для кино, неразрывно связанного с перцептивным опытом, в равной степени конститутивны и пространственные, и временные формы. Точно так же, как и для смотрящего его зрителя. Однако выбор этого сильного тезиса в качестве основного в ранней теории кино никогда не способствовал движению в сторону детализации непростых категорий времени и пространства в кинематографическом восприятии. Скорее, синтетический подход Канудо тяготел к холистским концепциям философии искусства, целью которых является классификация, помогающая разместить кино в системе уже существующих искусств, указав одновременно на его преемственность и новизну. Разделение всех искусств на пространственные и временные можно критиковать изнутри, указывая на очевидные несообразности этой дуальной системы. Для поэзии с определенного момента стал значителен геометрический аспект начертания, который порой оказывается куда важнее последовательного зачитывания текста, а для архитектуры следы старения обнажают временной аспект ее существования в не меньшей мере, чем пространственная форма, одномоментно представленная взгляду. Но для кино проблема синтетической теории заключалась скорее в методологической несообразности: для кропотливого изучения нового изобретения и возможностей его применения в решении художественных задач (а именно этим и был озадачен Канудо) было бы куда логичнее начинать не с синтеза, а с анализа. Исходить не из сочетания заимствованных форм, а из разнообразия элементов, которые в ходе работы кино вовлекаются в процесс. Здесь действительно можно найти множество пересечений с существующими искусствами: линии и тон (живопись, скульптура, архитектура), ритм (в общем-то, представляется, что все искусства так или иначе с ним работают, хотя в музыке и поэзии он наиболее легитимен в связи со слабо развитым представлением о визуальном ритме), на позднем этапе звук (музыка) и, наконец, движение — уникальный в сравнении с другими искусствами кинематографический элемент. Эти элементы, правда, вряд ли могут рассматриваться как эксклюзивные для искусства: существует масса процессов и вещей, воспринимающих, перерабатывающих и оформляющих

схожие наборы элементов в разных комбинациях, но не имеющих к искусству никакого отношения. Вписывая кино в мир искусства, Канудо и его единомышленники явно не ставили перед собой цели отыскать в объекте своего интереса своеобразие. Скорее — произвести типизацию, призванную решить несколько стратегических задач, чтобы обосновать потребность в письме о кино, которая далеко не всем в начале XX века казалась очевидной.

Что значит для кино быть искусством — вопрос, на который кинотеория не давала внятного ответа, поскольку он предполагал бы определенность в отношении самого искусства, чего с давних пор не наблюдается даже в литературе, посвященной конкретно дефиниционному вопросу. Известный эпизод в истории англо-американской философии — радикальные выступления анти-эссенциалистов, отвергавших любые определения искусства, основанные на поисках его вневременной сущности (Veits, 1997).¹ Логичным следствием этой критики был бы полный отказ задаваться таким вопросом, но аналитические философы поступили иначе, превратив проблему дефиниции в проблему идентификации и переложив груз ответственности с философов на представителей «мира искусства» (Diki, 1997). Теперь определять «искусство» нужно было не концептуально, а прагматически, в каждый момент решая, какой объект принадлежит этому миру, а какой — нет. Этот ход, хотя и произвел резонанс в англо-американской философии, вряд ли коснулся фундаментальных проблем. Неутешительный вывод, что «искусство» — категория, которая начинает нечто значить, лишь попадая в определенный контекст, никак не изменил коннотации, которыми этот статус наделяет объекты — открывает вещи кредит доверия со стороны сообщества. Иными словами: быть искусством — большая честь, несмотря на то, что никто не знает, что такое искусство. Именно по этому сценарию развивалась история кино-как-искусства: оно было названо так не «почему-то» (не потому, что обладало каким-то набором специфических характеристик, при-

¹ Подробный разбор влияний англо-американской проблемы дефиниции в философии искусства на теорию кино ранее был проведен в статье (Polikarova, 2017).

сущих искусству), а «для чего-то» — чтобы обратить на себя внимание и спровоцировать подъем интеллектуального интереса. Кино, признанное искусством, обретало ценность в общественном поле и принимало на себя обязательство соответствовать ожиданиям публики. Основным ожиданием было воплощение художественных идей — искусство должно что-то значить. Естественно, сам технический аппарат, как бы сложно он ни был устроен, не сможет ничего такого замыслить, а значит — в контексте философии искусства кино само по себе становится набором технических процедур, которые кем-то используются.

Именованное чем-либо «искусством» никогда не бывает нейтральным. И у Канудо предполагалось, что для кино быть Искусством не сущностная характеристика, которая дается по одному только естественному складу, а привилегия — чтобы ее заслужить, необходимо не только удивить техническими возможностями аппарата, но и продемонстрировать, как через них могут выразить себя творческие усилия. По некоторым высказываниям Канудо можно предположить, что сам он склонен восхищаться и самим кинематографическим аппаратом — его способностью запечатлеть движение света. Но это впечатление быстро рассеивается, поскольку свой смысл в теории оно обретает лишь в ходе использования художником-режиссером и зрителем. Чтобы быть искусством, кино недостаточно технической данности: важен человеческий творческий акт и сила преодолеть материю.

Способ транспонировать «правду» в искусстве зависит не просто от того, что смогла камера выхватить из реальности. Эта правда имеет фундаментальный исток в сознании художника, от результата принятого им решения точно так же, как его стиля. Недостаточно направить камеру на более-менее выразительных персонажей или пейзаж — это не будет работой художника, останется лишь вульгарным и посредственным жестом. Кино далеко от того, чтобы быть новой ступенью фотографии, в конце концов — новое искусство. Миссия режиссера (*ecraniste*) — трансформировать объективную реальность в свое персональное видение. Обладать стилем — значит не запечатлеть нечто как объективный документ, но работать с запечатленным светом, чтобы пробудить особое состояние души. (Canudo, 1988a, 298)

В нескольких ранних статьях Канудо в дискуссию о кино вводятся сразу все традиционные предписания, пришедшие из философии искусства:

а) Звание «искусство» надо заслужить. Кинематографическая техника может быть применена во многих случаях, а ее применение — преследовать разные цели, но лишь некоторые из них принадлежат области искусства и потому достойны внимания.

б) Для того, чтобы быть искусством, кино необходимо *быть созданным*: стать результатом выраженной авторской воли, умеющей воплотить Идею, талантливо используя предоставленные ему технические возможности.

в) У кино-как-искусства, как любого проявления человеческой воли, должна быть масштабная общественная миссия, которая одной своей гранью служит большой Идее, а другой — обращается к зрительским массам, ею зараженным. Можно сформулировать проще: кино-как-искусство не существует без зрителя.

Влиятельность этой позиции подтверждается любопытной абберрацией, которая последовала в дальнейших дискуссиях о кино в контексте искусства. Вместо того, чтобы искать новые доказательства, что кино им является, заключение о его принадлежности было принято в качестве аксиомы, с помощью которой защитники кино стали укреплять его на тот момент шаткий общественный статус. Альтернативные позиции, оппонирующие взгляду на кино как искусство, воспринимались как попытки его обесценить. Существует показательный спор между режиссером Марселем л`Эрбье и музыковедом Эмилем Вюермозом: первый дал кино ставшее крылатым определение «машина, печатающая жизнь» (L`Erb'e, 1988), пытаясь освободить его от уже окрепшей оптики философии искусства, а второй увидел в этой попытке крайнюю степень пренебрежения, которая «непременно должна порадовать всех врагов кино» (Vuillermoz, 1988, 156). Особенно вызывающим для Вюермоза стал выпад Эрбье в адрес режиссера, который в его небольшой статье лишился статуса художника со свойственной ему креационистской силой, превращаясь в ремесленника-киномеханика. На это его оппонент резко воз-

ражал: несмотря на автоматичность процесса записи и сложное техническое устройство кино, энергию оно получает лишь от творческой интенции режиссера, который стоит за процессом, насыщая простую запись «чувством и мыслью» (Vuillermoz, 1988, 158). Вюйермоз искренне удивлялся, как мог Эрбье, будучи режиссером сам, ставить себя и свое искусство в столь унижительную ремесленническую позицию, сводя всю работу к действиям машины-автомата.

Эта трогательная забота и негодование связаны с непреходящим представлением об искусстве как ценности, изъятие которой приведет обсуждаемое к гибели. Но Эрбье, уж конечно, не желал включать кино в ряд искусств не из этих соображений. Напротив, указание на машинную суть максимально нейтрально, а «печатание жизни» — и есть процесс, который на тот момент производил настоящий резонанс. Именно технические возможности записи, а не режиссерский вклад в преобразование материала собирали толпы зрителей в ранних французских кинотеатрах еще в эпоху братьев Люмьер. Эрбье искал своеобразие там, где Вюйермоз надеялся на уже готовые определения, которые, кроме того, порой вступали в противоречие с действительным положением дел в ходе кинопроизводства. Эрбье, например, писал, что сведение продуктивности кино к художнику не соответствует реальному положению дел, где кинематографическая работа производится конгломератом многих людей и разнообразием технических устройств (L'Erb'e, 1988, 39).

Если статус искусства до сих пор остается ускользающим, то отношения между кино и искусством могут носить исключительно номинальный характер. В отличие от вопроса «что такое кино?», вопрос «является ли кино искусством?» не онтологический, а дискурсивный. Манифестация кино как искусства, начатая Канудо и продолжающаяся до сегодняшнего дня, в момент появления была призвана выполнять важную, но очень внешнюю по отношению к самому кино функцию: классифицировать новое явление так, чтобы оно не осталось незамеченным. Оседлое распределение всех существующих объектов и процессов на классы выдвигает императив: чтобы увидеть нечто, оно должно быть названо и встроено

в существующую систему координат. Режиссеры-теоретики в духе Эрбье с самого начала с сомнением указывали на несоответствия предложенной классификации, демонстрируя, как кино по разным причинам из них выбивается. Но страх оппонентов, для которых кино, признанное не-искусством, разом утратило бы ценность и всеобщий интеллектуальный интерес, способствовал продлению и закреплению слепоты относительно того, как мало на самом деле дает кино простая принадлежность к искусству.

В ранней кинотеории (не только французской) имелась конкурирующая линия классификации: кино с тем же успехом вписывали не в историю искусств, а в историю оптических изобретений. Кино рассматривалось так в работах Д. Вертова¹, Ж. Мельеса², Ж. Эпштейна³, Л. Арагона⁴, В. Вауэра⁵

¹ Подробный разбор влияний англо-американской проблемы дефиниции в философии искусства на теорию кино ранее был проведен в статье (Polikarova, 2017).

² «Такое научное направление кинематографа может быть отнесено к категории “естественного взгляда”, где оператор сводит себя к минимуму, чтобы снимать то, что происходит прямо перед ним, исключая случаи “микроскопных” исследований, для которых требуются специальные инструменты и знание-как» (Melies, 1988, 37).

³ «Настоящая причина нашей незаинтересованности [в использовании сложных технических приемов] в отсутствии опыта, лени и неадекватности нашего сознания, которое куда менее гибко, чем кинематографический аппарат в формировании временных модальностей отличных от тех, к которым мы привыкли. В этом случае сила машины превосходит силы многих организмов и становится сверхчеловеческой. Этот пример далеко не уникален в свете прочего: очков, микроскопов, датчиков... которые предлагают нам такие формы пространства, каких мы бы, конечно, не могли себе представить с помощью того видения, что у нас есть» (Keller & Paul, 2012, 351).

⁴ «Кино может стать гигантским микроскопом никогда не виданных и не чувствованных вещей» (Aragon, 1988, 158).

⁵ «Кино — дитя техники. Как изобретение, как способ закрепить изображение «движущегося», “самодвижущегося”, “происходящего” и воспроизвести как подвижное явление, как мнимо происходящее событие: чисто техническим путем. [...] Смешон и безвкусен разоблаченный лицедей, что «рвет душу» перед трехногим деревянным другом — киноаппаратом с его стеклянным глазом. Киноаппарат холоден, устрашающе неподвижен и лишь пялится на свой объект — пялится и не занят ничем другим, кроме световых явлений, которые потом обрабатываются с помощью химического процесса» (Vauer, 2014, 127).

и К. Тейге¹, и расстановка акцентов в ходе его аналитики при этом существенно изменялась. Прежде всего, к уже очерченному выше элементарному ракурсу (кино схватывает в мире некоторые элементарные формы) добавлялся другой аспект, связанный с трансформирующей силой — с возможностью киноаппарата лишь благодаря своему устройству, а не творческому акту того, кто им пользуется, видеть вещи иначе (в ином масштабе, на иных скоростях, в иной временной последовательности). Это различие очень важно. Канудо справедливо замечал, что в кино зафиксированный мир представляется иным, но вопрос в том, кто обладает силой вносить эту инаковость: исходит ли она от режиссера или содержится в самих способностях киноаппарата.

Даже для большинства теоретиков, заметивших чудесные съемочно-монтажные свойства аппарата-киноглаза, эта линия не стала альтернативной — кино не исчерпывало смысл своего существования лишь названными свойствами, а предоставляло их человеку. Этот второй момент в конечном счете волновал теоретиков (Тейге, Вауэра, Мельеса) больше, чем сделанное ими же замечание о базовой уникальности кинематографического видения. Тем не менее, важно зафиксировать, что на самом раннем этапе теории кино все же было схвачено в своих минималистичных рамках — как то, что своеобразно вглядывается в мир; перцептивный аппарат, обладающий собственным способом взаимодействия с миром при помощи «органов чувств». Аналогии с другими оптическими изобретениями, а не с другими искусствами, провоцирует современную теорию усомниться в том, насколько необходимой для кино является роль человека как создателя и зрителя, без которой не мыслим разговор об искусстве, и вне этой парадигмы помыслить кино как то, что само обладает в мире агентностью. Вряд ли можно считать, что тот, кто пользуется телескопом, оказывается хозяином тех оптических возможностей, которые характерны для этого устройства, или ставит в зависимость от своего взгляда чувственные формы,

¹ «Кинематография родилась как научное изобретение, которое должно было служить научному исследованию: изучению и анализу движений» (Teige, 2005, 316).

зафиксированные телескопом. Оптические возможности телескопа также не могут сводиться к тем результатам, которые получает некто в процессе его использования. Использование может быть направлено на разные цели и приводить к разным результатам, но сама способность телескопа трансформировать масштаб, в котором воспринимается мир — выхватывать из мира то, на что человеческий глаз не способен — предшествует любым конкретным практикам использования и принадлежит именно телескопу, а не воле того, кто в него смотрит. Такая постановка вопроса ничего еще не доказывает и не проясняет в отношении кинематографической автономии, но, по крайней мере, позволяет иначе взглянуть на то, как могут выстраиваться отношения между аппаратом и человеком, где второй перестает быть властителем первого.

Все это рассуждение призвано поставить под вопрос ключевую связку между кино и искусством: ситуацию создания и восприятия, которая обыкновенно приписывается всем произведениям искусства, где само произведение с двух противоположных сторон опирается на создающего и воспринимающего. Искусство как категория (не как конкретные констелляции элементов в объектах, которые так атрибутируются) обесмысливается без автора (или инстанции, способной его заменить) и зрителя, который его рассматривает, вслушивается, переживает. В классической философии искусства оно всегда осмыслялось через акт встречи. На разных этапах законодателем этой встречи становился скорее художник (во всех вариантах философии искусства как философии творчества) или зритель (во всех вариантах рецептивной эстетики и усложненных концепциях «опыта»). Философии искусства без человека не существует, так как само искусство возникает в ходе его деятельности, оставаясь на объектном уровне лишь категориальным понятием, вмещающим в себя массу разрозненных продуктов, по своей вещности не схожих между собой.

«Работа без авторства»: побег от режиссера

Философский подход, призванный рассматривать кино в его автономном существовании, должен совершать стремительный побег от философии искусства, сжимающей до исчезно-

вения само кино между человеческими агентами. Вопрос даже не в том, что существует такое кино, которое никак не нуждается в человеческом вмешательстве (например, алгоритмические фильмы, созданные компьютером), потому что в этом случае все равно можно добраться до рукотворного истока. Люди участвуют в процессе создания конкретных фильмов и могут выступать в качестве наблюдателей. Изменение оптики будет заключаться в том, что кино со своими собственными возможностями не является простым результатом такой деятельности, а существует параллельно человеческому участию в процессе производства конкретных фильмов. Вопрос о том, что представляет собой кино, не должен сводиться к вопросу о том, как его можно использовать. Вместо того, чтобы представлять себе человека, управляющего камерой, уместно перевести его в разряд одного из элементов сложного кинематографического устройства, который может проявлять свою волю не больше, чем детали аппарата, находящегося у него в руках.

О прояснении оснований и формы кинематографической автономии еще предстоит писать, но эта автономия возможна только в том случае, если договориться не вменять при этом человеку роль действующей причины. Здесь же пригодятся более поверхностные примеры, сложившиеся из наблюдений за смещением ролей автора и зрителя для конкретных фильмов. Это кино вызывает беспокойство, поскольку его появление и представление в качестве «фильмов», все еще существующих в парадигме искусства, проблематично из-за ускользающей позиции автора, а следом за ним — коммуникативной ситуации и ценности, традиционно привязанной к режиссерскому творчеству.

В области экспериментального кино, которое чаще других предпринимало попытки выйти за пределы традиционного треугольника (создатель — фильм-зрелище — зритель), находятся интересные примеры того, как может номинальный создатель выстраивать иные отношения с фильмами, подписанными его именем. Режиссер, скорее, не создатель, а куратор-проводник, снабжающий закрытый для зрителя фильм объяснительным нарративом. Таков случай Билла Моррисона, известного работой с найденными в архивах пленками (found

footage). Фильм «Деказия: состояние разложения» (2002) — своеобразный манифест всего не режиссерского, а скорее кураторского метода Моррисона. Отличие только в том, что привычное место куратора — быть посредником между понятными фигурами: художником и зрителем. Но если и называть куратором Моррисона, то его цель — стать зрительским проводником к обезличенным пленкам. Он много лет проработал в киноархивах, прежде чем заметить удивительную вещь: если не относиться к пленке как к пассивному материалу, который должна преобразовывать рука художника, можно заметить, как пленка сама вступает во взаимодействие с множеством химических элементов и, подобно коже, реагирует на них, сохраняя следы этого взаимодействия. Пленки, с которыми работает Моррисон, имеют разное происхождение, но принципиально остаются безмянными: сданные в утиль невостребованные фильмы, репортажные и хроникальные кадры, бракованные фрагменты, не вошедшие в финальный монтаж. Работа с таким материалом для экспериментального кино не большая редкость, но Моррисон отличается от своих коллег тем, что, по большому счету, ничего не добавляет в них сам, обращая внимание лишь на то, что стало с отснятым много лет назад материалом благодаря своеобразной пленочной тактильности: царапинам, осевшей пыли и, самое главное, — следам разложения (деказии) — своеобразного кинематографического руинирования. Деказия образуется в ходе естественного повреждения эмульсии под влиянием воды или химического разнообразия почвенного состава. На поверхности пленки при этом остается сложный узор из разводов, трещин и потертостей, добавляющий новое к линиям запечатленного изображения. Зритель вполне может впасть в состояние замороженности от такого зрелища, но, как ни странно, тот факт, что повреждения не целенаправленный прием режиссера-экспериментатора, а естественный химический процесс, к которому человек не имеет никакого отношения, чаще разрушает возможную магию из-за недостатка «осмысленности».

Моррисон чутко выполняет отведенную ему функцию куратора, создавая для зрителей комментирующий нарратив, погруженный в философские проблемы памяти и истории:

Я не то, чтобы отношусь к пленке, как к живому существу, скорее как к воплощенной памяти, физическому проявлению памяти. Если говорить о пленках под таким углом, становится возможным и воспринимать их по-новому, как чью-то найденную память, память человека или места. (Margolina, 2018)

В таком отнесении пленки-памяти, воплощающей память чью-то, есть прозрачный охранительный жест, позволяющий зрителям вопреки безымянности и нетелеологичности все-таки задаваться вопросами о том, кто и как это снял, в каких условиях хранил и зачем вновь показывает. Самое главное ускользает: та трансформирующая сила, которую всегда вменяли художнику, не контролируется и не подчиняется человеку, используя его лишь в момент демонстрации, но в момент создания обходится без привычного вмешательства. В этот момент отношения между кино и человеком полностью перестраиваются. Кино становится тесно не только в рамках привычного положения «средств» для воплощения чьего-то замысла. Оно превосходит даже роль посредника, который не является немым проводником чужой воли, а заявляет также и о своей. Кино совершает преобразовательный акт, самостоятельно вступая в отношения с миром с помощью имеющихся у него органов чувств. Собственно, тезис, на котором предстоит еще настаивать, как раз и заключается в том, что кино делает так не в исключительных случаях, а всегда, исходя из присущей ему перцептивной организации. Пленка тут, наравне с самой съемкой и последующим монтажом, лишь один из уровней, где кинематографическая чувственность оставляет следы своей работы.

Зрители могли бы замечать это чаще, если бы их методично не уничтожали ради воплощения авторского замысла.

Конечно, я не могу сказать, что представляет собой каждое повреждение и как оно туда попало. Но я думаю, зритель обычно имеет дело с фильмами нетронутыми или фильмами, которые были восстановлены. Есть же целая индустрия, которая посвящена тому, чтобы старые пленки выглядели как новые, чтобы мы могли смотреть их снова и снова и не отвлекались на их возраст. (Margolina, 2018)

Моррисон здесь указывает на отношение к пленке, принятое по умолчанию теми, кто ее использует. Ретушь — удаление

пленочных «шумов», зерна, царапин, цветовых искажений, повреждений — обычная процедура для работы со снятым фильмом. Ретушь может подразумевать избавление от изъянов, но в этом случае воюют не с отклонениями от нормы, а с естественными свойствами пленки как материи, которая что-то воспринимает.

В менее радикальных ситуациях, где кино сильнее подчиняется правилам индустрии, чем намеренно противостоящие им эксперименты, прибегают к другой ретуши — институциональной. Под этим нужно понимать другой способ очеловечивания кинематографического материала, который смог бы выстроить коммуникативную ситуацию между автором и зрителем посредством фильма. Отчасти из этих соображений голливудская система, явно не предполагающая господства одного «художника» на площадке, все еще продолжает придерживаться исключительной позиции режиссера: чтобы спровоцировать интерес зрителя к новому фильму, необходимо выставить в качестве ключевого ответственного лицо с легко опознаваемым именем. Ход этот, однако, актуален не только для Голливуда.

Яркий пример последних лет, ставящий под вопрос совпадение между ожиданиями арт-институций и реальными условиями кинопроизводства — недавняя премьера найденного и восстановленного фильма Дзиги Вертова «Годовщина революции». Путь этой работы к зрителю в специализированных киноизданиях описывается в духе запутанного детектива: в 1918 году тогда еще начинающий кинематографист получил заказ на изготовление масштабного (по тем временам — самого) документального фильма на празднование годовщины Октября. Вертов с задачей справился, смонтировав многочисленные хроникальные кадры в единый двухчасовой фильм, но на экранах «Годовщина революции» задержалась ненадолго, а затем и вовсе исчезла в глубинах архива из-за обилия кадров с быстро попавшим в опалу Львом Троцким. Фильм был растаскан на отдельные эпизоды, тематически подходящие для других фильмов — реальные пленки в архивах стали храниться отдельно друг от друга, в соответствии с новой принадлежностью, а список «надписей» (порядок интертитров)

потерялся. Следы существовавшего когда-то фильма сохранились только в протокольных документах, так что дебютный фильм одного из самых известных режиссеров советского времени превратился для историков кино в Атлантиду. Поиски начались с середины 1960-х годов, когда, по свидетельству своих последователей, Виктор Листов опубликовал статью, где для заинтересованных исчерпывающе описывалась уже проделанная им поисковая работа. Но только в 2017 году дело завершилось успехом: Николай Изволов и его коллеги сперва отыскали точный список интертитров, что позволило восстановить порядок хроникальных кадров, а затем нашли и атрибутировали растасканные по другим фильмам материалы. Фрагменты были заново склеены друг с другом, а фильму возвращено аутентичное название и, что наиболее важно в контексте нашей проблемы, авторство. На всех афишах режиссером «Годовщины революции» значится Дзига Вертов, что обеспечивает фильму грандиозный премьерный успех во всех странах мира, несравнимый с регулярными показами других восстановленных фильмов. Помимо магии архивных поисков, таинственности затерянного и найденного и исторической ценности запечатленных движений Льва Троцкого, основную ценность фильма для зрителя составляет имя Дзиги Вертова, в присутствии которого это скопление хроникальных кадров начинает рассматриваться как «произведение искусства», у которого имеется замысел и его авторская реализация, созданная с определенной позицией и стилем. Отсюда повторяющиеся темы для обсуждения: как в «Годовщине революции» проявляется хорошо знакомый стиль Вертова или как фильм, напротив, повлиял на его последующее складывание? Ответ с большой натяжкой ищется в формальном анализе самого фильма: с другими работами Вертова он совершенно не схож, так что можно лишь допустить, что некоторым образом манера сопоставления кадров могла повлиять на стиль. Это именно тот ответ, который хочет услышать зритель, смотрящий «Годовщину революции» в кино сегодня: перед ним не скопление расставленных по порядку хроникальных кадров — за эту расстановку ответственен конкретный человек, имя которого многое значит.

Как правило, эта установка с привычной точки зрения корреспондирует с реальной ситуацией кинопроизводства: у фильмов действительно есть режиссер, по крайней мере, номинально контролирующий этот процесс. Однако в «Годовщине революции» потребность в режиссере сталкивается с жестокостью действительного положения дел: Дзига Вертов может присутствием своего имени на афишах успокаивать и привлекать аудиторию, но не имеет никакого отношения к фильму, который мы смотрим. Под его руководством не было снято ни одного кадра из тех, что вошли в фильм — еще в момент создания готовые кадры брались из принципиально безымянного хроникального архива. Итоговый монтаж существующей теперь версии осуществлен Николаем Изволовым в соответствии с сохранившимся архивным списком (составлял ли его непосредственно сам Вертов или кто-то еще — нам также не известно). Историческая роль Вертова в фильме самим Изволовым описывается на манер талантливого прораба, умеющего одновременно держать в голове и общую стратегию, и массу конкретных технических деталей:

В 1940 году в статье под названием «Как это начиналось» он рассказывает о своем опыте: как он, совсем молодой человек, ходил и раздавал тридцати монтажницам за тридцати монтажными столами куски пленки. Представляете, каково одновременно монтировать тридцать экземпляров, в каждом из которых по тысяче монтажных планов? Он, как шахматный гроссмейстер держа все это в голове, ходил и раздавал монтажницам куски. (Smirnov, 2018)

Такая ремесленническая позиция вступает в сильную дисгармонию с привычными представлениями о режиссере-художнике, который не подчиняется материалу, а ломает его, оформляя «сырую действительность» авторским дыханием.

Надо заметить, Николай Изволов в своих высказываниях о подлинном авторстве фильма предельно честен в том, какова действительная роль Вертова. Но ни одна фестивальная или премьерная кампания не решилась рекламировать «Годовщину революции» через указание на неопределенность ее авторской принадлежности, обслуживая, тем самым, хорошо известные зрительские установки. Кино как неоформленному

скоплению пленок никогда не удастся пробиться к зрителю, которому необходимо знать, с кем (а не с чем) в процессе просмотра он имеет дело.

Образцовый зритель: кино и феноменология

Зритель, способный посмотреть фильм — еще одно необходимое требование, которого кино, рассматриваемое как искусство, обязано придерживаться. Выполнение этого обязательства влечет за собой практику представления кино лишь метрически оформленным — в фильмах определенной продолжительности с началом и концом.¹ Как правило, даже самые экстремально экспериментальные фильмы, невыносимые для зрительских глаз, не пренебрегают этим правилом. Однако в 2019 году все же случилось резонансное кинематографическое событие, продемонстрировавшее ограниченность этого единообразия.

Проект «Дау» российского режиссера Ильи Хржановского был начат в 2008 году и изначально подавался как биографический фильм о советском физике Льве Ландау. Материалом должны были послужить мемуары его жены Керы. Сначала ситуация развивалась по стандартному сценарию: были найдены надежные продюсеры, актеры для исполнения главных ролей, утвержден сценарный план. Но со временем стало понятно, что процесс производства фильма не вписывается в первоначальные планы — съемки растянулись в итоге на десять лет. Только в 2018 году Хржановский и его группа объявили о завершении, а в 2019 году его результаты стали разными способами демонстрироваться зрителям. За многолетнюю работу в съемках «Дау» поучаствовало огромное количество людей известных (дирижер Теодор Курентзис, режиссер Анатолий Васильев, одиозный неонацист Тесак и маргинальный музыкант Николай Воронов) и неизвестных. Большая часть приглашенных должна была играть самих себя, но в декорациях 1930-1960-х годов: полицейские превратились в сотрудников КГБ, официантки в буфетчиц. Хржановский выстроил

¹ Интересно, как институциональное разрушение этой практики сразу спровоцировало к введению новой категории видео-арта в противовес кино.

в Харькове огромные декорации — построил Институт с научными лабораториями, жилыми помещениями и продуманной во всех деталях советской инфраструктурой, заставляя своих актеров жить в нем без контакта с внешним миром. Они ели советскую еду, носили советскую одежду и даже получали зарплату в советских рублях. Это проживание внутри выстроенных декораций на протяжении долгого времени фиксировало множество камер. В конце съемок здание было безвозвратно разрушено. От сценария, который изначально был написан Владимиром Сорокиным, вскоре отказались за ненужностью, предоставив действующим лицам жить так, как им захочется. Если линия чьих-то отношений начинала обретать драматургический потенциал, к ней проявляли больше внимания, подключая традиционные съемочные подходы к саморазвивающимся событиям.

После окончания съемок стало понятно, что «Дау» из-за хронометража невозможно выпустить на экраны как традиционный фильм, а потому потребовались услуги кураторов в освоении музейного пространства. В Париже была создана инсталляция, где воссоздали помещения с аутентичной советской обстановкой, и оборудовали несколько кинозалов — там зрителям предлагалось посмотреть семь смонтированных полнометражных фильмов. Посетители (в их числе критики) оказались в растерянности: многолетние съемки, большое событие, о котором долгие годы ходили слухи, было подано зрителям в самых банальных формах, не соответствующих масштабному материалу, тогда как сам материал, вызывающий, по слухам, завороченность, остался в слепой зоне: семьсот отснятых часов не под силу посмотреть даже номинальным создателям, масса людей, вовлеченных в процесс, не смогут собраться в одном месте и обсудить пережитый опыт, колоссальные декорации безвозвратно разрушены. На этапе любого доступного контакта с «Дау» возникает то, чего нет у самого материала — рамка. Режиссер берет материал и монтирует из ничтожной его части фильм с началом и концом. Куратор выбирает фрагменты — верхушку айсберга и представляет ее посетителям. Те, кто должен с этим соприкоснуться, могут сделать это лишь в предельно фрагментарном виде — критики смотрят фильмы

и обсуждают их как фильмы. Зрители приходят на выставку и бродят по ней как по любой другой выставке. Юрий Сапрыкин предлагает понимать «Дау» как «открытое произведение», в которое зритель и критик могут заходить с любой стороны (Сапрыкин, 2019), однако представляется, что желаемое здесь выдается за действительное. Контакт с «Дау» может быть лишь регламентированным, тогда как сам «Дау» и правда открыт, поскольку не может быть засвидетельствован: никто и никогда не видел его целиком, хоть все про него и что-то слышали. Семьсот отснятых часов существуют без смотрящих их зрителей, не давая покоя, как гигантская хроника военных действий. Разница между ними лишь в том, что у «Дау» все же есть номинально ответственное имя, позволяющее дискурсивно собирать вместе разрозненный материал и обсуждать (хоть и неизбежно лишь фрагментарно) с позиций мира искусства.

Такова вся судьба хроники, у которой так и не сложились отношения с миром искусства. Если что и не вписывалось никогда в разнообразные «авторско-зрительские» интерпретации кино, то это именно она: хаотично складывающаяся, никогда до конца не отсмотренная и не представленная, не продуманная, безымянная, сводящая авторство к тому, кто будет, наподобие штатива, держать в руках камеру. Хроника — это сфера, к которой всегда с пренебрежением относились философы киноискусства, но которая, если высчитывать метры пленки, наверняка превзойдет по количеству все когда-либо созданные фильмы.

Как и «Дау», безымянная хроника оказывается не только работой без авторства, но и киноматериалом, который никто не посмотрит. Такая перспектива также идет в разрез со сложившейся традицией философии искусства. В ранней теории кино место зрителя мало тематизировалось, но его присутствие всегда имелось в виду. До прихода Больших Теорий фильмы смотрел либо усредненный человек, либо «масса» как социальная сила, в отношении кино остающаяся довольно пассивной. С середины XX века в различных философских работах, связанных с искусством, позиция реципиента начала стремительно укрепляться. Из пустой абстракции он превращается в того, кто собственным действием существенно трансформи-

рует искусство как данность. Такая активность в первую очередь постигла «читателя», который, начиная с Умберто Эко, уже не мог терять собственный голос и чей вклад в поддержание жизни конкретного произведения искусства (текста) становился основным. «Автор» к этому моменту как раз «умирает», а поскольку искусство без человека немислимо, реципиент предсказуемо занимает свободное место. На примере кино особенно заметно, что философии искусства пришлось сменить объектное мышление на ситуативное: с приходом Больших Теорий фильмы оказались заменены на ситуации просмотра, в которых свои отношения выстраивали зритель и фильм. Симптоматично, что именно в этот момент таким важным для теории моментом становится зрительный зал с его атрибутами (коллективность, темнота, непрерывность). Вообще, можно сказать, что кино как объект теории с середины XX века и до сих пор редуцируется к его финальному состоянию — экранной проекции, которую способен зафиксировать зритель. Именно эта ситуация рассматривается как проблематическая, оставляя позади интерес к съемке и монтажу.

Михаил Ямпольский во введении к книге «Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии» замечает, что философская мода неожиданно вывернулась на изнанку, сменив все семиотически-толковательные ходы (которые были популярны в теории кино с 1970-х годов) на феноменологически-созерцательные (Yampol'skii, 1993, 4). Наблюдение, актуальное для 1990-х годов до сих пор не сдало своих позиций. В теории кино феноменология и свойственное ей проблемное поле на данный момент выглядят куда бодрее своих конкурентов. Вместе с приходом феноменологии позиция зрителя, от которого кино и до этого зависело в своем существовании, стала еще более крепкой. Хотя Гуссерль не выдвигал онтологического тезиса и не отказывал миру в существовании за пределами «моего» опыта, его последователи оказались ближе к радикализму Беркли, так что тезис «кино существует, *только* когда его кто-то смотрит», принимаемый сейчас по умолчанию, напрямую следует из установок развитой феноменологической кинотеории. Отношения между фильмом и зрителем стали не просто важны: по сути, они не оставили кинотеории ничего другого,

максимально размыв участников отношений в пользу процесса их складывания. От этого размыва, в котором, казалось бы, обе стороны должны терять одинаково, в конкретных исследованиях обделенным всегда остается кино.

Для феноменологии оказываются важны аспекты, подводящие нас, казалось бы, к разговору о киноавтономии. В работах Анны Ямпольской снятие естественной установки связывается с отказом смотреть на явления, исходя из заданного заранее понимания и контекстуализации: «видение» против «рассудочного узнавания» (Yampol'skaya, 2018, 60). Принятый в семиотическом киноведении метод перевода на свой язык (интерпретация), всегда препятствовал принятию фильма как иного — за ним всегда стояла знаковая система, поддающаяся дешифровке, за которую некто или нечто было ответственно. Феноменология, пришедшая в теорию кино, принципиально отказывается от этого мнимого знакомства в пользу столкновения с фильмом как потоком феноменов, данных зрителю, но оставляющих за собой определенную долю самостоятельности. Однако в ведущих работах этого направления самостоятельность, делегированная фильму, оказывается весьма абстрактной. Здесь характерен пример главного текста феноменологической кинотеории — работы Вивиан Собчак «Адресация глаза», с которой во многом начался новый виток интереса к этому направлению в философии кино. Собчак, хотя и рассуждает с точки зрения зрителя, кажется, делегирует «телу фильма» автономию в отношениях, складывающихся во время просмотра:

Мой контакт с фильмом, однако, не дан мне как видение другого, как это происходило бы в деятельности видимого тела. Напротив, способность фильма видеть имманентно и доступно взгляду — но дано мне так, как мое собственное видение. Видение фильма не является мне как видение другого, но как видение, интенционально, интроспективно и визуально проживаемое как мое собственное. Таким образом, визуальное поведение фильма и постуральная схема переживаются как отличные от моих, хотя они и включены в мое видение. Я вижу автономное, интроспективное и подвижное визуальное поведение другого субъекта, существующего в мире, и это визуальное поведение содержится в моем собственном видении, но не производится им. (Sobchack, 1992, 138)

Кино, спроецированное на экран, предстает в текстах Собчак как живое, воспринимающее (а не только выражающее чье-то восприятие) и автономное тело — номинально самостоятельное, хотя и данное нам в акте нашего собственного восприятия. Желание наделить кино автономией через дарование *тела* (полностью или частично) стало общим местом для современной феноменологии кино, взявшей куда больше от Мерло-Понти, чем от Гуссерля. Лора Маркс — автор другой работы, написанной в этом ключе, также использует ход с взаимным контактом между зрителем и фильмом посредством телесного взаимодействия:

Кинематографический контакт происходит не только между моим телом и телом фильма, но и между моим сенсориумом и сенсориумом фильма. Мы преподносим нашу личную и культурную организацию чувственности фильму, а фильм преподносит конкретную организацию чувственности нам — сенсориум его создателя, отраженный кинематографическим аппаратом. (Marks, 2000, 153)

Дженифер Баркер синтезирует позиции Собчак и Маркс, определяя «кожу фильма» так же абстрактно, как Собчак — тело: «Кожа фильма — сложная амальгама перцептивных и экспрессивных составляющих, включающая в себя технические, стилистические и тематические элементы, предстающие вместе в особом, тактильном модусе существования в мире» (Barker, 2009, 29).

В большинстве современных кинофеноменологических теорий, удивительно похожих друг на друга, присутствуют общие недостатки: слабость концептуализации «тела» и двуличная позиция по поводу самостоятельности фильма. Второго недостатка избегает только Маркс, уточняя, что «сенсориум фильма» — это, по сути, «сенсориум создателя». Такая ясность — отнесение всего, что есть в фильме, к чувственности его создателя — сразу предостерегает от ложных попыток вчитать в текст Маркс рассуждение о желаемой автономии кино. Хотя книга называется «кожа фильма», достаточно быстро становится ясно, что для фильма кожа — только метафора, призванная подчеркнуть тематизацию гаптического в аналитике *зрительского* опыта, а не желание концептуализировать

особую кинематографическую чувственность. Вопрос о коже, таким образом — вопрос о зрителе, а не о фильме.

По сути, философский интерес Собчак и Баркер также с самого начала лежит в области зрительского опыта, хотя и маскируется серией метафорических утверждений о взаимной конститутивности зрителя и фильма и специфике «тела фильма», которое всегда остается крайне абстрактным. Собчак лишь проводит аналогии с человеческим телом (также далекие от конкретики): экран служит для фильма тем же, чем для человека его тело — собирает и центрирует рассеянное видение внутри кадра определенной геометрической формы, налаживающей границы. Отношения фильма с миром континуальны и складываются во времени, существуют в становлении и проживании контакта. Собчак отказывается сводить фильм к его «техническим органам», понимая под фильмом не вещь, а «диалектические и динамичные отношения между вещами» (Sobchack, 1992, 205). Камера, экран, проектор, химические процессы, по аналогии с кровью, кожей, мускулами и костями, не могут исчерпать собой то, что мы воспринимаем и с помощью чего выражаем — настоящее «живое тело» (Sobchack, 1992, 220). Само пребывание тела в мире противится описанию — его можно лишь застать в действии.

Главная проблема манифестации фильма как «живого тела» — крайне низкий эвристический потенциал такого понятия, которое сразу оказывается загнанным в угол. Его нельзя ни разложить на составные элементы, ни схватить в переживании (ведь это не мой опыт). Сколько бы тело фильма и его опыт ни постулировались как конститутивные для меня, в ситуации этого взаимодействия всегда многое понятно о зрителе, но ничего не понятно о кино, если только не вульгаризировать его совсем посредством простого подобия или поверхностных описаний в общем русле «феноменологий вещей» (Bennet, 2018; Vogost, 2019).

Феноменология как метод не кажется перспективным союзником в уходе от парадигмы «художник — фильм — зритель» в пользу создания философского аппарата для анализа киноавтономии. И все же, оставаясь вроде бы целиком и полностью на стороне зрителя, именно она образует для

новой философии кино серию недостаточных достоинств. Мода на феноменологию легче уживается с желанным философским проектом киноавтономии, чем предшествующая ей мода на семиотику. Справедливо даже сказать, что по-своему они борются против общих врагов: нарратива и аналитики фильма как языка. Лора Маркс, например, описывая кино, лучше приспособленное к гаптическому восприятию и провоцирующее интенсификацию зрительского опыта, обращает внимание на способы приостановки повествования: сочетание разных форматов записи (пленка и видео), царапины, помехи и другие специфические для кино способы заявить о «ненормальности» перцепции (Marks, 2000, 171). Свобода, которую феноменология оставляет кино, остается даже в тех случаях, когда ее основания не удастся разъяснить. Зритель в этом случае по крайней мере декларирует свою готовность сталкиваться с кино как с Другим, а не переводить без остатка на собственный язык. Даже если феноменологический анализ всегда относится к ситуации просмотра, ее пространство разграничивается, перераспределяясь между двумя номинально равноправными участниками. От этого положения остается всего один шаг, чтобы утверждать, что не только зрительский опыт должен быть заботой кинотеории и не только в его присутствии кино существует. Возможно, до сих пор это не удавалось из-за стремления слишком сильно уравнивать зрителя и фильм, наделяя их аналогичными способностями вместе того, чтобы рассматривать автономно друг от друга с целью отыскать своеобразие, а не подобие. Феноменология зрительского опыта и философия кино, таким образом, предстают двумя линиями, не пересекающимися друг с другом, но, тем не менее, сосуществующими без противоречий.

Заключение

После основательной расчистки территории, состоящей сплошь из негативных тезисов, остается много вопросов. Как кино будет обретать свое собственное место в мире, если сойдет с уже вытоптаных троп «мира искусства»? Что от него останется после «расчеловечивания» и снятия зависимости от зрителя и создателя? Первый вопрос касается онтологии,

которая в такой перспективе должна по-новому схватывать кино в мире. Второй — постулирование другого типа отношений между кино и человеком.

Философии, как только она начала включать кино в зону своего интереса, всегда было сложно удержаться от эксплуататорских позиций. Хотя бы потому, что не ее дело — исследовать частности вне горизонта фундаментальных вопросов. В семиотической философии кино рассматривалось как язык не только из соображений удобства в работе с минимальными элементами, но потому, что мир как таковой казался устроенным аналогичным образом. Велик риск, что в другой онтологической системе, кино попадет в ту же ловушку, оказавшись на заранее размеченной территории. Однако есть, как кажется, ощутимая разница между той онтологией, которая учитывает кино постфактум, и той, которая из него вырастает. Для философии чувственности (эстетики) кино не становится побочным интересом, а призывается в качестве ключевого участника, чей способ бытия основан на перцепции. Оказываясь без человека, кино больше не воплощает замыслы и не несет в себе сообщений — оно воспринимает мир при помощи органов чувств — зрительных, слуховых, в случае с пленкой — даже тактильных. В этой системе философия и кино не обедняют друг друга, а оправдывают: философия чувственности может многое дать аналитике кино самого по себе, если обосновать, что его автономия конституируется именно как способность испытывать чувственный опыт. Кино же многое дает философии чувственности в ее собственной философской автономии от когнитивного опыта, в ее способности выходить за пределы человеческого, в уточнении основных элементов и структур, которыми занята аналитика чувственности. И если кино — это определенным образом структурированный чувственный опыт, то философия чувственности без всяких эксплуататорских намерений по праву становится настоящей философией кино. Этот ход — намеренное возвращение к эссенциализму, которого опасалась философия последних лет. Правда существенная разница в том, что отказываясь от предварительных классификаций, этот эссенциализм избавляется от посредничества:

кино — «х» не потому, что кино — это искусство, а искусство обязывает быть «х». До этого «х» философии предстоит доискиваться, обращаясь к кино напрямую.

Отказ от конститутивных позиций автора и зрителя ведет к еще одному заключению. Раз кино не сводится к тому, кто его смотрит, и тому, кто использует его с целью оформить взаимодействие с техникой в конкретные метрические границы, создавая единичное «произведение искусства», можно отбросить и привычный вариант кочевого распределения — мышление фильмами. Новый философский проект не может исходить из того, как кино предстает перед нами в виде фильмов, начало и конец которых всегда определяет тот, кто его создает, а удостоверяет зритель. «Тридцать секунд чистого кино на фильм, который длится час, достаточно для того, чтобы не угасла наша надежда. В самом деле, отдельные фрагменты фильма — это уже, пожалуй, чистое кино», (Kler, 1958, 88) — говорит Рене Клер, имея в виду, что лишь в отдельных фрагментах фильма кино в полной мере проявляет себя в работе. Это и верно, и нет, поскольку отказ от мышления фильмами позволяет в одно и то же время выхватывать из фильма отдельные фрагменты, привилегированные для поиска следов работы кинематографической чувственности, не соотнося их с мнимым и сугубо внешним целым, которое представляет собой фильм. С другой стороны, кино вне фильмических границ — это процесс без финальной точки, о котором невозможно сказать, что где-то в процессе съемки или монтажа кино есть, а где-то — отсутствует. Оно есть по умолчанию, но те пять минут, о которых пишет Клер, — время, где процесс его собственной работы не подчинялся прагматике режиссера-создателя.

И это важный момент в уточнении отношений кино с человеком. Мы уже нашли идеального феноменологического зрителя, который настолько бережет собственное переживание, родившееся в ходе аффицирования, что не стремится нарушать разворачивание кинематографической самостоятельности. Но также можно отыскивать и идеального режиссера, который пока что был представлен здесь исключительно как агент эксплуатации. На самом деле, это было бы не совсем справедливо. В каком-то смысле режиссер всегда вмешивает-

ся в кинематографическую самостоятельность, однако внутри этого вмешательства наблюдаются ощутимые различия.

Режиссер всегда выступает как фигура, не только руководящая самим процессом съемки, но и некоторым образом осмысляющая свое участие в этом процессе. Самый очевидный способ осмысления исходит из парадигмы искусства, в рамках которой режиссер обретает себя как художника, создающего фильм из сырого материала и ответственного за все трансформирующие силы. В этих условиях режиссер относится к кино как к средству — к набору технических возможностей для воплощения собственного замысла, который всегда — об отношениях художника и мира. В этих случаях философии кинематографической чувственности остается только снимать крепкий слой авторского замысла, чтобы под ним распознать перцептивные и конструктивные структуры, несмотря ни на что остающиеся фундаментом кино. Однако есть и другие случаи — где режиссеры в самой практике или сопутствующей ей теории не вступают в отношения с миром посредством кино, а, в первую очередь, проблематизируют свои отношения с кино и, через это, отношения кино с миром. Такой режиссер занимает уже не позицию эксплуататора, а становится толкователем (если размещает свою рефлексю по ходу разворачивания фильма) или теоретиком (если описывает свой метод в сопутствующих текстах).

Неправильно предположение, что эмансипация кино непременно ведет к преуменьшению роли уже существующих режиссерских методов. Речь идет лишь об отказе от традиции, отводящей режиссеру единственно возможное место в работе с кино. Жак Рансьер, утверждая свою логику эмансипации — зрительскую — верно замечает, что делегирование самостоятельности производству искусства обладает нужным протестным потенциалом для снятия тождества между автором-знатоком и зрителем-недоучкой (Rans'ер, 2018, 18). Вопрос, правда, остается: мало провозгласить эту автономию, нужно понять, из каких ресурсов она берется, а что, напротив, мешает ей проявиться. И до тех пор, пока кино, понятое как производство искусства, продолжит распределять себя между создателем и зрителем, эмансипация останется желаемой, но недостижимой.

REFERENCES

- Aragon, L. (1988). Zhivopis' i kino [Painting and Screening]. In M. Iampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (157-158). Moskva: Iskusstvo. (In Russian).
- Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and The Cinematic Experience*. Los Angeles: University of California Press.
- Bennet, D. (2018). *Pul'siruiushchaia materiia: politicheskaiia ekologiiia veshchei* [The Vibrant Matter: the political ecology of things]. Perm': Gile Press. (In Russian).
- Bogost, I. (2019). *Chuzhaia fenomenologiiia ili kakovo byt' veshch'iu?* [The Phenomenology of Other or How to be a Thing]. Perm': Gile Press. (In Russian).
- Canudo, R. (1988). Reflections on the Seventh Art. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (291-303). New Jersey: Princeton University Press.
- Canudo, R. (1988). The Birth of a Sixth Art. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (58-66). New Jersey: Princeton University Press.
- Diki, D. (1997). Opredelyaya iskusstvo [Defining Art]. In B. Dzemidok, & B. Orlov (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva* [American Philosophy of Art] (243-252). Ekaterinburg: Delovaya kniga. (In Russian).
- Kanudo, R. (1988). Manifest semi iskusstv [The Manifest of Seven Arts]. In M. Yampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (24-27). Moskva: Iskusstvo. (In Russian).
- Keller, S., & Paul, J. (Eds.). (2012). *Jean Epstein. Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kler, R. (1958). *Razmyshleniia o kinoiskusstve* [Reflections on Art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- L'Erb'e, M. (1988). Germes i molchanie [Hermes and the Silence]. In M. Yampol'skii (Ed.), *Iz istorii frantsuzskoi kinomysli. Nemoe kino: 1911-1933* [From the history of French film-theory. Silent era: 1911-1933] (30-44). Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Margolina, I. (2018). Bill Morrison. Plenka i pamyat' [Bill Morrison. The film and the memory]. *Seans*. Retrieved from <https://seance.ru/blog/interviews/bill-morrison-film/>. (In Russian).
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film*. London: Duke University Press.
- Melies, G. (1988). Cinematographic Views. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (35-47). New Jersey: Princeton University Press.

- Polikarpova, D. (2017). Novye podkhody k definitsii v sovremennoi filosofii iskusstva i teorii kino [New approaches to definition in contemporary philosophy of art and film-theory]. *Diskurs*, 6, 24-35. (In Russian).
- Rans'er, Zh. (2018). *Emansipirovannyi zritel'* [The Emancipated Spectator]. Perm': Krasnaya lastochka. (In Russian).
- Saprykin, Yu. (2019). Temnye nachala [Dark origins]. *Seans*, 70, 9-21. (In Russian).
- Smirnov, N. (2018). "Godovshchina revolyutsii" Dzigi Vertova: pervyi ekzamen ["The Anniversary of Revolution" by Dziga Vertov: the first exam]. *Seans*. Retrieved from: <https://seance.ru/blog/interviews/revolution-vertov-izvolov/>. (In Russian).
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye*. New Jersey: Princeton University Press.
- Teige, K. (2005). Kestetike kino [Towards to aesthetics of cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 71, 314-336. (In Russian).
- Vauer, V. (2014). Khudozhestvennye osnovy kinematografa [Art foundations of Cinema]. *Kinovedcheskie zapiski*, 108-109, 127-131. (In Russian).
- Veits, M. (1997). Rol' teorii v estetike [A theory's part in Aesthetics]. In B. Dzemizok, & B. Orlov (Eds.), *Amerikanskaya filosofiya iskusstva* [American Philosophy of Art] (43-60). Ekaterinburg: Delovaya kniga. (In Russian).
- Vertov, D. (2008). *Iz naslediya* [From the Heritage], Vol. 2. Moscow: Eizenshtein-tsentr. (In Russian).
- Vuillermoz, E. (1988). Before the Screen: Hermes and Silence. In R. Abel (Ed.), *French Film Theory* (155-159). New Jersey: Princeton University Press.
- Yampol'skaya, A. (2018). *Iskusstvo fenomenologii* [The Art of Phenomenology]. Moscow: RIPOL-klassik. (In Russian).
- Yampol'skii, M. (1993). *Vidimyi mir: ocherki rannei fenomenologii* [The Visible World: comments on the early film-phenomenology]. Moscow: NII Kinoiskusstva. (In Russian).

ЗВУК В ФИЛЬМАХ ДЭВИДА ЛИНЧА: НЕКЛАССИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ПРОИЗВОДСТВА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОПЫТА¹

РОБЕРТ СОЛОВЬЕВ

Роберт Львович Соловьев — магистр арт-критики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: ptitzin@gmail.com

Данная статья посвящена аналитике и интерпретации звука в фильмах Дэвида Линча — не просто режиссера, но и известного мастера работы с аудиальным пространством фильма. Кинематограф Линча, состоящий в контрroversивных отношениях с базовыми голливудскими конвенциями, деконструирует иерархическую структуру отношений звука и изображения, характерную для классического кино. Опираясь на ряд текстов ключевых теоретиков звука в кино и, прежде всего, на работы Мишеля Шиона, автор формирует концептуальный аппарат для описания звуковых стратегий в фильмах Линча. Осуществляя реконструкцию двух стратегий обращения со звуком, характерных для данного режиссера, автор показывает, что звук является основным элементом в фильмах Дэвида Линча, обеспечивающим своеобразие кинематографического опыта зрителя.

Ключевые слова: Звук в кино, феноменология звука, теория звука, Мишель Шион, Дэвид Линч

¹ Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Критик и зритель в современном кинопространстве», ID в системе PURE 37591623.

SOUND STRATEGIES IN FILMS OF DAVID LYNCH AS A WAY TO NON-CLASSICAL CINEMATIC EXPERIENCE

Robert Soloviev

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: ptitzin@gmail.com

This article is devoted to analytics and interpretations of sound in the films of David Lynch — not just a director, but also a well-known master of sound design. Lynch cinematography, being in a controversial relationship with basic Hollywood conventions, deconstructs hierarchical structure of sound-image relationship, the latter being typical for classic cinematography. Basing on several texts by key figures of film sound theorists, especially those by Michel Chion, the author forms a conceptual apparatus for describing Lynch's sound strategies. While reconstructing two strategies of working with sound which are most common for that director, the author shows that sound is a key element that provides Lynch's viewer with a unique cinematic experience.

Key words: Film sound, phenomenology of sound, sound theory, Michel Chion, David Lynch

Общеизвестно, что Дэвид Линч последовательно реализует режиссерскую позицию, характерную для авторского кинематографа. Его единоличное авторство удерживается в том числе и через детальный контроль над всеми аспектами кинопроизводства, включая звук¹, о чем неоднократно свидетельствовал не только он сам, но и разные члены его съемочной группы, начиная со звукорежиссера Дина Херли (O'Falt, 2018). Известно также, что Дэвид Линч — режиссер, весьма увлеченный музыкальными практиками, и даже записавший несколько альбомов. При съемках фильма «Голова-Ластик» он работал над экспериментальной музыкой саундтрека; для фильма «Синий бархат» написал песню вместе с композитором Анджело Бадаламенти, поскольку искал особого и определенного звучания композиции, соответствующего его замыслу.

¹ Здесь и далее под звуком мы будем иметь в виду звуковую составляющую фильма в целом, «звуковую дорожку», и использовать условную классификацию звуковых элементов фильма, разделяя звук на диалоги (речь), шумы, звуковые эффекты, музыку.

Прокламируемая Линчем позиция “It comes all together” — целостность фильма как «вещи» (thing) — указывает на его понимание фильма как «единства звука и изображения» по типу «органической связности» (Cozzolino, 2014). Так, в логике Линча, не будет преувеличением сказать, что «Синий бархат» «вырастает» из песни Бобби Винтона, а лейт-тема Лоры Палмер — из пейзажей «Твин Пикса». Как следствие, отношения звука и изображения у Линча оказываются эффективно де-иерархизированными (и потенциально перевернутыми): то есть важно все (но звук, вероятно, важнее). В связи с этим вспоминается точное замечание Дина Херли по поводу известного автобиографического сюжета, который многократно воспроизводил сам Линч. Легенда гласит: однажды Дэвид Линч услышал шум ветра, подувшего в окно художественной студии колледжа искусств, где он учился, после чего картина перед ним пришла в движение; и это «движущееся изображение» навело его на мысль о том, чтобы стать режиссером (Lynch, 2005, 27). Комментарий Херли: «Все упускают из виду, что сперва был звук ветра; картина важна, но без ветра “чуда” бы не случилось» (O’Falt, 2018).

Такой синкретический режиссерский подход Линча на деле оборачивается узурпацией и подрывом классических кинематографических конвенций. Отношения звука и изображения при этом прорастают иной системой связей, трансформирующих привычную иерархию и функции элементов кинематографического аппарата. Эта инаковость, составляющая своеобразие фильмов Линча, обычно идентифицируется как «странность» (аттрибутируемая как фильму, так и опыту зрителя). Эти «странности», искажения классических структур кинематографического аппарата, в сущности, и составят предмет нашего интереса в данной статье.

Нам представляется, что за механизм производства линчеванских «странностей», столь привлекательных для зрителей и исследователей, в значительной степени ответственен именно звук. Целый ряд элементов звуковых пространств фильмов Линча давно стал «визитной карточкой» режиссера, узнаваемой приметой его авторского стиля — будь то «низкий тревожный индустриальный гул», знакомый зрителям

еще со времен «Головы-ластика», или внезапные музыкальные перформансы, похожие на шоу-стопперы, от песни Леди-из-за-радиатора до танцевального номера под “Sinner Man” в исполнении Нины Симон в финале «Внутренней империи».

Тем не менее, даже те звуковые приемы и события, которые привычно и безошибочно идентифицируются как типично линчианские, остаются не осмысленными в контексте аудиовизуальной структуры фильма в целом, режиссерского метода Линча, и, прежде всего, зрительского опыта. Эти феномены существуют в туманной зоне описательной неразличимости, где аналитика и понимание уступают место кругу нормализаций: эти шумы, странные голоса, и прочие элементы — «линчианские», потому что они есть часть загадочной, тревожной и жуткой атмосферы миров Дэвида Линча, которые, в свою очередь, располагают этой «особой атмосферой» во многом благодаря таким звуковым элементам.

Иными словами, в перспективе аналитики звука в фильмах Линча, уже в первом приближении мы неизбежно обнаруживаем «методологически неблагоприятную» ситуацию: по большей части актуальная полемика о нем не выходит за пределы критического дискурса, предлагающего разнообразные описания оригинальных звуковых решений, но практически лишенного аналитического потенциала. Не будет преувеличением сказать, что такое положение дел во многом симптоматично для исследований звука в кино в целом, в особенности — в русскоязычном пространстве: целый ряд англоязычных текстов, ставших программными для теории звука в кино еще к середине 1990-х годов, по-прежнему остается малознакомым русскоязычному читателю. Обобщенное представление о некоторых из них можно получить разве что из соответствующей главы книги Эльзессера и Хагенера «Теории кино: Эмоции, глаз, тело» (El’zesser & Khagener, 2016).

В результате возникновения этой методологической лакуны мы сталкиваемся с тем, что не только теоретическое высказывание, но и просто говорение о звуке в кино зачастую оказывается проблематичным. В связи со спецификой кинематографа Дэвида Линча наиболее логичным ходом нам представляется обращение к феноменологии. Будучи режиссером,

который активно противостоит фиксации кинематографических конвенций, Линч явно попадает на территорию кинематографистов, заинтересованных в опыте. И феноменология способна обеспечить нам «вход» в этот опыт, предоставить возможность его аналитики и интерпретации.

Вместе с тем, тогда как современная теория, а нередко и критика кино, все больше тяготеет к аналитике зрительского опыта — в противовес акценту на экранном содержимом, характерному для семиотических, структуралистских, неомарксистских и даже психоаналитических интерпретаций — в случае с исследованиями звука эта теоретическая рамка оказывается практически неизбежной. Будучи в высокой степени зависимым от конкретных условий воспроизведения, звук как таковой дан нам только в непосредственном опыте слышания, что склоняет к отказу от вопроса об онтологическом статусе звука в пользу понимания звукового события как уникального сингулярного опыта. Именно так — как об уникальном звуковом опыте — говорит о звуке в кино французский теоретик Мишель Шион, который, как нам представляется, наиболее последовательно реализует феноменологический подход к исследованиям звука в кино.

Шион выстраивает свою аналитику звука вокруг пространственных и темпоральных трансформаций, которые звук производит, а также вокруг принципиально важного для французского теоретика понимания кинообраза как строгого единства, спаянности аудиального и визуального (здесь несложно заметить симметрию с режиссерской позицией Линча). При этом звук не согласуется с изображением «естественным образом»: аудио-визуальные отношения оказываются возможными благодаря условному согласию слушателя-зрителя «забыть» о том, что звук исходит из динамиков, а изображение находится на экране, и рассматривать элементы звука и изображения как части единого мира, или пространства (Chiop, 1994, 216). Это необходимое согласие, обозначенное Шионом как «аудио-визуальный контракт», является отправным понятием для его обширного теоретического аппарата. Оно позволяет не только оставить «за скобками» детали реальной технической и пространственной «разделенности» зву-

ка и изображения, но и подвесить вопрос об онтологическом статусе звука в пользу аналитики разнообразных комбинаций аудиального и визуального, а также эффектов восприятия, возникающих на пересечении звука и изображения.

Как отмечает Томас Эльзессер, концептуализация слуха и звука в кино, последовавшая за включением тела в поле внимания кинотеории в рамках феноменологической парадигмы, привела к некоторому смещению акцентов в представлениях о кинематографическом опыте. Из «рационального потребителя информации, целенаправленно обрабатывающего ее объективным образом», каким зритель представлялся в традиционных окулоцентристских подходах, он стал «вполне телесным существом, включенным в акустическую, [и, как следствие, в] пространственную и аффективную ткань фильма» (El'zesser & Khagener, 2016, 258-259). В случае с фильмами Дэвида Линча, чьи стратегии обращения с кинематографическим аппаратом вообще и звуком в частности основываются на заимствовании классических голливудских конвенций и их регулярном нарушении, встает вопрос о том, каким образом в условиях этой своеобразной игры аффективная включенность и понимание оказываются возможными для зрителя.

Поэтому в качестве «точки отсчета» мы обратились к текстам исследователей предыдущего поколения — таким как Д. Бордуэлл, К. Томпсон (Bordwell & Thompson, 2003, 2008), К. Метц (Metz & Gurrieri, 1980) — писавших о звуке по преимуществу в связи с его нарративной функцией. В общих чертах, их теории звука в кино предоставляют описания роли и функций звука в кино, характерные для классических голливудских фильмов. Кроме того, мы выбрали ряд базовых текстов современных теоретиков звука в кино, осуществивших ревизию «старых» теорий звука в пользу перцептивных исследований. Большинство из них принадлежат американской кинотеоретической традиции, где аналитика звука в кино осуществлялась такими теоретиками как Р. Олтман (Altman, 1992a, b, c), Дж. Ластра (Lastra, 1992), М. Э. Доанн (Doane, 1980), Дж. Вежбицкий (Wierzbicki, 2009, 2012), С. Вурцлер (Wurtzler, 1992).

Имея в виду эти теоретические ориентиры, мы предпримем попытку аналитики и интерпретации некоторых звуковых

элементов в фильмах Линча, характерных преимущественно для его полнометражных работ. Однако речь пойдет не об отдельных узнаваемых «приемах», кочующих из фильма в фильм (хотя некоторые интересующие нас феномены и схватываются подобным образом, как вышеупомянутые элементы «линчианского» стиля). Предполагаемый герой этого текста — звук Линча вообще, и мы хотим предложить вариант реконструкции двух характерных для Линча стратегий организации звуковой среды в целом. Первая из них, обозначенная нами как децентрация речи, связана с последовательным разрушением привилегированной позиции голоса, характерной для классического кино. Вторая стратегия связана с трансформацией зрительской позиции через использование шумов. Следует отметить, что реконструкция этих стратегий интересует нас не только (и, во многом, не столько) в связи с тем, какую роль звук играет в производстве зрительского аффекта, но прежде всего в связи с тем, как звук может трансформировать понимание. Иными словами, реконструкция звуковых стратегий в фильмах Дэвида Линча представляется нам щедрым полем возможностей для поиска новых интерпретаций, которые возникают на основании аналитики опыта зрителя-слушателя в кино.

***Децентрация речи: смещение акцента
с понимания на переживание***

Как было сказано выше, стратегии обращения с кинематографическим аппаратом, характерные для режиссерского метода Линча, как правило, отстраиваются от голливудской конвенции. Подобным образом это происходит и в случае с речью. Поэтому, прежде чем перейти к непосредственной аналитике соответствующих звуковых стратегий в фильмах Линча, мы произведем краткую реконструкцию некоторых свойств речи в рамках базовой конвенции, а также теоретических положений, связанных с ними.

Итак, звук в кино исторически формируется как вокоцентричный (Chion, 1999, 5-6), и именно поэтому базовая конвенция звука в кино, исторически соотносимая с кинематографом «золотого века» Голливуда, основывается на ряде элементов. Во-первых, это театральный код реальности

в кино, где зритель оказывается адресатом звука подобно зрителю в театре (Altman, 1992b, 46-64), и где кинематографическая сцена выступает означаемым исключительно для вымышленного нарратива (Lastra, 1992, 68). Во-вторых, это установка на интеллигибельность речи и манифестирование исключительно информативной функции звука как основной (Lastra, 1992, 78). В-третьих, это превращение звука в функцию — и значимую функцию — нарратива и, соответственно, трансформация звука в означаемое с аннигиляцией его актуального звучания и с — условно — отрицанием его «материальной реальности» (Lastra, 1992, 68).

В том случае, если мы признаем приоритет театрального кода реальности, мы можем говорить об определенном способе включенности зрителя в фильм: я включен в него постольку, поскольку эта речь адресована мне непосредственно. Кроме того, понимание звука исключительно в связи с его информативной функцией ориентирует нас скорее на опыт «считывания», чем слушания. В целом это только подтверждает подчиненное положение звука по отношению к нарративу. Отношения со звуком в голливудской слушательской конвенции в целом можно охарактеризовать как «нереалистичные», дистантные, ориентированные на понимание. В случае с речью голливудский реализм опирается не на реальность и опыт тела зрителя, а на театральный код. Возможно, именно поэтому, нарратив, основанный на речи персонажей, оказывается удобной «мишенью» для деконструкции голливудской конвенции.

Тем не менее, в случае с речью Линч как всегда начинает не с конфронтации, а с мимикрии: большинство диалогов в его фильмах выполняет функцию информирования зрителя. Диалоги, выстроенные в соответствии с классической голливудской конвенцией, обеспечивают изначальную «нормативность» фильмического пространства Линча. Мнимое соответствие уже знакомым жанровым конвенциям на деле оказывается стартовой позицией режиссера, который будто приглашает зрителя сыграть в игру, где единственным исходом может быть уникальный опыт переживания. Примеры такой нормативности, полностью соответствующей конвенциональным системам репрезентации, можно найти в каждом фильме режиссера.

Вспомним, к примеру, «Малхолланд Драйв». Обнаружив в доме уехавшей в отпуск тетушки незнакомую девушку, главная героиня (пока она известна нам под именем Бетти) беседует с тетушкой по телефону. По ответным репликам Бетти зритель догадывается, что тетушка, во-первых, не знает никакой Риты, а во-вторых, не в восторге от пребывания в ее доме какой-то неизвестной девицы. Из следующих далее в телефонном разговоре ответных реплик мы узнаем, что Бетти не собирается заявлять в полицию, и более того — собирается помочь незнакомке и разрешить ей остаться в доме.

Это простой пример завязки сюжета в обычном нарративном фильме. Такой старт необходим Линчу для игры в «нормальность», для установления границ нормативности, которые позволили бы ему «поместить» зрителя в привычную для жанрового кино позицию вуайера и подслушивающего (в описанном выше примере эффект подслушивания усиливается еще и за счет того, что зрителю доступны реплики только одного персонажа, как в ситуации действительного подслушивания телефонного разговора). Именно с этой изначально установленной позиции Линч свергает зрителя по мере развития своих фильмов. И эта ситуация трансформации, конечно, заслуживает детального рассмотрения.

На наш взгляд, в отношении стратегий обращения с речью особого внимания заслуживает фильм Дэвида Линча «Простая история» (Straight Story, 1999 г.). Этот фильм имеет репутацию одного из самых конвенционально-реалистичных, и оттого наименее «линчианских» во всей фильмографии режиссера. Конкуренцию в этом ему могли бы составить только не менее классический «Человек-слон», как и «Простая история» основанный на реальных событиях, и «Дюна» 1984 года — но ее, как большой продюсерский проект, из титров телевизионного варианта которого Линч даже исключил свою имя (Lynch, 2005, 108-124), можно и вовсе не принимать в расчет.

Сюжет «Простой истории» действительно прост, и, прежде чем двигаться дальше, мы напомним его здесь. Элвин Стрэйт — обычный семидесятитрехлетний старик из американского провинциального городка, где он тихо живет со своей взрослой дочерью. Стрэйт узнает о болезни брата, с которым

не разговаривал больше десяти лет после некой ссоры. Дом брата находится в сельской местности через несколько штатов. В связи с возрастом у Стрэйта давно нет водительских прав, но, исполненный чувства вины за их давний конфликт, Стрэйт твердо намерен добраться до брата самостоятельно. Поэтому он покупает старую подержанную газонокосилку, и, приварив к ней прицеп, отправляется в путешествие. Так начинается это неторопливое, размеренное роуд-муви.

«Странные» эпизоды, связанные с речью, которые встречаются в «Простой истории», имеют мало общего со смысловыми сбоями или особенностями речи конкретных персонажей. Исключение составляет, разве что, заикание дочери Стрэйта — вполне обычный, «повседневный» дефект, никак не нарушающий ни общей реалистичности повествования, ни режима информативности речи.

В статье “Wasted Words” (Chion, 1992, 104-112), а также, более развернуто, в главе 9 работы “Audio-Vision” (Chion, 1994, 164-169), Мишель Шион описывает три типа речи в кино, выделяя театральную, текстуальную, и эмпатическую речь.

Первый из этих типов — «театральная» речь — является наиболее распространенным. В этом случае «персонажи обмениваются диалогами, зритель слышит их полностью». Иногда зритель может слышать внутреннюю речь персонажей, но она «всегда остается одним из конкретных элементов действия» (Chion, 1992, 105) и не обладает властью над реальностью, данной в изображении. Она наиболее характерна для классического кино и сопоставима с театральным кодом реальности как один из возможных вариантов его реализации.

«Текстуальная» речь, напротив, имеет власть над изображением; она «способна сделать видимым в изображении то, к чему обращается через звук» (Chion, 1992, 105). Она названа «текстуальной» потому, что наследует некоторые свойства интертитров немого кино. В общем случае примером текстуальной речи может служить закадровый комментарий. Иногда текстуальная речь может принадлежать персонажу, обычно непродолжительное время; короткие эпизоды текстуальной речи также встречаются во многих фильмах (часто встречается у Вуди Аллена, например, в фильме «Любовь и смерть»).

Подобная речь встречается в короткометражных фильмах Линча («Затемненная комната», 2002; «Лодка», 2007).

В связи с «Простой историей», нас интересует третий тип речи, обозначенный Шионом как эмпатический. Обычно такая речь возникает в ситуациях, «где речь необязательно отчетливо слышна и полностью понятна». В общем смысле, такая речь в своей основе не связана со сценическим действием (развитием нарратива). Поэтому «она становится чем-то вроде эманации персонажа, одним из его аспектов, как силуэт: существенной, но не необходимой для мизансцены» (Chion, 1992, 105).

С момента появления в нем звука кино «адаптировало театральный тип речи и непрерывно реструктурировало себя вокруг нее, ориентируясь на модель вербального и линейного континуума». Но там, где имеет место эмпатическая речь, положение речи в фильме оказывается релятивизированным и децентрированным, поэтому звуковое кино редко использует ее. «Релятивизировать речь — означает попытаться вписать ее в такую визуальную, ритмическую, телесную и сенсорную тотальность, в которой речь перестанет быть центральным и определяющим элементом» (Chion, 1992, 105).

Шион описывает ряд стратегий релятивизации речи, которые дают эмпатическую речь в результате. Это скорее стратегии обращения с речью в фильме в целом, в результате которых речь утрачивает свое привилегированное положение, и происходит «вербальная децентрация».

То, что происходит в «Простой истории», в целом действительно совпадает со стратегиями децентрации речи, описанными Шионом. Речь в фильме перестает занимать центральное положение, хотя одновременно с этими сохраняется ее информативное функционирование в «театральном режиме». Децентрация речи у Линча происходит на двух уровнях, то есть, буквально, связана с двумя основными приемами, повторяющимися на протяжении всего фильма. Первый прием связан с тем, как структурирована речь персонажей (с молчанием), второй — с эпизодическим «овнешнением» акустической перспективы, когда позиция слушателя спонтанно занимает позицию внутри диегетического пространства, удаленную от говорящих персонажей, и их речь становится тихой и неразборчивой. Начнем с последнего.

В фильме есть ряд эпизодов, в которых позиция, с которой мы слышим речь, условно совпадает с позицией камеры в дальнем / общем плане. Для слушающего речь звучит как бы издали, она тихая и практически неинтеллигибельная. То есть, она сама по себе там есть, и нормально записана — и если выкрутить динамики на полную громкость, можно ее услышать. Но акустическая перспектива специально построена таким образом, чтобы речь персонажей, видимых издали, оказалась тихой.

Необычность сего обусловлена как раз тем, что такие моменты производят разрывы в постоянстве уровня громкости речи, характерном для классической конвенции (Altman, 1992b, 51-58), и «вокоцентричная» иерархия звука нарушается. Вместе с тем нарушается и конвенциональная ситуация театральной речи, всегда обращенной к зрителю (Lastra, 1992, 76). Речь больше не направлена на нас, герои в самом деле обращаются друг к другу, мы же занимаем позицию «включенного слушателя» — по аналогии (и, в данном случае, одновременно) с тем, как идентификация с камерой создает позицию «включенного наблюдателя». То есть, в случае идентификации с камерой речь идет не о телесном включении зрителя в фильмическое пространство, а скорее о том, что камера реально («физически») находится в пространстве действия, занимает там конкретную точку и предлагает реальную перспективу. Подобным образом все происходит и с «тихой речью» (назовем этот феномен так, чтобы не возвращаться к развернутым описаниям звуковой специфики эпизодов): источник звука предполагает реальную дистанцию слушания и слышания.

Мы отброшены в пространстве, оставлены в этой истории где-то вовне, вынуждены вслушиваться; речь тонет в шуме, лес, тишь, маленькие фигурки вдали, события незначительны — «простая история», все просто, и речь — избыточный информатор: все ясно и без нее. Что ясно? Ясно, что происходит. Понятно, видно и слышно (вернемся назад на пару минут экранного времени): старая газонокосилка старого Стрейта заглохла в лесу (из-под капота треск, грохот, пар; остановка). В лесу глухо, листва шумит — ветер, вокруг ни души. Как будто бы из ниоткуда (вообще-то, с шоссе, просто справа, в попутную сторону) въехавший трактор, *machine-ex-machina*,

тормозит возле. Старый водитель. Они разговаривают, мы (не) слышим издали: Стрейт продолжит свой путь. Далее видим: его газонокосилку и в самом деле берут на прицеп.

Это — открытая девальвация речи в экономическом смысле, результат ее последовательного обесценивания. Девальвация в большей степени, чем релятивизация: эта стратегия децентрации — не об уравнивании, а об «изъятии из обращения» за ненужностью. В этом фильме речь — все еще речь, и работает она как в голливудской классике. Но только когда она есть. Дело в количестве. Шюон описывает обратную стратегию децентрации, которую следовало бы сопоставить с инфляцией в той же экономической логике (Chion, 1992, 110-112). В этом случае речь перестает быть привилегированным проводником информации и обслуживать нарратив потому, что ее слишком много (вероятно, именно этот феномен мы можем обнаружить в некоторых фильмах Годара, снятых в рамках политического модернизма; например, в фильме «Владимир и Роза» или в «Китайке»). Здесь же, наоборот: в «Простой истории» много молчания.

Линч использует его, чтобы «переключить» внимание на изображение. Молчание (не тишина) возникает в кадре, когда присутствуют два или несколько персонажей; их «взаимодействие» при этом может считываться на уровне визуального монтажа (последовательность крупных планов и классической реверсивной «восьмерки» или, наоборот, их общий план, мизансцена которого предполагает форму со-присутствия, потенциально коммуникативную ситуацию). Молчание проще всего идентифицировать как таковое в сценах, где речевой диалог уже был, но прервался, или возникла «долгая» пауза (важна не ее реальная продолжительность, но заполненность этого фильмического времени визуальными событиями в отсутствие речи), или же, где молчаливое соприсутствие продолжается диалогом. В таких сценах молчание временно смещает функцию двигателя нарратива с речи на изображение или шумы, которые становятся «информативными», перехватывая на себя часть коммуникативных функций; и, вместе с тем, внутри коммуникативного сеттинга отсутствие речи «манипулирует» зрителем, «переключая» его внимание на событийный слой невербального производства смыслов.

Из этого следует, что речь у Линча в принципе не занимает центрального положения в общей структуре фильма. Приемы, которые он использует, смещают наш фокус внимания с вербальной информации и языкового производства смыслов на собственно кинематографические элементы фильма. Комбинация двух приемов производит две вещи для нас: нас приглашают принять — «мы там есть», и увидеть — «что там есть, где мы есть». Фронтально записанная речь классического Голливуда — это постоянное «овнешнение» событий фильма: нам рассказывают историю, как со сцены. Сбой пространственной конвенции — и мы уже внутри: то, что там говорится, говорится не только для нас, но вообще говорится, существует в собственной пространственной многомерности, не ограниченной ни плоскостью экрана, ни необходимостью значить для нас. Происходящее там существует. И, в молчании, мы можем увидеть или услышать это без вербального опосредования. В этом месте фильм Линча уже не драма, не нарратив — просто мир. Мир, которому мы причастны постольку, поскольку видим и слышим.

Использование шумов как стратегия трансформации зрительской позиции

Пространственная функция звука в базовой голливудской конвенции связана, прежде всего, с пространственными шумами. По мнению Рика Олтмана (Altman, 1992b, 51-64), голливудская конвенция реализма звука сложилась как сумма стратегий записи речи и пространственных шумов, то есть, как сочетание «театрального» и «повседневного» кода реальности. В базовой конвенции реализма шумы должны обеспечивать ситуацию достоверной акустической перспективы — то есть, стабильное соотношение громкости звуков, соответствующей положению их визуальных источников, представленных в изображении. Такая акустическая перспектива отсылает к опыту тела зрителя и делает возможным восприятие пространства фильма как единого и достоверного.

То есть, уже в рамках базовой конвенции, звук становится тем, что «в прямом и переносном смысле закрепляет положение тела зрителя в пространстве [фильма]» (El'zesser &

Khagener, 2016, 258). Указывая на то, что слух является трехмерным пространственным восприятием, Эльзессер подчеркивает: «Звук “замещает” пространство, условно создаваемое изображением, так как слух втягивает в пространство, а зрение, наоборот, создает дистанцию (El'zesser & Khagener, 2016, 292-293). Эта идея развивается в концепте «гаптического звука» у теоретика Лоры Маркс. Маркс связывает это понятие с «гаптическим визуальным», подчеркивая именно телесную осязаемость воспринятых объектов, стирание границ между телом зрителя и миром экрана, отсутствие дистанции между смотрящим и фильмом (Marks, 2000, 183).

Вместе с тем, устойчивая громкость «фронтально» записанной речи, как бы «интенционально направленной» на зрителя, задает устойчивую дистанцию по отношению к фильмическому пространству действия, что создает ситуацию «подслушивания», аналогичную ситуации вуайеризма в отношении визуального опыта (Altman, 1992b, 63-64). Это позволяет нам говорить не столько о «телесном» включении зрителя в пространство фильма в рамках базовой конвенции, сколько о создании для него определенного топоса, места просмотра — безопасного и комфортного для реализации понимания и переживания.

Таким образом, в базовой кинематографической конвенции, унаследованной современным зрителем, именно звук отвечает за достоверное переживание пространства фильма, отсылающее к телесному опыту повседневной реальности. В отличие от фрагментированного и неустойчивого пространства изображения, звук (в голливудской норме) способен и должен поддерживать стабильные и устойчивые пространственные соотношения. «Звук обеспечивает неосознанную самоидентификацию зрителя как слушающего, обеспечивая удовлетворительную комфортную основу, с которой глаза могут продолжать парить на свой собственный страх и риск, удовлетворяя наши визуальные желания и не ставя под вопрос наши единство и целостность» (Altman, 1992b, 64).

Исключение составляет *point-of-audition sound* (далее *POA*) — звук, слышимый из определенной точки фильмического пространства. По аналогии с *point-of-view shot*, *point-of-*

audition sound может обеспечивать механизм идентификации через совпадение точки акустической перспективы с позицией персонажа в пространстве фильма. В этом случае *POA sound* становится проводником не только пространственных характеристик фильмической реальности, но и перцептивной информации (Altman, 1992b, 58-60).

Такой «информативный» *POA sound* встречается и у Линча. Так, например, в самом начале «Малхолланд Драйв» субъективная камера опознается как субъективная за счет звука дыхания в аудиодорожке (в кадре при этом только разобранная постель, смятые простыни). *POA sound* здесь непосредственно обслуживает повествование: за счет этой сцены чуть ли не в первых кадрах фильма мы получаем ключ к пониманию того, что вся сложная и запутанная история, которая будет разворачиваться в дальнейшем — это искаженные бредом воспоминания (или предсмертный делирий) главной героини. Однако для фильмов Линча характерны также и более сложные способы организации звуковой среды, цель которых — не просто информативное обслуживание нарратива, а непосредственная реконструкция переживания.

Мишель Шион пишет о протяженности как свойстве звукового пространства (*extension of soundspace*) (Chion, 1994, 86-89). Протяженность звуковой среды фильма указывает на вызванную звуками степень открытости и «дыхания» (колебаний сужения-расширения) конкретного пространства, как за пределами границ изображения, так и внутри визуального поля, непосредственно окружающего персонажей. Степень протяженности звукового пространства в фильмах может различаться значительно (от нулевой до обширной). При нулевой протяженности звуковой универсум сужается до звуков, которые слышит один персонаж (включая также и его внутренние голоса). Именно так происходит, например, в сценах в квартире Генри, героя фильма «Голова-Ластик». Если герой слышит только звук радиатора, то остальные звуки элиминируются; мы имеем дело с крайне герметичным пространством, это предельный случай нулевой протяженности. Если же протяженность велика, то звуковое пространство простирается в бесконечность (примером такой ситуации может

быть воображаемая сцена в комнате, где мы можем слышать не только звуки, возникающие в ней, включая закадровые, но также звуки из коридора, дорожный трафик за окном, сирену вдалеке и так далее).

Внезапное изменение степени протяженности звукового пространства может способствовать созданию эмоционального эффекта. Классический пример внезапного сужения протяженности — сцена в финале фильма «Окно во двор» Альфреда Хичкока (1954 г.). В кульминационный момент звуковое пространство, в большей или меньшей степени открытое до этого, внезапно сжимается до одной точки, и все, что мы слышим — это приближающиеся шаги убийцы на лестнице.

Уменьшение степени протяженности звуковой среды вплоть до точки полной тишины используется для достижения эффекта субъективного звука. Полное подавление эмпативных звуков способно создать ощущение, что мы проникаем в сознание персонажа, будучи будто бы поглощенными его личной историей. Так происходит, например, в сцене из фильма «Весь этот джаз» Боба Фосси (1979 г.), когда у протагониста случается сердечный приступ.

Подобная ситуация с «точкой тишины», производящей эффект субъективного звука, встречается и у Линча. Хорошим примером может быть сцена из фильма «Шоссе в никуда» (1997 г.): здесь это происходит буквально так, как было описано выше. Короткая сцена, о которой идет речь, возникает в первой части фильма (то есть, до сцены, когда главный герой — Фред Мэдисон — очнется в полицейском участке, обнаружив, что он осужден за убийство собственной жены). В этот момент мы еще смотрим вполне конвенциональный жанровый триллер, не превратившийся в запутанный лабиринт таинственных пространств. В этой сцене Фред находится на большой вечеринке, куда он пришел со своей женой. Мы слышим громкую музыку и шум людских голосов. Фред заказывает напиток у бара. Мы видим, что в комнату входит Таинственный человек (Mystery Man), чье пугающее лицо примерещилось Фреду накануне ночью, когда он был наедине со своей женой. И как только Таинственный человек приближается к Фреду и начинает разговаривать с ним, все эмпативные звуки (то есть зву-

ки окружающей среды, голоса людей, шум и музыка) внезапно стихают вплоть до полной тишины, оставляя вместо себя только тихий гул (недидеетический нойз). Эта тишина длится на протяжении всего диалога, снятого сверхкрупными планами. Когда Таинственный человек уходит, пространственные шумы возникают вновь и возвращаются к прежнему уровню громкости по мере его удаления.

В этой сцене субъективный звук предоставляет зрителю место в пространстве фильма, совпадающее с психическим пространством персонажа. Звук срабатывает здесь как «расширенный порт» для идентификации с протагонистом. И вместе с тем звук также координирует зрителя относительно его положения в фильмической реальности или сюрреальности — фантазии или грезе героя, которая пронизывает сюжет. Описанная трансформация звуковой среды задает внеположенность диалога пространству «реальной» событийности сцены (в финале она оборачивается еще одним уровнем защитного бреда Фреда). На наш взгляд, в этой сцене именно за счет звука вторжение — условно — одной реальности в другую возникает не как их смешение, но как наложение двух пространств. (Здесь мы говорим о различных «реальностях», имея в виду, что, хотя оба этих пространства событийности принадлежат психическому пространству Фреда, они размечены различным набором правил и возможностей; как повседневное и «мистическое» пространство).

В этом смысле можно сказать, что в случае с фильмами Линча такой звук почти буквально размечает слои нарратива: пространство, визуально заданное как единое, в зрительском опыте считывается как пространственное «расслоение», двойственность (или, по крайней мере, очевидный сбой в его консистентности, «диффузная зона»). В подобном ключе звук в фильмах Линча также может обеспечивать темпоральную связность различных уровней реальности.

В «Шоссе в никуда» именно так звук работает в тех сценах, где Фред остается один в своей тюремной камере: звук здесь оказывается тем, что связывает изображение разрозненных пространств в моменте «теперь» для нас. Мы видим, как Фред входит в камеру, слышим грохот тяжелой закрывшейся

железной двери. Следующий кадр: он лежит на нарах, план сверху; затем — *point-of-view shot*, решетчатый потолок, тусклый свет и электрический «свист» люминесцентной лампы. Все это время мы слышим также тихий низкий гул — примерно тот же недиегетический звук, который «замещал» собой тишину в вышеописанной сцене на вечеринке. Далее вновь *objective shot* Фреда, и затем (внезапно) — иное пространство, громкие звуки (многократно усиленный в громкости звук «тишины»), и статичные кадры окровавленной плоти (в повторе, после нового цикла кадров с Фредом в камере — открытые раны и мертвое тело его жены). Подобное происходит далее в еще одной сцене в камере с тем лишь различием, что в последнем случае видение Фреда событийно и визуально маркировано как галлюцинация (Фред страдает от острой мигрени, и изображение постепенно проявляется поверх одной из стен камеры).

В этой сцен галлюцинация или наваждение героя с очевидностью понимается как актуальный фантазм, а не флэшбэк или параллельный монтаж, за счет сквозного музыкального сопровождения, связывающего монтажную последовательность в непрерывной актуальности линейного времени. Подобную способность звука набрасывать на монтажную последовательность ощущение реального времени, соотносимое с переживанием времени в повседневном опыте, Шион описывает в терминах темпоральной линеаризации / векторизации (Chion, 1994, 13-20), с тем лишь отличием, что звуки, «размещающие» изображение в едином и однонаправленном линейном времени, формально представляют собой не пространственные шумы, а музыку.

Однако отметим, что музыкальное сопровождение при этом жанрово приближается к нойзу или же к конкретной музыке в том смысле, который в это понятие вкладывал Пьер Шеффер — то есть, к музыке, в которой в качестве звукового материала используются аудиозаписи шумов и звучаний реальных объектов. Эти звуковые артефакты, как следствие, в той или иной степени отсылают к своим источникам уже внутри конечного музыкального объекта, и в некотором смысле занимают промежуточное положение между шумом и музыкой (так, например, одно из ранних произведений конкретной

музыки «Этюд для железной дороги» Пьера Шеффера состоит из вполне узнаваемых шумов поездов).

Вообще, Дэвид Линч нередко выбирает в качестве музыкального сопровождения экспериментальную электронную музыку, которая, подобно вышеописанной двойственности конкретной музыки, осциллирует между классическими позициями закадровой музыки и пространственных шумов. Пожалуй, в наибольшей степени это относится к первому и к последнему из его крупных проектов: к фильму «Голова-Ластик» и третьему сезону сериала «Твин Пикс». Сам Линч в связи со звуком в своих фильмах иногда говорит о том, что кроме шумов (sound effects) и музыки для него всегда важны также «абстрактные звуки (abstract effects), которые заполняют пробел между ними — звуки настроения (mood things)» (Lynch, 2003, 50), из которых во многом и кроен саундтрек «Головы-Ластика».

В книге “Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema” Джеймс Вежбицкий интерпретирует постоянный низкочастотный шум в звуковой дорожке «Головы-Ластика» как продукт воображения Генри Спенсера и на этом основании заключает, что саундтрек Головы-Ластика «беспощадно небрежен к различию между сном и реальностью» (Wierzbicki, 2012, 182). Мы же, наоборот, полагаем, что звук и есть то, на основании чего весь фильм может быть воспринят как «фантазия» Генри. Как будет показано далее, в определенном смысле звук не только размещает нас «прямо в его голове» в локальных эпизодах, как это было описано выше в связи с «Шоссе в никуда»: все пространство реальности «Головы-Ластика» оказывается тотально «искаженным» восприятием персонажа.

Технически, у звука есть, по меньшей мере, две возможности транслировать перцептивную информацию, условно соотносимые с субъективной камерой и крупным планом (Wierzbicki, 2009, 230; Kassabian, 2003). Однако у Линча «крупный план» звука, транслирующий информацию о восприятии персонажа, работает иначе. В отличие от фрагментированного и неустойчивого пространства изображения, звук, согласно голливудской норме, образует устойчивые пространственные соотношения, отсылающие к телесному опыту восприятия зрителя; звуковые крупные планы у Линча дестабилизируют эти отношения,

вместе с тем подрывая и конвенциональный (дистантный) способ включенности зрителя в фильм. Здесь мы обратимся непосредственно к одной из сцен «Головы-Ластика».

Почти в самом начале фильма мы видим, как Генри входит в свою комнату. Он включает граммофон, ставит пластинку; теперь мы отчетливо слышим некую спокойную и негромкую джазовую композицию. В норме эта композиция должна была бы оставаться основным фоновым звуком на протяжении всей сцены в комнате, и сохранять постоянный уровень громкости относительно прочих пространственных звуков (по крайней мере до тех пор, пока Генри не прибавит звук или не выключит его). Однако вместо этого мы слышим, как непрерывный однородный шум, источник которого невозможно идентифицировать, постепенно перекрывает звучание граммофона. Громкость этого шума резко усиливается одновременно с крупным планом лица Генри. Следующий кадр (субъективная камера, совпадающая с взглядом Генри) предъявляет нам источник шума — радиатор; и в это время громкость шума увеличивается настолько, что он полностью заглушает собой звучание граммофона. Затем мы вновь видим лицо Генри, и громкость шума радиатора возвращается к предыдущему уровню.

Отношения звука и изображения в этой сцене фиксируют фокус внимания Генри, проводят информацию о его восприятии в ущерб пространственной достоверности и «реализму» звучания. Громкость шума радиатора в этой сцене отступает от «реалистичной модели» звукового пространства, соотносимой с повседневным акустическим опытом, чтобы показать нам, как Генри видит мир. Этот прием повторяется на протяжении всего фильма: громкость шумов, производимых различными объектами, на которые направленно внимание Генри, нарочито преувеличена, и в значительной мере превышает «верхний порог» относительной громкости этих шумов. Так, например, мы слышим дикий визг новорожденных щенков, или же ужасающий скрип кожи, когда жена Генри трет пальцем свой глаз. На акустическом уровне эти шумы даны в крупном (даже сверхкрупном) плане, и длительность этих звуковых планов чаще всего превышает длительность визуальных планов, которые только информируют нас о кон-

кретных источниках шума. Поскольку громкость звука обычно связана с определением дистанции до его источника, эти объекты оказываются как бы «акустически выпуклыми» для нас: нарушая конвенциональное постоянство «реалистичной» шкалы звуковой громкости, они оказываются значительно ближе, чем это вообще возможно для них (и нас) в поле зрения. Шумы вторгаются, с уровнем агрессии, попросту недоступным для визуального объекта. То есть, дело не просто в том, что это «громкий» фильм в самых внезапных и неожиданных местах, а в том, что такая организация звуковой среды втягивает нас в опыт переживания искаженного пространства.

Нарушение пространственной достоверности, таким образом, приводит к возможности воспроизвести опыт искаженного тревогой восприятия мира Генри в нашем собственном переживании. Структура сна, фантазма, видения, регулярно возникающая внутри фильмов Линча, здесь имеет принципиальное значение. Анализируя соотношение сна и действительности в кинематографе Линча, Виктор Мазин сопоставляет рассказ и показ: «После рассказа сон разыгрывается. За рассказом следует показ. [...] Свое кинематографическое желание режиссер высказывает как желание “говорить непосредственно языком кино”, переводить “то, что ощущаешь внутри, на экран”» (Mazin, 2012, 112). Этот акцент на переживании подчеркивается не только со стороны автора, но и со стороны критиков. В частности, Мазин указывает на то, что после выхода фильма «Голова-Ластик» «пришли к выводу: этот фильм нельзя объяснить, его можно только пережить» (Mazin, 2012, 113). Переживание задается здесь через сознательное нарушение пространственных координат, обеспечивающее дестабилизацию зрительского восприятия.

Эффект, производимый описанной выше шумовой ситуацией, можно сравнить с головокружением, возникающим, когда мы смотрим на вращающуюся карусель в знаменитом фильме Жана Эпштейна «Верное сердце» (1924 г.) (Davydova, 2018). Дестабилизация аудиальной позиции зрителя, заданная как невозможность безопасного подслушивания, заставляет зрителя моментально поставить под вопрос свою собственную позицию относительно фильма. Фильм вдруг перестает быть

объектом, механизмы взаимодействия с которым мне известны и доступны. Единственное, в чем зритель все еще может быть уверен — это в самом факте слышания звука, в собственном телесном ощущении. Сопрягаясь с визуальным нарушением привычной оптики видения (крупные планы Генри), нарастающий гул радиатора превращается в гаптический — то есть, телесно схватываемый — аудиальный объект. Линч делает свой ход в игре со зрителем, ловко перемещая его между позицией подслушивающего вуайера, дистанцированного зрителя нарративного кино, и позицией включенного в фильм субъекта, переживающего происходящее «изнутри» персонажа.

* * *

Итак, мы видим, что стратегии обращения со звуком, которые Линч реализует в своих фильмах, связаны с методичным усилием по деконструкции кинематографических конвенций классического Голливуда. Это — непреходящий процесс разрушений любого регламента: кинематографических конвенций, зрительского контракта — любых предустановленных «правил игры». И в этом процессе деконструкции звук зачастую оказывается не менее, а иногда и более значимым элементом, чем изображение.

Нередко звук служит проводником, своеобразным «навигатором» в запутанных мирах Линча; «ключом» к странным диалогам и абсурдным ситуациям; окном во внутренний мир персонажей в обход классических психологических ходов (начиная с речи); нитью, связующей воедино пространство реальности и фантазии. В то же время, стратегии обращения со звуком, свойственные фильмам Дэвида Линча, разрушают привычные и комфортные для зрителя способы понимания и включенности в фильм. В этом смысле, линчианская машина переживания во многом устроена как ловушка. В столкновении со своеобразной комбинацией аудиального и визуального, зритель лишается привычной ему позиции вуайера и подслушивающего, утрачивает «безопасную» дистанцированную позицию. И во многом именно звук оказывается тем, что исподволь втягивает зрителя в иную систему «правил» и отношений, способствуя производству особого типа переживания в зрительском опыте.

В связи с этим куда более важным оказывается не многообразие ролей и функций звука в фильмах Линча, но само постоянство их смещений. То есть, дело здесь не в том, что зритель оказывается в непривычной «системе координат», но в большей степени в том, что она меняется прямо в процессе: различные элементы кинематографического аппарата обнаруживают свою подвижность и как бы «скользят» друг относительно друга, сопротивляясь фиксации. Подобная «вращательная динамика» позволяет Линчу дестабилизировать систему связей и внутреннюю иерархию позиций, функций, ролей и смыслов, свойственную голливудскому кинематографу и подорвать привилегированную позицию изображения и повествования.

Будучи режиссером, заинтересованным в том, чтобы кино всегда оставалось опытом, Дэвид Линч производит своего рода «феноменологическую деконструкцию» кинематографического образа, разрушая «естественную установку» зрителя классического кино. Это требует от зрителя смены привычек, некоего феноменологического переключения. Звуковые стратегии обеспечивают конкретные механизмы смены позиции зрителя, его телесного вхождения в реальность фильма или же психическую реальность персонажа, определяют его место в этих реальностях, становятся проводником переживания и аффекта.

REFERENCES

- Altman, R. (1992a). Four and a Half Film Fallacies. In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 35-45. NY: Routledge.
- Altman, R. (1992b). Sound Space. In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 46-64. NY: Routledge.
- Altman, R. (1992c). The Material Heterogeneity of Recorded Sound. In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 15-34. NY: Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *Film History: An Introduction* (2nd ed.). Madison: McGraw-Hill.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art* (8th ed.). NY: McGraw-Hill.
- Chion, M. (1992). Wasted Words. In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 104-112. NY: Routledge.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

- Chion, M. (1999). *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press.
- Cozzolino, R. (2014). *David Lynch: the unified field*. Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts.
- Davydova, O. (2018). Kinematograficheskoe dvizhenie, prostranstvo i vremya v teorii Zhana Epshtejna [Cinematographic Motion, Space and Time in the Theory of Jean Epstein]. *Acta Eruditorum*, 29, 114–119. (In Russian).
- Doane, M. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies*, №60, 33-50.
- El'zesser, T., & Khagener, M. (2016). Teoriya kino: Glaz, emotsii, telo [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. *Seans*, 250-302. (In Russian).
- Kassabian, A. (2003). The Sound of a New Film Form. In Ian Inglis (Ed.), *Popular Music and Film* (93-94). London: Wallflower Press.
- Lastra, J. (1992). Reading, Writing, and Representing . In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 65-86. NY: Routledge.
- Lynch, D. (2003). Action and Reaction: Video interview (Friday 17 April 1998, Institut Fraricais, London). In L. Sider, D. Freeman, & J. Sider (Eds.), *Sound-scape: The School of Sound Lectures* (49-53). NY, London: Wallflower Press.
- Lynch, D. (2005). *Lynch on Lynch* (Revised Edition) (C. Rodley Ed.). New York: Faber and Faber.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke Univ. Press.
- Mazin, V. (2012). *Snoveniia kino i psihoanaliza* [Dreams of cinema and psychoanalysis]. SPb: Skifiya-print. (In Russian).
- Metz C., & Gurrieri, G. (1980). Aural Objects. *Yale University Press*, № 60, 24-32.
- O'Falt, C. (2018, May 17). Sound Comes First: Inside David Lynch's Bunker, Where He Started Creating the 'Twin Peaks' Sound Design Over 7 Years Ago [Web log post]. Retrieved from <https://www.indiewire.com/2018/05/twin-peaks-the-return-sound-design-david-lynch-hidden-studio-process-dean-hurley-1201965234/>
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music. A History*. NY: Taylor & Francis.
- Wierzbicki, J. (2012). *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. NY: Routledge.
- Wurtzler, S. (1992). She Sang Live, but the Microphone was Turned Off: the Live, the Recorded, and the Subject of Representation. In Rick Altman (Ed.), *Sound Theory. Sound Practice*, 87-103. NY: Routledge.

ЦИФРОВАЯ (КОНТР)РЕВОЛЮЦИЯ: SCREENLIFE-ФОРМАТ В СОВРЕМЕННОМ ХОРРОРЕ¹

МАРАТ ШАБАЕВ

Марат Рашитович Шабеев — магистр свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: shockbio@mail.ru

В статье анализируется влияние современных технологических инноваций на фильмы ужасов. В 2015 году в прокат вышел хоррор «Убрать из друзей» (Unfriended, реж. Л. Габриадзе), спродюсированный Тимуром Бекмамбетовым. Его назвали десктоп-фильмом: диегетическое пространство ограничивалось рабочим столом ноутбука. «Убрать из друзей» привлекал именно способом наррации: вместо снятых «восьмеркой» диалогов зрители получали своеобразный полиэкран, созданный при помощи видеоконференции в скайпе, мессенджеров, помогающих видеть, как главная героиня набирает и стирает сообщения, и iTunes, задающего внутрикадровую музыку. После успеха фильма на экраны вышло несколько схожих проектов, спродюсированных Тимуром Бекмамбетовым. Теперь подобный стиль больше известен как screenlife-фильмы, а набор новых техник претендует на статус «нового киноязыка». Кинокритики сходятся на том, что таким способом происходит революция в киноповествовании: screenlife-фильм кажется наиболее адекватным способом

¹ *Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ "Критик и зритель в современном кинопространстве", ID в системе PURE 37591623.*

рассказывать истории в дигитальную эпоху, о которой в связи с кино говорят очень много. Столкновение с новым способом организации фильми-ческого мира ставит перед кинокритикой и теорией кино новые вопросы. Что действительно нового стоит за screenlife-фильмами в плане форми-рования мира и выстраивания диэге-зиса, какие возможности открывает наглядное управление теми механизмами, конструкция которых обычно оказывалась скрытой (закадровая музыка, монтаж, полиэкран)? Помимо этого теоретического сюжета нас также будет интересовать, являются ли перечисленные фильмы действительно революционным воплощением революционной идеи. В ходе анализа делается вывод, что screenlife — это не новый киноязык и не жанр: это можно назвать методом, имеющим огромный, но пока нереализованный потенциал. Замена традиционного монтажа и повествования на простое отображение экрана мобильного или другого устройства может революционным способом изменить представление о кинематографе — большим шагом в неизведанные визуаль-ные области, скрытые от человека.

Ключевые слова: Screenlife, Л. Манович, фильм ужасов, кинотеория, философия не-человеческого

DIGITAL (COUNTER) REVOLUTION: SCREENLIFE IN MODERN HORROR FILMS

Marat Shabaev

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: shockbio@mail.ru

The article analyzes changes of cinematic medium and its affect on a horror genre. In 2015 Levan Gabriadze presented “Unfriended” — a horror film about cyberbullying and its mystical consequences. This movie produced by Timur Bekmambetov was quickly called a “desktop movie”: a film which diegetic space was limited to the desktop. “Unfriended” attracts precisely by the method of narration: instead of the dialogues in “eight technic”, viewers received a kind of split screen created by Skype, messengers and iTunes. In 2018 the “Unfriended” concept continued: several similar projects by Bekmambetov appeared on screens. Now this style is better known as «screenlife-films», and because of its technical innovations is claimed as a “new cinematic language”. Facing to a new way of organizing the filmic world, film theory set several interesting questions. What is really new in screenlife-films in terms of shaping the filmic world? What possibilities have been appeared with the opened visual technics which are always hidden in a “normal” film style? The filmic world consisted with only a screen or screens should be presented in a special way, live according to its own

specific laws, which strongly transform, for example, the director's status and the ratio of his creative possibilities due to the plurality of cameras, screens and gadgets taking part in the shooting, but out of human control. In addition to this theoretical passage, we will also be interested in critical analytics of already existed screen-life films which do not seem to be a truly revolutionary embodiment of a revolutionary idea. Replacing traditional editing and narration with a simple display of a mobile or other device screen cannot be a revolutionary way to change the concept of cinema — the pivot which can be expected by screen-life style of filming.

Key words: Screenlife, L. Manovich, horror film, film theory, non-human philosophy

Хоррор в происках новых медиа

В XX веке кинематограф пугал нас разнообразными монстрами — классическими персонажами фольклора и готической литературы, молчаливыми маньяками в масках, инопланетянами, хищными зверями, рептилиями и огромными насекомыми. Ужасающим стал и город как среда обитания, и избушки в отдаленных от цивилизации лесах. Однако, если долго пугать зрителя, повторяя сюжетные ходы и пуская в ход одних и тех же персонажей без особых изменений, рано или поздно аудитория будет только смеяться над однотипными вампирами, комичными пришельцами и замотанными в бинты мумиями. И даже выдающиеся маньяки-эстетсы вроде Ганнибала Лектора уже давно перестали быть пугающими, став, скорее, интересными (Clarke, 2017).

Кинематографический хоррор XX века во многом себя изжил. Запрос зрителя на новый источник страха можно объяснить предсказуемой усталостью от примитивных джампскейров, заставляющих вздрагивать от резкого появления на экране чего-то жуткого. В конце 1990-х — начале 2000-х годов одним из самых влиятельных и обсуждаемых ответов на эту усталость стал *found footage* — фильмы, стилизованные под любительскую съемку с ручной видеокамеры, без больших бюджетов, известных актеров и закадровой музыки.

Конечно, образцы такого рода встречались в хорроре и раньше. Например, скандальный «Ад каннибалов» (1979)

Руджеро Деодато, который был запрещен к прокату в некоторых странах и вызвал критику из-за избыточно жестоких сцен насилия. В частности, некоторые были уверены, что фильм не просто стилизуется под документальное кино, а является самым настоящим снаффом — видео, на котором запечатлены реально произошедшие убийства (Jackson, Kimber, Walker, & Watson, 2016, 105-111). В основе сюжета лежала история о том, как группа исследователей отправляется на поиски пропавших людей в дебри Амазонки и снимает свою экспедицию на ручную камеру. Позже они находят пленки, оставшиеся от предшественников — и мы смотрим фильм в фильме. Такая нарративная рамка вызывает доверие за счет нескольких слоев повествования, эффекта любительской съемки и встроенных комментариев экспертов. Это был не первый фильм формата *found footage* в истории кино, но первый — в жанре хоррора. Пройдет больше двадцати лет с выхода «Ада каннибалов» до момента, когда *found footage* станет повсеместной стилистической новацией в хорроре.

В 1999 году выходит «Ведьма из Блэр» (1999, реж. Э. Санчас, Д. Мирик) — новая веха в истории жанра. Главные герои — три студента киношколы, которые решают снять документальный фильм о выдуманной легенде — ведьме из Блэр — в отдаленном американском городке. Расследование заводит их в лес, где они сначала заблудятся, постепенно станут необъяснимо агрессивными, а затем пропадут. Начальный титр предупреждает зрителя, что перед ним «реальная история». На поддержание этого мифа была направлена и рекламная компания «Ведьмы из Блэр» (Burr, 1999). Маркетинг и стилистические новации себя оправдали: производственный микробюджет (около 60 тысяч долларов) многократно окупился в мировом прокате — фильм собрал почти 250 миллионов долларов. Так, и без того малобюджетный жанр получил возможность радикально снизить стоимость отдельного фильма, не теряя, а то и выигрывая в прокате.

В 2000-х годах количество подобных фильмов резко увеличивается. Почему же создание такого кино стало возможно? Режиссеры хорроров наконец-то осознали привлекательность «любительского» изображения ручных видеокамер — для

этого нужен был прецедент, который докажет, что зрителя можно напугать, не используя затратный грим и спецэффекты, не переводя литры крови и не задействуя огромную съемочную группу. Разрастающееся количество *found footage* хорроров привело к тому, что появилась даже тематическая антология «З/Л/О» (V/H/S, 2012), целиком состоящая из подобных короткометражных фильмов.

Уже в это время зритель был готов поверить, что видео как материальный носитель может быть разносчиком зла. Во-первых, уже существовал фильм Джона Карпентера «В пасти безумия» (1994), который выводил в качестве источника распространения массового сумасшествия киноленту. Во-вторых, громким открытием на карте мирового хоррора стала Япония — и, в частности, фильм «Звонок» (1999, реж. Х. Наката), где фигурировала «проклятая» видеокассета. Это породило огромный интерес к национальному страшному кино, фильм уже через три года получил американский ремейк, а *j-horror* сильно повлиял на кассовые сборы фильмы ужасов.

Любое творческое начинание, приносящее хорошие деньги, рискует себя исчерпать, превратившись в исключительно коммерческое предприятие. Так случилось с *found footage* фильмом «Паранормальное явление» (2007, реж. О. Пели), при помощи скрытой камеры рассказывающем о молодой паре, столкнувшейся с демоном. Снятый за минимальные деньги (речь идет о бюджете, сравнимом с «Ведьмой из Блэр»), он заработал в прокате почти 200 миллионов долларов и получил отличный рейтинг Rotten Tomatoes — 83% критиков написали положительные рецензии. Совсем скоро фильм превратился в целую франшизу — на данный момент серия насчитывает четыре сиквела и даже один спин-офф. Новаторский прием и желание продюсеров эксплуатировать успешное начинание, однако, быстро утомили зрителей: последний фильм серии «Паранормальное явление 5: Призраки в 3D» (2015, реж. Г. Плоткин) собрал всего лишь 15% положительных рецензий и заработал в прокате 78 миллионов долларов. Бюджет при этом уже перестал быть минимальным и составил около 10 миллионов.

Внутри направления *found footage* хорроров существует вариативность, связанная с техническим аспектом съемки.

Первое «Паранормальное явление» в основном располагало камерой, которая в дневное время суток была переносной, а на ночь устанавливалась на штатив у постели героев. «Паранормальное явление 2» (2010, реж. Т. Уильямс) расширяло технический арсенал — многие сцены были сняты при помощи системы видеонаблюдения, установленной в доме главных героев. «Репортаж» (2007, реж. П. Пласа, Ж. Балагеро) стилизовался под телевизионный ролик о работе пожарной станции, который превращался в случайное свидетельство о распространении смертоносного вируса. «Монстро» (2008, реж. М. Ривз) показывал апокалиптический Нью-Йорк, атакованный огромным неведомым существом, при помощи ручной цифровой камеры — а само изображение «записывалось» поверх уже существующей записи повседневной жизни героев, которая периодически пробивалась сквозь актуальные события. К формату *found footage* обратился даже ветеран зомби жанра Джордж Ромеро, снявший «Дневники мертвецов» (2007). Главные герои снимают на камеру игровой зомби-фильм, который, по иронии судьбы, становится «настоящим».

Как видно по перечисленным выше примерам, для *found footage* очень важно впечатление правдоподобия и достоверности. Оно выражается не только в начальном или конечном титре, сообщающем что увиденное нами — «реальные события». Всегда есть и нарративное объяснение того, почему персонажи оказались с камерой в руках. Испуганные герои «Паранормального явления» стараются запечатлеть дьявольскую сущность, в «Дневниках мертвецов» снимается кино, в «Репортаже» герои — члены съемочной группы телеканала, а в «Монстро» на камеру снимается вечеринка по случаю дня рождения.

Что дает хоррору эта технологическая новация? Во-первых, это позволяет поместить камеру внутрь диегетического пространства фильма. Это же позволяет достичь некоего правдоподобия — ведь «документальное», согласно распространенному заблуждению, лгать не может и претендует на «объективный» взгляд. Во-вторых, меняется сам механизм создания «страшного». Если стандартный игровой фильм пугает продуманным гримом, резкими моментами, обилием крови, то ключевой прием *found footage* — внушающий страх медиум ручной камеры.

Если она трясется в руках «любителя», то изображение лгать не может. Дополнительный страх может вызвать «нечеловеческий» ракурс или метод съемки. Например, камеры во второй части «Паранормального явления» расположены под потолком, а «Репортаж» часто переключается на режим ночного видения, искажающий привычные цвета. Все это позволяет противопоставить ультрареалистичное насилие старых хорроров бескровному *found footage*. Но уже в середине 2010-х начинают появляться осторожные предположения, что новый формат находится в глубоком кризисе и больше не может предложить ничего нового (Gleiberman, 2016). Но новое приходит — с расширением возможностей цифрового кино.

Screenlife — формат как контрреволюция

В 2015 году в мировой прокат выходит «Убрать из друзей» режиссера Левана Габриадзе. По вполне конвенциональному сюжету затравленный дух школьницы принимает мстить обижающим ее одноклассникам, поселяясь в интернете. Все события органично вплетались в это виртуальное пространство: вместо снятых «восьмеркой» диалогов мы получали своеобразный полиэкран, сделанный при помощи видеоконференций в скайпе, мессенджеры помогали видеть, как главная героиня набирает и стирает сообщения, а iTunes задавал внутрикадровую музыку. «Убрать из друзей», несмотря на предсказуемый сюжет, привлекал именно новаторской формой наррации. Спродюсированный Тимуром Бекмамбетовым продукт быстро получил название «десктоп-фильм» (“Bekmambetov zapuskaet seriyu”, 2015): все, что зритель видел на экране, — рабочий стол ноутбука. Вдохновленный кассовым и критическим успехом «Убрать из друзей», он объявляет о создании целого ряда фильмов в этом формате.

Что же он из себя представляет? Несмотря на то, что в киноиндустрии он до сих пор остается диковинкой, в интернете подобный формат существует давно, например, в виде видеотрансляции игрового процесса. Скринкастинг (Udell, 2004) позволяет «захватывать» происходящее на экране компьютера (или любого другого устройства с экраном) и превращать это в видео. Если процесс создания скриншота можно уподобить

фотографии, то скринкастинг в этом случае будет аналогом кино, но с рядом важных отличий — такое десктоп-видео создается без участия камер, полностью цифровыми методами.

Исследователь В. Новиков первым связывает новые хорроры с предшествующим форматом *found footage* (Novikov, 2017). Если проследивать концептуальный генезис, то нельзя не отметить их сходство — оба формата предлагают зрителю фильм, который не «срежиссирован» с коммерческими целями, а якобы записан любителями: различие лишь в том, что формат найденной пленки предполагает в качестве оператора человека, а десктоп настаивает на том, что это кино, собранное средствами машины.

В 2018 году на экраны выходят следующие проекты продюсерской компании Бекмамбетова *Bazelevs* — снятый им лично «Профиль» рассказывает историю журналистки, внедряющейся в террористическую ячейку, и получает приз зрительских симпатий на Берлинале, «Днюха» (реж. Р. Каримов) становится первой комедией такого формата, триллер «Поиск» (реж. Аниш Чаганти) получает зашкаливающие рейтинги на кинокритических агрегаторах и показывается на «Сандэнсе». В дополнение к этому выходит продолжение хоррора «Убрать из друзей» (реж. Стивен Саско) и веб-сериал¹ «1968» (реж. М. Зыгарь, К. Шаинян).

Сувеличением масштаба производства выросли и творческие амбиции Бекмамбетова, который теперь в многочисленных интервью именуется *screenlife*-формат (это название вытесняет «десктоп-фильм») новым киноязыком (“Bekmambetov peredelat”, 2018), а пресса пишет о революции в киноповествовании и об адекватном способе рассказывания историй в цифровую эпоху, когда все общение происходит не вживую, а при помощи новых технических устройств (Gordeeva, 2018). Это, разумеется, не вопросы изменения кино как такового, а способ адекватно времени «рассказать» историю о современных людях.

Заявления Бекмамбетова могут справедливо показаться чересчур громкими (например, сравнение своих наработок

¹ Исторический сериал «1968» предполагает просмотр с экрана мобильного телефона.

с эффектом, который производили на заре кинематографа фильмы братьев Люмьер). Проанализировать пределы этой новизны можно на примере фильма «Поиск». По сюжету девочка-подросток бесследно пропадает, а безутешный отец погружается в ее электронную жизнь — читает переписки, листает фото на ноутбуке и телефоне, узнает ее друзей для того, чтобы найти подсказку, куда она могла деться.

«Убрать из друзей», первый screenlife-фильм, спродюсированный Бекмамбетовым, был создан как вуайеристский эксперимент, позволяющий «подглядеть» за жизнью других людей. «Поиск» обладает схожим потенциалом — но ряд нюансов вызывает сомнения в действенности метода. Какие-то вещи, связывающие мир фильма, стоит просто принять как условность: при том, что повсеместное использование гаджетов и интернета никем уже не оспаривается, поведение персонажей, документирующих каждое свое слово и не выключающих веб-камеры ни при каких обстоятельствах, кажется сомнительным. Но даже если отбросить в сторону вопрос нарративного недоверия, то остается ряд других проблем с использованием screenlife-формата в этом фильме.

Например, в «Поиске» задействован закадровый саундтрек в наиболее напряженных моментах (в «Убрать из друзей» музыка задавалась плейлистом из iTunes). Зритель не просто наблюдает за экранами девайсов — его взглядом руководит внутрикадровый монтаж: камера наезжает на фотографии профилей, трэвелинг используется для «скольжения» по строчкам сообщений в соцсетях. Так режиссер пользуется хорошо знакомым монтажным языком для акцента на важных сюжетных поворотах.

В привычном кино монтаж и закадровая музыка принимаются как данность, но «Поиск», претендующий на обновление киноязыка, как кажется, не должен без дополнительного разъяснения допускать их применение. Однако никакой попытки оправдать совершенно внешнее к десктопу вмешательство в фильме не находится. Рассмотренный на таком примере screenlife уже не кажется новым языком. Замена традиционного монтажа и повествования на простое отображение экрана мобильного или другого устройства действительно может

быть революционным способом изменить представление о кинематографе. Но если более ранний вариант в виде «Убрать из друзей» может воплощать революционный манифест (он не существует в виде текста, но формулируется Бекмамбетовым в интервью), то «Поиск» кажется обычным фильмом, который замаскирован под screenlife-нарратив. В таком случае сам формат мало сопоставим по своим масштабам и новшеству с другими революционными изменениями медиума (появление звукового кино, переход к телеформату или смена пленочного изображения на цифровое). Разработки компании Бекмамбетова находятся ближе всего к игривым начинаниям «Догмы-95» — без наличия хоть какого-либо внятного манифеста, но все с тем же запалом технически разнообразить привычное игровое кино. Содержание остается прежним — четко выстроенная драматургия и существование в системе жанров (сюжеты фильмов, как отмечается некоторыми критиками, при этом достаточно банальны (Nava, 2018)).

Не стоит забывать, что фильмы Bazelevs не были изобретением чего-то нового. В 2002 году (за 13 лет до выхода «Убрать из друзей») был снят фильм «История Коллингсвуда» (реж. Майкл Костанза), действие которого по большей части происходит на экранах компьютеров, а персонажи общаются через специальные программы. Несложно найти и другие примеры десктоп-кино, даже если ограничиться жанровыми рамками хоррора (Lavretskii, 2018).

Для того, чтобы screenlife действительно стал революционным изменением в кинематографе, необходимо не только перенести привычное действие на экраны компьютеров, используя при этом традиционные нарративные техники. Как справедливо отмечали кинокритики, те же самые истории без всяких сложностей могут быть сняты традиционным способом (Robey, 2018). Представляется, что потенциальные новации необходимо искать в уникальных возможностях цифрового кино.

Хоррор-потенциал цифрового кино

В теоретической среде подходы к screenlife-формату еще не успели оформиться, несмотря на критический и зрительский успех фильмов. Без понимания новаторской техники

спорадические академические тексты о screenlife сводятся исключительно к толкованию сюжетов (Zhiganova, 2016). Но очевидно, что новшество формата лежит в области медиума.

Цифровому кино в самом радикальном (и единственном правильном смысле) уже не нужен объектив камеры или фотоаппарата для того, чтобы создавать «зрелище». Речь идет не о простой обработке уже снятого на пленку или изначальной съемке на цифровую камеру, а о полноценном создании видеоряда, для генерирования которого нужен компьютер и специальные программы.

Обратимся к определению цифрового кино, которое сформулировал Лев Манович: «Цифровое кино — частный случай анимации, которая использует живую съемку (live action footage) как один из многих элементов» (Manovich, 1995). При этом неважно, каков именно способ записи. Куда существеннее, что анимация и компьютерное моделирование могут активно вмешиваться в процесс «модификации» фильма. Этот момент размывает существенное ранее разделение между стадией съемки фильма и процессом его последующих изменений, поскольку теперь у живой съемки нет преимуществ перед другими элементами — каждая из частей фильма проходит через множество программ и обработок перед тем, как прийти к зрителю.

Манович пишет о цифровом кино, предполагая, что у фильма все равно должен быть автор (режиссер, продюсер, монтажер, специалист по компьютерной графике) с четким представлением о том, каким должно быть завершённое произведение. Однако сам компьютер не мыслит такими категориями — для машины нет существенной разницы между снятым по сценарию эпизодом или видео, взятым из YouTube. Манович аккуратно проговаривает это как радикальное понимание цифрового кино. Машина не воспринимает сюжет, сцену и актеров — для нее фильм скорее абстрактный набор пикселей. Манович понимает «радикальное» определение цифрового кино как полный отказ от привилегированного положения живой съемки, которая всегда являлась для кино основным поставщиком изображений. На наш взгляд, это единственно правильное определение цифрового кино. Например, те же

десктоп-фильмы все равно снимают объекты, существующие в реальности, — при помощи веб-камер. Мы можем предположить, что новый тип кино, по-настоящему цифрового, способен отказаться от использования любого вида фотографических устройств. Тогда фильмы будут создаваться целиком и полностью при помощи компьютеров, которые способны генерировать пиксели и их трансформацию в разные объекты.

Какое отношение это имеет к десктоп-хоррорам и провозглашению screenlife-формата как революции в киноязыке? Если окинуть взглядом все фильмы, снятые при помощи технологии захвата экрана, то нетрудно выделить доминирующий жанр — хоррор. Почему же использование нового пространства (рабочего стола любого гаджета) почти автоматически вынуждает создателей фильмов обращаться к тому, что будет пугать потенциального зрителя? Каким образом можно связать зрительский страх и цифровое кино, если немного расширить понятие десктоп-фильма? Можно предположить, что источником самого сильного страха станут эффекты самого цифрового видео — непонятные и необъяснимые.

Философ Юджин Такер видит в хорроре потенциал для исследования не-человеческого. Исследователь опирается на произведения писателя Говарда Филиппа Лавкрафта и концепцию «космического ужаса», который возникает от соприкосновения человека с абсолютной закрытостью мира. Именно это сводит с ума персонажей Лавкрафта — переживание опыта, который выходит за границы человеческого постижения природы. По его мнению, «ужас» является не-философской попыткой философски помыслить мир-без-нас» (Taker, 2017, 16). В этом случае фильмы ужасов могут стать чем-то большим, чем просто пугающие сюжеты или резкие появления монстров в кадре. Однако для этого придется переосмыслить сам медиум, как нечто пугающее и чуждое человеку, нарушающее привычную нарративную логику.

Близкий ему по духу философ Дилан Тригг связывает не-человеческое с фрейдовским концептом «жуткого» — психоаналитик в своем знаменитом эссе писал о том, что людей пугает возвращение вытесненного (Freid, 1995). Тригг связывает жуткое с нечеловеческим — в нашу телесность таким

образом попадает чужая субъективность. Примером такого опыта становится трилогия режиссера Джона Карпентера («Нечто», «Князь Тьмы», «В пасти безумия»): по мнению Тригга, в ней анализируется взаимосвязь «между ужасом тела и материальностью Вселенной» (Trigg, 2017, 101). «В пасти безумия» и вовсе предполагает, что кинематограф может служить медиумом, распространяющим заразу и первобытный ужас. По сюжету именно «одержимый» фильм становится катализатором апокалипсиса. Стоит отметить, что жанр фильма ужасов в его привычном понимании не может претендовать на подобный эффект. Его следует искать в принципиально другом формате кино, которое способно само стать носителем чужой субъективности и заставить зрителя переживать опыт, выходящий за рамки привычного.

На эту роль претендует видео «вирусного» происхождения — и речь идет не о «мокьюментари», когда зритель легко может распознать игровой фильм и узнать всю нужную информацию о его создании в интернете. «Странное» видео должно быть действительно странным, чуждым, сбоем в системе и обладать неправильной (непривычной) визуальностью. Страх перед новыми технологиями уже не пугает на примитивном сюжетном уровне, как это до сих пор пытается сделать сериал «Черное зеркало». Настоящий хоррор возникает тогда, когда мы понимаем, что кино не обязательно снимается человеком.

Так называемые, вирусные крипи-видео пугают тем, что мы не можем вычленивать из них историю создания — то ли это тайное послание без кода, то ли системный сбой, который вообще не предполагает, что может быть какой-то ключ, способный дать зрителю доступ к пониманию¹.

Нерукотворный глитч (цифровое искажение) в самом широком смысле этого слова может напугать гораздо сильнее, чем попытки фильма мимикрировать под хоррор нового типа. Машина, создающая кино намеренно, стилизованное под человеческие произведения, может напугать тем, как эта

¹ Примером может служить ролик под названием «Вайомингский инцидент», который по легенде демонстрировался в эфире американского телеканала. Его настоящее происхождение неизвестно.

копия отличается от оригинала (так называемый «эффект зловещей долины» (“Effekt ‘zloveshchei doliny’ ”, 2016)). Машина, создающая кино случайно, пугает тем, что привычные сюжеты и актерская игра оказываются ненужными элементами — и здесь мы сталкиваемся с кино совершенно не-человеческим, а потому — ужасным по-настоящему.

REFERENCES

- Bekmambetov peredelaet svoi fil'm "Profail" dlya rossiiskogo prokata [Bekmambetov will remake his film "Profile" for Russian hire]. (2018). TASS. Retrieved from <https://tass.ru/kultura/5037129>. (In Russian).
- Bekmambetov zapuskaet seriyu desktop-fil'mov [Bekmambetov launches a series of desktop films]. (2015). Kinopoisk. Retrieved from <https://www.kinopoisk.ru/news/2601850>. (In Russian).
- Brody, R. (2018). "Searching," Reviewed: A Lifeless Thriller Plays Out on a Computer Screen. *The New Yorker*. Retrieved from <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/searching-reviewed-a-lifeless-thriller-plays-out-on-a-computer-screen>
- Burr, T. (1999). *Curse of the Blair witch*. *Entertainment Weekly*. Retrieved from <https://ew.com/article/1999/10/29/curse-blair-witch-2/>
- Clarke, C. (2017). *An old friend for dinner ... why we're not scared of Hannibal Lecter any more*. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/13/an-old-friend-for-dinner-why-were-not-scared-of-hannibal-lecter-any-more>.
- Effekt "zloveshchei doliny" [The effect of uncanny valley]. (2016). N+1 Retrieved from <https://nplus1.ru/blog/2016/11/07/uncanny-valley-effect>. (In Russian).
- Freid, Z. (1995). Zhutkoe [The Uncanny]. In *Khudozhnik i fantazirovanie (sbornik rabot)* [Artist and fantasy (collection of works)] (265-281). Moscow: Respublika. (In Russian).
- Gleiberman, O. (2016). *As 'Blair Witch' Flops, Is the Found-Footage Horror Film Over?* *Variety*. Retrieved from <https://variety.com/2016/film/columns/blair-witch-is-the-found-footage-horror-film-over-1201864069>.
- Gordeeva, A. (2018). Screen Life, ili Kinematograf budushchego: chem udivit novyi fil'm Bekmambetova [Screen Life, or Cinema of the Future: What will surprise Bekmambetov's New Film]. *Russia Today*. Retrieved from <https://russian.rt.com/nopolitics/article/508558-bekmambetov-screen-life>. (In Russian).

- Jackson, N., Kimber, S., Walker, J., & Watson, T.J. (2016). *Snuff: Real Death and Screen Media*. London: Bloomsbury Academic.
- Lavretskii, N. (2018). Istoriya desktop-khorrora: 12 fil'mov i odin veb-serial [Desktop Horror Story: 12 Movies and One Web Series]. *RussoRosso*. Retrieved from <https://russorosso.ru/features/lists/desktop-horror-history>. (In Russian).
- Manovich, L. (1995). *What is digital cinema?* Retrieved from http://manovich.net/content/04-projects/009-what-is-digital-cinema/07_article_1995.pdf
- Nava, D. (2018). Searching (Aneesh Chaganty). *Chicago Cinema Circuit*. Retrieved from <http://www.chicagocinematicircuit.com/chicago-cinema-circuit/2018/8/26/searching-aneesh-chaganty>
- Novikov, V. (2017). Desktop-fil'my. Chitat' ili smotret'? [Desktop movies. Read or watch?]. *Vestnik VGIK*, 2, 102-112. (In Russian).
- Robey, T. (2018). Searching review: absurd browser-based thriller fails to click. *Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/films/0/searching-review-absurd-browser-based-thriller-fails-click>
- Taker, Iu. (2017). *Uzhas filosofii. V pyli etoi planety* [In The Dust Of This Planet — Horror of Philosophy] (Vol. 1). Perm': Gile Press. (In Russian).
- Trigg, D. (2017). *Nechto. Fenomenologiya uzhasa* [The Thing: a Phenomenology of Horror]. Perm': Gile Press. (In Russian).
- Udell, J. (2004). *Name that genre: screencast*. Retrieved from <http://jonudell.net/udell/2004-11-17-name-that-genre-screencast.html>
- Zhiganova, O. (2016). Uzhas kibervechnosti (na materiale fil'ma "Ubrat' iz druzei" rezhissera L. Gabriadze i prodyussera T. Bekmambetova) [The horror of cybereternity (based on the film "Unfriended" directed by L. Gabriadze and producer T. Bekmambetov)]. In *Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii pamyati Stanislava Lema* [Proceedings of the Russian Scientific Conference in memoriam of Stanislav Lem] (49-64). (In Russian).

ФОРМАЛЬНАЯ И ЭКСПРЕССИВНАЯ СТОРОНА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОПЫТА КАК ПРОБЛЕМА В ТЕОРИИ КИНО АНДРЕ БАЗЕНА

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Екатерина Александровна Стругова — бакалавр философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: st063206@student.spbu.ru

Данная статья посвящена анализу реализма как свойства кинематографического образа, которое в контексте теории Андре Bazена приводит к прояснению возможности того, что эстетические качества приобретают конвенциональный и нормативный характер. Его положение об имперсональных особенностях записывающих устройств кино, а именно тезис об отсутствии посредника осуществления эстетического опыта, инициировало возникновение психоаналитической, семиотической и марксистской линий исследований, которые были противопоставлены изучению кинематографа преимущественно согласно реалистическому критерию. Последнее предполагает выявление в определенных работах Bazена оснований, на которых реализм действительно приближается или отождествляется им с эстетическими свойствами кинематографа, а интерпретация фильма приводит к преуменьшению статуса зрителя. Данный вопрос является второй тематической областью данной работы. Если модель «отпечатка реальности» обуславливает объективность медиума фильма, то она должна способствовать встраиванию реципиента в режим эстетического отношения, что в случае концепции реалистического кино имеет определенные ограничения. Следует ответить на вопрос, по какой

причине анализ эстетического отношения в контексте так называемого «интегрального реализма» необходимо осуществлять за счет поиска оснований для того, что приравнивание объема формального качества — единства опыта — реализуется согласно горизонту ожиданий зрителя до фиксации им опыта просмотра. Кроме того, тезис о реальности фильма соответствует конвенциям именно эстетической релевантности, зрительское же принятие иллюзии реальности — это вид конвенции, которая не в полном объеме детерминируется положениями о непосредственном реализме камеры.

Ключевые слова: Репрезентация, реализм, эстетические свойства, индексальный аргумент, нарратив

FORMAL AND EXPRESSIVE ASPECT OF AESTHETIC EXPERIENCE

FORMAL AND EXPRESSIVE ASPECT OF AESTHETIC EXPERIENCE AS A PROBLEM OF ANDRE BAZIN`S FILM THEORY

Ekaterina Strugova

St. Petersburg State Universit, St. Petersburg, Russia

E-mail: st063206@student.spbu.ru

This article is devoted to analysis of realism as a property of cinematic image that, in the context of Andre Bazin's theory, leads to clarification of the possibility of aesthetic properties acquire a conventional and normative character. His opinion on the impersonal characteristics of recording devices of cinema, as the claim of an absence of a facilitator of beginning of aesthetic experience, initiated emergence in psychoanalytic, semiotic, Marxist tendency of cinema studies opposed to realist criteria. The latter involves identification of causes in certain works of Bazin, according to which realism is, indeed, close or identified with aesthetic properties of movies, and understanding of ones leads to misevaluation of the status of spectator's agency. This is the second thematic area of this article. If the model of the 'imprint of reality' determines the objectivity of cinematic medium, it should contribute to integration of a recipient in aesthetic attitude, which given the notion of realistic cinema has certain limitations. It should answer the question why the analysis of aesthetic attitude in the context of so called 'integral realism' is to be accomplished by search for grounds to argue that equating formal quality — unity of experience — is carried out according to the horizon of expectations of a spectator before fixing the cinematic experience by him. In addition, the notion of cinematic reality corresponds to the conventions of aesthetic

relevance, the audience's acceptance of the illusion of reality is a kind of convention which isn't fully determined by statements of direct realism of camera.

Key words: Representation, realism, aesthetic properties, indexical argument, narrative

Постановка кинематографических практик под вопрос в контексте их онтологии, эстетики и эпистемологии подразумевает рассмотрение определенных элементов, которые имеют отношение к свойствам и условиям их медиума, характеристикам взаимодействия со зрителем, а также к кинематографическому опыту как проблеме. Осуществление интерпретации различных сценариев кинематографического опыта в качестве опыта опосредования требует конкретизации. Во-первых, при подобном условии за отправной пункт принимается предположение о том, что реальность находится в некотором списке непосредственных форм, является неизменяемой и превосходит влияние времени. Во-вторых, если в случае кинематографа реальность подвергается процедуре репрезентации, то это предоставляет возможность повторного рассмотрения варианта так называемого нерелективного кинематографического опыта.

Проблемы реалистической тенденции в исследованиях кино получили свое развитие в так называемой «классической» линии, среди представителей которой стоит упомянуть Р. Арнхейма, З. Кракауэра, Ж. Митри, А. Базена, С. Кэвелла. Рассмотрение словосочетания «прирост реальности», которое было употреблено Базеном, и разнообразных его формулировок в теории кино, связано с прояснением предварительных условий сферы его применения как иллюзии на уровне восприятия. Также последний пункт может быть дополнительно детализирован на примере обоснования и выявления причин того, что у представителей рецепции положений Базена действительно существовали основания утверждать о конвенциональном и нормативном характере свойств кинематографа, которые признавал теоретик. Так, например, несмотря на то, что его непосредственный современник, автор «Эстетики и психологии кино», Жан Митри больше сходится во мнении

с Базеном, чем не принимает его базовые утверждения, он подвергает пересмотру центральное понятие об объективной реальности фильмического образа, а также аргументы о глупинной мизансцене (Mitry, 1997).

За отправную точку, а также в качестве утверждения, которое необходимо подвергнуть анализу в данной работе, представляется необходимым принять тезис о том, что из выводов, к которым отсылают определенные фрагменты аргументации А. Базена, следует то, что зрительская активность сводится к реагированию на направления нарратива, одним из основных условий чего является осуществляемая режиссером процедура отбора фрагментов будущего фильма.

Конвенциональный и нормативный характер эстетических качеств кино

Рассмотрение многопланового термина «реализм» в данной работе на примере концепции А. Базена может быть обусловлено несколькими причинами. В первую очередь, наличие в теории кино тенденции, возникшей после так называемой «базенианской эры», «эпохи аксиом *Cahiers du Cinema*», отмечается утверждениями о том, что в аспекте работ Базена и его наиболее близких последователей онтологические вопросы кинематографа приобрели первостепенное положение в сравнении с эпистемологическими. Результатом стало то, что реалистический характер кино стал ассоциироваться с последствиями иллюзии самого фильмического медиума, эффектами его идеологического, знакового и психологического аппарата (Heath, 1981; Baudry, 1986). Последние в полном объеме детерминируют и структурируют кинематографический опыт как опыт взаимодействия с проективными технологиями кино, работа которых остается скрытой от зрителя.

Например, в эссе «*On L'Espoir, or Style in the Cinema*» Базен упоминает о составляющих кинематографического опыта, противопоставленных автономии зрительского статуса, в частности о «состоянии пассивности по отношению к образу, противоположном интеллектуальному действию», «препятствовании интеллектуальным операциям зрителя посредством необратимости зрелища» (Bazin, 1981, 145).

Однако последний пункт может быть дополнительно детализирован. С одной стороны, имеется необходимость обоснования и выявления причин того, что у представителей рецепции положений Базена действительно существовали основания утверждать конвенциональный и нормативный характер свойств кинематографа, который отстаивал теоретик. С другой стороны, сосредоточенность Базена на зрительском взаимодействии с объектами в кино, которое происходит только через активное понимание, не позволяет говорить о том, что в его концепции изображение соответствует объекту, как если бы зрители воспринимали его способом, идентичным восприятию некинематографических или нефотографических объектов. В частности, утверждение Базена о том, что «эстетические качества фотографии следует искать в ее силе обнажать реальность» (Bazin, 1967, 15), — в связи с более «базовыми» категориями сближается с определением эстетических качеств, представленным в традиции англо-американской эстетики. Так, А. Голдмэн упоминает о них как о «тех качествах, на которые наиболее мгновенно реагирует красота и художественное достоинство [...] они — сами по себе эстетические и оценочные». При этом «приписывание первых свойств может быть оспорено, поскольку их защита требует дальнейших причин, которые отсылают к неэстетическим свойствам [...] базовым» (Goldman, 1993, 31).

В первую очередь представляется необходимым обратиться к аспекту конвенционального характера качеств кино, возникающего в условиях первостепенной для него задачи «выйти за пределы реальности, а не воспроизводить ее» (Bazin, 1997, 181). Если принимать за основу то, что пространственная непрерывность фильма способна служить в определенной степени свойством, которое наличествует в фильме и детерминирует кинематографический опыт, то главное основание для изолированного рассмотрения особенностей опыта, которые были вызваны физическими свойствами кино, и объективностью как подтверждением автономной реальности фильма является предположение об изменении режима регистрации неэстетических свойств кинематографического медиума. При рассмотрении обнаруживаемых посредством него абстрактных

визуальных паттернов, постановка вопроса о том, по какой причине они могут быть в такой же степени эффективными, как и некинематографические, приводит к тому, что таким образом репрезентация приобретает второстепенное значение.

Акцент Базена на том, что реализм допускает модификации таких характеристик кинематографического объекта как строение внутрикадрового пространства, предоставляет многообразные альтернативы, внутренне присущие статусу фильма как независимому объекту, а не только фрагменту реальности. Поэтому во избежание того, чтобы утверждать о неспособности зрителя регистрировать в восприятии примеры «кинематографического», или, «правдивого» реализма, Базен также упоминал о «феноменологическом» типе реализма. Например, в связи с некоторыми деталями в фильме Д. Хьюстона «Алый знак доблести» (*The Red Badge of Courage*, 1951) автор делает замечание о том, что «экран — это лишь часть события», а те объекты в структуре нарратива, рассматриваемые как правдоподобные или неправдоподобные, свидетельствуют лишь о своем «феноменологическом» реализме, однако не удовлетворяют «критерию кинематографического реализма в целом» (Bazin, 2014, 125-126). Данное разделение говорит о том, что были отождествлены или рассмотрены совместно формальная и экспрессивная сторона кинематографического опыта.

Следовательно, если Базен ставит акцент на том, что не все художественно или эстетически релевантные особенности фильма — это внутренние свойства его изобразительной стороны, то определенные свойства относятся к контексту их фиксации. Таким образом осуществляется двойная процедура по прослеживанию активности зрителя в отношении себя как реципиента опыта — отбора и субординации наиболее важных и интересующих его элементов: «Поскольку все в кадре фильма могло быть увидено с одинаковой ясностью, то аудитория должна была решать для себя, что ей значительно или интересно (монтировать фильм в своем уме)» (Bazin, 1971, 93-101). Однако даже в случае, если подобные процедуры были осуществлены, данные контекстуальные связи не находятся на одном уровне с окончательной художественной структурой, а факт «верного» их прочтения не является

подтвержденным. Так, например, П. Ливингстон (Livingston, 1998), упоминая о статусе интенций во взаимодействии с объектами, объясняет относительность критериев, выдвигаемых заверяющей их инстанцией — зрителем, — тем, что вопрос о контексте решается посредством знания об отношении между целями художника и итоговой структурой произведения, что необходимо хотя бы для некоторых утверждений интерпретационного и оценочного характера в отношении «объективности» медиума определенного типа искусства.

Базен уделяет внимание тому, что зрительское приписывание фильмическому объекту свойства «реалистического» приближается к суждению, детерминирующему кинематографический опыт. За фотографической базой кинематографа закрепляется признак реализма, свойство реальности, которое способствует эстетическому отношению за счет транслирования характеристик действительного пространственного объекта. Однако определенные намерения, исходящие от режиссера, занимающего по отношению к фильму авторскую позицию, могут быть не в полном объеме восприняты и зафиксированы зрителем. Таким образом, предполагая совпадение зрителя с временем фильма, следует предварительно заключить о направленности реципиента на приравнивание объема формального качества — единства — кинематографического опыта к объему его ожиданий до наступления времени регистрации опыта. Такая форма его протекания как единство не является последствием интерпретации намерений режиссера или действий по созданию объекта кинематографического опыта.

Реалистический аспект кинематографического образа как аксиологический

Статус эстетических качеств в контексте реалистического характера репрезентации одновременно устанавливает способ их обнаружения в восприятии. В статье «*О реализме*» 1944 года, за которой следует «*Онтология фотографического образа*», Базен обозначает определенные поворотные пункты и понятия, достойные упоминания при разграничении реализма на различные типы. Так, структура более ранней статьи

близка с последующей: когда «механический генезис фотографии делает ее особые свойства отличными от тех, которые присущи живописи», «в первый раз реализм образа достигает полной объективности и делает фотографию видом онтологического эквивалента модели» (Bazin, 1981, 71). Однако уже в «Онтологии» им указываются причины заключать об отсутствии необходимости «веры» в тождественность объекта и воспроизведенного образа.

Более того, во фрагменте работы 1944 года А. Базен осуществлял другое разграничение двух видов реализма — «технического» и «эстетического», а не «настоящего» и «псевдореализма». Следовательно, для автора отсутствовали причины отрицать и опровергать изначальный «реалистический» характер кино, в котором «объективный реализм камеры и фильма безвозвратно определяет его эстетику» (Bazin, 1981, 72). Однако особенности реализма, противоположного «настоящему», следует подвергнуть дополнительной конкретизации за исключением того, что они соответствуют технологическому происхождению кинематографического объекта.

Также необходимо поставить проблему генерализации сторон и условий одного конкретного кинематографического просмотра. Вступают ли в зависимость эти условия с эффектом и последующим отношением зрителя к кинематографическому материалу, который в дальнейшем должен осознаваться им как отображение реальности? «Когда изображение проецируется на широкий экран, угол зрения зрителя не только расширяется..., но глубина его восприятия сфотографированной реальности действительно увеличивается... при этом само изображение не варьируется: оно все еще определено оптической природой этого конкретного просмотра» (Bazin, 2014, 267). Из данного фрагмента можно выделить два условия для того, чтобы подобный процесс не утрачивал своего постоянства: независимость физических свойств экрана и его содержимого от восприятия зрителем, и наличие методов для изменения «глубины» восприятия, которая, в отличие от самого его объекта, имеет степень.

В случае, если, напротив, эстетические качества кинематографа могут быть восприняты, поскольку они были различным

образом проявлены за счет его физических качеств, к примеру, фотографической основы, то следует задать вопрос о роли последних в процессе изменений эстетического отношения. Возникающий вопрос отсылает к тому, что до того момента, пока зритель не зафиксирует перцептивные качества, он не обнаружит финальное — эстетическое. Ответ может быть сформулирован как условие, при соблюдении которого «режиссер выстраивает кадр в глубину, позволяя зрителю отбирать определенные особенности в кадре, на которые он затем мог отреагировать» (Bazin, 1967, 37), что является противоположностью той ситуации, которую Базен называет «экспрессионистской [...]», которая доверяет больше киноухищрениям — то есть, тому, что обычно подразумевают под “кино”, — чем действительности, на которую эти ухищрения накладываются» (Bazen, 1995, 80). Следовательно, двусмысленность возможной зрительской реакции сопоставляется Базеном именно с двусмысленностью, укорененной в реальности.

Если определенный аспект образа обуславливает зрительскую установку по отношению к нему, которая в равной степени вызывается неэстетическими качествами фильма, то имеет основание предположение о том, что в подобном случае имеет место пример супервентности (supervenience). Колин Мак Гинн, в частности, полагает, что такие вторичные характеристики объектов, как цвета, имеют онтологическую основу: они не физические и не ментальные, а находятся вне данных категорий (McGinn, 1996, 537). Однако если отсылка к ценности и индивидуальному опыту является неизбежной, то появляется необходимость повторного обоснования того, по какой причине эстетические качества становятся не только относительными, но и проявляющимися в опыте определенного типа. Поскольку зрители получают разный опыт от одного и того же фильма и расходятся в своих оценках, неэстетическая основа свойств кино должна генерировать предпосылки для выделения различных типов эстетического отношения зрителей.

Постановка акцента на перцептивном происхождении эстетических качеств, которые принимаются за основу при наделении процедуры репрезентации реалистическим потенциалом,

не исключает такого развития кинематографического опыта, когда способность зрителей обнаруживать неэстетические качества будет далека от способности обнаруживать эстетические. Данный ход может противоречить тому условию, согласно которому эстетические свойства конституируются набором неэстетических, что принимается в качестве допущения при придании фильму статуса «отпечатка реальности» или «следа» техник воспроизводства. «Естественно, “реальность” не должна пониматься в терминах количества. То же самое событие или объект возможен в нескольких различных репрезентациях», — утверждает Базен о модифицируемости неэстетических качеств, которые сохраняют при этом равнозначность. «Каждая из них отбрасывает и сохраняет некоторые качества», — которые приводят зрителей к опознанию качеств объекта на экране (Bazen, 1995, 81). Однако по причине того, что репрезентативный характер фильма предполагает неизбежную абстракцию, которая может принимать различные степени, «она не позволяет оригинальному объекту заменять его в своей полноте» (Bazin, 2014, 22). Зритель же, заинтересованный в следовании за линиями сюжета и элементами кинематографического пространства, не является сосредоточенным на буквальной правде нарратива. Реалистический статус последнего по отношению к установке зрителя при просмотре не влияет на появление у реципиента эстетического интереса, большинство объектов которого с необходимостью должны сохранять в сознании зрителя свой воображаемый характер.

Несмотря на то, что Базен допускал многообразие путей фиксации и обнаружения объективных свойств реальности, транслируемых на экране, он не определял понятия «объектив» и «реализм» как подпадающих под абсолютно однозначное применение. «Именно этот факт (абстракции) придает определенную значимость (достоверность) общекритическому стандарту здравого смысла, который рассматривает “реализм” как критерий качества», — полагает Базен (Bazen, 1995, 60). Правда эстетически удовлетворительна, только поскольку она может быть охарактеризована как правда определенного разворачивающегося слоя нарратива, но не правда фактов. Однако в контексте положений Базена об эстетическом отно-

шении утверждение о наличии подверженного репрезентации объекта зачастую не является эквивалентным высказыванию о том, что эстетический интерес зрителя не обуславливает соответствие объектов способу своей репрезентации.

С одной стороны, при условии проекции фильма любого типа — в том числе экспрессионистского характера, что представляет из себя первую стадию перехода фильма в разряд «реалистического», — кинематографический объект сопоставляется с критерием «соответствия» и «правдоподобия», гарантирующим процесс запуска эстетического опыта посредством неэстетических свойств. Однако, с другой стороны, уже на второй стадии взятые по отдельности или приведенные в сумму приемов неэстетические свойства перестают вступать в обратную зависимость с эстетическими. Таким образом, лишь последние могут вызывать такую зависимость, что также оставляет возможность утверждения о реалистическом характере фильма с позиции ценности.

Исключения из «индексального аргумента» и статус зрителя

Подобные взаимоотношения между эстетическими и неэстетическими свойствами, которые проявляются в теории рассматриваемого автора также могут быть объяснены за счет того, что помимо простых неотносительных перцептивных свойств важны иные аспекты кинематографа. Ведь, если брать за основу тот факт, что «технический» реализм не полностью детерминирует «правдивый», или «эстетический», то сведение к проявляющимся свойствам кинематографического образа исключает генетические определения, которые могут подпадать под описание, предоставляемое им в «индексальном аргументе».

Следует еще раз обозначить, согласно данному аргументу, что фильм является «следом» или «отпечатком» профильмической реальности. В связи с этим одна из тенденций рассмотрения и повторного пересмотра теоретического корпуса Андре Базена затрагивала вопросы «индексального» и временного характера кино (Т. Бинкли, Д. Родовик, Л. Малви, Н. Ниссен, Т. Ганнинг, С. Принс, М.-Э. Доан, В. Собчак, Ф. Казет-

ти и Ф. Розен). Более того, для перечисленных авторов такой тезис являлся свидетельством того, что в контексте работ Базена индексальность кинематографического изображения следует ассоциировать в первую очередь с эффектом его совпадения с иллюзорным референтом.

Репрезентация в техническом типе реализма, воспроизводящая особенности предметов в естественном мире, выполняет двойную функцию: она служит подтверждением их правдоподобной передачи и одновременно способствует тому, чтобы зритель перешел на стадию регистрации и отбора максимально сопоставимых с условиями естественного восприятия свойств. Именно от последних требуется обеспечивать предварительное условие для перехода зрителя с «опознавательной» стадии опыта на эстетическую.

Последний пункт необходимо дополнительно обосновать, ведь если принимать за допущение то, что, с позиции Базена, такие специфические свойства кинематографа, как движения камеры, обладают привилегией по отношению к привлечению зрительского внимания и наделены «разумностью» (Bazen, 1995, 65), то «следящее движение» камеры обозначает ее как автономный объект в профильмическом событии. Так, например, в фильме Ж. Ренуара «Преступление господина Ланжа» (*Le crime de monsieur Lange*, 1935), собственный анализ которого также проводит Базен, движения камеры выполняют двойную функцию. С одной стороны, они отмечаются немотивированностью, что производит эффект «*рипроекции*», впоследствии модифицирующий зрительский объем ожиданий, временно нарушив его соотношение с «действительным» действием. С другой стороны, работа камеры становится мотивированной, когда она принимает статичное положение. Последнее усугубляется глубинным фокусом и разбивкой сцены на несколько планов, причем задний план не всегда играет второстепенную роль по отношению к переднему. Довольно часто ситуационные кадры используются Ренуаром в качестве субъективных, но, при этом, движения камеры не только становятся эксплицитными для зрителя, но и, при допущении попадания в центральные части кадра второстепенных деталей, немотивированными. Складываются условия для

отведения первостепенной роли не фильму, рассматриваемому как медиум или нарративный источник, но самому процессу просмотра, в результате которого зритель становится осведомленным лишь о своих реакциях, кульминационных моментах. «Перформативность» фильма состоит в компенсации работы «внешней» инстанции монтажа движениями камеры, которые восполняют нехватку монтажных переходов.

Упомянутые стилистические приемы у Ренуара выступают в качестве необходимой причины для продвижения нарративных элементов. Однако репрезентация имеет потенциал модификации неэстетических свойств оригинальных объектов в такой степени, что зрительская активность по перемещению данных свойств в разряд эстетических приобретает неоднозначный статус: «...эстетическая ценность фильма определяется не столько идеями его автора, сколько тем, как эти идеи интегрированы в мизансцену» (Bazin, 2014, 108). Оценочный компонент, с необходимостью присутствующий в суждении о фильме, а также являющийся его определяющим основанием, позволяет сделать предварительный вывод о том, что некоторые свойства экранного образа генерируют ценность, только когда они комбинируются через взаимодействия и отношения среди формальной базы свойств в общем опыте от фильма.

Следовательно, если перцептивный реализм необходим на этапе правдоподобия образа, который может интерпретироваться как относительно реалистичный, то нереальные изображения могут быть относительно вымышленными, но перцептивно реалистичными. При этом индексальный аргумент не является универсальным инструментом для приписывания свойства реализма изображению, а неоправданное кадрирование и смещение точки зрения в фильме способствуют рефлексии зрителя о свойствах фильма как медиума.

Взаимоотношения формальной и экспрессивной стороны эстетического опыта в кино

Принимая в качестве допущения то, что в концепции реализма кинематографический опыт связан с влиянием физических свойств образа на зрителя, следует предположить, что

признание некоторых фильмов «великими» согласно особому критерию или схеме, которым удовлетворяет их просмотр, не является частным случаем суждения о киноопыте. Однако установление Базеном в качестве образцов реализма кино определенных работ отдельных режиссеров позволяет сделать предположение, что такое решение теоретика приводит его к описанию эстетического опыта в кино преимущественно в «позитивных терминах». В частности, такая «позитивизация» упоминается Э. Земачем, утверждавшим, что реципиенты приходят к опыту неудовольствия лишь после взаимодействия с определенными эстетическими свойствами, вынося суждения о форме объекта в целом. Однако основание суждения в универсальном смысле, а также сам процесс обнаружения и описания свойств, отличается некоторой «односторонностью», и также существует ложные логические отношения между эстетическим опытом и эстетическими свойствами (Zemach, 1971, 393).

Базен не предполагал возможности развития событий кинематографического опыта таким образом, что некоторые зрители находятся в более выгодном положении, чтобы произвести суждение об эстетическом потенциале фильма, чем остальные:

Публика всегда предпочтет *при соблюдении определенных психологических условий* хороший фильм плохому, поскольку мы просто знаем, что качество фильмов не может быть изменено посредством первоклассно обученных и обладающих вкусом критиков, но, наоборот, необходимо в первую очередь изменить качество фильмов так, чтобы они могли образовывать публику. (Bazen, 1995, 54)

Однако его формулировка «*при соблюдении определенных психологических условий*» все-таки отсылает к выводу, представленному традицией анти-реализма в аналитической эстетике. К примеру, Дж. Левинсон допускает возможность того, что могут существовать различные перцептивные чувствительности, а также, что эстетические свойства могут «относиться к ситуации» в определенных «группах чувствительности» (Levinson, 2011, 134-159). В соответствии с тем фактом, что такие же базовые свойства могут производить различные

эстетические свойства для разных зрителей, не может быть принципиальной границы между первыми свойствами и последними, поэтому Базен утверждает, что не существует никаких принципов для конструирования успешных работ киноискусства (Bazen, 1995, 60).

При этом, для Базена в контексте скорости обнаружения определенных сторон образа остается нерешенным вопрос о том, «какая уверенность имеется у нас на счет того, что зритель, действительно, найдет [образ] или даже, что он заметит его происшествие» (Bazen, 1995, 54). Учитывая, что эстетика приобретает второстепенную значимость в проблеме механизма формирования эффекта реальности, имеет свои основания утверждение, что технические приспособления и психологические эффекты способны привести к такому развитию событий при просмотре фильма, что «образ не может вызвать добровольного размышления о нем» (Bazin, 1981, 151). Следовательно, первая проблема интерпретации реализма в кинематографе относится к психологическому аспекту реализма в негативном смысле, противопоставленному эстетическому или кинематографическому его аналогу.

Вторая проблема реализма в контексте кино — это предоставление ответа на вопрос о том, каким образом эстетические свойства кино предоставляют «автономию» зрительской активности. В том случае, если при вызывании различающихся режимов просмотра, начиная с режиссерского замысла и завершая воспроизведением, фильм манифестирует себя при сокращении дистанции по отношению к зрителю, то суждения о качестве фильма выстраиваются на основании того, из чего именно состоит изобразительная система кадра или фильма в целом. Однако для осуществления перехода в «эстетический режим» зрителю необходимо иметь в виду определенный элемент в качестве посредника. Подобным посредствующим элементом в эстетическом отношении зрителя к фильму становится прием «эллипсиса», «представления пустоты между объектами и их примерами», «болезненный для мышления кинозрителя» (Bazin, 1981, 145), так как рассматриваемая техника сопоставляет время и нарратив в единственном образе. При подобном условии расхождение

временных или пространственных планов диегезиса фильма принимает на себя роль субординационного механизма, где единство, становящееся формальным свойством эстетического опыта, ретроспективным образом восстанавливается уже не относительно объекта, но как единство в опыте. Нарратив, таким образом, приходит к элиминации времени собственного продвижения в предпочтение самопрезентативности или идентичности, ясного представления о нем у зрителя.

В контексте различных допущений автора, теории которого посвящена данная работа, в рамках реализма кино выстраивается следующая схема принятия зрителем эстетической установки, включающей в себя противостоящие друг другу сценарии. Физические свойства кинематографического медиума, а также автономный характер камеры как источника интенсификации активности зрителя, способствуют преобразованиям и даже модификациям в особенностях фильмического материала в целом. Затем фильм перестает восприниматься лишь как конгломерат физических свойств и приобретает пространственно-временное единство, что обуславливает, во-первых, уравнивание его с диегезисом, а, во-вторых, возможность утверждать, что история производства фильма может иметь достаточный объем для того, чтобы получить предикат «эстетический».

Для того, чтобы раскадровка и движения камеры как средства артикуляции фильмического материала совершили переход к регистрации зрителем момента просмотра, требуется дополнительная предпосылка, которая превосходит «кадр» в качестве единицы кинематографической наррации, обладающей исключительно описательным потенциалом. Подобной предпосылкой является зрительское откладывание по восприятию «пропусков» в кинореальности как признаков нарушения опыта просмотра, сопоставления образа с заранее сформированным им стереотипом «персонажа» или элемента мизансцены. Данная процедура, по мнению А. Базена, признается мотивом того, что зритель из режима сосредоточенности на медиальных свойствах фильма переходит в режим эстетического отношения.

Заключение

Рассмотрение А. Базеном кинематографа в смысле, предполагающем расширение категории «реализм», соотносится с психологическим или перцептивным типом, который занимает в концепции автора второстепенное положение по сравнению с эстетическим или кинематографическим аналогом реализма. Кинематографический объект выполняет функцию модификации зрительского объема и горизонта ожидания, поскольку его свойства формируют у реципиента отношение, которое превосходит отношение к статусу профильмического материала, объективный характер которого должен подтверждать кинематографический аппарат. Значение подобных контекстуальных преобразований свидетельствует о том аспекте кинореализма, когда такие неотъемлемые черты киноматериала, как дисконцентрирующие эффекты монтажа, выступают в качестве признаваемых теоретиком, но необходимых «лакун в реальности» по причине того, что монтаж является завершающим этапом возникновения эллипсиса как способа артикуляции кинематографического материала.

В том случае, если при постановке проблемы «реализма» концентрация происходит на активности зрительской интерпретации как на отправной точке для размышлений о происхождении кинематографического объекта, фильм как конгломерат релевантных свойств перестает выступать критерием формирования и направления смысла. Более того, проблема реалистических свойств кино и их отношения к эстетическому опыту зрителя состоит не в значимости немотивированных технических приемов, таких как движения камеры или разбиения кинематографического пространства на менее крупные фрагменты, что должно свидетельствовать о проявлении иллюзии и, следовательно, об опровержении следования эстетических свойств кино напрямую из реальности. Скорее, неполнота зрительского опыта признается Базеном определенной неполнотой «фактов», выступающей в качестве нормы. Необходимость обоснования подобной неполноты в форме своего рода «легитимации» отходит на второй план, поскольку факт просмотра фильма как первоначальный пункт взаимодействия с медиумом кино исключается из его

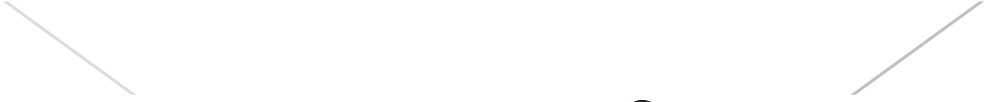
конечных результатов — эстетического опыта и определения пространства восприимчивости в некотором объекте.

Таким образом, постановка проблемы кинореализма и выделение в зрительской активности нескольких режимов может быть обоснована тем, что в положениях А. Базена прослеживается идея о том, что определенные режиссеры прогнозируют опыт от своих работ так, что он совпадает с рядом типов эмоциональных сценариев при просмотре. Данные сценарии находят свой основной потенциал в риторических приемах, приобретающих форму конвенций. Именно в таком случае появляется возможность воспроизведения определенного реактивного сценария зрительского режима опыта. Исключая основную объяснительную силу из суждений о кино как об удовлетворяющем критерию реализма, а также определяя, были ли они вынесены с применением эстетических терминов, следует сделать вывод об описательных границах подобной процедуры. Принятие зрителем эстетического отношения, которое может быть зафиксировано при помощи четко очерченных и вербально выраженных феноменальных впечатлений или эффектов, ассоциирующихся с такими терминами как «реалистичный», является необходимым допущением. Однако это необходимое допущение, выявляющее условия возникновения феноменальных впечатлений в опыте просмотра, не гарантирует установление себя как принципа определения некоторого набора структурных свойств.

REFERENCES

- Baudry, J.-L. (1986). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. In P. Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (299-318). New York: Columbia University Press.
- Bazen, A. (1995). *Zhan Renuar* [Jean Renoir]. Moscow: Muzej kino. (In Russian).
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Volume I*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bazin, A. (1971). *What Is Cinema? Volume II*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bazin, A. (1981). *French cinema of the occupation and resistance: the birth of a critical esthetic*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.

- Bazin, A. (1997). *Bazin at Work: Major essays and Reviews from the Forties and Fifties*. New York: Routledge.
- Bazin, A. (2014). *André Bazin's new media*. Oakland: University of California Press.
- Goldman, A. H. (1993). Realism about Aesthetic Properties. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 31–7. doi: 10.2307/431968.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Livingston, P. (1998). Intentionalism in aesthetics. *New Literary History*, 29(4), 831-846. doi: 10.1353/nlh.1998.0042.
- McGinn, C. (1996). Another Look at Colour. *The Journal of Philosophy*, 93(11), 537-553. doi: 10.2307/2941048.
- Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.



PRAXIS



РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ТРАВМЫ ГЕРМАНИИ В НЕМЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ¹

ВАЛЕРИЯ ДУДИНЕЦ

Валерия Валерьевна Дудинец — бакалавр, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: lera.27199711@gmail.com

В данной статье на примерах послевоенного изобразительного искусства рассматриваются этапы формирования концепта культурной травмы Германии. В первой части статьи производится краткий теоретический обзор концепций понимания культурной травмы, во второй осуществлен анализ тенденций репрезентации культурной травмы в немецкой живописи второй половины XX века. Анализ указанных тенденций позволяет представить существенно важные аспекты культурной травмы, характерные для послевоенной Германии.

Ключевые слова: Культурная травма, изобразительное искусство, поп-арт, акционизм, абстракционизм, неоэкспрессионизм

REPRESENTATION OF GERMAN CULTURAL TRAUMA IN THE GERMAN FINE ART

Valeriia Dudinets

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
E-mail: lera.27199711@gmail.com

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

This article is an attempt to present the stages of the formation of the concept of German cultural trauma on the examples of fine art in Germany after the Second World War. The article consists of two parts. The first part of the article is a brief theoretical overview of the cultural trauma concept. The second part is an analysis of several trends in the representation of German cultural trauma in the fine arts of post-war Germany. An analysis of the representations provides an opportunity to clearly present important aspects of German cultural trauma.

Key words: Cultural trauma, visual arts, pop art, actionism, abstractionism, neo-expressionism

Несмотря на то, что изучение травматического опыта началось вскоре после окончания Второй Мировой войны, анализ специфики культурной травмы Германии в современных *trauma studies* все еще не доведен до конца. Об этом говорит тот факт, что до сих пор появляются новые исследования, посвященные как теоретическому осмыслению травматического опыта населения Германии, так и отдельным проявлениям указанного опыта. Неопределенность теоретических рамок концепта культурной травмы обусловило то, что исследователи обращали внимание на разные аспекты травматического опыта. В настоящее время накопленные за несколько десятилетий результаты исследований открывают возможность провести его комплексный и многосторонний анализ. В данной статье, основываясь на опыте и методах изучения немецкой культурной травмы во второй половине XX — начале XXI веков, проводится анализ произведений изобразительного искусства, чтобы обозримо представить этапы осмысления травматического опыта в послевоенной Германии.

Важное значение для решения поставленной задачи имеют исследования, направленные на формирование теоретического понимания и концептуализации культурной травмы. Истоки ее изучения следует искать в психоаналитической теории начала XX века. На основе психоанализа пациентов-участников Первой Мировой войны Зигмунд Фрейд установил, что травма разрушает в психике индивида связь между внутренним и внешним миром, создавая специфическое «понимание себя». Однако эта новая идентичность не возникает сама по себе — определяющую роль в ее формировании играет

память, которая содержит в себе набор репрезентаций ситуаций, связанных с получением травматического опыта. По этой причине разговор о травме с неизбежностью подразумевает и разговор о репрезентации, то есть о том, что и кто эту травму наносит (Freid, 1995, 252-259). На основе психоаналитического понимания травмы британский социолог С. Холл предложил рассматривать травму как репрезентативную систему, определяя репрезентацию как набор символов, содержащихся в культурных артефактах, при этом вариативность трактовки репрезентаций бесконечна, так как способ репрезентации постоянно изменяется под влиянием культурного и исторического контекста (Hall, 1997). Изобразительное искусство представляет собой пространство репрезентации, придавая символическому набору репрезентаций культурной травмы визуальные формы. Возникновение этих форм в изобразительном искусстве напрямую зависит от способов интерпретации культурной травмы, что позволяет поставить вопрос о том, какой должна быть репрезентация, чтобы полностью и адекватно выразить травму? (Isaev & Komogorova, 2018).

Поставленную проблему поможет решить изучение истории того, как осуществлялся процесс репрезентации культурной травмы, полученной немцами в ходе Второй Мировой войны, которая, обладая своими специфическими особенностями, может, тем не менее, рассматриваться как частный случай культурной травмы в ее наиболее обобщенном, теоретическом понимании. В изучении немецкой культурной травмы можно выделить несколько различных аспектов, к каждому из которых было приковано внимание общества и ученых в послевоенной истории Германии.

Среди немецких исследователей мемориальной культуры и культурной памяти нет единства по поводу количества и длительности указанных периодов. Мы будем придерживаться той периодизации, которая была предложена в книге Лутца Нитхаммера «Вопросы к немецкой памяти», где были выделены три этапа национального диспута о травме, имевшего место в Германии по окончании Второй мировой войны. Такой подход позволяет наиболее адекватно представить как специфику немецкой культурной травмы, так и особенности

ее репрезентации, которые могут быть проиллюстрированы произведениями изобразительного искусства.

В главе «Коллективные размышления» Нитхаммер дает описание этапов формирования соответствующего исторического контекста. По мнению немецкого исследователя, на первом этапе формируется индивидуальный травматический опыт:

Первое послевоенное десятилетие жизнь немцев на бытовом уровне была подчинена преодолению непосредственных последствий Второй мировой войны, а на политическом уровне — решениям союзников и затем разделу страны в годы холодной войны. Сочетание этих двух важнейших условий образовывало рамки, в которых сложились паттерны воспоминания о войне, сохранявшие свое действие очень долго — как на политическом и культурном уровнях, так и на бытовом, и на уровне личных воспоминаний. (Nitkhammer, 2012, 392)

Нитхаммер отмечает, что при формировании воспоминаний индивида о собственном травматическом опыте его непосредственное травмирующее воздействие частично и постепенно вытеснялось из памяти. Анализ данного этапа осложняется наложением двух главных причин немецкой культурной травмы — Первой и Второй Мировых войн. Сегодня исследователи не дают однозначного ответа на вопрос о том, как связаны между собой травматические опыты обеих мировых войн. Однако в изобразительном искусстве того времени применялись сходные способы репрезентации травмы, несмотря на то, что они были вызваны различными историческими событиями.

Австрийский куратор Петер Вайбель характеризует репрезентацию первого этапа культурной травмы в изобразительном искусстве термином *Schmerzensbilder*, что в дословном переводе означает «образы боли» (Kabanova, 2017). Образы боли — это способ репрезентации травматического опыта посредством прямого изображения в произведениях искусства разрушенных домов, казней, тел погибших. Впервые такие образы появляются в искусстве Германии после Первой Мировой войны, когда перед немецкими художниками встала проблема поиска способов выражения травматического опыта. Стилиевые традиции довоенного искусства не позволяли передать искаженный травмой внутренний мир художника. Поэтому немецкое изоб-

разительное искусство начало отказываться от конкретных и реалистичных форм и переходить к абстрактному искусству и экспрессионизму — наиболее влиятельных художественных течений как во времена Веймарской республики, так и в культуре первого десятилетия после Второй Мировой войны.

Причина обращения искусства послевоенной Германии к выразительным средствам Веймарской эпохи заключалась в том, что именно в это время немецкое общество стремилось к очищению Германии от национализма, используя среди прочих средств и искусство. Возможно, что после Второй Мировой войны немецкое искусство вернулось к образам боли и художественному языку экспрессионизма по тем же причинам, что и в 1920-е гг.

Условия, в которых оказалась Германия после поражения в обеих войнах, были во многом сходны. Изобразительное искусство первых послевоенных лет стремилось зафиксировать как переживание поражения, так и неопределенность дальнейшего пути развития немецкой нации. Примерами могут служить чернильные рисунки Вильгельма Рудольфа, показывающие ужасные последствия разрушения Дрездена воздушными налетами союзников, или работы Герберта Сандберга, описывающие жизнь узников концентрационного лагеря Бухенвальд. Некоторые произведения фактически стали художественными манифестами этого периода, как, например, картина Макса Бекмана «Удаление Сфинксов», изображающая конец национал-социализма.

Однако способы репрезентации немецкой культурной травмы, выработанные во времена Веймарской республики, не могли в полной мере отразить переживания, полученные в ходе Второй Мировой войны. Впоследствии это привело к определенному повороту в развитии немецкого искусства к уклонению от непосредственного воссоздания травматического опыта, о чем свидетельствовало стремление заменить образы боли репрезентацией предметной реальности. Так началась новая волна реализма в немецком искусстве, дающая повседневным предметам право на присутствие в пространстве художественного произведения — «Диалог с вещами». Кроме этого, под влиянием массовой культуры, привнесенной

в Германию начала 1950-х гг., прежде всего США и Великобританией, стал развиваться немецкий поп-арт. Переход от образов травмы к эстетике поп-арта был во многом обусловлен ценностями общества потребления и развитием массового производства во времена немецкого «экономического чуда» 1950-х годов. Прогресс в экономической и социальной сфере казался признаком преодоления последствий войны и культурной травмы, что сделало образы боли неактуальными для немецкого искусства данного периода. У Германии появились новые ориентиры в экономическом и социальном развитии, в результате чего стало формироваться представление о ее новом достойном месте в европейском и мировом цивилизационном процессе, поэтому в художественном творчестве тема неопределенности будущего потеряла свою актуальность.

Поп-арт развивался в Германии преимущественно в четырех городах: Дюссельдорфе, Берлине, Франкфурте-на-Майне и Мюнхене. 1 мая 1963 года открылась первая выставка так называемого «капиталистического реализма», на которой были представлены работы Герхарда Рихтера, Зигмара Польке, Конрада Люга и Манфреда Куттнера. «Печатные машинки» Манфреда Куттнера и Конрада Клафера стали едва ли не первым призывом обратить внимание немцев на настоящее их страны. Распространение поп-арта показывало, что немецкое общество вышло из состояния подавленности собственным прошлым и актуализировало проблемы настоящего.

Американское влияние способствовало также развитию искусства перформанса, в котором главное место принадлежит Йозефу Бойсу. В отличие от представителей поп-арта, Бойс не стремился к вытеснению травматического опыта немцев, напротив, травма и Холокост стали ведущими темами его перформансов. Схожесть произведений Бойса с поп-артом заключается лишь в том, что он, подобно художникам поп-арта, обращается к образам вещей, отказываясь от непосредственного выражения травмы. Тем не менее именно при помощи вещей и предметов художник создал свой собственный способ репрезентации травматического опыта.

Бойс по праву признан одним из новаторов в поиске способов нового художественного представления опыта травмы.

Христианская символика его мистицизма была переосмыслена в контексте Холокоста, что видно, например, в его акции 1964 года в Аахене, принесшей ему медийную известность. На фотографии изображен Бойс с разбитым носом, одна его рука поднята в римском салюте, а в другой он держит распятие, символизирующее вину христианства за Холокост. А в одной из первых акций, проведенных художником в день годовщины неудачного покушения Штауфенберга на Гитлера, художник поднимал распятие под запись речи Геббельса, выкрикивая при этом нацистское приветствие. Бойс считал, что создание будущего и жизнь в настоящем невозможны без проработывания опыта травмы. По словам Г. Напреенко, именно

поэтому Бойс обращался не только к опыту нацизма и лагеря, но и ко всей истории человечества, как в той же «Трамвайной остановке». Самые бедные общества — общества, которые забыли свое прошлое и свои раны... Бойс говорил об этих ранах, о травмах как о транспортных средствах, которые могли перенести определенные мысли в настоящее и в будущее, которые помогали человеку думать. Например, когда в Берлин приезжал директор Музея Холокоста и мы посетили с ним выставку, то он, увидев «Трамвайную остановку» уже издалека, еще до всяких моих объяснений, сразу сказал: «Это Освенцим»... (Napreenko, 2012)

Фигура Бойса важна для данного этапа немецкого искусства также и потому, что он был одним из тех, кто возобновил диспут о травме. Однако нельзя утверждать, что с приходом эпохи поп-арта культурная травма Германии стала замалчиваться, поп-арт лишь ускорил процесс замалчивания, но не был его причиной. По-видимому, в это время в искусстве Германии еще не возникли те формы репрезентации, которые были бы пригодны для воплощения именно той культурной травмы, которая была нанесена Второй Мировой войной.

На втором этапе развития послевоенного искусства в Германии замалчивание культурной травмы постепенно преодолевается переходом к ее *коллективному проговариванию*. Нитхаммер утверждает, что именно на этом втором этапе концепт немецкой культурной травмы получает новые теоретические обоснования, что и приводит к появлению новых форм ее репрезентации в изобразительном искусстве. Три десятилетия второго периода Нитхаммер описывает как

фазу борьбы за память о войне и национал-социализме. Линии фронта в каждом из трех государств-наследников Третьего Рейха проходили по-разному, и ритмы были тоже разные, однако во всех трех случаях, в конце концов утвердилось в культуре и в средствах массовой коммуникации суждение, что эту войну можно понимать только в связи с национал-социализмом (это особенно относится к Западной Германии), и что Холокост представляет собой важнейший элемент памяти о войне, который навсегда сохранит парадигматическую роль главного, о чем стоит помнить. Такой прогресс познания имел свои издержки — прежде всего они выразились в том, что необработанные военные воспоминания большинства современников оказались изолированы, лишены связи с осмысленным жизненным опытом. (Nitkhammer, 2012, 392)

Под влиянием Бойса художники второго периода поставили перед собой задачу избавиться от любых форм политических и тематических ограничений в изобразительном искусстве, обрести максимальную свободу выражения всех волнующих немецкое общество проблем. В связи с этим одно из направлений дальнейшего развития искусства виделось в поиске новых форм репрезентации немецкой культурной травмы. Первым течением данного периода стал Акционизм, привнесший в концепт культурной травмы новые радикальные формы репрезентации. Под художественной акцией (лежащей в основе акционизма) мы будем понимать вырванное из повседневного контекста действие, которое художник наделяет новыми культурными смыслами. Акции художников 1960-х годов отличаются от акций дадаистов тем, что приобретают все более театральные формы. Так, хотя акции данного периода обычно имеют сценарий, они преимущественно уникальны и не повторяются, сохраняя эффект непредсказуемости. Акционизм второй половины XX века стремился стереть грань между искусством и действительностью, поэтому акции и выходили из художественного, прежде всего, музейного, пространства на улицы, площади, и в аудитории университетов.

В попытке осмыслить опыт Второй мировой войны в Австрии зарождается *венский акционизм*, вдохновленный Джексоном Поллоком и движением «Флюксус». К представителям венского акционизма относятся Гюнтер Брус, Отто

Мюль, Герман Нич и Петер Вайбель. По сравнению с творчеством Бойса *венский акционизм* был более радикальным в своей критике австрийского, да и в целом буржуазного, общества. Герман Нич, как главный оратор *венского акционизма*, считал акцию особой формой эстетической молитвы, утверждая, что акции — это проповедь, направленная на то, чтобы общество раскаялось в своих грехах (Buchkov, 2012).

В большинстве этих акций можно найти антинацистский подтекст, направленный на то, чтобы вывести травму из внутреннего опыта переживания в сферу коллективного обсуждения через открытое проговаривание в ходе творческих акций. Мюль выражал отношение к обществу послевоенной Австрии через различные физиологические и психические крайности. Некоторые из его выступлений, например, *Selbstbemalung* и *Kunst und Revolution*, были спектаклем, который таблоиды обозначали как «Неопределенность университета», выражаемая через сочетание наготы, мастурбации, увечья и грубого размазывания экскрементов — его акции стали провокациями, поэтому они нередко заканчивались арестами участников.

Венский акционизм повлиял также на развитие фотографии и видео-арта. Примером осмысления травмы посредством художественной фотографии служит серия фотографий “Besetzungen” Ансельма Кифера (1969), на которых он, облачившись в военную форму, вскидывал руку в нацистском приветствии на фоне главных европейских достопримечательностей. По словам Кифера, эта серия была его первой попыткой разобраться в самом себе, в поколении своих родителей, и объяснить себе, на чем строится сегодняшняя идентичность Германии (Vasil'eva, 2016).

Замалчивание травматических переживаний войны на фоне склонного к ограничениям политического и культурного ландшафта привели к быстрому росту влияния *венского акционизма*, сделав акцию едва ли не самой радикальной формой репрезентации культурной травмы. Таким образом, *венский акционизм* не только вызывал отклики в художественной среде, но и влиял на австрийскую систему правосудия. По этим причинам он стал достоянием культуры как в области искусства, так и в областях изучения современного общества.

Попытка разобраться в самом себе через прошлое своей страны, семьи стало главной целью репрезентации травмы второго периода. Замалчивание травмы на первом этапе вызвало не только политические протесты, но и бунт в сфере искусства, что сделало невозможными любые формы ограничения политических взглядов и творческой свободы. Своими действиями молодежь стала вытеснять травматический опыт своих родителей, ставя под вопрос адекватность репрезентации немецкой травмы в искусстве Германии второго этапа.

Заслуживает внимания и момент включения опыта неоэкспрессионизма в художественные стратегии характерные для второго этапа. Феномен «Новых Диких» представляет собой синтез возрожденного на новом историческом этапе немецкого экспрессионизма и ряда новых тенденций американского абстрактного искусства. Представителями «Новых Диких» являлись Ханс Петер Адамски, Зигфрид Анцигер, Хельмут Миддендорф, Мартин Киппенбергер, Георг Базелец и Ансельм Кифер. Художники данного направления вернули немецкому искусству утраченную в послевоенный период славу. Они вернули в немецкую живопись экспрессию и яростный мазок широкой кистью, цвета стали яркими, формы тел — летящими, судорожными. Согласно их представлениям о манере письма, краска должна быть наложена несдержанно, грубо, неаккуратно, с подтеками. Можно заключить, что по своей эстетической направленности, социальному темпераменту и лаконизму высказывания *неоэкспрессионизм* — это урбанистическая живопись, в ней отчетливо чувствуется стилистика граффити.

Таким образом, во второй период рефлексии культурной травмы в немецком искусстве образ травмы как индивидуальной формы художественной репрезентации приобрел социально значимый характер, так как художники второго периода создали контекст для открытого и публичного ее проговаривания. Существенную помощь в решении этой задачи им оказала радикализация форм репрезентации и осмысления травматического опыта, созданных в течение первого периода. Примером такой радикализации может послужить творчество Вольфа Фохтеля, который в 1968 году представил работу “Dutschke”. С помощью особой техники размывания он

придал новую художественную ценность известному фотоснимку идейного предводителя берлинского студенческого движения Руди Дучке.

Переходя к рассмотрению третьего этапа, следует в первую очередь отметить, что он еще далек от своего завершения. Л. Нитхаммер характеризует этот этап как новую фазу открытия травмы:

наступило время, длящееся до сегодняшнего дня, которое, как мне кажется, характеризуется тем, что в средствах массовой информации и в политической сфере поднимаются одна за другой волны расширения восприятия и выдвигаются вызывающие споры толкования. По главной тенденции эту фазу можно назвать фазой открытия памяти на пороге перехода от коммуникативной памяти современников и свидетелей событий к ориентированной на будущее памяти культуры. (Nitkhammer, 2012, 392)

Как было отмечено выше, концепт культурной немецкой травмы еще не полностью осмыслен теоретически, все новые работы, посвященные отдельным теоретическим аспектам культурной травмы Германии, появляются и сегодня. Сложность данного процесса состоит, прежде всего, в том, что выстраиваемая теория должна учитывать как опыт Первой Мировой войны, так и опыт, накопленный в ходе первого и второго этапов репрезентации культурной травмы. А это значит, что и третий этап осознания трагедии немецкой истории так же должен получить собственные формы репрезентации. В настоящее время радикальное искусство Германии более политично, чем в предшествующие периоды, подтверждением чего, в частности, служит деятельность современной группы художников-акционистов «Центр политической красоты». Одной из их наиболее известных акций является кража мемориальных крестов в Берлине. В 2014 году были демонтированы белые мемориальные кресты, установленные в память о погибших при попытке бегства из ГДР. Активисты группы перенесли эти кресты к границам Европы в места скопления беженцев с Ближнего Востока. Идея акции заключалась в том, чтобы показать сходство положения беженцев из ГДР и беженцев, прибывших в современную Германию.

Анализ представленных примеров развития изобразительного искусства послевоенной Германии позволяет сделать

вывод, что существующие современные формы репрезентации отражают лишь наиболее общие аспекты концепта немецкой культурной травмы. При этом такие стили как поп-арт, акционизм и неоэкспрессионизм существуют и продолжают развиваться одновременно, не теряя своей актуальности.

В результате проведенного рассмотрения можно сделать следующий важный вывод: каждый этап формирования памяти о культурной травме характеризуется собственной формой ее репрезентации. Для первого этапа характерной формой репрезентации травмы является поп-арт, хотя он послужил замалчиванию травмы, так как актуализировал не столько дискурс о ней, сколько проблему массового производства и потребления. Второй этап был существенно радикальнее предыдущего, что было связано, прежде всего, с приходом поколения, сформировавшего новый взгляд на культурную травму Германии и, как следствие, предложившего новую форму ее художественной репрезентации. Однако радикализация проблемы не привела к ее положительному разрешению. Конечно, современное искусство Германии нельзя представить без влияния акционизма и неоэкспрессионизма. Однако опыт молодых художников вытеснил опыт родителей, не вполне адекватно заместив его. В центре внимания оказалась не сама травма, а сформированное новым поколением представление о ней, которое было оформлено в достаточно строгий художественно-политический канон.

Тенденции второго этапа оказали существенное влияние на третий, благодаря чему сегодня в немецком искусстве репрезентация травмы используется как попытка увидеть в напоминаниях об ужасах прошлого их следы в настоящем. Так, тема возможности повторения Холокоста в современном искусстве Германии приобрела новое звучание, поскольку под Холокостом не всегда понимается именно геноцид евреев. Холокост предстает в художественном высказывании как возможность повторения геноцида как такового, что и демонстрирует, например, акция «Центра политической красоты».

Сегодня для изобразительного искусства Германии наиболее актуальны такие вопросы настоящего, как, например, ситуации с климатом и мигрантами, которые стали современными аспектами немецкой культурной травмы. Вместе с тем

в художественном воплощении указанных проблем часто используются формы и образы антифашизма, говорящие о том, что истоки сложностей настоящего немецкое общество усматривает в прошлом Германии. Так, используя устоявшиеся образы, современный художник апеллирует к дискурсу о немецкой культурной травме, одновременно понимая ее шире, чем это было на предыдущих этапах формирования ее художественной репрезентации, не сводя ее лишь к представлениям о войне и национализме.

REFERENCES

- Bychkov, V. (2012). Fenomenologiya iskusstva. Aktsionizm [The phenomenology of art. Actionism]. *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of Cultural Studies], № 3, 102-105. (In Russian).
- Freid, Z. (1995). *Khudozhnik i fantazirovanie. Sbornik rabot* [An artist and a fantasy. Collection of works]. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. New York: SAGE Publications.
- Isaev, E. G., & Komogorova, M. G. (2018). Otrazhenie voiny: kul'turnaia travma v postyugoslavskom kinematografe [Reflection of the war: cultural trauma in post-Yugoslav cinema]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], №1(30), 220-227. (In Russian).
- Kabanova, O. (Interviewer). (2017, January 26). *Peter Vaibel' rasskazal o poslevoennom iskusstve Evropy* [Peter Weibel spoke about the post-war art of Europe]. In *Vedomosti*. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2017/01/27/675082-vaibel-poslevoennom-iskusstve> (In Russian).
- Napreenko, G. (2012). *Oigen Blume: «Tvorchestvo Boisa seichas aktual'nei, chem kogda-libo»* [Eugen Blume: "Boyce's work is more relevant now than ever"]. Moscow: ART khronika. (In Russian).
- Nitkhammer, L. (2012). *Vopros k nemetskoj pamiaty* [Question to German memory]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Vasil'eva, E. V. (2016). Diussel'dorfskaia shkola fotografii: sotsial'noe i mifologicheskoe [Dusseldorf school of photography: social and mythological]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Seriya 15, 27-37. (In Russian).

КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД В ЭСТЕТИКЕ: ОДИН КЕЙС ДЛЯ АНАЛИЗА¹

АРТЕМ РАДЕЕВ

Артем Евгеньевич Радеев — доктор философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: artem_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

В статье на примере определения рок-музыки показывается, что такое кластерный подход, с какими сложностями он встречается, какие у кластерного подхода есть продуктивные возможности и серьезные проблемы. Какие варианты вопроса о сущности рок-музыки может предложить эстетика? Возможно ли искать эту сущность только в музыкальных компонентах или же ее необходимо искать в обширном поле, выходящем за пределы самой музыки? На материале работы Г. Кнабе рассматривается такой критерий определения рок-музыки, как протест, а на материале споров в современной эстетике (главным образом, спора Т. Грацика и С. Дэвиса) оценивается такой критерий, как студийная запись и исполнение вживую. Утверждается, что эти и другие критерии могут приниматься наравне с другими критериями, поскольку ни один из них не является достаточным и необходимым для определения того, что такое рок-музыка. В статье ставятся вопросы о возможности кластерного подхода к рок-музыке и о необходимости этого подхода. В статье предлагается критическая оценка предложенных критериев, на основании чего

¹ *Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ №18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».*

делается ряд выводов о том, как же именно следует оценивать кластерный подход с точки зрения эстетической проблематики.

Ключевые слова: Рок-музыка, кластерный подход, Г. С. Кнабе, Т. Грацик, С. Дэвис, Э. Кания, эссенциализм, анти-эссенциализм, современная эстетика, эстетический опыт

CLUSTER ACCOUNT IN AESTHETICS: A CASE FOR ANALYSIS

Artem Radeev

D. Sc. in Philosophy, St. Petersburg State University, Russia

E-mail: artem_radeew@mail.ru, a.radeev@spbu.ru

The article uses the example of definition of rock music to show what the cluster account is, what difficulties it meets, what productive opportunities and serious problems the cluster account has. What modes of the question about the essence of rock music aesthetics can offer? Is it possible to look for this essence only in the musical components, or is it necessary to look for it in a vast field that goes beyond the music itself? Using a Knabe's work, a criterion for defining rock music as protest is considered. Using some debates in contemporary aesthetics (mainly the dispute between Th. Gracyk and S. Davies), a criterion for defining rock music as recording and performance is evaluated. It is argued that these and other criteria can be accepted on an equal basis with other criteria, since none of them is sufficient and necessary to determine what rock music is. The article raises questions about the possibility and necessity of cluster account for rock music. The article offers a critical assessment of the proposed criteria, and sets some ideas about how the cluster account should be evaluated.

Key words: Rock music, cluster account, G. Knabe, Th. Gracyk, S. Davies, A. Kania, essentialism, anti-essentialism, contemporary aesthetics, aesthetic experience

К постановке проблемы

В своих работах, вышедших ранее, я уже описывал кластерный подход к искусству, рассматривал его в контексте форм отношения к объекту, показывал, что у этого подхода есть плюсы и минусы, которые следует принимать во внимание при оценке этого подхода с точки зрения истории и теории (Radeev, 2014,

2018). Поэтому нет необходимости напоминать возможному читателю о сути этого подхода — лишь скажу, что этот подход является плодом дискуссий, развернувшихся в англо-американской эстетике вокруг определения понятия искусства, и состоит он в выделении критериев, по которым возможно что-либо назвать искусством, каждый из которых не является необходимым и достаточным для определения искусства.

В этой работе я хотел бы показать на одном конкретном примере, как именно работает этот подход, с какими сложностями он встречается, какие у кластерного подхода есть продуктивные возможности и серьезные проблемы. Для этого я изложу проведенное мною и моим студентом исследование возможностей кластерного подхода к определению рок-музыки и предложу ряд выводов о том, как же именно следует оценивать кластерный подход с точки зрения эстетической проблематики.

Пожалуй, не будет слишком большим обобщением заявление о том, что каждый, кто интересовался рок-музыкой, рано или поздно задавался вопросом о том, как же определить, что такое рок-музыка. На каком основании, например, “Beatles”, Александр Башлачев или “Metallica” носят именование рок-музыки? Есть ли нечто общее между этими и другими рок-музыкантами? Как подступиться к *сущности* рок-музыки, если она вообще есть? Искать ли нам эту сущность в музыкальных компонентах или же в обширном поле, выходящем за пределы самой музыки?

Можно пока оставить в стороне вопрос о том, что это за странное стремление — определить какую-то сущность, можно пока отложить в сторону вопрос о том, что дает нам поиск этой сущности с точки зрения эстетического опыта. Поставим пока себя в типичную сократовскую ситуацию. Если мы слушаем рок-музыку, то это означает, что мы *понимаем*, что такое рок-музыка и *отличаем* ее от другой музыки (например, понимаем, что Аркадий Укупник — это не рок). Если все так, то что же такое рок-музыка? Такой простой вопрос — и такие странности таятся при его ответе.

Именно с таким простым вопросом столкнулся один из моих студентов, Кирилл Антонов, желая разобраться с тем, что же такое рок-музыка. Мы понимали, что найти какое-либо

определение, которое удовлетворяло бы всем возможным случаям рок-музыки, вряд ли удастся, поэтому решили взять за основу кластерный подход. Для этого мы договорились, что изучим различные ответы на наш вопрос, попробуем собрать их воедино. И если не получится найти то общее, что во всех ответах содержится, то тем самым мы покажем, что существует множество критериев, по которым мы точно определяем, что такое рок-музыка, но ни один из этих критериев не является сущностным для определения.

Варианты критериев

Как оказалось, вариантов определения рок-музыки не так уж и много.

Первый вариант — и, пожалуй, наиболее распространенный в социальных теориях второй половины XX века — состоит в понимании рок-музыки через протест, контркультуру, движение против определенного истеблишмента. Исследований о таком понимании сути рок-музыки достаточно много, но наиболее характерной является небольшая работа Г. С. Кнабе «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры». В ней рок-музыка рассматривается как изначальное и принципиальное несогласие с существующими ценностями, как радикализация движения-против — словом, все то, что у Е. Летова пелось как «я всегда буду против».

Такое рассмотрение рок-музыки подразумевает изначальную включенность ее в социальное движение, в многообразные реакции на социальные проблемы. Кнабе ровно это и отмечает: «Рок... возник из обострившейся в послевоенные годы ситуации отчуждения и потребности в ее преодолении. Его суть и плоть поэтому связаны с устойчивыми, веками существовавшими реакциями на отчуждение от человека общественных институтов, культуры, морали, норм поведения» (Кнабе, 2006, 44). У такого противостояния — две стороны, негативная и позитивная. Негативная — это определение образа некоего идеального врага, против которого восстает рок-музыка. Наиболее точно этого врага можно, вслед за Кнабе, определить как истеблишмент, для которого важны «охраняемые законом и полицией привилегии одной части

общества за счет другой, уважаемый конформизм, энергия карьеры и стяжательства, престижная культура, благонамеренный шовинизм, который не столько любит свое, сколько ненавидит чужое, и официально принятые приличия, которые привычно уживаются с умением ловко обделывать свои дела или даже делишки» (Knabe, 2006, 23). Позитивную же сторону можно обозначить как принципиальность. Для рок-музыки принципиальна сама принципиальность, следование принципам, невзирая ни на какие условия. Кнабе это тонко подмечает: «Появляясь на сцене, актер всегда что-то или кого-то представляет. Но актер традиционного типа заведомо отличен от своего персонажа, действует в условной сфере искусства и изображает жизнь; мироощущение же рок-н-ролла, каким оно возникло изначально, требовало тождества с создаваемым образом, ибо вся его эстетика строилась на реальной жизненности как главной ценности» (Knabe, 2006, 27-28).

Итак, предложенный вариант рассмотрения сути рок-музыки состоит в определении ее через протест, выражаемый, с одной стороны, в неприятии норм истеблишмента, с другой — в заявлении следования собственным принципам. Очевидно, что такой подход к сущности рок-музыки схватывает большое число существующих рок-композиций, и можно без труда привести ряд примеров из рок-музыки различных периодов, регионов и направлений, которые соответствовали бы так понятой рок-музыке. Но в то же время можно без труда предъявить как минимум четыре блока возражений, опровергающих предложенный подход.

Во-первых, существует огромное количество композиций, в которых протест не прочитывается не только явным, но и скрытым образом — есть большое число подлинно лирических композиций, есть огромное количество рок-композиций без слов, есть композиции со словами, означаемое которых не гарантировано. Протест — слишком узкий критерий для рок-музыки.

Во-вторых, протест протесту рознь, одно дело — протест на словах, другое — на деле. Нужно ли приводить примеры того, как музыканты, якобы воспевавшие протест, на деле оказывались самыми непротестными людьми? Как оценивать

в таком случае протестность? Достаточно ли спеть «я свободен, я забыл, что значит страх», чтобы эти слова воспринимались как протест? Каковы критерии протестности? Как известно из истории, протестом может быть и молчание, и ускользание и даже подчеркнутое следование не-протесту. Протест — слишком неясный критерий для рок-музыки.

В-третьих, с самим понятием протеста существует множество проблем. Всякое ли движение-против мы называем протестом? Всякое ли воздействие — сознательное или нет — мы связываем с протестом? Протестуем ли мы против стула, на котором сидим? Протестует ли против нас стул? Говоря в шутку: являемся ли мы для стула истеблишментом? Говоря серьезно: не является ли понятие протеста продуктом исключительно проекции, то есть точкой зрения, говорящей не столько о рассматриваемом, сколько о рассматривающем? Протест — очень неопределенное понятие, протест — слишком неотчетливый критерий для рок-музыки.

В-четвертых, очевидно, что протест возможен не только в рок-музыке, что рок-музыка зачастую не столько выступает действием протеста, сколько его эффектом. Протестуют, скорее, определенные десубъективированные потоки, к которым подключаются рок-музыканты наравне с художниками, режиссерами, поэтами, философами, социальными активистами. Лишь в немногочисленных примерах мы можем увидеть, как рок-музыка выступила основой для какого-либо протеста, чаще же она — часть общего движения. Протест — слишком широкий критерий для рок-музыки.

Итак, критерий протестности слишком широкий, слишком узкий, слишком неясный и слишком неотчетливый для определения рок-музыки. Тем не менее, мы можем его принимать во внимание наравне с другими критериями, допуская, что он лишь один из немногих, но никак не его суть.

Второй вариант для критерия определения сути рок-музыки состоит в рассмотрении вопроса о живом / студийном воспроизведении. Этот критерий сразу же может показаться странным, поскольку и сами границы между живым / студийным, и необходимость отнесения этой границы к сути рок-музыки представляются проблематичными. Тем не менее, этот

вопрос часто поднимался в дискуссиях о рок-музыке и потому пройти мимо него было бы несправедливым.

Этот вариант наиболее очевидным образом представлен в дискуссии в современной англо-американской эстетике (главным образом — между Теодором Грациком, Стивенем Дэвисом, Эндрю Каниа и Френклином Бруно). Грацик исходит из того, что наиболее существенным для рок-музыки является не столько песня, сколько аранжировка и звуки, записанные в студии. На основании этого Грацик отстаивает позицию, что рок-музыка сильно зависит от студий, в которых музыка записывается, что тот звук, который записывается в студии, во многом определяет различные тонкости в рок-музыке и что, наконец, «рок — это популярная музыка второй половины XX века, которая сущностно зависит от записывающей технологии, ориентированной на ее создание и распространение» (Gracyk, 1996, 13). Такой подход, поддержанный некоторыми эстетиками, получил со временем название «записе-центричная онтология рока». Основной его интенцией с точки зрения эстетики является предположение, что эстетическая оценка в случае с рок-музыкой связана именно с теми деталями записи музыки, которые были сделаны в студии.

Не вызывает удивления, что с таким подходом многие не согласны. Как правило, в качестве противоположности выдвигается «песне-центричная онтология рока». Аргументы этой альтернативы строятся как на том, что для рока существенно именно содержание песни (и здесь аргументы сближаются с позицией протеста, описанной выше), так и на том, что рок-музыка во многом определяется именно исполнением вживую. Особенно яростно эту позицию отстаивал Стивен Дэвис, книга которого и была посвящена соотношению музыки и «перформанса» (Davies, 2001). Его общая позиция состояла в том, что именно исполнение («перформанс») является неотъемлемой чертой рок-музыки, что это подтверждают множественные примеры из истории рок-музыки и что сама эстетическая оценка имеет тем больший вес, чем больше она ориентирована на живое исполнение, а не записанное.

Эта дискуссия в англо-американской эстетике продолжается до сих пор: разные исследователи выдвигают новые

аргументы или контраргументы в пользу той или иной позиции¹, а Эндрю Кания (Kania, 2006) предлагает третий вариант — «треко-центричную онтологию рок-музыки» (то есть вариант, при котором суть рок-музыки определяется, с одной стороны, тем, что это записанная музыка, с другой — что это именно манифестация песни).

Однако я предположу, что и к этому критерию — будь это студийная запись или живое исполнение — можно отнести ровно те же возражения, что были перечислены против критерия протеста. Очевидно, что критерий студийности / живости слишком широкий — под него подпадают многие другие музыкальные композиции, да и не только музыка. Этот критерий слишком узкий, поскольку можно представить и иные форматы существования и записи музыки, особенно при развитии современных технологий. Этот критерий слишком неясный — запись или живое исполнение в основном выступают формами взаимозаменяемыми, запись в студии может сочетаться с живым исполнением, в эту запись могут вклиниваться «живые» звуки (и наоборот). Наконец, этот критерий слишком неотчетливый, поскольку студийная запись и живое исполнение являются лишь частью более общего мира, создаваемого посредством рок-музыки, да и сам этот мир может создаваться не только посредством студии или исполнения песни, но и посредством графических или даже пластических элементов.

Мы можем принимать этот критерий для определения сути рок-музыки, но только при допущении, что он, как и предыдущий — лишь один из немногих.

Третий вариант я могу назвать, но не могу раскрыть подробно, поскольку он потребовал бы специального музыкального образования. Это критерий собственно музыкальных особенностей рок-музыки, среди которых чаще всего называют особый ритм. Этот критерий, если не отделяться от него общими рассуждениями о «дионисическом ритме рок-музыки», возможно, смог бы выступить гарантией указания на рок-музыку, но, насколько можно судить, не вдаваясь

¹ Обзор этих дискуссий см. в работах Ф. Бруно (Bruno, 2013) и Л. Б. Браун (Brown, 2011).

в музыковедческие детали, и у этого критерия есть свои проблемы, и есть подозрение, что по тем же основаниям, которые были обозначены выше. Точно такая же картина и еще с одним критерием, четвертым, иногда встречаемым среди любителей рок-музыки — наличие бас-гитары. Этот критерий легко опровергнуть как обилием примеров из истории рок-музыки, так и посредством тех же параметров, приведенных выше.

Выводы

Ближайший вывод, который мы сделали со студентом, состоял в том, что определить сущность рок-музыки невозможно — слишком изменчивое, слишком поливариативное это явление.

Но за этим выводом последовали другие. Прежде всего — *можно* ли на основании изложенных позиций предложить кластерный подход к рок-музыке, состоящий как минимум из четырех критериев (протестность, студийность/живость, ритм, бас-гитара)? Казалось бы, такой подход позволил бы точнее схватить суть рок-музыки, на чем и настаивает основная интенция кластерного подхода. Быть может, имеет смысл уточнить предложенные критерии, предложить иные, имеет смысл рассмотреть в исторической перспективе понимание рок-музыки, изучить более детально аргументацию.

Это, разумеется, правильные и адекватные варианты реакции на заявленную проблему. Но за всем этим «маячил» новый вопрос, который не покидал нас на протяжении всей этой погони за «сущностью» рок-музыки: так ли *необходимо* это делать? Так ли верна сократовская позиция, согласно которой то, что мы слушаем рок-музыку, непременно подразумевает, что мы понимаем, что такое рок-музыка? в конце концов: имеет ли значение для эстетического эффекта, рок ли исполняет Аркадий Укупник или нет? и меня, и Кирилла Антонова не покидало устойчивое подозрение, что работа с определением объекта в большей степени похожа на бюрократию, имеющей мало общего с самой практикой эстетического опыта или даже его осмыслением.

Собственно, после этой встречи с дискуссиями о сущности рок-музыки мы пошли путями, идущими прочь от погони

за сущностью рок-музыки: он ушел в область практики рок-музыки, я — в область осмысления эстетического опыта.

REFERENCES

- Brown, L. B. (2011). Do Higher-Order Music Ontologies Rest on a Mistake? *British Journal of Aesthetics*, 51 (2), 169-184.
- Bruno, F. (2013). A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 71, No. 1, 65-74
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- Gracyk, Th. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- Kania, A. (2006). Making Tracks: The Ontology of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 4, 401-414.
- Knabe, G. (2006). *Izbrannye trudy. Teoriya i istoriya kultury* [Selected Works. Theory and History of Culture]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Radeev, A. (2014). Klasternyi podkhod k iskusstvu: za i protiv [Cluster Account for Art: pro et contra]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Bulletin of St. Petersburg University], Vol. 15, part 1, 117-125. (In Russian).
- Radeev, A. (2018). Definitciya, identifikatciya, eksperimentatciya [Definition, Identification, Experimentation]. *Terra Aestheticae*, Vol. 2(2), 179-188. (In Russian).

RECENSIO



**ПЕРСОНАЛЬНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ.
РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ БОГДАНА ДЗЕМИДОКА
«ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО ЖИЗНИ»**

*Пер. Золочевская С. С., Харьков:
Гуманитарный центр, 2019, 164 стр.*

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА

Марина Александровна Васильева — кандидат философских наук, ассистент кафедры философии, Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

В тексте представлена рецензия на книгу польского эстетика Богдана Дземидока. «Философия и искусство жизни» является сборником из восьми его эссе на различные темы (оптимизм и пессимизм, мораль и нравственность, свобода, счастье, любовь и дружба, старость, музыка и национальная идентичность, эротизация поп-искусства). Знаменательным оказывается не только выбор сюжетов, но и авторский стиль изложения: активное обращение к очень личному в тесном соседстве с философским обобщением. В рецензии представлена попытка кратко представить и охарактеризовать рассуждения Дземидока. Автор рецензии приходит к выводу, что и стиль, и выбранные сюжеты, и подходы к ним польского философа складываются в презентацию персональной эстетической модели.

Ключевые слова: Философия жизни, искусство жизни, Богдан Дземидок, польская философия, польская эстетика

PERSONAL AESTHETIC MODEL. REVIEW OF THE BOOK “PHILOSOPHY AND THE ART OF LIFE” BY BOGDAN DZEMIDOK

*Tr. Zolochevskaya S. S., Kharkiv:
Gumanitarniy centr, 2019, 164 p.*

Marina Vasilyeva

PhD, Assistant, St. Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

The review is devoted to the book of Polish aesthetic Bohdan Dzemidok. “Philosophy and the Art of Life” is a collection of his eight essays on various topics (optimism and pessimism, morality, freedom, happiness, love and friendship, old age, music, national identity, erotization of pop art). The choice of subjects is important as well as the author’s style of writing: an appeal to the very personal examples is mixed here with a philosophical generalization. The review provides an attempt at a brief presentation of Dzemidok’s reasoning. The author comes to the conclusion that all components of the book: the style, and the selected plots, and the approaches of the Polish philosopher to them, form and present a personal aesthetic model.

Key words: Philosophy of life, art of life, Bohdan Dzemidok, Polish philosophy, Polish aesthetics

При написании рецензии на книгу сложно не попасть под влияние текста и не начать излагать свои мысли в том же ключе и стиле. В этой рецензии я попытаюсь рассказать о новой книге польского эстетика Богдана Дземидока «Философия и искусство жизни», не начиная играть в своеобразную игру, выбранную им. Новая книга Дземидока является сборником из восьми эссе на различные темы (оптимизм и пессимизм, мораль и нравственность, свобода, счастье, любовь и дружба, старость, музыка и национальная идентичность, эротизация поп-искусства). В них автор легко жонглирует философским и повседневным дискурсами, терминами и обыденными словами. Дземидок выражает свой взгляд на жизнь языком беседы за вечерним чаем, но тут же вспоминает о терминах, не давая уюту поглотить свою мысль. Эта игра составляет главное своеобразие книги, которая по своей

структуре является собранием философских рассуждений, снованных на личном опыте.

Вполне предсказуемо, что описанное выше смешение стилей порождает как сильные, так и слабые стороны текста. То, что легко дается автору, отнюдь не всегда легко для читателя, уже настроившегося на определенный лад. Поэтому возникает желание аккуратно разложить предложенные автором эссе на компоненты, отделить личный и профессиональный взгляд, «классические» примеры по теме — и ситуации из личных наблюдений. Это было бы возможно, но совсем не имело бы отношение ни к книге, ни к авторскому замыслу, ни к вдумчивому чтению. «Философия и искусство жизни» Дземидока целостна в своей искренности, предполагающей не только исследовательскую честность автора в определении ключевых философских понятий и вопросов, но его открытую, откровенную демонстрацию очень личных чувств и мыслей. У читателя здесь тоже остается пространство для маневра: предложенную игру можно продолжить и модифицировать, можно отвергнуть, но точно не стоит ее нарушать механическим препарированием.

В предисловии к русскому изданию А. Е. Радеев и Б. В. Орлов задают очень верный читательский настрой, сравнивая книгу Дземидока с собеседником, ведущим с читателем неспешный разговор о жизни. Это очень хорошее определение. Начиная такую беседу, вы никогда не знаете, как сложится разговор, насколько глубоко он заденет вас, почувствуете ли вы желанное понимание Другого (или себя). Каждое эссе в книге Дземидока предполагает такую неопределенность, возможно, не очень подходящую для академического философского труда, но весьма интригующую. Хотя, как читатель не со всеми позициями автора я готова была согласиться, в то же время были в тексте моменты понимания и маленькие открытия, столь яркие и отчетливые, по-своему простые и честные, что беседу хотелось продолжать.

Занятно, как автору удастся втянуть читателя в подобный разговор. Я полагаю, что причина здесь опять же в его абсолютной открытости, которая может застать читателя врасплох. Честность Дземидока порой обескураживает

отсутствием замалчивания проблем в рассуждениях о возрасте, человеческих отношениях, восприятии современной культуры, отсутствием привычной, но зачастую напускной политкорректности (ряд примеров, описывающих условных женщин и мужчин в ситуации выстраивания ожиданий и выборе партнера, сложно читать без мысли, что их использование в современном мире — не самая лучшая идея (Dzemi-dok, 2019, 72)), отсутствием самого желания что-либо скрыть или утаить. При этом обескураживающая искренность и честность Дземидока заставляет читателя становиться чуть более открытым и «наивным». Но самое главное, и что действительно замечательно, книга оставляет читателю пространство для собственной честности — принятия или неприятия автора. Это пространство не надо отвоевывать (как часто бывает необходимо). Советы Дземидока, которые он иногда формулирует, действительно выглядят советами в самом лучшем смысле этого слова. Его примеры и заключения живут в тексте так, что наличие альтернатив как-то само собой предполагается. В целом из этого и складывается свободная атмосфера откровенной беседы.

Обращаясь к конкретным содержательным моментам сборника, стоит начать с самого названия: «Философия и искусство жизни». В предисловии Дземидок разъясняет, что он вкладывает в понятие «философии жизни»: это «в основном, этика и аксиология», то есть буквально теоретизация проблемы взаимодействия человека с миром. «Искусство жизни» остается неопределенным, но интуитивно улавливаемым понятием — особым отношением к себе и миру, сочетающим эстетическое и духовное наслаждение. Это наслаждение происходит не из удовольствия, а из полноты переживания. Дземидок пишет о жизни, о ее сложности и многообразии, о всей полноте собственных чувств. Саму книгу он посвящает своей покойной жене Ханне Дземидок, с которой он состоял в браке 56 лет. Глубокая, непредставимая скорбь о ее смерти и столь же невыразимое счастье от пережитого с ней оказываются двумя важными движущими силами текста и мысли автора.

Стоит отметить смелость Дземидока давать «по ходу пьесы» собственные определения необходимым философским

понятиям, не смущаясь перед их трудностью и не прикрываясь историческими перипетиями их становления и трансформации. Поскольку всякие понятийные нюансы в разговоре о жизни могут порой загородить саму жизнь, автор от них легко отказывается. Так что определение понятия «искусства жизни» со всеми необходимыми ссылками и оговорками не входит в его планы. Но для того, чтобы позволить читателю самому определить, что такое «искусство жизни» Дземидок обращается в своих рассуждениях к ряду самых разных тем, так или иначе связанных с восприятием, эстетикой жизни. В восьми эссе книги он находит свой путь к каждой из них, где-то опираясь на вполне привычные позиции признанных академических философов, а где-то оставаясь в пространстве личных примеров и их обобщений.

Первое эссе Дземидок посвящает проблеме отношения человека к жизни как к процессу. По его мнению, качество жизни человека во многом определяется его отношением к происходящим событиям и, как следствие этого, возможностью получить удовольствие. Автор дает два совета (не столько как философ, сколько как опытный во всех смыслах человек): не нарушать некоторую иерархию событий и ощущений (чтобы мелочи не затмевали своим количеством большое, но единичное), и не предаваться бессмысленным ожиданиям, ведущим к неизбежному разочарованию. При ближайшем рассмотрении, оба совета сводятся к тому, чтобы воспринимать жизнь непосредственно, поскольку только такой подход открывает путь к наслаждению и удовольствию. Дземидок рассматривает способность пессимистической и оптимистической позиции определить жизнь человека и показывает, чем они могут обернуться в процессе этой жизни. Философское осмысление этих понятий дается с очень разнообразными, интересными и многочисленными ссылками, в основном на польских авторов: М. Шишковская, З. Шаварский, В. Татаркевич, Е. Водыло и др. (Dzemidok, 2019, 14-38). Есть основания полагать, что в польской философии это довольно популярная тема и рассуждения Дземидока вписываются в эту общую традицию мысли.

Второе эссе посвящено вопросу о соотношении морали, права и нравственности в регуляции человеческих поступков.

Само различие этих понятий толкает философа в интердискурсивность, и Дземидок с явным удовольствием в нее погружается. Маневрирование между «обычным пониманием» терминов и их философским осмыслением составляет большую часть его рассуждения, выявляя может быть не самые новые, но крайне существенные этические проблемы.

«Может ли у свободы быть горький вкус?» — поэтический образ из названия третьего эссе книги вызывает желание его буквально процитировать. Эссе посвящено обсуждению свободы как понятия этики и аксиологии. Теоретическое разнообразие подходов к ее определению для Дземидока только предваряет непосредственный разговор о границах свободы в современном обществе. В своих рассуждениях автор подходит к свободе как к ключевой, но не к абсолютной ценности. В целом, Дземидок находится на экзистенциалистских позициях, их обсуждение делает это эссе наиболее теоретически насыщенным. При этом собственная мысль автора прорывается ничуть не менее явно, тем не менее именно здесь он почти не прибегает к личным примерам, сохраняя высокий теоретический уровень проблемы. Это лучше всего демонстрирует отношение Дземидока к самому понятию свободы. Автор четко разделяет вопросы об индивидуальной свободе в качестве принципа, и о свободе в социуме в качестве ценности и проблемы, старается не игнорировать ни один из них.

Возможно, чтобы уравновесить личное и общее, автор обращается в четвертой главе к рассуждениям о любви и дружбе. В основном, речь идет о браке — не об институте, а о том непростом явлении, сложности которого Дземидок предлагает рассмотреть. И сразу становится ясно, что, сравнивая условные «брак на основе любви» и «брак на основе дружбы», автор не может, а возможно и не хочет избегать личных, субъективных оценок». Но это и не удивительно: вспомним, получалось ли хоть у кого-то говорить о дружбе и любви, оставаясь исключительно на философских основаниях?

Свои размышления о счастье автор озаглавил еще одним любопытным вопросом: «Может ли стремление к счастью быть морально подозрительным?» Довольно объемное исследование подходов к определению счастья Дземидок дополняет

рассмотрением ряда рецептов его достижения, а также пишет о своем опыте несомненного счастья. Та идея, которая возникает при прочтении этого текста, лучше всего отражается словом «целостность». Ибо здесь в наибольшей степени проявляется целостность Богдана Дземидока как философа — человека, не только проживающего жизнь, но и мыслящего ее. В этом эссе он приводит и собственные пятнадцать пунктов, которые «необходимы, пусть и недостаточны для ощущения счастья». (Dzemidok, 2019, 101). Дземидок всецело сосредоточен на ощущениях и восприятии как таковом, так его понятие счастья несколько выходит за рамки привычных категорий.

Шестое эссе посвящено старости и тому, что значит быть стариком. Дземидок пишет о возрасте, подробно рассматривая различные сюжеты, связанные с ним: личное переживание старости, проблемы пожилого человека, отношение общества к возрасту в современной культуре. Все это непростые темы, но рассуждение о них, о старческой скуке и утомленности занимают Дземидока не меньше, чем рассуждение о счастье. Такое позиционирование себя по отношению ко *всем* проявлениям жизни очень последовательно демонстрируется автором во всем тексте. Концептуально эта глава представляет собой несомненный интерес, так как добавляет к пока немногочисленным, но все же появляющимся сегодня исследованиям старости, новый взгляд. Поскольку, на момент написания книги, Дземидоку 83 года, он позволяет себе усомниться в рассуждениях о старости со стороны более молодых коллег (Dzemidok, 2019, 120). Проблема возраста и его восприятия в современной культуре особенно актуальна благодаря явным сдвигам в медицине и биологии, способным сильно увеличить активную жизнь человека. Культ молодости западной культуры, вряд ли может быть вечным. Так что о существовании этого эссе следует помнить, так как можно ожидать, что возрастная проблематика в скором времени окажется одной из самых востребованных.

В эссе, посвященном музыке, Дземидок рассуждает о ее роли в формировании национальной идентичности, понятие которой он определяет, как «ощущение коллективной народной тождественности [...], оно интегрирует членов этой общности,

способствует появлению уз солидарности и взаимопомощи» (Dzemidok, 2019, 134). В целом, главу можно охарактеризовать как рассуждение о важности понимания национальности и национального при создании культурной идентичности. Дземидок исходит из позиции высокой значимости национальности для самоопределения. С этим можно как соглашаться, ссылаясь на неутихающий интерес к этой теме на уровне государственных программ, локальных исследований, конференций и проч. А можно и не соглашаться, принимая во внимание разнообразные современные сетевые и кластерные подходы к изучению общества и культуры, постмодернистскую критику концепции национальности и множественные кейсы современного глобального мира. Очевидно, что для Дземидока национальная идентичность не является отвлеченным концептом, но глубоко переживается и осознается как часть себя.

Следующее эссе посвящено проблеме сексуальной свободы в современном поп-искусстве и ее влиянию на «деморализацию аудитории». Это довольно неожиданное рассуждение, в котором Дземидок обращается к целому ряду связанных между собой вопросов: от неочевидности обвинений искусства в безнравственности при его эротизации, до трудности определения границ между эротикой и порнографией. Эти темы включают в себя как этические, так и сугубо эстетические проблемы. В целом, эссе получилось очень интересным и мотивирующим на дальнейшие размышления.

В заключении своей книги Богдан Дземидок формулирует советы для того, что можно было бы определить, как полное погружение в искусство жизни. Завершая же свой обзор его книги, я попытаюсь сформулировать то, что можно назвать основным посылом рассуждений этого автора. Дземидок на протяжении всего текста занимается тем, что можно назвать *эстетизацией жизни*. Его размышления о позициях пессимизма и оптимизма, его определения свободы и счастья, любви и дружбы демонстрируют персональную модель эстетики жизни, концентрирующейся вокруг ценности и значимости восприятия и переживания. Из этого и выстраивается концепт «искусства жизни», связывающий воедино разные по тематике эссе книги.

Для меня, как исследователя актуальных вариантов выстраивания персональной идентичности (если уж говорить о внимании к субъективному восприятию), эта книга стала поводом к размышлению о возможности таких персональных эстетических моделей. Если в современной культуре даже на уровне академического дискурса стали уже привычными понятия специфических национальных моделей восприятия, например, итальянской или японской, то почему бы не задуматься о возможности формирования моделей персональных, органично объединяющих впечатление от происходящего с человеком на всех уровнях его сознания и действия. Богдан Дземидок не избегает жизни и не избегает мысли о ней, он находит каждое ее проявление достойным подлинно эстетического переживания. Все восемь частей книги вместе с введением и заключением, очень различающиеся по темам, как мозаика складываются в одну картину, позволяют передать глубоко личный опыт *проживания*. Я полагаю, это как раз и можно назвать персональной эстетической моделью — персональный подход к жизни, отношение как на концептуальном уровне, так и на уровне частных ситуаций, которые не просто «взаимосвязаны» или «находят отражение друг в друге», а являются неразрывным целым и определяют в итоге саму жизнь человека. Пожалуй, в обычной ситуации эстетическую модель жизни Другого очень сложно увидеть, определить и понять, если только не вести с ним долгие вдумчивые беседы на разные темы. Или же, если он не решил написать книгу об этом. А когда такая возможность есть — она интересна сама по себе.

REFERENCES

- Dzemidok, B. (2019) *Filosofii i iskusstvo zhizni* [Philosophy and the Art of Life]. Kharkiv: Gumanitarniy centr. (In Russian).

CHRONICA



ЧЕТВЕРТЫЕ ЕРЕМЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2019 В УРАЛЬСКОМ ФЕДЕРАЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Татьяна Круглова

Татьяна Анатольевна Круглова — доктор философских наук, профессор департамента философии, Уральский федеральный университет имени Первого президента РФ Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия
E-mail: tkruglova@mail.ru

Данная статья представляет собой краткий обзор международной научной конференции «Четвертые Еремеевские чтения: Внутри и за пределами искусства: генеалогия, партнеры, практики и контенты». В центре обзора находится проблемное поле эстетики, отвечающей на вызовы открытой природы современного искусства, в перспективе совпадающей с границами культуры. Особое внимание уделяется новым местам размещения искусства и форматам его репрезентации в социуме, динамике роста художественных практик на границах с цифровыми медиа и городской средой, осмыслению продуктивных концептов и теорий, исследующих пограничные художественные феномены.

Ключевые слова: Философия искусства, уральская эстетическая школа, эстетик Еремеев, современное искусство, культуроцентризм современного искусства, деавтономизация и детерриториализация современного искусства

THE FOURTH EREMEEV'S READINGS — 2019 AT THE URAL FEDERAL UNIVERSITY

Tatyana Kruglova

D. Sc. in Philosophy, Professor, Ural Federal University named after the First President of the Russian Federation Boris Yeltsin, Yekaterinburg, Russia
E-mail: tkruglova@mail.ru

This article provides a brief overview on the international scientific conference “The Fourth Ereemeev’s Readings: Inside and Outside of Art: Genealogy, Partners, Practices, and Contents”. In the center of the overview is the problematic field of aesthetics that accepts challenges from the open nature of contemporary art which in perspective coincides with the boundaries of culture. Special emphasis is given to new spaces where art is displayed, to different formats of its representation in society, as well as to the dynamics of the growth of artistic practices at the borders with digital media and the urban environment, the understanding of productive concepts and theories that explore borderline art phenomena.

Key words: Philosophy of art, Ural school of aesthetics, aesthetician A. F. Ereemeev, contemporary art, cultural centrism of contemporary art, de-autonomization and deterritorialization of contemporary art

В Уральском федеральном университете им. Первого президента РФ Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург) 31 октября — 1 ноября 2019 года состоялась международная научная конференция «Четвертые Еремеевские чтения: Внутри и за пределами искусства: генеалогия, партнеры, практики и контентны». Организаторы конференции — кафедра истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры департамента философии Уральского гуманитарного института и Евро-Азиатская Международная эстетическая ассоциация. Состоявшаяся конференция — часть серии мероприятий, имеющих свою научную программу, обозначенную концептом «границы искусства». Концепт взят из заглавия последней книги основателя кафедры эстетики, талантливого философа, культуролога, эстетика, профессора Аркадия Федоровича Еремеева (1933-2002). А. Ф. Еремеев чувствовал изменения искусства и его места в мире, что нашло отражение в концепте «границы искусства», увеличивающем свою актуальность и ставшем исходным пунктом для исследований его учеников, а также главной темой Еремеевских чтений. Цели, объединившие учеников А. Ф. Еремеева и ученых, привлекаемых для участия в исследовательском проекте «Границы искусства», таковы: проблематизировать зоны напряжения между художественной и социальной сферами, описать социально-антропологический потенциал актуальных художественных практик, исследовать места и способы сотрудничества современного

искусства с новыми и старыми форматами культурного производства, выявить влияние новых медиа на трансформации искусства, рассмотреть реакции на опыты художников в публичном пространстве, разобраться в векторах смещения границ концепта «художественность» в контексте масштабных социокультурных процессов XX — XXI веков. По итогам работы участников первых трех Еремеевских чтений были изданы два сборника научных статей: «Границы искусства и территория культуры» (Zaks & Kruglova, 2013); «Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства» (Zaks & Kruglova, 2017).

В Четвертых Еремеевских чтениях приняли участие 30 очных и 10 заочных участников из разных городов России (Екатеринбург, Москва, Санкт-Петербург, Новосибирск, Пермь, Тюмень, Ярославль, Сочи). Содержание конференции было представлено в двух пленарных заседаниях, а также шести проблемных сессиях: «Искусство в окружении новых медиа», «Искусство на границе духовного и предметного: вещь, город, среда», «Искусство на границе высокого и низкого, возвышенного и утилитарного», «Философия искусства на границах: поиски новых подходов», «За границами произведения: искусство “до” и “после”», «Кинематограф и театр как поле эксперимента». Кроме того, был проведен Круглый стол «Старое и новое искусство: как они уживаются в современном мире?». С программой конференции более детально можно познакомиться на сайте департамента философии Уральского гуманитарного института УрФУ (<https://philos-urgj.urfu.ru/ru/events/7813/>). Мы представим обзор некоторых интересных и важных с точки зрения целей исследовательского проекта докладов, фиксируя точки пересечений, перекличек, отталкиваний и взаимодополнений, что создает картину единого дискуссионного поля.

В докладе А. Е. Радеева (Санкт-Петербургский государственный университет) «Произведение искусства в эпоху “поворота к переживанию”» была обоснована идея об исчерпанности поиска дефиниций сущности искусства и предложены для обсуждения другие варианты удержания в фокусе исследования множественности проявлений художественных феноменов

и практик: идентификация (кластерный подход), ускользание (шизоаналитический подход), экспериментация (прагматический подход). Последний подход — понимание искусства как опыта — в наибольшей степени соответствует, по мнению докладчика, схватыванию множественности художественных проявлений, которые трактуются как серия испытанных эффектов. А. Е. Радеев опирается на многозначность слова «опыт», сопоставляя английские (опыт как «пере-живание») и русские версии этого концепта, обращая внимание на уникальные добавочные значения «опыта» («выпытывание» и «попытка») в русском языке. При таком повороте анализа основной фигурой в традиционном треугольнике «автор — произведение — реципиент» становится воспринимающий, главная характеристика которого может быть квалифицирована как «опытный», качество, противоположное «наивному». В этой связи меняется и вся конструкция «треугольника»: автор теперь передает не «смысл», а эффект. Идеи А. Е. Радеева об искусстве как производстве опыта (опытов) перекликались с материалом совместного доклада И. М. Чубарова и А. В. Русаковой (Тюменский государственный университет) о крупных международных событиях современного искусства, которые рассматривались сквозь призму локальной (региональной) и персональной идентичности. А. В. Русакова, анализируя кейс пермской культурной революции, примеры использования современного искусства в публичном пространстве г. Полевского, а также тюменские выставки, показывает, какую роль играет местный общественный запрос на память места в активизации разных форматов присутствия современного искусства в городах. И. М. Чубаров представил свой опыт посещения Пятой Уральской индустриальной биеннале, разместившейся на Оптико-механическом заводе, в рамке автобиографического дискурса («выставка про меня»), в котором территория биеннале предстала в «зоне гипнотического сна» и «сброшенной кожи советского человека».

Целый ряд докладов обнаружил важность топологических концептов для объяснения процессов современного искусства. В докладе В. Г. Богомякова (Тюменский государственный университет) «Как возможна философия поэзии» происходит

перекличка с «поворотом к переживанию», новой чувственности, при этом автор исходит из посылки, что поэзия — деятельность, представленная бесконечными волновыми движениями мысли, и это позволяет выстроить топологический подход к пониманию поэтического процесса, для которого необходимо пространственное мышление и воображение. Опираясь на идеи Ж. Делеза и Ф. Гваттари о том, что мысль в трех своих главных формах — искусстве, науке и философии — характеризуется одним и тем же: противостоянием хаосу, начертанием плана, наведением плана на хаос (*plan* — пространственный термин — плоскость, прорезающая хаос), В. Г. Богомяков утверждает, что хаос — это виртуальность, содержащая в себе все возможные частицы и принимающая все возможные формы, которые, едва возникнув, тут же и исчезают без консистенции и референции, без последствий. В рассматриваемой концепции принципиальное значение имеют понятия «детерриториализация» и «ретерриториализация» как категории пространственного мышления. Движения детерриториализации (географической, исторической, психосоциальной и проч.) всегда возникают от стремления к новым территориям, открывающимся вовне, а процессы ретерриториализации восстанавливают определенные территории. Искусство и философия сходятся в этом пункте — коррелятом творчества является у них создание еще отсутствующих земли и народа. Поэт выносит из хаоса разновидности, которые уже не просто воспроизводят чувственное, но сами создают существо чувственности.

В докладе Л. А. Закса (УрФУ, Гуманитарный университет, Екатеринбург) «Культуроцентризм современного мира искусства», развивается концепция утверждения культуроцентристской парадигмы художественного сознания в современном искусстве вместо традиционной натуроцентристской, выдвинутая им в серии публикаций и научных докладов. Культуроцентризм — это сегодня особенность всего «мира искусства», то есть функционального пространства художественной культуры. Система аргументации начинается с констатации того важного факта, что сегодня искусство живет в «не-местах» (М. Оже), то есть на тех территориях социокуль-

туры, где оно, став самостоятельным явлением, традиционно не «обитало». Это связано с процессом деавтономизации художественной сферы, ее все большим сопряжением с различными хронотопами культуры. И если раньше общественное сознание постоянно отождествляло культуру с искусством, редуцируя первую ко второму, то теперь, наоборот, искусство (например, так называемое актуальное искусство и постдраматический театр) в своем реальном бытии оказывается «квартиросъемщиком культуры» (М. де Серто), как и ее рефлексивным содержательным удвоением. В. В. Абашев (Пермский государственный научно-исследовательский университет) в докладе «“Cross the Border...” полвека спустя (венецианский блокбастер Дэмиена Херста)» на анализе конкретного кейса приводит целую обойму аргументов в пользу идеи культуроцентризма современного искусства. Отталкиваясь от знаменитого призыва Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», В. В. Абашев показывает, как в проекте Д. Херста осуществляется масштабная переориентация мира искусства, его транзит в сопредельные сферы: парк развлечений, научный (археологический, этнографический) музей, дорогой супермаркет. В проекте, организованном Херстом, переформатированы и переосмыслены все конвенции предыдущих этапов развития искусства: между художественной условностью и документом, оригинальностью автора и мастерством исполнения, произведением искусства и предметом роскоши.

Тема пересечения границ и обретения новых территорий современного искусства была исследована в ряде докладов на материале разных художественных и эстетических практик. Н. В. Барковская (Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург) в докладе «ЖЭК-арт как “русское бедное”» рассматривает художественные практики, смежные с городским активизмом, партиципаторным искусством и ар-брют. В центре внимания — процесс перехода образов из профессионального искусства в объекты ЖЭК-АРТа (придомовое искусство) и обратно. Опираясь на концепты «третье место» — кафе, книжные магазины, салоны красоты (Р. Ольденбург), «экотон» — ничейные, пустующие места (В. Каганский), Барковская показывает, как искусство

в ситуации «умножения не-мест» (М. Оже) втягивается в процесс антропологизации пространства, создавая новые формы идентичности и инаковости. Доклад П. Е. Храмцовой (Санкт-Петербургский государственный университет) «Хип-хоп в городе и город хип-хопа: взаимодействие хип-хоп культуры и городского пространства на примере Нью-Йорка» перекликается с представлением о том, что современное искусство осваивает территории, которые раньше воспринимались как места с узким функциональным назначением (и в этом смысле — не места для искусства), или же наделяет публичные пространства новыми смыслами, как бы транспортируя их из мест, закрытых для публичности. Храмцова, анализируя тексты американских рэперов, показывает разнообразие пересечений и продуктивных влияний между городом и субкультурой хип-хопа. Она обнаруживает связь между амбивалентной динамикой пространственного поведения искусства хип-хопа (закрытость в рамках гетто, четко очерченный ареал существования, идентификация с маргинальными слоями и городскими окраинами совмещается с процессом продвижения в места скопления людей, выступлениями рэперов в концертных холлах и галереях) и общими трендами современной культуры. Это движение от городских периферий к центру, от тотальной нищеты к гиперболизированному богатству, открытие новых направлений хип-хопа, имеющих территориальную привязку к более благополучным районам американских мегаполисов.

Движение искусства в сторону не-искусства порождает не только привлекательные и продуктивные форматы, но и создает новые противоречия. Например, активное стремление к слиянию художественного начала с предметным творчеством, производством материальных вещей заставляет задуматься не только о размывании границ, но и о необходимости устанавливать их заново каждый раз, на другой основе. Этой проблеме был посвящен доклад Т. Ю. Быстровой (Уральский федеральный университет) «Создание гармоничных предметных форм, или Где художник мешает дизайнеру», в котором доказывалось, что гармоничная, эстетически-выверенная форма, создаваемая дизайнером, гораздо чаще тре-

бует ухода от художественного способа мышления, чем его включения в процесс создания предмета. Место воображения занимает моделирование. Многолетние наблюдения автора за проектами, примеры которых были представлены в докладе, показывают, что художественно-образная сторона искусства не просто легче «схватывается» и даже эксплуатируется дизайнерами, но и негативно влияет на удобство, эргономичность, экономичность, экологичность и другие обязательные характеристики предметных форм. Художники и проектировщики нуждаются в рефлексии над проблемой границ между искусством и дизайном как типами мышления и способами создания предметных форм.

Пространственные метафоры (границы, не-места, детерриториализация и т. п.) оказались эффективными и для такого поворота исследования, как осмысление того, что сейчас можно считать произведением искусства, каковы границы этого концепта и что происходит с традиционными формами его существования. В докладе «Художественные “полуфабрикаты”: лаборатории, воркшопы, эскизы и их прагматика» Л. М. Немченко (Уральский федеральный университет) описала практику презентации для публики таких этапов художественного процесса, которые в традиционном формате считались подготовительными, скрытыми от реципиента и не подлежащими эстетической оценке. У произведения искусства появляется новое, привлекательное для адресата, качество — его принципиальная неготовность и незавершенность. Тема границ в этом ракурсе обретает новое значение: расширение границ не только между произведением искусства и сферами нехудожественных практик и пространств, но и внутри «тела» самого артефакта. Докладчик делает попытку установить преимущество с такими, ставшими уже привычными, приемами «незавершенности», как авангардистское «обнажение приема» и принцип «нон-финито». Е. П. Чайка (Екатеринбург) в докладе «Искусство без удовольствия: эффективные выставочные стратегии и правильные символические системы» констатирует, что, с одной стороны, художники по-прежнему находятся в центре художественного производства, а, с другой стороны, они не находятся там в одиночестве. Художественные

произведения оказываются все более востребованными системой зарождающихся культурных индустрий, но отдельное произведение все реже получает возможность автономной оценки, нейтральной встречи со зрителем. Произведения демонстрируются, а очень часто и создаются в контексте выставочных проектов, а выставочные проекты чаще всего рождаются внутри институций при непосредственном участии кураторов и представляют из себя более или менее цельное высказывание, единичное произведение в котором является не более чем элементом. Доводя эту логику до предела, можно утверждать, что групповая выставка становится теперь самостоятельным произведением искусства. Фундаментальная роль выставок в истории искусства XX века подчеркивается и авторами-составителями основополагающей антологии, посвященной истории выставок этого периода «Думая о выставках»: «выставки становятся тем медиумом, через посредство которого только и можно узнать о существовании бóльшей части искусства [...] Выставки — важнейший элемент политической экономии искусства: здесь происходит обмен и здесь конструируется, поддерживается и временами деконструируется значение искусства» (Greenberg, Ferguson, & Nairne, 1996, 2). Особое внимание в докладе было уделено кураторской практике Жана-Франсуа Лиотара как ключевому моменту философского обоснования выставки в качестве коллективного творчества производства нового жанра искусства.

В ряду разнообразных расширений и модификаций сферы художественного особое место на конференции заняло обсуждение отношений искусства с новыми медиа. В докладе М. Ю. Гудовой и Е. В. Рубцовой (Уральский федеральный университет) «Поля концептуализации медиа-арта» было выявлено ядро этого нового художественного феномена, проанализированы пересечения теорий медиа и философии искусства, позволяющие трактовать пограничный характер медиа-арта. Сделан обзор концепта «медиа-арт», раскрывающийся в теориях В. Беньямина и М. Маклюэна, Ж. Бодрийяра и П. Вирильо, Ф. Хайдера и Н. Лумана, Ф. Китлера и Р. Краус; «гибридное искусство» у М. Раша, «цифровое искусство» или «дигитал-арт» К. Пол, О. Грау, П. Вайбеля. В качестве нового

поля концептуализации медиа-искусства Оливер Грау и Кристиана Пол предлагают рассматривать архивирование. Архивы, созданные этими авторами, синтезируют аудиальные, визуальные и сенсорно-кинестические экранные способы осуществления художественной коммуникации в современной медийной среде, а также интегрируют жанры мультимедийного и интерактивного каталога проектов, сборника их документации и аналитики, атласы географии и истории проектов, философскую рефлексию этого материала исследователями-составителями в едином медийно-коммуникационном пространстве. В докладе М. П. Абашевой (Пермский государственный национально-исследовательский университет) «Литература в социальных сетях: от мнемонического к поэтическому» был сделан обзор системных трансформаций литературы как искусства: автора, текста, способов коммуникации с адресатом. М. П. Абашева исследовала генезис такого явления как сетература (литература в сети) из разных источников: блогов, живых журналов, инстаграмм, постов в ФБ, показав, как сетевые тексты становятся базой новых литературных жанров. Она проанализировала несколько писательских стратегий, демонстрирующих процессы перетекания словесных форм из сети в традиционные литературные (бумажные) форматы и обратно. Пересечения границ между визуальными и словесными медиа стали предметом интереса М. А. Васильевой (Санкт-Петербургский горный университет) в докладе «Искусство как мем. Перцепция живописи в социальных сетях» она обратила внимание на проблему репрезентации и восприятия классических форм искусства в соцсетях. Поскольку интернет (уже традиционно) воспринимается как зона более свободного выражения собственной позиции, можно сказать «держится» на полифонии мнений, особенно интересно посмотреть, как в нем принимается и рефлексится то, вокруг чего веками складывался определенный дискурс, в котором субъективные и некомпетентные заявления вызывают ошутимое неодобрение. Опираясь на анализ контента нескольких популярных сообществ «об искусстве», автор выделяет несколько общих тенденций восприятия произведений (различные особенности экранов и дисплеев практически уничтожают цвет

как часть произведения; подобная детализация обнажает структуру произведения, но лишает ее целостности; демонстрация процесса создания картин уничтожает представление об искусстве как тайне). Социальные сети демонстрируют своеобразное, неклассическое отношение к искусству, что расширяет сложившийся дискурс и высвечивает новые интересные позиции.

Массив представленного материала, анализ кейсов, обзор новых феноменов и тенденций был подкреплен и философско-теоретической рефлексией. Значительная часть докладов была посвящена обоснованию новых подходов и концепций. Это и уже упомянутые сообщения А. Е. Радеева и Л. А. Закса, а также доклады М. Г. Чистяковой (Тюменский государственный университет), Б. В. Орлова (Уральский федеральный университет), Ю. С. Магомедовой (Институт философии и права со РАН, Новосибирск), А. Квокачки (Университет Прешова, Словакия).

В докладе Б. В. Орлова «Проективная эстетика» развернута аргументация, близкая к исходной идее, высказанной А. Е. Радеевым, о концептах схватывания множественности проявлений художественного при отсутствии единого основания. «Проективная эстетика» предлагается Орловым как вариант праксиса современной эстетики как науки, ее практической вовлеченности в повседневность, при этом важна не столько концептуальная маркировка, сколько тренд в сторону схватывания особенностей нового дискурса. В основе дискурса лежит определенный теоретико-методологический контекст: шизоанализ Делеза и Гваттари, из которого взят принцип ризомы, позволяющий объяснить порождение новых сущностей; концептивистская методологема (М. Эпштейн), открывающая ничем не ограниченное поле творчества новых концептов, через которые схватываются возникающие тут и сейчас феномены; проективизм, трактуемый как установка мыслить проективно и конструировать реальность на этой основе. Система аргументации Б. В. Орлова была в значительной степени построена на отталкивании от классической эстетики с ее принципом эстетической незаинтересованности (И. Кант) и опорой на философию прагматизма (Д. Дьюи), и ее последователя А. Берлеанта, который обратил внима-

ние на включенность эстетического опыта в человеческую повседневность и ее потенциал в этой связи. Но А. Квоачка в своем докладе с программным названием «Критика суждения Канта пересмотрена. Эстетика повседневности на границах кантовской эстетики» настаивал, что хорошо, казалось бы, известный постулат о «бескорыстной» и «неутилитарной» природе эстетических ценностей вовсе не означает непреходимой границы между приятным и прекрасным, что можно интерпретировать как своего рода реабилитацию приятного в качестве понятия, близкого к повседневности и полезности. Более того, в дальнейшей дискуссии вокруг того, как сегодня читать и, главное, переводить кантовское понятие «незаинтересованности», была обсуждена трактовка «незаинтересованности» как «свободы от интереса», что означает вовсе не его отсутствие (реплика А. Е. Радеева).

Красной нитью через сообщения этого цикла проходила мысль о поиске связи между расширением границ эстетики как философии искусства и переосмыслением отношений между искусством и философской рефлексией. Эта проблематика была в центре доклада М. Г. Чистяковой «Искусство модернизма в контексте современной научно-философской мысли», в котором выдвигалось предположение о том, что искусство модернизма и авангарда предвосхитило такие интеллектуальные интуиции современности как объектно-ориентированная онтология, акторно-сетевая теория, теория ассамбляжей, идеи транс- и постгуманизма. Доказательная база осуществлялась на материале футуризма, дадаизма, сюрреализма, то есть художественных практик первой половины XX века. В процессе обсуждения доклада возник вопрос, является ли ситуация опережения философии искусством ограниченной определенным этапом развития художественной культуры, или эта тенденция продолжает существовать и в современности? Участники дискуссии обратили внимание на то обстоятельство, что, возможно, в конце XX и в начале XXI веков эти отношения перевернулись, учитывая внедрение философии в практику образования художников, активное вовлечение философов в художественные проекты, совместные практики сотрудничества интеллектуалов и практиков.

Границы искусства являются предметом не только философской, но и художественной рефлексии. Проблема разворачивания философии на границах с искусством была раскрыта в докладе О. Н. Турышевой «Границы искусства как предмет художественной рефлексии», в котором на материале творчества кинорежиссера Ларса фон Триера доказывалось, что предметом эстетической мысли автора является проблема границ искусства и свободы творца. Турышева делает вывод о том, что фильм «Дом, который построил Джек» (2018) деконструирует постмодернистский миф об исключительных правах художника, а содержание фильма включает в себя спор о границах дозволенного в искусстве, о том, до каких пределов может распространяться воля художника, о его правах и ответственности. По мнению Турышевой, в образе серийного убийцы Джека режиссер изображает радикального постмодернистского философа. Антропологическая мысль, питавшая его предшествующее творчество, здесь сменяется эстетической рефлексией. В Джеке выведен нарциссический художник, который воплощает постмодернистский постулат о свободе творца, выражающей себя в нарушении всяческих границ. Представляется, что фон Триер, изображая убийцу художником, констатирует исчерпанность искусства, декларирующего отказ от границ, ценностей и директив эстетического канона. В свою очередь сама художественная рефлексия о «совести» искусства» (по аналогии с бартовским термином «совесть литературы») может считаться важным свидетельством конца постмодернизма — наряду с другими его признаками в искусстве.

В завершение конференции состоялся Круглый стол, посвященный отношениям между традиционным и новейшим искусством и связавший всю проблематику конференции с личным художественным и преподавательским опытом участников. Модераторировали Круглый стол Т. А. Круглова и Л. А. Закс, выступили же в его рамках и преподаватели-эстетики (Т. А. Круглова, И. М. Лисовец, И. М. Чубаров, М. Ю. Гудова, Л. М. Немченко и др.), и учащиеся — студенты, магистранты, аспиранты департамента Философии Уральского Федерального университета, изучающие эстетику (М. Котов, А. Тем-

лякова, М. Витушко, А. Якимов). В ходе обсуждения проблем новейшего искусства на Круглом столе обнаружено неожиданное совпадение у преподавателей-эстетиков и студентов восприятия новейшего искусства и оценок его экспозиций в рамках проходившей в это время в Екатеринбурге 4-й Индустриальной Биеннале современного искусства.

REFERENCES

- Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (1996). *Introduction to "Thinking about Exhibitions"*. Routledge, London, New York.
- Zaks, L. A., & Kruglova, T. A. (Eds.). (2013). *Granitsy iskusstva i territoria kul'tury: sbornik nauchnykh statei* [The boundaries of art and the territory of culture: a collection of scientific articles]. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Zaks, L. A., & Kruglova, T. A. (Eds.). (2017). *Khudozhestvennaia spetsifika i sotsial'nyi potentsial sovremennogo iskusstva: sbornik nauchnykh statei* [The artistic specificity and social potential of contemporary art: a collection of scientific articles]. Ekaterinburg: Gumanitarnyi universitet. (In Russian).

**ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«ФИЛОСОФИЯ И КИНО: ОТ ТЕОРИИ
К КРИТИЧЕСКОМУ ПЕРЕЖИВАНИЮ»**

ЕКАТЕРИНА СТРУГОВА

Екатерина Александровна Стругова — бакалавр философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: st063206@student.spbu.ru

Данная статья представляет собой подробный обзор конференции «Философия и кино: от теории к критическому переживанию», которая прошла в Институте философии Санкт-Петербургского государственного университета 22 ноября 2019 года. Название конференции отсылает к установлению связи философии и кино, к оценке возможности перехода от теории к критическому переживанию и, что было одним из приоритетных понятий, представленных к определению, — кинематографической чувственности. Тема, вызвавшая заметный отклик и резонанс уже в процессе работы секций, свидетельствовала о консолидации российских ученых, взаимодействующих с теорией и философией кино на институциональном уровне и в рамках независимого исследовательского проекта. Организаторы конференции призывали участников к совместному рассмотрению кино и философии в формате трех секций для того, чтобы обнаружить, какую функцию при создании кинематографических миров выполняют различные теории кино, и в каком аспекте критическое переживание соотносится с кинематографическим опытом. В статье анализируются итоги проведенной конференции с указанием на достоинства и недостатки соединения различных проблем и вопросов, предложенных к обсуждению в каждой секции.

Ключевые слова: Философия, кино, теория, кинематографический опыт, критическое переживание, кинематографическая чувственность, кинематографические миры

RUSSIAN SCIENTIFIC CONFERENCE «PHILOSOPHY AND CINEMA: FROM THEORY TO CRITICAL EXPERIENCE»

Ekaterina Strugova

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

E-mail: st063206@student.spbu.ru

This article offers a detailed review on the conference “Philosophy and cinema: from theory to critical experience”, which was held in the Institute of Philosophy at St. Petersburg state University on November 22, 2019. The theme of the conference refers to establishment of connections between philosophy and cinema, as well as to assessment of a possibility of transition from theory to critical experience, and ‘cinematic sensuality’, which was one of the priority concepts proposed for definition. The theme of the conference, which caused a noticeable response and resonance during the event, testified to the consolidation of Russian scholars interested in theory and philosophy of cinema, both at the institutional level and within the framework of an independent research project. The organizers of the conference urged the participants, taking into account the format of three sections, to examining cinema and philosophy in order to discover what function in relation to creation of cinematic worlds do the latest theories of cinema, and what aspect of critical experience correlates with cinematic one. The article analyzes the results of the conference indicating advantages and disadvantages of coincidence of different problems and issues proposed for discussion in all sections.

Key words: Philosophy, cinema, theory, cinematic experience, critical experience, cinematic sensuality, cinematic worlds

Введение

22 ноября в Институте философии СПбГУ в рамках международного научно-культурного форума «Дни философии в Санкт-Петербурге — 19» прошла Всероссийская научная конференция «Философия и кино: от теории к критическому

переживанию». Тема конференции, замысел которой возник не одновременно, но в процессе проведения череды мероприятий в предшествовавший конференции период, отвечала стремлению участников поставить под вопрос кинематографическую чувственность. В частности, стоит упомянуть регулярные семинары Института философии «Актуальная эстетика», открытые семинары по эстетике осязания, обоняния и вкуса, инициатива осуществления которых исходила от доцента кафедры культурологии, философии культуры и эстетики А. Е. Радеева. Более того, необходимо отметить, что сборник тезисов докладов конференции был опубликован заранее, сделав возможным для всех желающих ознакомиться с ее тематикой и подготовить вопросы к отдельным выступлениям.

Концептуальные рамки конференции были обозначены во вступительном слове председателя оргкомитета Артема Евгеньевича Радеева на церемонии открытия. Исходный пункт конференции состоял в вынесении на обсуждение по крайней мере двух тезисов. Первый гласил, что кинематограф, начиная с момента своего появления, выступает в качестве пространства взаимодействия и столкновения теорий, посттеорий и философии, а также философских традиций различного направления. Второй тезис относился к интерпретации кинематографического опыта как опыта производства новой реальности, а теории кино как инициатора создания кинематографических миров. Итогом рассмотрения двух упомянутых тезисов должно было стать совместное движение мысли участников к выводу о плавном или, напротив, радикальном отступлении от концептуализации кино как исключительно общей и магистральной практики к более детальному анализу конкретных фильмов. Секционный формат конференции, предполагающий ее разграничение на три этапа, стал итогом взаимного согласия организаторов и участников мероприятия.

Все более неясным по своим границам выступает тот метод и способ, которым располагает и зритель, и критик, и теоретик кино, а также все сложнее и многоаспектнее становится определение кинематографического опыта. В связи с чем возникает необходимость привлечь внимание к кинематографическому опыту с разных сторон, что нашло отражение

в названиях трех секций: «От кино — к его теории» (модератор: О. С. Давыдова), «От теории кино — к его критическому переживанию» (модератор: А. Е. Радеев), «Что такое кинематографический опыт?» (модератор: Д. А. Поликарпова). Тема первой секции предоставила возможность обращения к различным этапам истории кино, а также — многостороннего рассмотрению примеров конкретных фильмов, как на уровне их рецепции, так и в плане осмысления особенностей кинематографического процесса и медиума кино. Принимая во внимание итоги первой секции, участники второй вступили в более напряженную дискуссию о том, какие детали необходимо учитывать при признании того, что и авторские, и привязанные к «географическому» фактору теории намеревались задать тренд дискурсу о кино в целом. В условиях третьей секции усилия участников направились к определению кинематографического опыта. Также в рамках этой секции было уделено внимание различным дискуссионным моментам, актуальным для философии кино.

Секция «От кино — к его теории»

Роль кинематографической чувственности стала темой первой секции «От кино — к его теории» и обнаружила в выступлениях авторов два аспекта. Первый — сенсорное измерение кинематографического опыта, второй — его особая функция переживания, радикальным образом отграничивавшегося на протяжении докладов секции от эмоционального, оценочного и этически-нормативного эквивалента данного понятия. При этом опыт киносеанса в докладах В. Ф. Познина и А. А. Полуэктова рассматривался независимо от кинематографического, фильмического опыта и опыта просмотра. Если интерпретация киноопыта в докладе В. Ф. Познина «Виртуальное экранное пространство как имитация реальности и как воображаемый мир» подчеркивала пространственную оппозицию виртуальное-реальное и ее идеологическую природу, то в сообщении А. А. Полуэктова это противопоставление оценивалось как не столь принципиальное и даже идеологически нейтральное благодаря возможностям, предоставленным когнитивной теорией кино.

После доклада Ю.С. Пугачевой, которая сосредоточилась на примерах «прямого взгляда» в кино, возникла дискуссия о возможности «прямого взгляда» за пределами предложенных примеров. В ходе дискуссии стало понятно, что примеры во многом обусловлены особенностями восприятия зрителя, а не теоретической рамкой. Независимо от проблемы понимания, обусловленной выборкой примеров авторов докладов, можно упомянуть проблему различных установок при оценке феномена кино у участников конференции. В частности, выступление А.В. Бабаевой с докладом о «Киноэкспансии в современном мире» послужило поводом для последующего выражения недовольства в связи с отдельными пунктами аргументации докладчика, а также выводами, которые были расценены аудиторией в качестве очередного упоминания «первородных грехов» кино и его пагубного влияния на общественную, особенно среди молодежи, мораль. Интеллектуальная провокация со стороны высупающего удалась, а результатом ее стало убеждение участников конференции, что кино необходимо рассматривать в первую очередь не с точки зрения «низких» жанров, а с точки зрения его отношения с философией.

А.С. Прыгун, представившая доклад «Преодоление разрыва или новая реальность», сосредоточила внимание слушателей на том, что лингво- и рациоцентричная модель интерпретации кинематографического опыта должна быть отодвинута на второй план онтологически и, главное, «теле-сно ориентированным» подходом. Завершающий секцию доклад А.С. Скибы о семиотическом проекте К. Метца, явил собой попытку одновременного обращения к тому, что именно заставило кинотеорию середины XX века отступить от разговора о сущности кино в сторону «знака», и к причинам того, что «дало, наконец, высказаться зрителю». В частности, упомянутый в выступлении автора Ф. Касетти, чья теория стала определенной реакцией на метцианскую, задавал вопрос о том, каким образом в фильмическом тексте позиционируется нарратор и зритель. Поворот к последнему, должен был, по мнению Касетти, напомнить теоретикам кино о «живом присутствии» зрителя. Данный доклад стал удачным в смысле

завершения первой секции, а отсутствие возражений на него свидетельствует о до сих пор наблюдающемся авторитете лингвистического и семиотического анализа кинематографа.

Можно сделать вывод, что уже само название секции во многом породило различные проблемные круги, а разногласия участников, в свою очередь, сигнализировали о трудностях самого теоретического жеста, обращенного к кино как объекту рефлексии многих теоретиков и тех, кто взаимодействует с философией кинематографа. Однако, по мнению участников дискуссии, положения в истории теории кино, весьма радикально ставившие вопрос о зрительской активности, давно были устранены в качестве неоспоримых, их не стоит рассматривать вне контекста идеологически, социологически и психологически ориентированного анализа кино и, тем более, отсылать к ним как к приоритетам для рассмотрения тех или иных фильмов.

Секция «От теории кино — к его критическому переживанию»

Секцию «От теории кино — к его критическому переживанию» открыло напутствие модератора А. Е. Радеева, который напомнил всем участвующим в конференции о том, чтобы радикальная постановка вопроса о кинематографической чувственности и ее отношении к теории кино не снизила свой потенциал. Более того, стратегической задачей секции стало удержание концептуального единства, обеспечиваемого учетом результатов предыдущего этапа обсуждения.

Целью К. Н. Тимашова, автора первого в секции доклада под названием «Ролан Барт и кино: от критики к теории и обратно», была демонстрация возможности разграничения творческой биографии Барта на этапы или «жесты»: «критика слева», «теория по ту сторону» и «критическая теория без места». Теоретический пафос докладчика был связан с акцентом именно на третьем «жесте», периоде «новой семиологии», что было встречено аудиторией положительно. Указание, сделанное К. Тимашовым, на приверженность Барта к психоанализу в один из периодов своей работы было поставлено под вопрос Н. М. Савченковой, которая высказала предположение о том, что наличие в одной из статей Барта терминологии

психоаналитической теории кино требует дополнительного обоснования и рассмотрения.

Выступление И. С. Петрина было посвящено кинематографу М. Дюрас и имело весьма многообещающее по своей актуальности для исследования кинематографического переживания название — «Приостановить чувственность: критический эксперимент М. Дюрас». Основной тезис И. С. Петрина гласил, что несовпадение визуального и аудиального компонентов в фильмах Дюрас иллюстрирует способность кино не только модифицировать зрительскую чувственность, но и приводить к ее приостановке при вступлении в силу «аналитической программы», минуя обработку словесного и изобразительного содержания фильма. Стремление автора сделать вывод о введении в теорию кино концепции новой субъективности и формы опыта вызвало напряженную дискуссию после доклада. В частности, О. С. Давыдова упомянула о возможности аффективного восприятия кинематографического образа по ту сторону нарратива на основе механизма аффективного пробуждения.

Сообщения И. С. Касавченко и К. С. Назаровой позволили обратиться к последующему установлению связей теории кино и его критического переживания. Так, доклад первого из них, озаглавленный «В глубь кинематографического: опыт переноса теории Роже Кайуа», был сосредоточен на дальнейшей дифференциации и выявлении гетерогенности самого кинематографического переживания, выделении в нем такого отдельного концепта как «фантастическое» и типологии последнего. Аналогия, проведенная И. С. Касавченко между усилиями феноменологически ориентированных философов и осуществленным Р. Кайуа выведением фантастического из сферы «грубого производства» нереалистичных образов, стала одной из центральных линий аргументации в докладе. В дискуссии после доклада обнаружилось, что под вопрос может быть поставлена и выборка фильмов, предоставленных в качестве примеров, и адекватность сопоставления двух медиумов — изобразительного и кинематографического искусства — с целью обоснования их аффективного потенциала в отношении реципиента.

Доклад К. С. Назаровой «Становление Другим: трансформация в сериале “Во все тяжкие”» заметно перекликался по своему посылу с предыдущим докладом Касавченко. По утверждению К. С. Назаровой, на примере данного сериала адекватность миметического и натуралистического способов репрезентации реальности может быть оспорена случаями переворачивания «оппозициональных отношений» между различными моральными категориями. Вопросы и возражения, возникшие у слушателей, были связаны с необходимостью прояснения позиции автора в отношении феноменологически ориентированного употребления понятия «длительность».

Вопросы реализма в кино и их иллюстрация на примере концепции Андре Базена стали темой доклада Е. А. Струговой, послужившего заметным контрапунктом к предыдущим темам, относящимся преимущественно к выстраиванию оппозиции «аффективное — семантическое» в киноопыте. В частности, типология зрительской активности и выделение в кинематографическом опыте нескольких режимов — перспективного и ретроактивного — вызвали неоднозначную реакцию со стороны аудитории. Комментарий и вопрос А. А. Полуэктова, последовавший за докладом, был вызван необходимостью обоснования правомерности выявления в теории кино Базена особого, но весьма условного, списка «антиномий».

Доклад В. Ю. Русанова «Кино-Глаз» как концепция преодоления травмы», приглашающий аудиторию обратиться к ранней кинотеории, завершил вторую секцию конференции. Кинематограф Д. Вертова иллюстрирует акцент режиссера на «травме» и «языке» и позволяет утверждать, что «коммунистическая расшифровка действительности» — это наиболее действенный принцип провоцирования кинематографического переживания, что контрастирует с «насильственными методами порождения аффектов в зрителе», которые, по утверждению докладчика, использовались С. М. Эйзенштейном.

Таким образом, несмотря на тематическую разнородность выступлений, участники второй секции продолжили конкретизировать тезисы своих докладов. В совместной дискуссии спикеры пришли к выводу, с одной стороны, о несводимости чувственных моментов зрительского взаимодействия с кино

к критерию реализма и объективности, и, с другой стороны, о неопределимости условий достижения зрительского аффекта при указании на нарративный и дискурсивный план фильма, как, впрочем, было обозначено и в процессе первой секции.

Секция «Что такое кинематографический опыт?»

Закономерным продолжением дискуссии на конференции стала третья секция «Что такое кинематографический опыт?», модератором которой была Д. А. Поликарпова. Среди докладчиков и тех, кто присоединился к формулированию и озвучиванию вопросов, а также выдвигению альтернативных точек зрения, прослеживалась потребность в осмыслении понятия кинематографического опыта как такового.

В докладе Н. М. Савченковой «критическое переживание» было проблематизировано благодаря обращению к психоаналитической теории кино, а именно к таким терминам как «контейнирование» и «реверси», происходящим из британской традиции психоанализа. Как обозначила Н. М. Савченкова, «контейнирование» может послужить инструментом для, во-первых, качественного изменения строения и формы кинематографического опыта, во-вторых, предоставления зрителю возможности укоренения в фильмическом пространстве, напрямую связанной с «присутствием здесь» и с возникновением «бессознательного знания». Если «контейнирование» было определено автором доклада в качестве способа критического переживания, то «реверси», напротив, выполняет функцию «техники». По словам Н. М. Савченковой, ощущение реальности в кино может рассматриваться с точки зрения интерсубъективности, своего рода «договора». Вопрос А. А. Полуэктова, последовавший за докладом, был нацелен на прояснение степени влияния концептов когнитивной науки на «символическое расширение» киноопыта. Соответственно, проблемное пересечение различных секций прослеживалось, начиная с первого доклада.

В следующем выступлении А. С. Батичковой, посвященном «Машиниме как способе говорить о кино», раскрывались альтернативные возможности разговора о кино как таковом. Выступление основывалось на «маргинальных концептах» кинотеории, формах кинематографа совершенно другой

медиальной природы. Однако утверждение автора о том, что «машинима» — это агент, производящий объективные образы, вызвало потребность аудитории в прояснении мотивов, приведших к этому заключению. Некоторые участники дискуссии вынесли свои оценочные суждения в отношении «некинематографичности» и даже «неприглядности» некоторых примеров такого «виртуального кино». Однако, комментарий на саму постановку вопроса о статусе машинимы, данный А. С. Батичковой, имел целью доказать, что в данном случае зритель вступает в коллективное, событийное измерение кинематографической чувственности и становится кем-то иным, чем реципиент.

Подводящее итог всей секции выступление А. Е. Радеева, было сконцентрировано на прослеживании «Поворота к переживанию» относительно кинематографического опыта. Во-первых, как изначально отметил автор доклада, понятие «поворота» продолжает вызывать вопросы о своей окончательности и закреплённости в дискурсе о кино и, скорее, является «условием размышления о чем-то», тем более, о «переживательном модусе киноопыта». Во-вторых, исторически обусловленная переориентация определения опыта, не столько исходит из факта его получения в результате встречи с чем-то, но связана с обращением и направленностью к встрече. Такая перестановка позиций может предоставить возможность рассмотрения какого-либо объекта и, тем более, объекта искусства в качестве конфигурации опыта, фиксирующегося также в определенной «кинолокации». В-третьих, выявление в опыте «активной и реактивной сил» подготавливает формирование схемы опыта и нескольких взаимодействующих с ним пунктов: «образа-настроения», «образа-присутствия» и «образа-ускользания». Поступившие к автору доклада вопросы о необходимости введения в разговор о кино новой формы кинематографического опыта, а также акцент А. Е. Радеева на важности переживания определенного мира, свидетельствовали о том, что именно в финальной секции конференции были приняты во внимание различные проблемы, связанные с попыткой определения кинематографического опыта.

Как минимум два вывода стали точкой согласия для участников конференции. Первый заключался в том, что личное

суждение автора концепции или конкретный пример из истории кино зачастую влекут за собой вытеснение из теоретического дискурса о кино любых гарантов и признаков «объективности». Второй вывод заключался в нередуцируемости наличия определенных моментов киноопыта, какими бы интенсивными по воздействию на чувственность зрителя они ни были, к тому, что представляет из себя «форма» кинематографического опыта. Секция предоставила возможность широкому кругу исследователей обнаружить не только актуальность наиболее общих и «родовых» вопросов кинематографа, но и степень остроты разногласий, существующих по отношению к «культовым» теоретикам кино.

Заключение

Традиционная по своему формату конференция «Философия и кино: от теории к критическому переживанию» еще раз подтвердила то, что название «мероприятие» для событий подобного плана, тем более посвященных кино и философии, является весьма условным. Дело в том, что существенным на конференции были вовсе не задачи или мотивы каждого из участников, не работа модераторов или личное ознакомление с тезисами (которые были заранее получены всеми желающими). Все это важно. Но важнее было другое — возможность обрести качественного оппонента буквально в каждом из присутствующих, независимо от его научного звания. Секционный формат, в котором происходила коммуникация всех заинтересованных в прослеживании имплицитных или эксплицитных переходов между кино, его теорией и критическим переживанием, а также кинематографическим опытом, был обусловлен потребностью в столкновении различных и крайне противоположных позиций. Необходимо сказать, что весьма эффективным и продуктивным для всех, так или иначе вовлеченных в исследования и философию кино, будет продолжение движения в том же направлении.

ОТЧЕТ О КОНФЕРЕНЦИИ «LA STRADA: ПАФОС И ЭТОС ИТАЛЬЯНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА»

Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, 27–28.XII.2019

**АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН, СВЕТЛАНА НИКОНОВА,
ОЛЬГА СТАВЦЕВА, СТЕФАНО МАРИЯ КАПИЛУПИ**

Александр Александрович Синицын — кандидат исторических наук, доцент кафедры Культурологии и искусств, Русская христианская гуманитарная академия, доцент кафедры Философии и истории, Российский государственный институт сценических искусств, доцент Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург / Саратов, Россия

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Светлана Борисовна Никонова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

Ольга Ивановна Ставцева — кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

Стефано Мария Капилупи — кандидат философских наук, кандидат филологических наук, научный консультант Кафедры политической философии, Римский государственный университет «Ла Сапиенца»,

директор Института итальянского языка и культуры, Русская христианская гуманитарная академия, доцент, Санкт-Петербургский политехнический государственный университет имени Петра Великого, доцент, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ», Санкт-Петербург, Россия / Италия

E-mail: s_capilupi@yahoo.it

В статье представлен отчет о работе Первой Международной научно-практической конференции «Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции» (27–28 ноября 2019 г., Русская христианская гуманитарная академия, Санкт-Петербург). Чтения были посвящены итальянскому кино и носили название «La strada: Пафос и этос итальянского кинематографа». Участниками симпозиума стали историки, филологи, философы, искусствоведы, кинокритики, культурологи и религиоведы — преподаватели и учащиеся, специалисты и синефилы из Петербурга, Саратова, Москвы, Краснодара, Омска, Воронежа, а также университетов Италии и Израиля. В рамках конференции работали шесть секций, на которых были заслушаны свыше пятидесяти докладов, посвященных различным аспектам кинематографа. На заседаниях были заслушаны и обсуждены доклады, тематика которых охватывала широкий круг тем по истории и теории кино (не только итальянского). В заключении были подведены итоги работы секций и определены планы будущих чтений. По материалам конференции издан киноведческий сборник.

Ключевые слова: Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), научная конференция, *La strada*, Италия, искусство, итальянское кино, культура, пеплум, кинорежиссеры, Феллини, Антониони, Висконти, Росселлини, Пазолини, Дзеффирелли, Бертолуччи, Де Сика, Торнаторе, Ольми, Дзурлини, кинематографические миры, неореализм, комедия по-итальянски

REPORT OF THE CONFERENCE “LA STRADA: PATHOS AND ETHOS OF ITALIAN CINEMA”

*The Russian Christian Humanitarian Academy,
St. Petersburg, 27–28.XII.2019*

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Humanitarian Academy, Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg State University, St. Petersburg/Saratov, Russia

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Svetlana Nikonova

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia

E-mail: s_b_nikonova@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

Stefano Maria Capilupi

PhD in Philosophy, PhD in Philology, Associate Professor of Philosophy, St. Petersburg Polytechnic University, University of Rome “La Sapienza”, Russian Christian Academy for the Humanities, St. Petersburg State Electrotechnical University “LETI”, St. Petersburg, Russia / Italy

E-mail: s_capilupi@yahoo.it

The article gives an account of the work of the First International Research and Practice Conference “Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds: from Tradition to Revolution” (27–28 November 2019, the Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg). The readings entitled “*La strada: Pathos and Ethos of the Italian Cinematography*” were devoted to the Italian Cinematography. The symposium rounded up historians, philologists, philosophers, art critics, cultural specialists and religion scholars. Teachers, students, experts and cinema devotees from St. Petersburg, Saratov, Moscow, Krasnodar, Omsk, Voronezh, and universities of Italy and Israel worked in six sections, listened to and discussed over fifty reports devoted to various aspects of the cinematography. The subject matter of the reports encompassed a broad array of issues of the history and theory of cinematography (not only Italian). The conference recapitulated the work done in the sections and drafted a plan of future readings. The proceedings of the conference have been published as a film collection.

Key words: The Russian Christian Academy for Humanities, *La strada*, Italy, art, cinema, Italian Cinematography, culture, peplum films, scriptwriters, directors, Fellini, Antonioni, Visconti, Rossellini, Pasolini, Zeffirelli, Bertolucci, De Sica, Tornatore, Olmi, Zurlini, “Cinematographic Realms of the Old and the New Worlds”, Neorealism, Comedy in Italian Style

RELAZIONE SUL CONVEGNO

“LA STRADA: PATHOS ED ETHOS DEL CINEMA ITALIANO”.

Accademia Russa cristiana di scienze umanistiche,

San Pietroburgo, 27–28.XII.2019

Il presente articolo presenta una relazione sui lavori del primo Convegno scientifico e pratico internazionale “Mondi cinematografici del Vecchio e del Nuovo Mondo: dalla tradizione alla rivoluzione” (27–28 novembre 2019,

Accademia Russa Cristiana di Scienze Umanistiche, San Pietroburgo). Il Convegno è dedicato al cinema italiano e si chiama "La strada: il Pathos e l'Ethos del cinema italiano". Al simposio hanno partecipato storici, filologi, filosofi, storici dell'arte, critici cinematografici, esperti culturali e studiosi religiosi, insegnanti e studenti, specialisti e cinefili di San Pietroburgo, Saratov, Mosca, Krasnodar, Omsk, Voronež, nonché relatori provenienti da università italiane e israeliane. Il convegno si è suddiviso in sei sezioni, durante le quali sono state presentate più di cinquanta relazioni, i cui argomenti hanno riguardato una vasta gamma di temi di storia e di teoria del cinema (non solo italiano). Alla chiusura dei lavori, sono state discusse e fissate le conclusioni del Convegno e i piani per il futuro. Sulla base degli atti, è stata pubblicata una raccolta di critica cinematografica.

27 и 28 ноября 2019 г. в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА, Санкт-Петербург) прошла Первая Международная научно-практическая конференция «Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции». Организаторы конференции планируют сде-



*Участники конференции в актовом зале РХГА перед началом пленарного заседания
(фото С. Б. Никоновой)*

лать ежегодными встречи, посвященные киноискусству разных стран. Первые чтения были посвящены итальянскому кино и носили название «La strada: пафос и этос итальянского кинематографа». Заявленная тема вызвала удивительно активный отклик со стороны исследователей самых разных направлений гуманитарного знания: историков, философов, филологов, культурологов, искусствоведов, психологов. Это показывает, что интерес к кинематографу, и в частности, именно к итальянскому кино, в современном обществе по-прежнему весьма велик, а может быть даже набирает свою интенсивность. Также хотелось бы отметить и обширную географию конференции, поскольку здесь собрались представители не только многих вузов и других организаций Санкт-Петербурга, но были участники из самых разных городов России (и не только). Заявки поступили из Саратова, Москвы, Краснодар, Омска, Воронежа и др., а также из Израиля, Киргизии и, конечно же, из Италии. Существенную поддержку в организации конференции оказало Консульство Италии в Санкт-Петербурге.

Пленарное заседание проходило в актовом зале РХГА. Симпозиум открыл председатель конференции «Кинематографические миры Старого и Нового Света: от традиции до революции» А. А. Синицын. Он рассказал о замысле и задачах планируемых регулярных чтений по истории мирового кинематографа, представил издание спецвыпуска журнала РХГА “Acta eruditum” (2018, № 29), посвященного киноискусству, и поделился опытом работы Киноклуба РХГА (Sinitsyn 2018).

С приветственной речью выступил ректор Русской христианской гуманитарной академии Д. К. Богатырев, который рассказал о давних и тесных связях академии с университетами Италии, о работе действующего при РХГА Института итальянского языка и культуры. Слова приветствия к участникам конференции произнесла представитель Генерального консула Италии в Санкт-Петербурге Мария Габриэла Иерарди. Она сказала о взаимном влиянии в XX веке русской и итальянской культур и важной роли кинематографа в этом взаимовлиянии. М. Г. Иерарди отметила точно подобранное организаторами “La strada” название конференции, которое, по ее мнению, является одним из определяющих понятий итальянского



*Пленарное заседание. Члены президиума конференции
(слева направо): М. Г. Иерарди, Д. К. Богатырев, С. М. Капилуни
(фото Д. И. Семеновой)*

духа. С приветственным словом к участникам собрания обратились начальник управления научных исследований и социальных проектов РХГА К. В. Преображенская и научный консультант кафедры политической философии Римского государственного университета “La Sapienza”, директор Института итальянского языка и культуры РХГА С. М. Капилуни.

На пленарном заседании прозвучали выступления, объединенные общей темой «Федерико Феллини и мир итальянского кино». Выбор темы был обусловлен, в первую очередь, значимостью фигуры Феллини для итальянского кинематографа, но также тем, что вскоре, 20 января 2020 года, будет праздноваться 100-летний юбилей итальянского маэстро. В ходе данного заседания были заслушаны шесть докладов, посвященных творчеству итальянского кинорежиссера. Первым выступил С. М. Капилуни с докладом «История Италии через призму кинематографа (1943–1985): от захваченной столицы до “Маменькиных сынков” Ф. Феллини и самодовольного смеха “среднего итальянца”». Докладчик описал эволюцию

и пути развития итальянского кинематографа, характеризуя при этом социально-политическую историю Италии второй половины XX столетия через кинематографические образы. С докладом «Итальянская “Сатирикониана” на рубеже 1960-х — 1970-х гг.: Феллини, Полидоро, Лауренти, Мадерна и другие» выступил ведущий конференции А. А. Синицын. Свой доклад он также посвятил истории итальянской культуры и эволюции итальянского кино, прицельно сосредоточившись на теме, гротескно представленной в знаменитом «Сатириконе Феллини» (1969). Необычные, яркие образы римлянина Петрония оказались близки итальянскому режиссеру, создавшему одновременно и детальную реконструкцию и радикальную модернизацию этого произведения. Особую популярность Сатириконианы в итальянском кино, литературе и музыке на рубеже 60–70 гг. прошлого века докладчик связал с социально-политическими движениями в Европе 1968 года. В рамках пленарного заседания выступила доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никонова с докладом «Абсурдная красота и красота абсурда в фильмах Л. Бунюэля “Ангел истребитель” и Ф. Феллини “И корабль плывет”», сравнив два фильма, оба из которых являются, с точки зрения докладчицы, некими абсурдными демонстрациями перелома, происходящего в европейской жизни XX века. Об этом переломе дискуссия развернулась уже в связи с первыми двумя докладами, и он был, в частности, охарактеризован через изменение настроения и образного ряда в фильмах Феллини, а именно, через переход режиссера от неореализма к гротескному абсурдизму. С. Б. Никонова обратила внимание, насколько странно оба фильма итальянского и испанского режиссеров, фактически, раскрывают идею гибели и распада ценностных рядов, связанных одновременно с буржуазной культурой и музыкальной эстетикой. В следующем докладе «Еще один поклонник Феллини: сладкая жизнь по версии Соррентино» кандидат философских наук, доцент кафедры искусствovedения Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица А. Н. Огарков проследил

влияние творчества Феллини на современный итальянский кинематограф, показывая преломление и преобразование его тем и образов в киноэстетике Паоло Соррентино. С точки зрения докладчика, эстетические идеи обоих режиссеров требуют вдумчивого прочтения, поверхностный гедонизм оказывается обманчивым, и фильмы содержат в себе глубокие убеждения режиссеров о силе эстетической позиции, причем творчество Соррентино демонстрирует новый этап понимания роли как художника, так и эстетического созерцателя в созидании жизни. Эстетическим способам представления, критики и преобразования жизни в творчестве Феллини посвятила свой доклад «Рим-фантом. Пафос и смех Федерико Феллини» преподаватель Центра визуальной антропологии и визуальных медиа Русской христианской гуманитарной академии, член международной ассоциации историков искусства АИС *С. Б. Веселова*. Она показала, что кинематограф Феллини способен был делать гораздо больше, нежели просто рассказывать истории или критически раскрывать деятельность социальных институтов. Его кинообразы способны улавливать загадку, как формирующую идентичность города, народа, истории, так и, одновременно, разрушающую и преобразующую ее, и в этом состоит сила и величие гениального мастера. Доктор философских наук, профессор кафедры теоретической и социальной философии Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского *С. М. Малкина* в докладе «Философские мотивы кинокартины Ф. Феллини «Репетиция оркестра» говорила о нескольких философских планах, которые накладываются друг на друга в этой картине, тех планах, которые соответствуют классической формулировке метафизических проблем: проблеме Бога, мира и человека. В завершение работы пленарного заседания, посвященного Феллини, выступила студентка итальянского отделения Русской христианской гуманитарной академии *Е. Ю. Аникина* с докладом «Кино как картина. Художественный язык итальянского исторического кино: от Феллини к братьям Тавиани». Это был яркий, богато иллюстрированный доклад, представивший слушателям красоту и мощь образных рядов итальянского кино на примере

необычных костюмов, которыми славны фильмы Феллини его гротескного периода.

После пленарного заседания состоялось открытие выставки сотрудника РХГА и фотохудожника Владимира Егорова «Ленфильм. Конец XX века». Фотограф рассказал о своей работе на легендарной киностудии с выдающимися режиссерами и актерами, продемонстрировал ряд интереснейших фотографий, вызвавших большой интерес публики.

Далее в рамках конференции работали пять секций, на которых были заслушаны свыше пятидесяти докладов, посвященных различным аспектам кинематографа.

В первый день, 27 ноября, параллельно заседали две секции: «Классика итальянского кинематографа» (руководители — А. А. Синицын, С. Б. Никонова) и «Кино (в) России и итальянское кино о России» (руководители — С. М. Капилупи, Т. А. Боборыкина). Участники первой секции обсуждали проблемы и идеи, связанные со спецификой и эволюцией итальянского кинематографа. Наибольшее внимание было уделено классическому итальянскому кино середины XX столетия, но также и новейшим тенденциям его развития. Существенные проблемы эстетики, метафорики, образной структуры итальянского кино, историко-культурные и мировоззренческие вопросы рассматривались на примере фильмов Висконти, Бертолуччи, Росселлини, Антониони, Пазолини, Де Сика, Торнаторе, Рози, Ольми. Внимание было уделено специфике итальянских пеплумов, комедийному жанру в итальянском кино, историческому кино. В данном обзоре невозможно охватить тематику всех докладов, прозвучавших на конференции, в связи с их большим количеством, свидетельствующим о том, какой большой интерес итальянское кино вызывает у российских зрителей и исследователей. Потому охарактеризуем лишь некоторые из них. Так, большой интерес вызвал доклад гостя из Италии, юриста, независимого исследователя, кавалера ордена «За заслуги перед Итальянской республикой» *Эмилио Назо* «Сицилия глазами Торнаторе», в котором речь шла об особенностях отражения родины режиссера в его фильмах, причем тайная «сицилийскость» обнаруживается докладчиком даже в несицилийских по содержанию фильмам

этого автора. Также следует обратить внимание на тематику доклада кандидата филологических наук, доцента, заместителя директора Института итальянского языка и культуры Русской христианской гуманитарной академии *Ч. Пило Боил ди Путифигари* «Наследие Эрманно Ольми: поэтика безмолвия на языке кинематографа», повествовавшей о специфическом киноязыке итальянского режиссера, акцентирующем паузы и молчание как структурные элементы киноповествования. Интересный и эмоциональный доклад представил кинокритик *Л. Б. Цыткин*: «Одиночка Валерио Дзурлини: феномен режиссера “второго ряда” в итальянском кино». Докладчик обратил внимание на фигуры режиссеров, крайне значимых для итальянского кино, чье творчество, однако, затмили имена главных признанных классиков. С докладом на тему «Мария Каллас и кинематограф» выступил кандидат культурологии, доцент кафедры журналистики и медиатехнологий СМИ Санкт-Петербургского государственного университета



*Заседание секции «Классика итальянского кинематографа»
(руководители — А. А. Сеницын, С. Б. Никонова). Доклад Ури Гершовича
(фото В. А. Егорова)*

промышленных технологий и дизайна, заведующий кафедрой культурологии, педагогики и искусств РХГА В. Б. Высоцкий. Доктор философских наук, директор Института философии человека Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена *Р. В. Светлов* выступил с докладом «Анти-Эдип от Пазолини». По мнению докладчика, фильм *Edipo re* Пьера Паоло Пазолини (1967) стал пощечиной буржуазному вкусу исторического послевоенного кинематографа Европы, ориентированного на эстетику «пеплума», на возрожденную героику или, наоборот, на сатиру; этот «фильм без центра» оказывается предшественником эстетики новой «постсовременной» эпохи. Любопытные наблюдения были сделаны в докладе доктора философских наук, профессора Еврейского университета в Иерусалиме *У. Гершовича* «Об основной метафоре фильма Бернардо Бертолуччи “Мечтатели”». Докладчик представил фильм Бертолуччи в качестве метафоры развития киноискусства, а мечту, сюжетно связанную в нем с преобразованием общества в ходе волнений конца 60-х гг., — как мечту о сочетании поэтики и политики в послевоенной западной мысли. Прозвучали доклады кандидата культурологии, доцента кафедры социально-гуманитарных наук Санкт-Петербургского института искусств и реставрации *В. Ч. Джавадовой* «Культура повседневности в творчестве Витторио Де Сики»; кандидата наук (PhD Болонского университета, отделение искусств), специалиста международного отдела Драматического театра на Васильевском *Л. Н. Дышлюк* «Историчность фильмов Франческо Роззи и их актуальность в современной России»; магистрантки Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *С. Р. Тимир-Булатовой* «Интерпретация мифа о походе аргонавтов в итальянском и американском пеплумах: сравнительный анализ»; доктора искусствоведения, профессора кафедры культурологии и искусства Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина *Ф. В. Фуртай* «“Красная пустыня” и Грета Тунберг — размышления о визионерстве и пародии»; студентки 1 курса театроведческого факультета Российского государственного института сценического искусства *С. Д. Ремневой* «Фильм-драма Ж. Корбьо “Фаринелли»

кастрат” как художественная версия исторических событий XVIII века»; куратора фестиваля верлибра «Фигурные стихи» *Е. А. Бубкиной* «Художественные приемы документалистики Р. Росселлини на примере фильма “Индия” 1959-года в свете религиозных догм индуизма» и другие. Завершило заседание этой секции подробное и красиво иллюстрированное выступление кандидата философских наук, доцента кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *О. И. Ставцевой* «“Забриски поинт” М. Антониони: ландшафты, движения и видения». Тема студенческих волнений конца 1960-х гг. была переплетена в этом докладе с проблематикой художественной фантазии, а социально-политические проблемы — с работой воображения в искусстве. В дискуссии, развернувшейся после доклада *О. И. Ставцевой*, был затронут, в частности, вопрос об отражении исторических событий в кино.

Секция «*Кино (в) России и итальянское кино о России*» была посвящена взаимосвязям между русским и итальянским кинематографом, где был представлен и ряд докладов о специфике отечественного кино. В высшей степени интересным событием секции стал доклад кандидата филологических наук, доцента кафедры междисциплинарных исследований в области языка и литературы Санкт-Петербургского государственного университета *Т. А. Боборыкиной* «Дорога к Достоевскому: “Белые ночи” Лукино Висконти», в котором фильм итальянского режиссера был охарактеризован как тонкая и пронизательная интерпретация художественного мира Достоевского, явленная именно теми средствами, которые доступны только кинематографу — специфическим выстраиванием динамически развивающейся визуальной метафорики, позволяющей не просто проиллюстрировать текст писателя, но и раскрыть его глубинные подтексты. Взаимодействию между русской и итальянской культурами был посвящен доклад магистра Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *Е. А. Некипеловой* «Сценарии Тонино Гуэрры: итальянские реалии в советско-российском кинематографе». Автор рассказала, что по сценариям Т. Гуэрры, высоко ценившего русскую культуру, были созданы отечественные кино-



*Дискуссия в ходе работы секции «Классика итальянского кинематографа».
Слева направо: О. И. Ставцева, В. А. Егоров, А. А. Синицын
(фото С. Б. Никоновой)*

картины и мультфильмы. В докладах кандидата философских наук, доцента кафедры философии и истории Российского государственного института сценических искусств *Е. С. Некрасовой* «Традиция американского вестерна и кинематограф Алексея Балабанова. Фильм “Брат” как первый построссийский вестерн» и магистранта кафедры еврейской культуры Санкт-Петербургского государственного университета *Е. П. Сложеникина* «Опыт медленного чтения многослойного кинотекста (на примере фрагмента фильма «Зеркало» Андрея Тарковского)» мы полностью перешли на русскую почву и обратились к отечественному кинематографу. Но со сколь разных его сторон подошли к нему докладчики! Мы видим здесь анализ популярного американского жанра и преломление его специфики в современном российском кино — и также пример тщательного прочитывания авторского кинематографа на примере фильма А. А. Тарковского. Открытая динамичность вестерна и скрытая внутренняя энергия авторского кинематографа

встречаются и резонируют между собой в рамках спровоцированной интерес исследователей конференции. Еще одним ярким событием этой секции стал доклад профессора Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *С. В. Никоненко* «Старинные дачи Петербурга в роли “викторианских особняков” старой Англии: на основе эпизодов сериала “Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона”», где докладчик-философ, будучи любителем кино и знатоком архитектуры Санкт-Петербурга, подробно и красочно описал уголки нашего города, которые прекрасно представили в этом знаменитом советском многосерийном фильме красоту и дух Лондона и его окрестностей. На этой секции также прозвучали доклады кандидата философских наук, ассистента кафедры философии Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина *В. А. Курилова* «Особенности морального образа шахматиста в художественном фильме «Гроссмейстер» и роль советского шахматного движения в идеологической работе КПСС», доктора филологических наук, профессора Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна *Г. Н. Боевой* «Кино vs театр, зрелищность vs мысль: о “панпсихизме” Леонида Андреева в новых контекстах» и другие.

Конференция продолжила работу 28 ноября. В этот день заседания проходили в рамках трех секций. Из них одна была всецело посвящена итальянскому кинематографу, рассмотренному на этот раз, с определенной стороны — не столько художественной, сколько касающейся содержания фильмов. Эта секция носила название «*Социальное, политическое и религиозное измерения итальянского кинематографа*», ее руководителями выступили В. А. Егоров и Е. В. Кузьмина.

Все перечисленные аспекты крайне важны для итальянского кино, которое в целом всегда было достаточно остро социальным и никогда не оставалось чуждо общественных проблем, даже если они возникали в нем лишь подспудным образом. Огромное же количество фильмов итальянских режиссеров явно вовлечены в обсуждение социальных и политических проблем, что в достаточной мере хорошо проявилось и в дискуссии первого дня конференции. Также

и религиозные мотивы часто возникают в фильмах итальянских режиссеров. Религиозное измерение итальянского кино было затронуто, в частности, в докладе одного из ведущих секции, старшего преподавателя кафедры философии, религиоведения и педагогики РХГА *В. А. Егорова* «“Маленький Будда” Б. Бертолуччи и “Кундун” М. Скорсезе — новый ориентализм в эпоху *Modernity*». Докладчик сделал акцент на увлечении итальянских режиссеров буддизмом, на том влиянии, которое оказал кинематограф на распространение интереса к восточным религиям в западном мире, а также на том, как сами представители восточных религий способствовали деятельности режиссеров и популяризации своих верований на Западе. Интересна в этом контексте и тематика доклада аспиранта Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *Ю. С. Пугачевой* «Отражение дзен-буддизма в кинематографе Микеланджело Антониони», поскольку докладчица говорит о явном влиянии философии дзен-буддизма на кинематографическую манеру и эстетику итальянского режиссера. А вот доклад доцента кафедры телевидения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения *М. М. Фатеева* «Римская церковь в мировом кинематографе начала XXI века: художественный вымысел vs реальность (пролегомены)» обращает нас к западным религиям — причем в очень любопытном контексте: докладчик говорит о кинематографичности, медийности, художественности деятельности самой Римской церкви в современном мире, которая во многом не только обуславливает интерес режиссеров к ней, но и превосходит их художественные вымыслы перипетиями реальных событий. Аспирант филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета *П. Б. Дроздова* в докладе «Франциск Ассизский: образ “народного” святого в итальянском кино» обратилась к прошлому католической церкви, найдя его в высшей степени кинематографичным. Действительно, такая фигура как Франциск Ассизский часто становилась (и продолжает быть) притягательной для европейских и американских режиссеров. Речь шла в рамках этой секции и об итальянской фантастике, и о детективе, о «джалло», об отражении существенных

социально-политических проблем в итальянских фильмах. Были заслушаны и обсуждены доклады магистрантки РХГА *В. В. Удаловой* «Катарсис, античная калокагатия и «смерть искусства» в картине Лукино Висконти «Смерть в Венеции»; студентки 3 курса бакалавриата факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета *А. В. Полтавец* «Фильмы поджанра “джалло” как “плохое кино”»; специалиста кафедры истории русской и западноевропейской культуры института истории Санкт-Петербургского государственного университета, редактора Интернет-издания КИНО/ВИНО *В. А. Цыгановой* «Современность и прошлое Италии в кинематографе П. П. Пазолини»; кандидата исторических наук, доцента Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого *И. В. Аладышкина* «Луиджи Коцци и притязания итальянской кинофантастики»; магистрантки Института философии, направления «Культура и искусство Италии», Санкт-Петербургского государственного университета *В. Д. Шестаковой* «Итальянский кинематограф как источник культурной памяти о холокосте»; магистранки Смольного института свободных искусств и наук *А. С. Прыгун* «Онтологическое начало детективного жанра в итальянском кинематографе на примере фильма М. Антониони «Фотоувеличение» и современного детектива». Кандидат исторических наук, доцент кафедры теологии и мировых культур Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского *Е. В. Кузьмина* затронула в докладе «Ускользящие небеса Бернардо Бертолуччи» крайне важное экзистенциальное измерение итальянского кинематографа, во многом сосредоточенного, как уже говорилось, на рефлексии о проблеме перелома, происходящего в современном мире и выбивающего почву из-под ног традиционного человека, разрушающего его идентичность, заставляющего чувствовать потерянность. Экзистенциальные проблемы старости и конфликта поколений ставили в своих докладах бакалавр кафедры социальной философии и философии истории Санкт-Петербургского государственного университета *Е. А. Клименская* («Старость как социальный конструкт в фильме Паоло Соррентино «Великая красота») и студент 2 курса РХГА *А. В. Лихачев* («Конфликт

поколений в кинематографе Лукино Висконти»). Политическую проблематику итальянского кино в ее эволюции ярко, многоаспектно и на множестве примеров представила доктор философских наук, доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета *М. Д. Рахманинова* в докладе «Политическое и аполитичность: стратегии рефлексии в итальянском кино конца 1960-х — 1970-х гг.». Завершилась работа секции обширным докладом петербургского исследователя *С. В. Лагутина* «Проблема Ю. Лозы в определении актерского мастерства М. Беллуччи», в котором докладчик возвращал социально-политическое измерение итальянского кино вновь к эстетической проблеме, доказывая, что именно красота и образность превалируют в нем и создают его неповторимую ауру, преодолевая возможные политические, коммерческие, пропагандистские интересы.

Параллельно данному заседанию в рамках конференции работали еще две платформы: «*Неитальянское кино*» (руководители Н. В. Казурова, А. Н. Огарков) и «*Теоретические проблемы кинематографа*» (руководители — А. А. Сеницын, В. Б. Высоцкий). Обе они были представлены меньшим числом участников, нежели остальные секции, что, впрочем, не сделало их менее интересными и многообразными. Поскольку общая проблема конференции изначально не была ограничена только итальянским кино, то в рамках данных секций проявился интерес исследователей к самым разным направлениям и проблемам кинематографа.

На секции «*Неитальянское кино*» прозвучали доклады: магистра Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *И. Т. Айдарканова* «Репрезентации геополитической картины мира конца XIX — второй половины XX веков в культовом японском аниме»; магистра Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» *В. И. Вязовской* «Работа модуса страха в фильме С. Сьямма «Портрет девушки в огне»»; магистрантки филологического факультета Кубанского государственного университета *А. А. Дубиковской* (Краснодар) «Дискредитация традиционных ценностей в сериале «Рассказ служанки»»; преподавателя кафедры русского языка Военно-космической

академии им. А.Ф. Можайского А.А. Соломонова «От музыкального анимационного фильма-настроения к социально-психологическому памфлету (“Fantasia”, “Fantasia 2000” Диснея, “Allegro non troppo” Боцетто и “The Wall” А. Паркера)». Петербургская исследовательница кино, кандидат исторических наук, заведующая аспирантурой Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Н.В. Казурова в докладе «Аббас Киаростами об Иране в итальянском стиле: от неореалистических зарисовок к фильму “Копия верна”» представила анализ творчества одного из лидеров иранской новой волны, режиссера А. Киаростами, стиль которого развивался под влиянием итальянского неореализма, нацеленного на представление на экране реально произошедших случаев. Сочетание эстетики итальянского неореализма с особенностями иранского кинематографа стало фокусом интересного, содержательного и привлекающего внимание знанием мелочей сообщения.

Доклады, представленные на секции «Теоретические проблемы кинематографа» касались проблем функционирования кино в цифровой форме (студент бакалавриата факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета А.С. Батичкова, Москва), репрезентации трансгендерности в кино и сериалах (магистр культурологии, лаборант кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А.И. Герцена В.Д. Данилова), роли кинематографа в образовании и воспитании школьников, места кинообразования в образовательной системе (магистрант кафедры теории и истории культуры Института философии человека РГПУ им. А.И. Герцена А.М. Завьялова), национализма в кинематографе современной России (доцент кафедры регионоведения и экономики зарубежных стран факультета международных отношений Воронежского государственного университета М.В. Курчанов). Аспирант Российского государственного гуманитарного университета Ю.В. Капорина в докладе «Живопись и исторический кинематограф: пути взаимодействия» прояснила многоплановые отношения кино с живописью, затронула уже поднимавшийся в первый день конференции вопрос репрезентации исторической эпохи в кино. Особенности

конструирования визуального нарратива о прошлом в кинематографе были рассмотрены исследовательницей на многочисленных сериалах и фильмах, и докладчица сделала важные для исследования темы репрезентации истории в кино выводы: взаимодействие кино и живописи проявляется не только в создании фильмов о живописцах (базовый подход), но и в использовании ряда инструментальных приемов, опирающиеся на известные произведения изобразительно искусства.

Осмысление многообразных докладов, представленных на конференции, позволяет поставить ряд теоретических вопросов. Не все доклады рассматривали жанровые и стилистические особенности кино, как это характерно для классического искусствоведческого дискурса. Это позволяет говорить о некотором изменении понимания кино как предмета исследования. Многие докладчики концептуализировали кино как культурный феномен, проявляющий основные тенденции современного мира, как своего рода симптом, отражение многих, пока еще скрытых процессов, смысл которых исследователи и пытались расшифровать в некотором специфическом коде кино. В частности, такой подход позволяет читать кинофильмы как тексты, вплетая это прочтение в различные литературные и философские контексты. Возник вопрос, который уже обсуждался на прошедшей в апреле 2019 г. конференции «Логос. Этос. Миф — 4: История в кино» (РХГА, Санкт-Петербург) (Nikonova, Sinitsyn, & Stavtseva, 2019; Sinitsyn, 2019). Это вопрос о репрезентации исторических событий в кинематографе, о роли кино в формировании социальной, исторической, культурной памяти, об осмыслении исторического опыта посредством искусства кино, через интерпретацию фильмов. На нынешней конференции данные вопросы были связаны с осмыслением конкретных кинокартин. В частности, было отмечено, что кино с помощью своего яркого образного языка превращает историю в образ, миф, а возможно и в симулякр. И таким образом происходит растворение, или, в гегелевском смысле, снятие, истории в фильмах.

Все доклады, при разноплановости и разношерстности тем и исследовательских подходов, были объединены любовью к итальянскому кино, и к кино вообще. Вопреки критическим

сентенциям о роли искусства в изменении реальности, нужно признать, что 27–28 ноября в Санкт-Петербурге кинематограф сумел сделать многое — объединить различных специалистов в увлекательном и содержательном диалоге, который, несомненно, принес удовольствие и докладчикам и слушателям.

Таким образом, на конференции была с успехом реализована цель, поставленная ее организаторами — изучение и обсуждение актуальных проблем и стратегий в области исследования вопросов, связанных с феноменом кино — «десятой музы» Синема. Были не только рассмотрены жанровые и стилистические особенности кинематографа, в основном, итальянского, и не только содержательные аспекты отдельных фильмов великих режиссеров, но поднимались вопросы исследования влияния кино на современный мир, на новые способы коммуникации, которые порождает киноискусство. Междисциплинарность в подходе к рассмотрению данных проблем не требует специального обоснования, так как дисциплинарные границы при исследовании фильмов не являются очевидными. Требуется опыт самых разных областей знания для понимания феномена кино, не сводимого только к технике или только к искусству. В ходе пленарного и секционных заседаний была создана комфортная творческая площадка для плодотворного диалога, можно сказать, полилога историков и философов, искусствоведов и киноведов, культурологов и религиоведов, антропологов и психологов, филологов и социологов, что и стало особенностью этого научного форума.

В заключении были подведены итоги работы секций и определены планы будущих чтений, поскольку очевидно, что кино как вид искусства, быстро реагирующий на явления современного мира, обретает статус как очевидца, свидетеля, интерпретатора происходящего, так и создателя новой реальности. Именно эти аспекты кинематографа привлекают к его изучению столь широкий по дисциплинарному статусу набор исследователей. В ближайших планах организаторов — проведение подобных конференций на основе других национальных кинематографий: Франции, Швеции, Японии,

Польши, России, Германии и др., издание сборников и монографий по искусству кино, а также продолжение работы Киноклуба РХГА, на просмотрах и обсуждениях фильмов которого во многом родилась идея данной конференции.

По материалам чтений был издан киноведческий сборник «Кинематографические миры Старого и Нового света: от традиции до революции» (“Programma i tezisy”, 2019).

Организаторы признательны ректору РХГА Д. К. Богатыреву, поддержавшего идею нашего мероприятия и всячески содействовавшему его воплощению. Благодарим Генерального консула Италии в Санкт-Петербурге Алессандро Монти и представителя консула М. Г. Иерарди за помощь в проведении конференции «*La strada*». Огромная благодарность коллегам и друзьям В. А. Егорову, К. В. Преображенской и директору издательства РХГА А. А. Галату за вклад в наше общее дело.

Планируется издание коллективной монографии, посвященной итальянскому кино. И организаторы надеются, что проведенная ныне конференция «*La strada*» — это только первый шаг на нашем пути исследования мирового кинематографа. Все только начинается!

REFERENCES

Nikonova, S., Sinitsyn, A., & Stavtseva, O. (2019). Istoriia i kinoiskusstvo. Otchet o rabote seksii “Logos. Etos. Mif — 4: Istoriia v kino” (RKhGA, Sankt-Peterburg) [History and Cinema: Report on the work done by participants of the “Logos. Ethos. Myth — 4” section (The Russian Christian Humanitarian Academy, St. Petersburg)]. *Terra aetheticae*, 1 (3), 164–188. (In Russian).

Programma i tezisy докладов Pervoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii “La strada: pafos i etos ital’ianskogo kinematografa”, Sankt-Peterburg, 27–28 noiabria 2019 g. [Program and abstracts of the First International Scientific and Practical Conference “La strada: pathos and ethos of Italian cinema”, St. Petersburg, November 27–28, 2019] (A. A. Sinitsyn, V. A. Egorov, S. M. Kapilupi, & S. B. Nikonova, Comp. & Ed.). St. Petersburg: Russkaia khristianskaia gumanitarnaia akademiia. (In Russian).

- Sinitsyn, A. A. (2018). Razlichnye aspekty sinema: predislovie redaktora spetsial'nogo vypuska "Acta eruditorum", posvyashchennogo 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, 3–13. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2019). Antichnost' v zerkale kinematografa: Novye podkhody, problemy i ikh resheniia [Antiquity in the Mirror of Cinema: New Approaches, Problems and Their Solutions]. *Aristei*, XX, 300–315. (In Russian).

PERSONALIA



ПРОЩАНИЕ С ЭЛЬГОЙ ПАВЛОВНОЙ ЮРОВСКОЙ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: elena.ust@gmail.com

FAREWELL TO ELGA PAVLOVNA YUROVSKAYA

Elena Ustiugova

D. Sc. in Philosophy, Professor, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
E-mail: elena.ust@gmail.com

За последние два года наша питерская эстетика потеряла троих блестящих ученых, интеллигентов, истинных петербуржцев — Т. А. Акиндинову, В. В. Прозерского, а 21 сентября 2019 года случилась еще одна невосполнимая потеря: ушла из жизни доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского университета Эльга Павловна Юровская. Более пятидесяти лет ее жизни и творчества были связаны с кафедрой эстетики Санкт-Петербургского (Ленинградского) университета.

Научная и творческая биография Эльги Павловны началась с того времени, когда она закончила МГИМО, который дал ей не только хорошее знание французского языка, но и широкий кругозор в области гуманитарного знания, привил умение видеть связи между различными сферами общественной жизни и проблемами соответствующих им наук. Уже тогда у Эльги Павловны сложилась любовь к французской культуре, проявившаяся не только в знании, но и в глубоком понимании духовной жизни Франции, позволившем в дальнейшем созда-



Эльга Павловна Юровская

вать глубокие научные труды по французской эстетике и выступать с тонкими разборами художественных явлений.

Годы журналистской работы в газете, последовавшие после окончания института, развили способности и навыки живого, стилистически выверенного и точного в образных характеристиках языка, что потом пригодилось не только в научной, но и в литературной деятельности — Эльга Павловна на протяжении всей жизни занимается переводами художественных и философских текстов. Ее переводы текстов Ж. Делеза, Ж. Лиотара, М. Дюфрена дали возможность широкой аудитории познакомиться с трудами этих выдающихся философов.

Поступив в 1963 году в аспирантуру философского факультета на кафедру этики и эстетики, Э.П. Юровская выбрала тему «Философско-эстетические взгляды Ж-П. Сартра». Важной вехой в творческой биографии Эльги Павловны стала стажировка в Сорбонне в 1966-1967 годах, которая позволила ей непосредственно познакомиться с «предметом своего исследования» — Ж-П. Сартром. Затем, вернувшись в Ленинград,

она продолжала переписку с ним до самой смерти французского философа. От кандидатской диссертации до завершающей монографии «Ж.-П. Сартр. Жизнь — Философия — Творчество», изданной в 2006 году, в год столетия со дня рождения Сартра и двадцатипятилетия со дня его смерти, собирался и накапливался материал о его жизни, позволивший соединить три ее стороны — жизненный путь, философию и творчество в единое целое. Уникальность этой книги по отношению к другим многочисленным работам о Сартре в том, что Эльге Павловне удалось создать такой портрет Сартра, в котором собрано воедино то, что в специализированных исследованиях оказывается разбросанным или не выходит за пределы разговора о частностях. В монографии Эльги Павловны показаны превращения, которые происходят в творческой лаборатории мыслителя, когда жизненные впечатления дают материал для философских обобщений, а философские идеи отливаются в художественные образы и как все это вместе отражается в реальных событиях.

Трудно назвать жанр, в котором написана эта монография. Здесь и повествование о сюжетах и перипетиях жизни главного героя, написанное с литературным мастерством и выражением личного сопереживания, и хроника событий, происходивших более чем за полувековую историю Франции, и анализ философских трудов Сартра, и литературно-критические разборы его художественных произведений. Сартр сходит со страниц книги как живой человек со всеми своими жизненными коллизиями, радостный и печальный, глубоко мыслящий и заблуждающийся, страдающий от непонимания или сам непонимающий, теряющий ориентиры в море политических движений и затем вновь их обретающий. Но главное, и это удалось Эльге Павловне прекрасно показать в своей книге, он всегда оставался верен принципам философии свободы, которые он развивал в своих трудах.

После окончания аспирантуры и успешной защиты кандидатской диссертации в 1970 году Эльга Павловна работает на философском факультете, читая как базовые курсы по эстетике, так и многочисленные спецкурсы по истории и современной зарубежной эстетической мысли, ведет спец-



Эльга Павловна с Полем Рикером в ауд. 150 перед встречей о студентами

семинары по французской культуре и искусству. Будучи в курсе всего, что происходит в международной культурной жизни, она прививала студентам свою рафинированную культуру вкус к подлинно художественным явлениям, умение чувствовать искусство, разбираться в хитросплетениях современных течений, ориентироваться в лабиринтах постмодерна.

В 1986 году Эльга Павловна защитила докторскую диссертацию по современной французской эстетике, в процессе подготовки которой ею были опубликованы книги: «Критика формализма в эстетике современной Франции» и «Эстетика в борьбе идей. Две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX века». Выбранная ею позиция позволила широко развернуть картину художественной жизни Франции и дать объемную панораму современных эстетических теорий, показать воздействие жизненных проблем на художественные, а также токи и влияния, идущие от искусства, которые определяют, в конечном счете, направленность мысли того или иного теоретика.

Необычайно богатая по обилию концепций, тематических направлений французская эстетика XX века предстала в монографии не статично, а в развитии и внутренней динамике, в борьбе тенденций автономии искусства и его ангажированности, в столкновениях бергсоцианцев и представителей рационалистической эстетики, позитивизма и феноменологии, структурализма и психологических и социологических подходов к искусству. Эстетика и художественная жизнь Франции на страницах работ Эльги Павловны представлена с позиции человека, живущего с ней одной жизнью, чему способствовали и частые поездки автора в эту страну, и личные знакомства с представителями французской художественной интеллигенции, и выступления на международных форумах и конференциях. Так, она была участником и инициатором проведения международных конференций, проходивших в Париже и Санкт-Петербурге, на которых она выступала как достойный представитель нашей философско-эстетической науки и пропагандист русской культуры за рубежом: «Человек эпохи Просвещения» (1992), «Искусство, эстетика, философия» (1999), «Россия-Франция. Эпоха перемен» (2003).

Эльга Павловна была человеком разносторонних интересов и форм деятельности, она была активным членом общества «Россия — Франция», членом обществ «Альянс франсез де Сан-Петербург» и «Этюд франсез», вице-президентом ассоциации «Диалог культур».

Эльга Павловна Юровская была человеком с уникальной судьбой, с уникальным творческим и человеческим потенциалом. Ее вкус, ее имидж, женское обаяние, чувство юмора всегда вызывали восхищение у коллег, с которыми ее связывали отношения искренней дружбы и товарищеской поддержки. Она была человеком широкой души, способным любить и пестовать своих учеников, которые платили ей горячей любовью. Со многими из них у нее сохранялись дружеские связи и после того, как они заканчивали учебу и разъезжались в разные города.

Эльга Павловна Юровская прожила очень достойную и красивую жизнь и останется в нашей памяти яркой личностью, мудрым, но вместе с тем и легким, светлым человеком.

Избранные научные труды Э. П. Юровской:

- Юровская Э. П.* Французская эстетика XVII века; Эстетика французского Просвещения. // Лекции по истории эстетики [в 4 кн.] под ред. М. С. Кагана. / Кн.1 - Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1973. — 206 с.
- Юровская Э. П.* Французская эстетика в эпоху Романтизма. // Лекции по истории эстетики [в 4 кн.] под ред. М. С. Кагана./ Кн.2. Л.: Изд-во Ленингр. Ун-та, 1974. — 200с.
- Юровская Э. П.* Послеромантическая эстетика во Франции XIX в. // Лекции по истории эстетики [в 4 кн.] под ред. М. С. Кагана./ Кн.3.ч.1 — Л. : Изд-во Ленингр. Ун-та, 1976. — 192 с.
- Юровская Э. П.* Проблемы эстетики в работах марксистов Франции. // Лекции по истории эстетики [в 4 кн.] под ред. М. С. Кагана./ Кн.4 — Л. : Изд-во Ленингр. Ун-та, 1980. — 231с.
- Юровская Э. П.* Критика современной французской буржуазной эстетики. — Л.: О-во “Знание” РСФСР, 1973. — 31с.
- Юровская Э. П.* Критика формализма в буржуазной эстетике современной Франции. Москва: Знание, (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика». № 11, 1977 г.), 1977. — 62 с.
- Юровская Э. П.* Эстетика в борьбе идей: две тенденции в развитии французской буржуазной эстетики XX в. — Л.: Издательство ЛГУ, 1981. — 144 с.
- Западноевропейская эстетика XX века.* Вып. 1: Некоторые направления западной эстетики. (сб. Переводов) / [сост. Э. П. Юровская, Е. Г. Яковлев]. Знание. Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. — Москва: 1991. — 63 с.
- Юровская Э. П.* Философия культуры во Франции XIX века (Гл.4) // Философия культуры. Становление и развитие. Учебное пособие. Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской.
- Юровская Э. П.* Философия культуры во Франции XX века (Гл.8) // Философия культуры. Становление и развитие. Учебное пособие. Под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской.
- Юровская Э. П.* Эстетические проблемы в экзистенциализме. Философские основы эстетических взглядов Жана-Поля Сартра (Гл. VI) // Эстетика и теория искусства XX века / Учебное пособие для ВУЗов. Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 518 с.
- Юровская Э. П.* Эстетические проблемы в экзистенциализме. Проблемы художественного творчества. Теория вовлеченной литературы. (Гл. VI) // Эстетика и теория искусства XX века / Учебное пособие для ВУЗов. Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 518 с.

- Юровская Э. П.* Эстетические проблемы в экзистенциализме. Морфология искусства и теория «проклятого» поэта у Ж.-П. Сартра. (Гл. VI) // Эстетика и теория искусства XX века / Учебное пособие для ВУЗов. Отв. ред. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. — Москва: Прогресс-Традиция, 2005. — 518 с.
- Юровская Э. П.* Ж.-П. Сартр: Жизнь–Философия–Творчество. СПб.: Петрополис, 2006. — 128 с.
- Юровская Э. П.* XVIII век — Век Просвещения. (Гл. 6) // История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. — СПб.: Издательство РХГА, 2011. — 815 с.
- Юровская Э. П.* Феноменологический анализ искусства: Философские основы эстетики М. Дюфрена. (Гл. 23) // История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. — СПб.: Издательство РХГА, 2011. — 815 с.
- Юровская Э. П.* Эстетические проблемы в экзистенциализме: Философские основы эстетических взглядов Сартра. (Гл. 24) История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. — СПб.: Издательство РХГА, 2011. — 815 с.
- Юровская Э. П.* (В соавторстве — гл. 6, 15, 21, 22) // Эстетика. История учений. В 2 ч.: учебник для бакалавриата и магистратуры / под общ. ред. С. Б. Никоновой, А. Е. Радеева. — 2-е изд. Перераб. и доп. — М.: Юрайт, 2018. — 368 с.

Переводы

- Делез Ж.* Различие и повторение. Перевод с французского Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
- Сартр Ж.-П.* Философские пьесы [Текст] / Ж.-П. Сартр ; пер. С фр.: Г. Брейтбурда, Л. Зининой, Л. Каменской; послесл. И коммент. Э. П. Юровской. — М.: Канон, 1996. — 384 с.

**НОМО АЕСТHETICUS:
К 80-ЛЕТИЮ
ГЕОРГИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРАЗДНИКОВА**

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

Александр Александрович Сеницын — кандидат исторических наук, доцент кафедры Культурологии и искусств, Русская христианская гуманитарная академия, доцент кафедры Философии и истории, Российский государственный институт сценических искусств, доцент Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург / Саратов, Россия

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

**НОМО АЕСТHETICUS:
THE 80TH BIRTHDAY OF
GEORGY ALEKSANDROVICH PRAZDNIKOV**

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor, The Russian Christian Humanitarian Academy, Russian State Institute of Performing Arts, St. Petersburg State University, St. Petersburg/Saratov, Russia

E-mail: aa.sinizin@mail.ru



*Георгий Александрович Праздников
на презентации книги
«Культура в пространстве жизни».
Санкт-Петербург, 2016 г.*

17 декабря 2019 г. исполнилось 80 лет Георгию Александровичу Праздникову — философу, писателю, педагогу и замечательному человеку. Почти полвека кандидат философских наук, профессор Г. А. Праздников служит в Российском государственном институте сценических искусств (до 2015 г. — Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства). С 1973 г. он читает в РГИСИ лекции по эстетике и философии, многие годы руководит Кафедрой философии и истории.

Г. А. Праздников является членом Союза театральных деятелей и Почетным работником высшего профессионального образования России. Он автор многих научных трудов по философии и культурологии, эстетике и искусству, автор очерков о российских и зарубежных деятелях науки и культуры, со многими из которых не просто был знаком, но и дружил. Г. А. Праздников — мастер очерков об исторических персоналиях, жизни и творчестве писателей, музыкантов, философов, театральных деятелей. В 2014 году вышел сборник его работ «Культура в пространстве жизни» (СПб.: Изд-во СПбГАТИ), большая часть статей в котором (написанных в разные годы и по различным поводам) посвящена искусству, культуре творчества и творчеству культуры, миру художника, гуманитарному смыслу образования, деятелям искусства... Первая часть этой книги («Эстетика. Теория искусства») и вторая ее часть («Культура») показывают серьезное знание и понимание автором искусства и искусствоведения. В последние два десятилетия Г. А. Праздников опубликовал воспоминания

об учителях, друзьях, коллегах, учителях, которые стали друзьями; к сожалению, не все его статьи о персоналиях вошли в сборник 2014 г.

Характеризуя Георгия Александровича одной фразой, я бы отметил три «Э»: эстетик, эрудит, эстет. Homo aestheticus, он сам представляется образцом «культуры в пространстве жизни». При этом в Юбиляре нет ничего высокомерного, манерного, чопорного, делающего человека как бы неприступным, напротив, его улыбка, простодушие и легкость располагают к себе всякого, с кем он знакомится. В его присутствии возникает атмосфера радостного общения, я бы даже сказал, особая атмосфера праздничности Праздникова. Всегда приподнятое настроение, заряжающее окружающих, звучный голос, открытая улыбка, объятия при встрече. Со всеми от мала до велика он по имени и на «ты», запросто и добродушно. Юмор и эстетика, эстетика и юмор, — зная Юбиляра, думаешь, что эти вещи тесно связанные. Более полувека занимаясь проблемами эстетики и историей эстетических учений, Г. А. Праздников определяет эстетику как человекознание. Эстетизация и гармонизация жизни суть практическая философия и стремление к этому ощущается в общении Георгия Александровича, я имею ввиду, и манеру общения, и содержание бесед, их наполненность. Жаль только, что по причине занятости наши встречи с дружескими разговорами случаются редко...

Мы познакомились весной 2011 года, когда были сотрудниками одной кафедры в одном учебном заведении Петербурга. Заспорили о литературе и искусстве (предмет спора уже не назову, да это и не суть важно) и как-то сразу сошлись. Помню, что меня поразил особый тембр его голоса (про таких людей я обычно говорю: им бы мультфильмы озвучивать) и эффектная внешность (тоже очень «мультишная» или «киношная»). Потом на кафедральных посиделках из уст Праздникова я впервые услышал тосты «под рюмочку», а ведь человек во многом познается в тостах, и эстетика общения особенно проявляется в блеске, мудрости и краткости застольных речей. В следующие годы мне доводилось неоднократно присутствовать на докладах

и выступлениях Г. А. Праздникова, участвовать в совместных обсуждениях диссертаций, на заседаниях кафедры, а однажды удалось поприсутствовать на его занятии по эстетике. Он в равной мере мастер читать лекции, делать доклады, рассказывать истории и анекдоты: из своей жизни, из жизни своих знакомых, мыслителей прошлого или литературных героев. Это всегда увлекательно, интеллектуально и поучительно.

Несколько лет биографии Юбиляра связаны с Саратовом — родным городом автора этих строк. В 1960-е гг. Г. А. Праздников преподавал философию в Саратовском Педагогическом институте. Как он вспоминает — всегда с восклицанием и ностальгией, — то были незабываемые годы!.. В этом городе на Волге он приобрел много добрых друзей. В Саратове и ныне живут старые приятели Георгия Александровича, с которыми он поддерживает связи и останавливается у них, когда приезжает навестить могилу своих родителей. Воспоминания о саратовском периоде своей жизни Юбиляр отчасти передал в замечательном очерке о коллеге, товарище и «гуру», саратовском профессоре философии Я. Ф. Аскине («Известия Саратовского университета», 2009, Т. 9).

Те, кто бывали в гостях у Праздниковых, знают, какие прекрасные гостеприимцы Георгий Александрович и его супруга Ольга Анатольевна, как хлебосольно они встречают друзей. А лет семь назад, когда Георгий Александрович после операции проходил лечение в санатории под Петербургом, мы с коллегами поехали его навестить. И что вы думаете?! — Он и там принимал нас, как хозяин принимает своих гостей, сам устроил для нас праздник встречи: угощал, провел небольшую экскурсию по санаторному парку и все время рассказывал разные увлекательные истории.

Ныне в свои восемьдесят лет Георгий Александрович как всегда деятелен, увлечен, зажигателен, молод душой. Как «зав» Г. А. Праздников создал легкую, доброжелательную атмосферу на философско-исторической кафедре в РГИСИ. Он принимает активное участие в жизни Института, постоянно занят на театральных фестивалях, конференциях, открытиях выставок, следит за премьерами, в первую оче-

редь, театральными постановками, посещает кинотеатры и, по его признанию, с большим удовольствием трудится на своей даче.

Дорогой Георгий Александрович, от имени друзей и коллег — саратовских и петербургских — поздравляю Вас с Юбилеем! Так держать! Желаю Вам здоровья, задора и творческого заряда на многие годы!

К поздравлению присоединяются преподаватели кафедры Философии и истории Российского государственного института сценических искусств и редколлегии журнала "Terra aetheticae".

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);
- *PERSONALIA* (материалы о выдающихся современных отечественных эстетиках).

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);
- *PERSONALIA* (materials about outstanding modern Russian aesthetics).

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
2 (4) 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 31.12.2019 г.

Формат 70 × 80 ¹/₁₆

Тираж 100 экз. Заказ № _____