

ISSN: 2619-1296
2658-4573
ББК 87.8

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал
Российского эстетического
общества

Journal of Russian Society
for Aesthetics

№ 2 (8) 2021

TERRA AESTHETICAE
Теоретический журнал Российского эстетического общества
№ 2 (8) 2021

Редколлегия

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

Тылик Артем Юрьевич, кандидат философских наук,
заместитель главного редактора, 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*

Квокачка Адриан, доктор философии, *Прешов, Словакия*

Орлов Борис Викторович, кандидат философских наук, *Екатеринбург*

Поликарпова Дарина Александровна, кандидат философских наук, *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*

Давыдова Ольга Сергеевна, кандидат культурологии, *Санкт-Петербург*

Волков Владислав Андреевич, магистрант филологии, *Санкт-Петербург*

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

Редакционный совет

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

Джэйл Эрзен (Турция); **Кеничи Сасаки** (Япония);

Золтан Сомхеги (Венгрия); **Пэн Фэн** (Китай);

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

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

Арто Хаапала (Финляндия); **Николай Хренов** (Россия); **Наталья Артеменко** (Россия)

© Авторы статей
© Российское эстетическое
общество, 2021

TERRA AESTHETICAE
Journal of Russian Society for Aesthetics
№ 2 (8) 2021

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

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*

Adrian Kvokačka, PhD in Philosophy, *Presov, Slovakia*

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

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

Darina Polikarpova, PhD (candidate of sciences) 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*

Olga Davydova, PhD (candidate of sciences) in Cultural Studies, *Saint-Petersburg*

Vladislav Volkov, MA (MA student) in Philology, *Saint-Petersburg*

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

Advisory Board

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

Jale Erzen (Turkey); **Ken ichi Sasaki** (Japan);

Zoltan Somhegyi (Hungary); **Peng Feng** (China);

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

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

Arto Haapala (Finland); **Nikolay Khrenov** (Russia); **Natalia Artemenko** (Russia)

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

THEORIA

ЕЛЕНА УСТЮГОВА. СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИЛЯ И СТИЛИЗАЦИИ

Elena Ustiugova. STRATEGIES FOR INTERPRETING STYLE AND STYLIZATION. 8

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУДРОСТИ:
ВОСТОЧНЫЕ И ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ

Marina Vasilyeva. WISDOM VISUALIZATION: EASTERN AND WESTERN TRADITIONS 31

ЖАННА НИКОЛАЕВА. «ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ» М. ФЕРРАРИСА
В ФИЛОСОФИИ АРХИТЕКТУРЫ: ВИЗУАЛЬНЫЕ КРИТЕРИИ

Zhanna Nikolaeva. VISUAL CRITERIA IN "DOCUMENTALITY" BY M. FERRARIS
FOR THE PHILOSOPHY OF ARCHITECTURE 54

ARS

ЛИАНА САФАРЯН. АННУЛИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ
В СИТУАЦИОНИСТСКОМ СПЕКТАКЛЕ

Liana Safaryan. ANNULMENT OF AESTHETIC PRINCIPLES IN THE SITUATIONIST SPECTACLE. 66

PRAXIS

ЕЛИЗАВЕТА РЫЖОВА. «ТРИЛОГИЯ ВЕРЫ» ИНГМАРА БЕРГМАНА:
МОЛЧАНИЕ БОГА КАК ВНУТРЕННЯЯ ОТЧУЖДЕННОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

Elizaveta Ryzhova. "THE TRILOGY OF FAITH" BY INGMAR BERGMAN:
THE SILENCE OF GOD AS THE INNER ALIENATION OF HUMAN. 100

ТАТЬЯНА СЕРЕБРЕННИКОВА. ЭСТЕТИКА КОМИЧЕСКОГО
В КИНЕМАТОГРАФЕ РОЯ АНДЕРССОНА

Tatiana Serebrennikova. AESTHETICS OF THE COMIC IN THE CINEMA OF ROY ANDERSSON 122

RECENSIO

АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН. ЗАМЕЧАНИЯ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ
КНИГИ ТУЛЛИО КЕЗИЧА О КИНОШЕДЕВРЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ
(Рецензия на кн.: Кезич Т. Мы, создавшие фильм «Сладкая жизнь» / пер. с ит.
Н. Хуциевой. СПб.: «Аргус СПб», 2021. — 304 с. ISBN 978-5-6045040-2-4)

Aleksandr Sinitsyn. COMMENTS ON THE RUSSIAN EDITION
OF TULLIO KEZICH'S BOOK ON FEDERICO FELLINI'S MASTERPIECE

(A review of the book: Kezich Tullio, We who made the film "The Sweet Life".

Trans. by N. Khutsyeva. St. Petersburg: "Argus SPb", 2021. — 304 p. ISBN 978-5-6045040-2-4). 136

CHRONICA

СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН. О РАБОТЕ
АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ
И НАСТОЯЩЕМ — XIII» В РАМКАХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«MODERNITY: ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА»
(Санкт-Петербург, РХГА, 24 декабря 2021 года)

Svetlana Nikonova, Aleksandr Sinitsyn. ANTHROPOLOGICAL SEMINAR "GODS, PEOPLE AND WORLDS
IN THE PAST AND THE PRESENT — XIII" WITHIN THE CONFERENCE "MODERNITY:

MAN AND CULTURE" (Russian Christian Academy for the Humanitarian, December 24, 2021). 160

PERSONALIA

СВЕТЛАНА НИКОНОВА. ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ
ТАТЬЯНЫ ШЕХТЕР
Рассуждение о сборниках работ Т. Е. Шехтер «Искусство как образ мира»
(СПб, 2012) и «Искусство как пространство смыслов» (СПб, 2014)

Svetlana Nikonova. ONTOLOGICAL ART THEORY OF TATYANA SHEKHTER
DISCOURSE ON THE COLLECTIONS OF WORKS BY T. E. Shekhter "Art as an Image of the World"

(St. Petersburg, 2012) and "Art as a Space of Meanings" (St. Petersburg, 2014) 172

АНОНСЫ тематических выпусков журнала *TERRA AESTHETICAE* 192

От редактора

Новый номер журнала *Terra Aestheticae* предлагает суждению читателей статьи на самые разные темы в весьма широком спектре философско-эстетических проблем.

Раздел *Theoria* знакомит с тремя интересными и актуальными вопросами. Первый — вопрос о стиле и его соотношении с таким феноменом как стилизация — в разные эпохи, в разных культурах. Второй — вопрос о возможности визуально представить и эстетически оценить самое ядро философии, то есть мудрость — причем также в разные эпохи и в разных культурах. И наконец, здесь можно прочесть материалы о современном урбанизме и урбанистической теории, крайне значимой для организации жизни человека культуры современной.

В разделе *Ars* на этот раз размещена статья о ситуационизме как сложном и радикальном теоретико-художественно-политическом направлении. Хотя это скорее теория — но все-таки, в первую очередь, практика. А в целом, конечно же — искусство!

В разделе *Praxis* две студентки разных вузов, не сговариваясь, представляют свои опыты прочтения кинематографического творчества двух видных шведских режиссеров: знаменитого и великого классика Ингмара Бергмана — и современного режиссера, автора в высшей степени непростых фильмов, Роя Андерссона. Любопытно сопоставить тематику, манеру и мотивы, а также интерес молодого поколения к деятельности этих авторов.

В разделе *Recensio* представлен обзор книги, посвященной творчеству итальянского режиссера Федерико Феллини. Эта книга — перевод работы одного из соратников Феллини по кинематографической деятельности, Туллио Кезича. В рецензии можно прочесть содержательную характеристику текста и некоторые критические замечания к отечественному изданию.

Раздел *Chronica* освещает не так уж много мероприятий, но регулярный круглый стол, проводимый, в том числе, и членами редколлегии нашего журнала в Русской христианской гуманитарной академии, традиционно во многом посвященный именно эстетически проблемам, не ускользнул от нашего внимания.

В разделе *Personalia* размещен текст, посвященный любопытной и неожиданной философской концепции искусства, содержащейся в работах известного петербургского искусствоведа Т. Е. Шехтер.

Этот номер, выходящий с некоторым запозданием относительно графика, тем не менее издаваемый нами с большим старанием, является также и неким трамплином к последующей деятельности. Нас ждут несколько тематических номеров. Анонсы двух ближайших находятся в конце журнала.

Будем рады вашим материалам — как теоретическим статьям, так и обзорам интересных мероприятий, выходящих новых книг, интересных авторов. Напоминаем, что суждения и взгляды редакции журнала не обязательно должны совпадать с суждениями и взглядами авторов: мы приветствуем самые разные точки зрения.

Желаем приятного прочтения!



THEORIA



СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИЛЯ И СТИЛИЗАЦИИ

ЕЛЕНА УСТЮГОВА

Елена Николаевна Устюгова — доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: elena.ust@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению подходов к интерпретации стиля и стилизации. Стиль — символическая форма выражения и идентификации творческого Я в диалоге с творческими кредо других субъектов в широком культурном контексте. Стилизация вносит неопределенность в процесс коммуникации, так как скрывает субъектную идентичность за знаковой формой, использующей чужие стилевые образы. Стиль является проектом, направленным в будущее, стилизация имеет вектор из настоящего в прошлое, ориентируясь на актуальный горизонт ожидания. Различие стиля и стилизации предопределяет разные подходы к их интерпретации. Символическая форма стиля подлежит глубокой смысловой интерпретации и требует активного участия интуиции и воображения. В стилизации игра знаками-значениями на границах культурных кодов располагает к раскодированию, а не смысловой интерпретации. Анализ языка художественных стилизаций опирается на комплекс семантических соотношений: диалог стилизации со стилем-прообразом, с историческим контекстом создания и восприятия стилизованного произведения, диалог стилизатора, выступающего в роли автора, с предполагаемым идеальным реципиентом и с реальным эмпирическим реципиентом. Эстетическая онтология стилизованного произведения предполагает его интерпретацию и как самоценного феномена художественной реальности. Диапазон стратегий интерпретации стиля

и стилизации обусловлен историко-культурными контекстами, выдвигающими свои критерии оценки. В статье рассмотрены разные виды соотношения стиля и стилизации в истории культуры и искусства: когда стилизация является приемом, включенным в стилевую систему и когда она сама становится стилем, как в культуре постмодернизма. В постмодернизме стилизации бесконечно воспроизводят сам контекст интертекстуальной игры столкновения кодов, препятствуя интерпретации смыслов.

Ключевые слова: стиль, стилизация, субъект культуры, интерпретация, контекст, код, коммуникация, игра, постмодернизм

STRATEGIES FOR INTERPRETING STYLE AND STYLIZATION

Elena Ustiugova

D.Sc. in Philosophy, Professor:
St.Petersburg State University, Russia.
E-mail: elena.ust@gmail.com

The article deals with approaches to the interpretation of style and stylization. Style is a symbolic form of expression and identification of the creative self in dialogue with the creative credo of other actors in a broad cultural context. Stylization introduces ambiguity into the communication process, as it hides the subjective identity behind the iconic form using someone else's style imagery. Style is a project directed towards the future, stylization has a vector from the present to the past, focusing on the current horizon of expectation. The difference between style and stylization predetermines different approaches to their interpretation. The symbolic form of style has no definite code, so it is subject to profound semantic interpretation and active involvement of intuition and imagination. In stylization the play of signs and meanings on the boundaries of cultural codes disposes to decoding rather than semantic interpretation. Analysis of the language of artistic stylizations is based on a set of semantic relationships: dialogue of stylization with the style image, with the historical context of creation and perception of stylized work, dialogue of the stylizer, acting as the author, with the assumed ideal recipient and with the real empirical recipient. The aesthetic ontology of the stylized work implies its interpretation as a self-valuable phenomenon of artistic reality. The range of interpretation strategies of style and stylization is determined by historical and cultural contexts, which put forward their own evaluation criteria. This article discusses different types of relationship between style and stylization in the history of culture and art: when stylization is a technique included in

the style system, and when it becomes a style itself, as in the culture of postmodernism. In postmodernism, stylizations infinitely reproduce the very context of intertextual play of collision of codes, preventing the interpretation of meanings.

Keywords: style, stylization, cultural subject, interpretation, context, code, communication, game, postmodernism

Введение

Стиль и стилизация — общекультурные стратегии формообразования, обеспечивающие историческое самосознание культуры и коммуникацию различных субъектов культуры. Эти формы тесно связаны друг с другом, во-первых, потому что стилизация — производная форма, представляющая собой, трансформацию оригинальных стилей, во-вторых, потому что стилизация сама может быть включена в стилевую систему того или иного типа культуры как одно (иногда даже ведущее) из выразительных средств, став кодом ее эстетического образа. Но если стиль проявляется в разных сферах деятельности (в искусстве, в научном мышлении, поведении, общении), то стилизация становится действенным принципом формообразования в наиболее коммуникативно ориентированных художественной и поведенческой областях. В искусстве стиль и стилизация действуют на структурном метауровне формообразования, пронизывая языки различных видов искусства. В данной статье мы ограничимся рассмотрением соотношения стиля и стилизации в искусстве. Несмотря на формальное родство, между стилем и стилизацией существуют кардинальные различия, предопределяющие разные стратегии их интерпретации.

Стиль как символический образ

Стиль может иметь разное содержание — от исторического до индивидуального. Так называемые большие исторические стили обозначают границы и интервалы временной устойчивости форм языка искусства в динамике исторических изменений, благодаря чему удается установить порядок и определенность в потоке разнообразных феноменов искус-

ства. Поэтому в историческом искусствознании категория стиля используется в типологических и классификационных исследованиях (недаром картина истории искусства вплоть до XX века представляла как история последовательной смены стилей: античность, романский стиль, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, символизм, модерн. Кроме того, общая картина стилевых соотношений внутри культурного целого дает как бы «рентгеновский снимок» внутренних интенций культуры и ее художественных векторов, обретающих свою форму в стилевых направлениях (например, в эпоху модернизма параллельно развивались кубизм и экспрессионизм, футуризм и супрематизм). Категория стиля позволяет также определить характер различных творческих индивидуальностей, представленных в многообразии их произведений (например, стиль Стравинского, Шостаковича, Малера). Свойство стиля охватывать в условном формально-содержательном единстве множество феноменов обусловило инструментально классификационное использование категории стиля не только в искусствознании, но и в других областях культурологического знания, решающих задачу упорядочивания содержательно разнообразного материала. Но если отнести к феномену стиля не просто как к данности, а как к выразительному образу, то возникает вопрос о том, какое содержание кроется в стилевых структурах?

Главная особенность стилевой структуры в искусстве состоит в том, что она является метаформой по отношению к морфологическим константам языков искусства (видов, жанров, технологий). В качестве метаформы стиль оказывает воздействие на стандартные формализмы языка, действуя на том уровне художественного творчества, на котором художник как субъект культуры выражает свое отношение к содержанию мира культурных смыслов. Еще Генрих Вёльфлин писал о двойном значении категории стиля — быть одновременно структурой и выражением (образом).

Понятие субъекта культуры — это воображаемая целостность, обозначающая особое интенциональное усилие сознания, направленное на усмотрение, удержание и выражение образа своего мира в отличие от объективной реальности при-

родного, социального, культурного бытия и различных типов его субъектности. Глубинной мотивацией языка стиля является идентификация субъекта художественной деятельности, имеющая два вектора: «я и мир», и «я и другие». Соотношение этих векторов исторически меняется в зависимости от изменения содержания субъектности в мире культуры. В логоцентристской мировоззренческой парадигме самоидентификация творческого субъекта культуры происходила в скрытой форме, так как он осознавал свое место в мире путем восхождения к надсубъектным первоначалам через религию, философию, научное познание, мораль. В пришедшей ей на смену субъективированной парадигме творческий поиск идентичности был направлен на обнаружение и утверждение индивидуального права каждого на собственный универсум. В интерсубъективной парадигме субъект осознает себя прежде всего в коммуникативном пространстве множества равнозначных субъектов, и его творческие усилия направлены на утверждение своей роли как участника коммуникативного процесса. Известный тезис об *исчезновении субъекта* указывает лишь на новую форму его культурной идентичности.

Каждое стилевое высказывание корнями уходит в свою культурно-историческую почву, а затем продолжает жить, вступая в творческий диалог со стилями других эпох и культур, обнаруживая с ними линии притяжения (как классицизм с античной классикой, или экспрессионизм с готикой), или линии взаимной оппозиции (как классицизм и барокко, романтизм и классицизм, реализм и абстракционизм). Стили рождаются не в голове автономного субъекта, не являются трансляцией идеи, социальной или этической позиции, а происходят из широкого культурного контекста, внутри которого вызревает стилевая форма как голос самобытного творческого Я (в диапазоне от исторической эпохи до личности). В. Беньямин подчеркивая разницу понятий происхождения и возникновения, писал:

Происхождение стоит в потоке становления как водоворот и затягивает в свой ритм материал возникновения... В каждом феномене происхождения определяется фигура (Gestalt), в которой идея то и дело спорит с историческим миром, пока

не обретет явленную завершенность в своей истории. Таким образом, происхождение не выделяется из фактической наличности, а относится к ее пред- и пост-истории... То есть категория происхождения не является...чисто логической, она историческая. (Benjamin, 2002, 27-28)

Стилевая форма — символический способ существования собирательного образа творческого Я, выражающего глубинные смыслы экзистенциального мира исторического человека, утверждающего свое присутствие в мире. Стилеобразование — особый вид формотворчества, производного от процесса синергии культурных смыслов, в котором происходит становление потенциального проекта трансцендентального субъекта, способного воспринимать мир за пределами опыта, но стремящегося самоосуществиться в деятельности. Стиль — это символическая форма, обретающая чувственно-сверхчувственную реальность в образе самоидентификации субъекта творчества в материале определенной деятельности. Таким образом, главной характеристикой стиля является его выразительность, создающая эстетическую (чувственно-сверхчувственную) ауру языка, склоняя относиться к стилю как к символу, почувствовать скрытые смыслы стилевой структуры, прочесть больше, чем непосредственно сказано.

Стиль является эстетическим языком культуры прежде всего потому, что в нем форма является символическим способом бытия творческого Я, утверждающего свое присутствие в мире в образе эстетической реальности. При этом стилевой образ несет в себе присущую эстетическому феномену неясность, непереваемость на внеэстетические языки. На это указывала С. Зонтаг, говоря, что языку стиля свойственны механизмы умолчания: «даже самое простое ощущение в его тотальности неопишимо. Любое произведение тем самым следует понимать [...] как определенную работу с невыразимым» (Sontag, 2014). Эстетическая природа стилевой выразительности убеждает в том, что при трактовке бытия эстетического как эмпирического чувственного феномена, мы не сможем продвинуться к пониманию стиля.

Стилевая метаформа может угадываться в языках разных видов искусства, как, например, барокко в архитектуре,

живописи, музыке, литературе; или как форма общности разных индивидуальностей внутри одного стилевого направления, как импрессионизм К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега; или как характеристика творческой индивидуальности художника, внутренне объединяющая множество произведений одного автора (стили Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова). Многозначность символической выразительности стиля раздвигает рамки содержательности каждого отдельного произведения, так как в нем может собираться целый букет стилевых смыслов. Так, например, в образе Александринского театра прочитываются неоклассицизм, ампир, стили Санкт-Петербурга и творчества архитектора К. И. Росси. Гибкость гештальта стилевой метаформы поддерживает общность ее многообразных воплощений, каждое из которых способно быть оригинальным, поэтому стилевой изоморфизм лучше всего определяется в n-мерном языковом пространстве.

Стилеобразование представляет собой синергетическую самоорганизацию языка в динамике живого творческого процесса, в ходе которого художник вступает в бесконечный поток соотношений с реальностью и другими субъектами культурной деятельности, то есть в поиск себя через другое. Этот интенция к гармонизации желаемого и реального осуществляется усилием воли и полета воображения к обретению желаемого образа (проекта) самого себя, очертания которого угадываются, проступают в незавершаемой потенциальности, более неопределенной, чем хочет осознанно сказать художник как автор и мастер.

Избирательная и организующая активность стилевой метаформы не поддается рационально-причинному объяснению, поэтому в истории искусства в ней нередко видели некую над-индивидуальную мистическую силу — «дух времени», «демонический порыв», «орнаментальная воля», «натиск формы». Художник при этом понимался как одинокий индивидуум, без всякого принуждения подчиняющийся этому воздействию. Но если под стилевой интенцией понимать свободную волю художника как субъекта исторического мира культуры к творческому самоиспытанию, то мистический ореол вокруг стиля рассеивается (см. об этом Ustiugova, 2006).

Эстетическое восприятие и интерпретация стиля

Хотя очертания стилового образа в совокупности его внешних признаков кажутся отчетливыми, его скрытые смыслы не очевидны, поскольку природа его символическая. А это значит, что ей присуща неопределенность и неисчерпаемость смысла. Д. С. Лихачев, отмечая поисковую природу происхождения стилового образа, говорил, что в процессе рождения первичного стиля образующий его код не существует, и автор интуитивно движется от потенциального к реальному, никогда не доходя до стадии определенности смысла-формы (Likhachev, 1996, 24). По-своему эту мысль развивал и Ж. Деррида, по мнению которого стиль «защищает от смертельной угрозы того, что предстает, упрямо являет свой вид, присутствие, стало быть содержание, саму вещь, смысл, истину...». Он принадлежит такому процессу освоения, который

будучи неразрешимым, значительнее вопроса *ti esti*, вопроса о завесе истины [...] Процесс освоения приводит к без-донной структуре свойства... Читаемый текст [...] всегда может остаться тайной — не потому, что скрывает тайну, а потому, что всегда может не владеть ею [...] Текст всегда может остаться одновременно открытым, предъявленным, и нерасшифровываемым. (Derrida, 1991, 122-125)

Феномен ускользания смысла стиловой формы находит свое объяснение в символической природе стилового образа. С. С. Аверинцев, размышляя об амбивалентности его бытия, писал:

Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, невысказанные один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя [...]. Сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. (Averintsev, 2001, 155)

Воля художника к определенному видению и чувствуваню мира, и выражению его в стилевом образе направлена не на репрезентацию самой действительности, а на выражение отношения к ней художника: «если я воспринимаю веру другой персоны, я тем самым определенным образом отношусь к ней, в то время как она, выражая свою веру, относится не к себе, а к миру» (Danto, 1984, 312-313), — писал А. Данто.

Механизмы восприятия стиля — интуиция и воображение — схватывают сквозь конкретные внешние черты незримую смысло-форму стилового образа. Коль скоро стиль как целостность проявления внутренней структуры во внешнем облике является телесно-бестелесным образованием, то и восприятие этой целостности осуществляется чувственно-сверхчувственно.

На балансирование воображения между реальной данностью формы и ирреальностью метаформы при восприятии стиля указывал Ж.-П. Сартр: «...чтобы сознание могло воображать, нужно, чтобы оно ускользало от мира в силу самой своей природы, ...чтобы оно было свободным» (Sartre, 2001, 305). То, что понимается под понятием «стиль Ренессанса», не входит в непосредственное восприятие статуи Давида, созданной Микеланджело, хотя Давид — этап на пути постижения понятия Ренессанса: «Не выдавая себя открыто за Ренессанс, Давид притязает на то, чтобы смутно таить в себе смысл этой эпохи» (Sartre, 2001, 199-200). С. Зонтаг также отмечала, что художественный стиль «следует понимать не только как выражение чего-то, но и как определенную работу с невыразимым. В великом искусстве всегда чувствуешь недосказанность [...], противоречие между выразительностью и присутствием невыразимого» (Sontag, 2014). Принципиальная сложность интерпретации стиля состоит в том, что

смысл символического образа, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий... Самый точный интерпретирующий текст сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы. (Averintsev, 2001, 157)

Восприятие стиля осуществляется в процессе эстетического постижения-освоения, которому, как писал еще А. Баумгартен, свойственна творческая природа, объединяющая впечатлительность, воображение, предвидение, способность видеть целое сквозь сходство и различия, что позволяет говорить об эстетике как знании о неясном. Эстетическая природа стиля и восприятия его целостности ускользают от аналитических процедур интерпретации, способных упростить символ до значения кода.

Интерпретации символического образа стиля осуществляются на стадии выстраивания на образно-эстетической основе искусствоведческих и культурологических нарративов. Но эти трактовки все равно исходят из эстетической чувственно-сверхчувственной целостности стилевой символики, поэтому не могут не прибегать к метафорическому языку понимания. Многие авторы полагали наиболее адекватным способом интерпретации стиля метафору. С. Зонтаг замечала, что

разговоры о стиле — один из способов говорить о произведении искусства в целом. Как любое суждение о целостности, высказывание о стиле вынуждено опираться на метафоры, поэтому для описания чувственных эффектов определенного стиля приемлемы такие эпитеты, как например, «яркий», «тяжелый», «тусклый». (Sontag, 2014)

Метафора схватывает целостность смысло-формы и облегчает трансформацию эстетического образа в язык понятий или эпитетов. Так, Генрих Вёльфлин, характеризуя стиль барокко, чувствовал в нем «тревогу возникающего бытия, напряжение переходного состояния», «стремление чувства к высотам чрезмерного и беспредельного», а образ ренессанса описывал как «образ покоящегося в себе совершенства, замкнутой в себе пропорциональной формы» (Welflin, 2009, 10-11). А в представлении А. В. Михайлова стиль барокко воплощает онтологию тайны преображений, приверженности к метаморфозам, представлению, театральности (Mikhailov, 1994, 333-344). Возможность столь различных толкований указывает на то, что на основе эстетического восприятия стилевого образа может складываться множество вариантов истолкования, в зависимости от системы профессиональных установок интерпрета-

тора. А. В. Михайлов, отмечая разнообразие интерпретаций стиля барокко, вместе с тем подчеркивал, что в их основе так или иначе лежит онтология самого стиля:

Тайная поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое «второе дно», такой глубинный слой, к которому отсылает произведение само себя — как некий репрезентирующий мир облик-свод. (Mikhailov, 1994, 336)

Согласно А. Ф. Лосеву, схватывание единства души художника и облика конфигурации произведения не может не быть предельно жизненным и конкретным, чувственно наглядным, что не снижает эвристичности понятия стиля. Напротив, такие характеристики выразительности стиля как «холодный», «импульсивный», «изобильный» или «вулканический» оказываются не персонально субъективными ощущениями, а вполне категориально приемлемыми описаниями, соответствующими эстетической природе стиля (Лосев, 1977, 237-238).

М. М. Бахтин в заметках о методологии гуманитарных наук солидаризировался с мыслью С. С. Аверинцева о признании симвонологии в качестве особой инонаучной формы знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности (Bakhtin, 1979, 362). Характеризуя природу символа, Аверинцев писал, что

истолкование символа, или симвонология, как раз и составляет внутри гуманитарных наук элемент гуманитарного в собственном смысле слова, т.е. вопрошание о *humanum*, о человеческой сущности, не овеществляемой, но символически реализуемой в вещном, поэтому отличие симвонологии от точных наук носит принципиальный и содержательный характер — ей не просто недостает «точности», но она ставит себе иные задачи. (Averintsev, 2001, 157)

В этом смысле, можно считать образы больших исторических стилей искусства достоверным языком исторической поэтики культуры, открывающим эвристические возможности эстетических способов исторического познания.

Когда речь идет о персональном стиле художника, мы чувствуем эту эстетическую форму не как свидетельство авторского мастерства, а как выразительную речь экзистенциального

художественного субъекта, который, имея стиль, может не владеть им. Это ощущается, когда мы воспринимаем эстетическое родство ряда произведений одного автора, что позволяет говорить о стилях Достоевского, Чехова, Врубеля, Репина, Зебальда или Уэльбека. Так, представление о стиле барокко возникает у нас как неразложимый эстетический образ концентрации эмоций, напряжения форм, в котором в нашем представлении сливаются Вивальди и Микеланджело, Бах и Веласкес, Бернини и Растрелли. Этот образ остается в сознании как память эстетического опыта встреч с произведениями этих и многих других авторов эпохи барокко.

Стилизация как текст

Различные формы стилизации пронизывали художественные языки разных эпох. Они могли иметь разную мотивацию: ностальгическую, пародийную, чисто игровую, декоративную, а также разнообразный репертуар приемов: от уподобления до утрирования и карнавального разыгрывания, от эклектической рядоположенности до культивирования отдельных стилевых признаков чужой речи.

В отличие от символически выразительной природы стиля возникновение стилизаций имеет знаковую форму текста как наличной данности. Текст стилизации представляет собой знаковую систему, семантика которой открывается в процедурах интерпретации как соотносительности с определенными контекстами, а путь к ним указывает стилизатор. Смысловые горизонты символического образа стиля преодолевают границы контекстов, они не замкнуты в системе значений, неопределенны и процессуальны, в то время, как стилизованным текстам свойственны самодостаточность и стабильность значений.

Для стилизации существенно именно репрезентативно-коммуникативное качество текста, обозначающее коннотацию с уже существующими текстами. Двойственное отношение к содержанию передается особым «дистанцированием от предмета с помощью риторического наложения» (Sontag, 2014), поэтому стилизация сущностно вторична, искусственна и ретроспективна.

Если стиль — символическое выражение субъектности, то стилизация скрывает субъектную идентичность за знаковыми признаками стилей-оригиналов. Принцип построения стилизованного произведения парадоксален, так как, с одной стороны, стилизатор выступает как его автор, демонстрирующий умелое владение избранным языковым материалом, а с другой стороны, он намеренно скрывает свою авторскую индивидуальность под маской чужих стилей, уводя сообщение от прямого понимания, но в то же время придавая стилизованному тексту привлекательность неоднозначности переключки «своего» и «чужого» и интерпретационной свободы. Но все же коммуникативные возможности стиля и стилизации несоизмеримы, поскольку посредством стилей осуществляется межкультурный диалог смыслов в глобальном историческом пространстве культуры, а коммуникативная программа стилизаций ограничена ориентацией на актуальный культурный контекст и межтекстовыми коннотациями.

Интерпретация стилизации

Главным механизмом действия стилизации является метаязыковая игра: игра со стилями как текстами, игра с текстом, игра с реципиентом посредством текста. Будучи текстом, отсылающим к другим текстам, стилизация располагает к контекстуальной интерпретации, раскодированию значений, поэтому стилизованное произведение воспринимается не столько как самостоятельное творение, сколько как комментарий к существующим произведениям — оригиналам.

Разные типы стилизации в искусстве предоставляют различные возможности для интерпретации произведения как автономного текста, стилизации как принципа построения оригинального стиля, как игровой дихотомии. В основу интерпретации стилизованного произведения искусства заложен комплекс коннотаций: связь стилизации со стилем-образом, с историческими контекстами создания и восприятия стилизованного произведения, диалог стилизатора-автора с предполагаемым идеальным или с реальным эмпирическим реципиентом, а также рассмотрение собственной эстетиче-

ской онтологии стилизованного произведения как феномена художественной реальности.

Если стиль не обращен к конкретному адресату и существует как послание в мир, то есть является в принципе незавершаемым процессом творческого самовыражения и саморазвития субъекта деятельности, то стилизация, во-первых, обнаруживает определенный замысел автора-стилизатора, который целенаправленно избирает двоичную структуру своего произведения, а во-вторых, изначальную ориентацию стилизатора на конкретный горизонт рецептивного ожидания.

И сам стилизатор, и реципиент принадлежат общему контексту актуализации смысла, что сужает канал потенциальных значений. Тот, кого У. Эко называл образцовым читателем, улавливает игру стилизатора со стилем как игру значений и читает замысел автора стилизации, становясь соавтором смысла. Таким образом, интерпретация стилизованного художественного произведения предполагает общение стилизатора с подготовленным реципиентом. Стилизатора можно было бы назвать, говоря словами У. Эко, образцовым автором, «голосом, который хочет нас видеть рядом с собой» (Эко, 2002, 32), при помощи приема «стилизации» настраивающим реципиента и подготавливающим его к встрече. Реципиент, получая шифр, принимает заложенную информацию и занимается образной импровизацией на основе структуры сообщения (Lotman, 2005, 95). Но когда реципиент сталкивается с неожиданной сменой кодов, ему приходится искать новый ключ к пониманию. По мнению Лотмана, именно на рубежах смены кодов находятся точки наивысшего напряжения в восприятии текста (Lotman, 2005, 488). Но реципиент, принадлежащий к другому культурному и историческому контексту, может эту игру не опознать и пройти мимо игрового диалога, задуманного автором. Так эмпирический реципиент (обычная публика) легко принимает неоготику за готику, а неоренессанс — за Ренессанс.

Возможности эстетической интерпретации стилизованного произведения зависят от широты диапазона эстетических импровизаций и декоративных решений в пределах заданного кода, что может придавать стилизованным образам эстетическую новизну и художественную ценность. Если относиться



Илл. 1. Страсбургский собор,
Франция, XV в.



Илл. 2. Вокзал Сент-Панкрас,
Лондон, XIX в.



Илл. 3. Антонио Гауди,
Дом дракона (Batlló), Барселона

к стилизации как к эстетическому образу конкретного художественного произведения, то сама его онтология располагает реципиента не только к поиску значения, но и к эстетическому соприсутствию в акте сотворчества. Так, воспринимая фантазии А. Гауди об архитектуре и природе, реципиент погружается в процесс взаимопроникновения пластической игры форм, поверхностей, цветов и ассоциаций, улавливает образную метафору, включается и в спор языка архитектуры

с природными формами, и в диалог архитектурной традиции с новаторскими фантазиями модерна, то есть он оказывается соучастником бытийно-смыслового события состязания культуры и природы, искусственного и естественного.

Чем более стилизация замкнута в сфере чисто знаковой комбинаторики, тем беднее ее собственная эстетическая выразительность. Чем ярче и оригинальней фантазии стилизатора, тем несомненной эстетической привлекательностью произведения искусства, поскольку даже «сама эксцентрика стилизации приносит значительное и весьма значимое удовлетворение. Вместе с тем очевидно, что стилизованное искусство — ощутимо избыточное, лишенное гармоничности — никогда не будет великим» (Sontag, 2014).

Если стилизация осуществляется с целью уподобления стилевому образу прошлой культурной эпохи, как Ренессанс следовал античной классике, в ее языке явно прочитывается код уподобления-обновления, указывающий направление последующей интерпретации. Во многих стилевых языках европейского искусства, начиная с эпохи ренессанса, затем в классицизме, неоклассицизме, историзме и модерне стилизация включалась в стилевую систему как один из ее выразительных инструментов. Так, смыслом культурного самоопределения эпохи Возрождения был творческий диалог с античностью, ставший структурообразующим принципом языка этой культуры, результатом которого явился оригинальный стиль ренессанса.

Для классицизма объектом воспроизведения была сама классическая форма, оцененная как общекультурный идеал и образец рациональности, порядка и гармонии, что было созвучно пафосу и воле рационалистического субъекта культуры Нового времени.

При этом рафинированный образ классики был наделен собственным содержанием Нового времени, утверждавшего исторически непреходящую (объективную) логоцентристскую основу миропонимания в целом и художественной картины в частности.

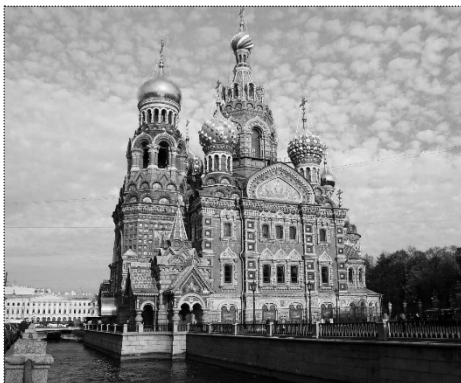


*Илл. 4. Древний Пантеон,
Рим, II в. н. э.*



*Илл. 5. Церковь св. Женевиэвы,
Париж, XVIII в.*

Историзм как феномен культуры середины — второй половины XIX века стимулировал обращение к стилизациям в становлении стиля историзма и эклектики. В это время назрела



*Илл. 6. Храм спаса на крови,
Санкт-Петербург, 1883-1907 гг.*

потребность найти образный язык исторического самосознания культуры под натиском современности, субъект которой, с одной стороны, релятивистски разрушал ценностную иерархию былых культурных авторитетов, с другой стороны, искал среди них форму своего отличия (неоготика, неоренессанс, необарокко, неоклассицизм, стилизованные национальные образы). Кроме того,

в основе историзма лежало стремление окрасить современный практицизм и функционализм эстетической образностью исторически авторитетных ценностей, ввести нарастающий поток серийной продукции в контекст историко-культурной традиции. Учитывая временные масштабы этого явления, охватившего почти все XIX столетие, а также то, что историзм стал самостоятельной культурной ценностью как ступень становления европейского исторического самосознания, его все-таки можно считать близким по смыслу тому, что принято называть стилем, в котором субъект культуры XIX в. обрел свой эстетический образ.

Стиль и стилизация в постмодернизме

В культуре постмодернизма происходит удивительная трансформация стилевого языка, в результате которой стилизация становится ведущей стилевой формой, и сама выступает в качестве стиля. Культурная идентификация субъектности в интерсубъективной модели культуры осуществляется в условиях размывания границ между национальными, классовыми, ролевыми структурами, социальными институтами и личностями. Культура предстает нейтральной совокупностью текстов, ценностная база отношений между которыми отсутствует, всё становится равнозначным, рядоположенным, вследствие чего индивидуальность, как и сам социокультурный мир, теряют конструктивную форму. Субъект, потерявший устойчи-

вую почву под ногами, обретает себя, оформляясь в языковой intersубъективной реальности, получая возможность опознать себя и мир через акт коммуникации. Видимой возможной перспективой образования смыслов становится постоянное переосвидетельствование культурных гештальтов ради пребывания в коммуникационном пространстве. В. Вельш назвал это состояние «сверхъязыковостью» (Welsch, 1992, 120-121).

Вместе с тем, хотя большинство теоретиков постмодернизма исключает категорию стиля из числа понятий, соответствующих современной культурной парадигме (Pарамонов, 1997), есть основание полагать, что вполне определенное позиционирование постмодернизма в историческом пространстве культуры указывает на существование такого типа субъекта культуры с присущим ему стилевым языком. Ф. Анкерсмит называл постмодернизм особой интеллектуальной территорией, на которой прошлое представляется как настоящее, «как часть нашей идентичности, ставшей странной, чуждой и сверхъестественной. В рамках этой “конституции” прошлого объективируется не само прошлое непосредственно, но “различие” как объект исторического опыта» (Ankersmit, 2003, 422).

Судьба субъекта культуры постмодернизма — заявлять себя в процессе испытания языкового пространства, а стиль оказывается производной формой такого опыта. В. Вельш, говоря о постмодерне как о мировоззрении плюрализма образцов смысла и действия, полагает, что его можно воспринимать как целостность, представленную в переходах, связях, комплексах, только при помощи особого коммуникативного разума, адекватного стихии плюральности (Welsch, 1993, 7, 63). Такой тип мышления открывает ее суть изнутри, а не извне:

центрирование в одном, вокруг которого группируется другое, разрушается в пользу некоторой между-сферы [...], где одно связано с другим и каждое суть то, что оно есть только будучи связанным с другим. Между означает не просто нового рода феномен, но и нового рода организацию. (Waldenfels, 1994, 77)

Стиль становится внутренней формой языковой реальности в атмосфере смысловой неопределенности и пребывает в между-сфере постмодернистской модели мировоззрения.

Стиль присутствует в культуре постмодернизма как нечто близкое к воображаемой целостности, как топос, не имеющий отчетливого символического выражения, как интуиция сверхязыковой интенциональности. Тем не менее, все действия, осуществляемые в контексте данной культуры, организованы в соответствии с этим началом, придающим интертекстуальности значение новой риторики, где плюральность, деконструкция, интертекстуальность образуют общий код, а «деконструктивная герменевтика» — стиль философствования, ведь «именно деконструктивность и призвана в грамматологии сыграть конструктивную роль» (Gryakalov, 1989, 159).

Сложившийся структурный изоморфизм, конституирующий процесс взаимного отражения субъектов, служит ключом к пониманию методологии культурной деятельности, запечатленной в межтекстовых смещениях, противопоставлениях, дроблении целого, производстве разрывов, увеличении граничности. В таком языковом универсуме ведущей стилевой стратегией формообразования становится стилизация как жест, указывающий на дисгармонию «чужого» и «своего». Основополагающим началом постмодернистского образа мира оказывается визуализация различий, а не синтез различного, о котором мечтали романтики и ранние авангардисты. При этом постмодернисты уклоняются от герменевтического критического истолкования принципов различения, чтобы, как говорил Ж. Лиотар, «изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено» (Liotaer, 1994, 322) и не укладывается в рамки логически оформленной философской рефлексии. Желанию каждого субъекта культуры «быть», эстетически онтологизировать свое мировосприятие отвечает образ одновременного пребывания человека среди форм современной цивилизации и среди разобщенных форм ушедших культур. Такое мировосприятие находит свое эстетическое выражение в форме стилизации, избирающей язык метатекстуальной игры, показывающей, что все — культура, язык, текст, — по сути, является стилевыми играми, а не отражением какой-либо реальности. Внутренние смыслы постмодернистской стилизации сохраняют тайнопись постмодернистского языка, пребывающего в поисках смысла, не

нашего иной формы выражения. В основе этой культуры заложена транскультурная модель виртуальной принадлежности одного индивида многим культурам, когда, по словам М. Эпштейна

место твердой культурной идентичности занимает [...] универсальная символическая палитра, из которой любой индивид может свободно выбирать и смешивать краски, превращая их в автопортрет. Особенность постмодернизма в том, что он присваивает себе жанры и стили прошедших эпох, освобождая их от той исторической действительности [...] Так многовариантность чтения оказывается моделью для сборки многих текстов. (Epstein, 2001, 243-244)

Приемы, при помощи которых строится постмодернистская стилизация, разнообразны: пастиш, коллаж, монтаж, расчлененность художественного текста, цитатное совмещение несовместимого, гибридизация, мутация жанров и т. п. — все это направлено на то, чтобы создать впечатление тотальной метаязыковой игры, асистематичности, незавершенности и открытости конструкции (Kireeva, 2014).

В смысловом пространстве «неопределенности» культурного контекста постмодернизма тексты стилизаций оказываются в принципе нерасшифровываемыми, не подлежащими интерпретации. Стилизатор выступает как мнимая личность ускользающего «Я» без лица и имени, а реципиенту, лишенному какого-либо намека на путь понимания смысла, не остается ничего, кроме как стать соучастником события игры, в процессе которого он не создает и не дешифрует текст, а втягивается в процесс столкновения кодов «не для того чтобы насладиться ими, но для того, чтобы дать лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое» (Liotar, 1994, 322). Постмодернистская стилизация разрушает коммуникативные связи между создателем произведения и реципиентом, поскольку их



Илл. 7. Здание M2, Токио-сити

взаимодействие не строится на связи смыслов и значений. Их встречу можно считать скорее способом эстетического контакта. Восприятие не завершается пониманием, а является опытом вступления в некое эстетическое состояние переживания эффекта неопределенности соприсутствия различий.

Как и в прошлых культурах (ренессанса, классицизма, модерна), постмодернистская стилизация оказывается приемом, обнажающим наличие стиля как метаформы, внутренне организующей язык постмодернистской культуры. Следовательно, утверждения о конце стиля в современной культуре, преждевременны. Любая культурная целостность, занимающая свое определенное место в историческом процессе, несет стилевой образ порождающего ее субъекта, как незримую глубинную структуру, просвечивающую сквозь многообразие ее языковых проявлений. И постмодернизм не является исключением.

Итоги

Стиль и стилизация — языки культуры, чутко реагирующие на свойственные ей типы идентификации и коммуникации. Их восприятие далеко не всегда доступно герменевтическому анализу. Стиль — символическая выразительная форма синергии внутренних смыслов субъектности, образный язык которой, неразложимый на знаки и значения, воспринимается как эстетическая целостность. Интерпретация эстетического образа происходит на последующей стадии восприятия, когда символическая целостность трансформируется в метафорический нарратив.

Стилизация представляет собой межтекстовую игру в коммуникативном пространстве определенного культурного контекста. Язык стилизации принадлежит, в первую очередь, коммуникативной системе культуры, в зависимости от которой в нем преобладают семантические, игровые, эстетические аспекты. Интерпретация стилизации направлена на расшифровку различных типов столкновения кодов в контекстуальных ракурсах культуры.

Анализ расположения стилей и стилизаций в культуре позволяет диагностировать соотношение в ней символических и коммуникативных форм, как различных способов осу-

ществления субъектности в процессе исторической идентификации искусства, а также указывает на диапазон границ и возможностей применения в эстетике герменевтической методологии. Предпринятый ракурс рассмотрения соотносительности стиля и стилизации может привлечь внимание исследователей к принятию всей исторической полноты содержания эстетики, включающей в себя как символическую выразительность образа, так и знаковые коммуникативные формы бытия искусства.

REFERENCES

- Ankersmith, F. (2003). *History and Tropology: The Rise and Fall of metaphor* (M. Kukartseva, E. Kolomoets, & V. Kataeva, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Progress-Tradition Publ. (In Russian)
- Averintsev, S. S. (2001). Symbol. In *Sofia-Logos. Dictionary* (2nd ed.) (155-161). K.: Dukh i Litera Publ. (In Russian)
- Bakhtin, M. M. (1979). On the methodology of the humanities. In *Aesthetics of verbal creativity* (361-374). Moscow: Art Publ. (In Russian)
- Benjamin, V. (2002). *The Origin of German Baroque drama*. Rus. Ed. Moscow: Agraf Publ. (In Russian)
- Danto, A. (1984). *Metapher, Ausdruck und Stil*. Frankfurt a. Mein: Suhrkamp.
- Derrida, J. (1991). Spurs: Nietzsche styles. *Philosophical Sciences*, 3, 116-141. Rus. Ed. (In Russian)
- Eco, U. (2002). *Six walks in literary forests*. Rus. Ed. St. Petersburg: Symposium Publ. (In Russian)
- Epstein, M. (2001). *Philosophy of the possible*. St. Petersburg: Aleteya Publ. (In Russian)
- Gryakalov, A. A. (1989). *Structuralism in aesthetics*. St. Petersburg: Publishing House of Leningrad State University Publ. (In Russian)
- Kireeva, N. V. (2014). Postmodernism in foreign literature. FLINT. Retrieved from <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/yazykoznanie/366006-nataliya-kireeva-postmodernizm-v-zarubezhnoj-literature> (In Russian)
- Likhachev, D. S. (1996). *Essays on the philosophy of artistic creativity*. St. Petersburg: Russian-Baltic Information Center BLITZ Publ. (In Russian)
- Liotar, J.-F. (1994). The answer to the question: what is postmodern? In E. V. Petrovskaya (Ed.), *Ad Marginem 93 (Yearbook of the Laboratory*

- of Postclassical Studies of the IF RAS*) (303-324). Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Lotman, Yu. M. (2005). *About art*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ. (In Russian)
- Mikhailov, A. V. (1994). *Historical poetics. Literary epochs and types of artistic consciousness*. Moscow: Heritage Publ. (In Russian)
- Paramonov, B. (1997). *The end of style*. St. Petersburg, Moscow: Agraf, Aleteya Publ. (In Russian)
- Sartre, J.-P. (2001). *The Imaginary. Phenomenological psychology of imagination*. Rus. Ed. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Sontag, S. (2014). *Against interpretation and other essays* (B. Dubin, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Ustiugova, E. N. (2006). *Style and culture. Experience in building a general theory of style*. St. Petersburg: St. Petersburg University Press Publ. (In Russian)
- Waldenfels, B. (1995). Own culture and someone else's culture. The paradox of the science of the "alien". *Logos*, 6, 77-94. Rus. Ed. Moscow. (In Russian)
- Welflin, G. (2009). *Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art*. Rus. Ed. Moscow: V. Shevchuk Publ. (In Russian)
- Welsch, W. (1992). *Unsere post-moderne Modern*. Berlin: Akademie Publ.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ МУДРОСТИ: ВОСТОЧНЫЕ И ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ¹

МАРИНА ВАСИЛЬЕВА

Марина Александровна Васильева — кандидат философских наук, доцент; Санкт-Петербургский горный университет, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

Статья посвящена рассмотрению принятых в различных культурах стратегий визуализации сложных понятий. В данном случае речь пойдет о понятии мудрости, которое обрело визуальную форму уже довольно давно. При этом, различные культуры прибегают к разным практикам выражения таких сложных понятий, как на уровне вербальном (мифы, сказки и проч.), так и на уровне визуальном. В данной статье автор условно делит практики визуализации мудрости на восточные и западные, обнаруживая в их различии основания для указания на разное понимание мудрости. Это суждение справедливо и в другом прочтении: разное понимание мудрости (как и других понятий) порождает совершенно различные стратегии их существования в культуре, в том числе в виде визуальных образов. Автор приводит различные примеры и приходит к выводу, что западная визуализация мудрости происходит через эстетизацию мудреца — человека, отмеченного «печатью мудрости», в то время как восточная стратегия визуализации предполагает эстетизацию как основу мудрости.

Ключевые слова: мудрость, визуализация, эстетизация, запад и восток, визуальные традиции востока, визуальные традиции западной культуры

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ. Проект № 20-011-00385 «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

WISDOM VISUALIZATION: EASTERN AND WESTERN TRADITIONS

Marina Vasilyeva

St. Petersburg Mining University, St. Petersburg, Russia.

E-mail: ma.vasilyeva@gmail.com

The article is devoted to the consideration of visualization strategies of the complex concepts adopted in different cultures. The author focuses on the concept of wisdom which has acquired a visual form a long time ago. At the same time, different cultures resort to different practices of expressing such complex concepts, both at the verbal level (myths, fairy tales, etc.) and at the visual level. In this article the author divides wisdom visualization practices into Eastern and Western ones, finding in their difference grounds for pointing out different understandings of wisdom. This judgment is also valid in another reading: a different understanding of wisdom (as well as other concepts) gives rise to completely different strategies for their existence in culture, incl. in the form of visual images. The author gives various examples and comes to the conclusion that the Western visualization of wisdom occurs through the aestheticization of a sage — a person marked with the “seal of wisdom”, while the Eastern visualization strategy assumes aestheticization as the basis of wisdom.

Key words: wisdom, visualization, aestheticization, West and East, visual traditions of the East, visual traditions of Western culture.

Постановка проблемы

Цель этой статьи автор видит в рассмотрении традиций визуальной репрезентации мудрости в различных культурах. В ходе исследования автор надеется обнаружить достаточные основания, чтобы обобщить эти традиции до понимания в качестве стратегий, то есть нескольких общих принципов, отражающих отношение к понятию мудрости в культуре. При этом изначальная установка автора связывает визуализацию с эстетизацией, хотя такая позиция нуждается в дальнейшем обосновании. Несмотря на отчетливую формулировку цели и высокий личный интерес к теме, есть ряд очевидных сложностей, связанных с ней.

Первая сложность состоит в том, чтобы обозначить, разделить и провести границы между теми самыми культурами, о которых пойдет речь. Говорить о «Востоке» и «Западе»

обоснованно невозможно. Если взять за точку отсчета цивилизационный подход, то и он предполагает гораздо более дробное разделение: Китай, Индия, Ближневосточная культура (в различных вариациях) различались еще у Н. Данилевского, у О. Шпенглера, у А. Тойнби Восток мыслится как единое культурное пространство только с европоцентристской позиции, да и то не как единый «Восток», а как единый «не-Запад». Таким образом разговор о «Востоке» и «Западе» предполагает изначальное деление на абстрактных «нас» и не менее абстрактных «других». Зачем же это может быть нужно для хоть сколь-нибудь обстоятельного и предметного разговора о культурных практиках? Абстрактные «мы» и «другие» достойны рассмотрения по ряду причин, первая из которых — это их соотносительность с реальными границами собственного и инакового в практиках культурного взаимодействия. Конечно, ответ на вопрос, что оказывает большее влияние: концепт инаковости на практику его восприятия, или наоборот, — едва ли может быть найден в рамках этого небольшого исследования. Но изучение как практик, так и концепта необходимо для рефлексии и саморефлексии, ревизии культурных понятий, представлений и связанных с ними образов. Потому кажется очень интересным рассмотреть «наши» и «другие» практики визуализации мудрости, обозначая их понятиями «западные» и «восточные» для лучшего понимания как отношения к мудрости, так и внутренней логики практик их визуализации.

Автор присоединяется к тому мнению, что современная отечественная культура воспринимает как «собственную» именно западную традицию. Хотя это не отменяет регулярного и восторженного обращения к Востоку, как, например, в период рубежа XIX — XX вв.¹ Но и тогда можно говорить о том, что появившийся в романтизме интерес к внутренней глубине восточной культуры не преодолел ее «экзотизации», в смысле противопоставления культуре собственной и привычной. Также это не отменяет и периодической акцентировки выделе-

¹ Есть ряд исследований, которые рассказывают об интересе к Востоку в отечественной культуре на рубеже XIX-XX веков. В частности, подробно эта тема разбирается в статье Николая Хренова (Hrenov, 2013).

ния русской культуры внутри западной на самых различных основаниях, в том числе из-за отношения с восточной. Однако, если говорить о реальных практиках, например, о практиках коммуникации, репрезентации, о художественных практиках и т. д., «наши» практики актуальной российской культуры в своем основании опираются скорее на европейские, западные, которые сегодня распространились по всему миру в процессе глобализации.

В этом смысле «западный» — это весомая и говорящая характеристика, связывающая какое-либо понятие именно с европейской философской традицией и возможностью вывести его анализ из платоновских или аристотелевских текстов. «Восточный» при таком подходе означает «иной», в смысле «невыводимый из европейской философии». Более того, интересны примеры, когда это означает также и «противоречащий идеям европейской философии». В любом случае, исследование практик, касающихся мудрости, актуально для западной традиции, ведь при всей собственной сложности само понятие и представление о мудрости лежит в основе античной и всей западной философии. То есть такое рассмотрение предполагает не вдумчивое погружение в восточные практики, но исследование западных через поиск возможных альтернатив и сопоставление с ними. Сам философский интерес к визуализации мудрости несет на себе явный отпечаток западной философской традиции, этимологически выросшей из стремления к мудрости. Известно, что в Китае, например, долгое время не было термина, адекватно выражавшего европейские представления о философии (того, что сейчас помещено в словари). Китайские тексты содержат другие слова: *цзы*-«мудрец» (в смысле опытного в житейских делах, прозорливого, мало ошибающегося и т. п.), *лунь*-«рассуждение», *шо*-«разъяснение» и *бянь*-«аргумент», — но не формулируют отдельного термина для всей этой деятельности целиком (Rikov, 2012, 12).

Соответственно, вторая большая сложность состоит в зыбкости и вариативности понимания самого слова «мудрость». Не будет ли правильнее говорить не о разных вариантах ее обозначения в разных культурах, а, буквально, о принципиально разных вещах, стоящих за этими обозначениями? Судя

по всему, так и есть на самом деле — нельзя говорить о мудрости как о кросскультурном понятии. Однако тогда тем более интересно рассмотреть способы изображения различных вариантов мудрости в разных культурах, чтобы лучше понять различие самих концепций и лучше осознать специфику собственной.

Наконец, следует сказать о сложности понятия «визуализация». В широком смысле, под этим термином понимается «представление чего-либо в удобном для наблюдения виде, а также методика направленного вызова образа» (Pogozov, 2013). Как отмечает в своей статье Роман Порозов, специфическое наполнение (и расширение) этого термина всегда зависит от дискурса, в рамках которого производится исследование. Порождение визуальных образов различными инструментами существует в культуре всегда. Проблема в описании этого процесса состоит в том, что человек в нем может рассматриваться и как субъект, и как объект культуротворчества. Все исследование визуализации, все важные акценты, в таком случае, опираются исключительно на выбранную автором позицию. Если же мы не хотим такую позицию выбирать, возникают серьезные проблемы с языком описания: постоянные оговорки, дополнения и проч. В данном случае визуализация понимается, скорее, как объективный культурный процесс, влияющий на отдельного человека, воспринимающего и мыслящего образы. Причем роль отдельного человека в этом процессе оказывается довольно велика, поскольку визуализация предполагает также и конструирование образов — целенаправленное или нет, — а тут уже без индивидуального сознания и его вклада не обойтись.

В связи с визуализацией встает также и вопрос о выборе материала. Ограничиться только картинками, изображениями, то есть фиксированными визуальными образами было бы неправильно. Тексты также создают визуальные образы через описания, ассоциации и т. д. Сложное соотношение нарративного и визуального в культуре (точнее, в разных культурах) в полной мере не исследовано, а потому и ссылаться на какую-то позицию уверенно тяжело. Тем более сложно разделять нарративные и визуальные практики передачи

в культуре сложных понятий. Ведь одновременно с коммуникацией, передачей смыслов эти практики оказываются настоящим полем существования, становления и изменения понятия. Возвращаясь в предыдущему вопросу о мудрости как культурном понятии, можно сказать, что она в принципе может существовать только в пространстве образов. В любом случае, четких методологических оснований для строго выбора материала — текстового или визуального, — нет: это также зависит от изначальных авторских позиций.

Нарратив и вербальная рефлексия обычно противопоставляются визуальности. Несмотря на то, что и в мифологических традициях (египетской, греческой), и в античной философии образ имеет значимость и ценность, он все же в меньшей степени связывается с логосом и рациональным постижением мира. Более того, интересно, что возникает сама интенция проговорить и проанализировать с помощью слов и рассуждений визуальные образы. То есть визуальные объекты вполне легитимно (что не значит удачно) анализируются в текстах. Но сложно говорить о легитимности обратного процесса. Из-за этого по-прежнему остается вопрос: является ли визуализация формой рефлексии, или это дорефлексивные формы работы с понятиями? Исследования визуальных практик довольно актуальны и популярны в современных социо-гуманитарных исследованиях, и их философские основания часто кроются именно в особой специфике визуализации, противопоставляемой вербализации и, более того, в рефлексии как таковой. Тут можно вспомнить классические работы Вальтера Беньямина, в которых утверждается, что на фотографии «место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным» (Benjamin, 2017, 13). Так или иначе, говорить о визуальном при помощи слов можно, хотя сложности и несовершенство попыток уже были подробно описаны.

Все изложенные трудности собственно и составляют основу интереса к теме. С актуальных исследовательских позиций, учитывающих эти трудности, оказывается невозможным разделить понятие, его трансформацию в культуре под влиянием различных теорий и его визуальный образ. Полноценный

анализ значимых понятий в культуре невозможен без их рассмотрения с помощью инструментов и методов эстетики. Данное выше определение визуализации дает нам основание для эстетического анализа визуализации мудрости, как исследование восприятия того образа мудрости, который сложился в культуре. Тут можно говорить и о практиках изображения в живописи и текстах, и о собственных ассоциативных образах. Мудрость — сложное понятие, выходящее за пределы чистого логоса, а потому, помимо гносеологического и этического, в нем очевидно высоко значение эстетического компонента как во внутреннем, содержательном модусе, так и во внешнем — модусе формы бытования в культуре.

Визуализация мудрости на Западе

Казалось бы, ничего не должно быть сложного с понятием, ставшим буквально основополагающей частью важнейшего в Западной европейской культуре явления — философии. Но по замечаниям ряда авторов собственно «мудрость» из философии довольно рано ускользнула.

«В древности мудрость рассматривалась как тип знания, необходимый для различения добра и для того, чтобы вести добрый образ жизни... Но о мудрости мало говорится в современной философии. Интересно поставить вопрос, как понятие мудрости в конце концов почти полностью стерлось с карты философии», — пишет об этом Рутледжевская философская энциклопедия (*Routledge Encyclopedia of Philosophy*, 1998, 752). Говорить сегодня о мудрости как таковой сложно, немного смешно и бесцельно. Однако исследования представлений о мудрости довольно популярны. Среди активно цитируемых статей на эту тему находятся исследования гендерных представлений в связи с мудростью, анализ этнических особенностей понимания мудрости и т. д. (Ivanova, 2014). Есть также и большая работа, посвященная феноменологии мудрости. (Nazarov, 1993). Это позволяет утверждать, что мудрость сегодня все еще является общим понятием для обозначения особого типа знания и вызывает интерес из-за своего ускользания из современного дискурса, равно как из-за своей значимости в культуре.

Особенность мудрости видится авторам в сплавленности нравственного и рационального, хотя акценты в разное время могли быть расставлены по-своему. Так, в философии Платона этическая связка между знанием и добродетелью оказывается мудростью как таковой. То, о чем говорит Сократ в «Федоне»:

Нет, существует лишь одна правильная монета — разумение, и лишь в обмен на нее должно все отдавать; лишь в этом случае будут неподдельны и мужество, и рассудительность, и справедливость одним словом, подлинная добродетель: она сопряжена с разумением, все равно, сопутствуют ли ей удовольствия, страхи и все иное тому подобное или не сопутствуют». (Plato, 1993, 21)

Не противореча этой мысли, но, как всегда, с новой расстановкой акцентов у Аристотеля мудрость оказывается «наукой, исследующей первые начала и причины» (Aristotle, 1975, 69). Именно этот момент — увязывание мудрости с наукой — Михаил Эпштейн называет решающим в процессе ускользания мудрости из философии, что проявилось уже в теории скептиков (Epstein, 2011). Западная традиция понимания мудрости, по его мнению, держится именно на «знаниевой» основе. Принимая во внимание ее связь с этикой, самоконтролем и проч., европейская философия расставляет акценты в пользу рациональности и объективности мудрости.

Такое понимание мудрости порождает и соответствующую традицию визуализации мудрости. Образ мудрости в западной культуре невозможен без человека, а мудрость *отмечается* на нем как приобретенная, заслуженная опытом или теоретическими изысканиями характеристику. То, что мудрость изображается не сама по себе — это вполне понятно, но важно, что она становится именно свойством мудреца. Мудрость, как идеальная форма человека, идеал жизни философа — это модуляция формы субъекта, что, вполне согласуется с общей тенденцией античной и европейской философии рефлексировать мир через понятие формы. Михаил Ямпольский утверждает, что «идея формы — это чисто европейская идея» (Yampolskiy, 2019, 258). Приводя в пример греческую скульптуру, «в которой форма принимает вид артикулированного атлетического тела», Ямпольский показывает, как она постепенно «отделя-

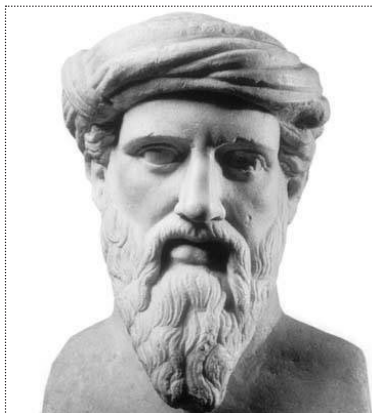
ется» от человека и превращается в «деперсонифицирующую форму презентации человека как такового». Далее автор приводит и другие примеры, в частности сравнивает египетский и греческий рельефы, чтобы показать и появление, и дальнейшие модуляции формы как особенность и главную линию именно Греческого, а за ним и всего Европейского искусства (Yampolskiy, 2019, 259-287). Мудрость при таком подходе и к ней самой, и к изображению естественно *оформляется*, то есть становится возможной *формой* бытия человека, чертой его образа, которую можно выразить визуально.

На основании сказанного, можно утверждать, что для Западной культуры характерен образ мудреца как конструкт, который помимо образа человека (конкретного или нет) содержит своеобразный визуальный элемент — «печать мудрости», которая и отличает его, выделяет среди прочих. Для этой традиции практически невозможно отделить мудрость от ее антропоморфного воплощения. При таком подходе возникает несколько основных способов изображения этой печати, которые можно проследить на различных исторических и современных примерах.

В первую очередь, мудрость может быть изображена как инаковость. Эта черта видится очень яркой именно в современной массовой культуре. Сама идея образа мудреца подсказывает, что именно мудрость должна как-то отличать такого человека от всех прочих и иметь явное внешнее проявление. По сути, мудрость оказывается стигмой. Как и любая другая стигма, она может восприниматься и в позитивном, и в негативном ключе. Эта инаковость может быть связана с внешностью, физическим обликом и здоровьем человека, а также с его происхождением, биографией или привычками. Надо отметить, что «восточность» часто становилась инвариантом такой инаковости с давних времен. Здесь можно вспомнить об изображении некоторых античных философов в восточном тюрбане, чаще всего так выделяли Пифагора.

Яркое проявление этой стратегии мы можем наблюдать в образах целой когорты персонажей кино и литературы XX-XXI веков: вариации образа Шерлока Холмса, условного «гениального ученого» и пр. На первый взгляд может пока-

заться, что античные мудрецы ничего общего с этими героями массовой культуры не имеют, однако *их образы* можно с уверенностью назвать родственными. Присущее Новому времени вознесение рационализма меняет как представления о человеке, так и о мудрости. Вслед за становлением и развитием научного метода меняются и практики достижения мудрости. Созерцание и постижение сменяется раскрытием и дознанием природных тайн. Расцвет детективного жанра в литературе можно рассматривать как популяризацию такого подхода, пришедшую на вторую половину XIX века. Образ детектива и его значение заслуживает отдельного рассмотрения, однако популярность в различных вариациях в течение примерно полутора веков убеждает в его ценности. Вполне возможно, эта ценность объясняется как раз тем, что это наиболее актуальный и доступный к тиражированию инвариант значимого для всей европейской традиции образа знающего человека, или же мудреца.



Отдельного внимания среди способов репрезентации инаковости достоин сюжет тела, поскольку физическая стигма считается проще всех из-за своей материальности и очевидности. Здесь проявляются как архетипические мотивы жертвы телесным ради мудрости, которые прослеживаются в различных европейских мифах (глаз Одина, голова Зевса и рождение Афины), так и более поздние уже философские обоснования превосходства души над телом, которые составляют важную часть всей западноевропейской философской традиции, начиная с античности. Чуть более подробное знакомство с биографией Платона уже показывает нам, что идеалистическая философия ничуть не мешала ему высоко ценить физические упражнения и считать их важной частью становления личности (Dorofeev, 2018). Однако представления о пренебрежении телом при философском постижении мира остаются довольно актуальными. Со временем телесное смешалось с веществен-

ным, хотя ранее, и у Конфуция, и у Аристотеля, и у Сенеки, идеал жизни философа предполагал умеренность, но не аскезу. Тело становится полем для маркирования мудрости именно в силу того, что оно маркируется как жертва или «плата».

Говоря о теле в этом контексте, стоит отдельно рассмотреть возраст человека как возможный маркер мудрости. Приметы возраста также часто рассматривается как плата за опыт и знание. Как замечает американский философ Джон Кикес, «возрастание мудрости и способность управлять собой идут рука об руку. Это пожизненные задачи, отсюда связь между мудростью и старостью. Старый может быть глуп, но мудрый скорее всего стар, поскольку возрастание требует времени» (Kekes, 1983, 286). Сама по себе эта связь понятий не очевидна. Более того, образ ребенка-мудреца также можно назвать частым, но все же не столь архетипичным. Возможно, это связано с тем, что долгое время главным когнитивным действием в культуре оставалась память. Память как хранение и возможность использования собственного и чужого опыта. В первую очередь, конечно, это актуально для древних бесписьменных культур, откуда родом все мифы. Но доступность для читателей письменного и даже печатного текста была далека по масштабам от доступности современных медиа, поэтому вплоть до Нового времени память оставалась главной для культуры функцией сознания. Алейда Ассман пишет, что только в современном мире, из-за обилия и доступности информации, к которой можно обратиться в любой момент, ее сменяет на этой позиции внимание (Assmann, 2006). Мудрость в этом контексте долгое время понималась, в том числе, как некоторое обобщающее явление, связывающее воедино память о прошлом и этого прошлого ценность. Соответственно, те культурные трансформации, которые наблюдаются в связи с памятью и прошлым, захватывают и само понятие мудрости в современной западной культуре.

Итак, понимание мудрости, которое можно назвать основной для всей западной культуры, базируется на идее возможного приобретения мудрости, достижения ее как состояния, получения ее как дара (Goryanova, 2011). Это порождает и специфическую стратегию визуализации как составления

образа человека-мудреца из формальных черт, признаков и маркеров, должным образом его стигматизирующих. Однако это не отрицает попыток (особенно в современную эпоху) пересмотра и ревизии позиций. Так Габриель Марсель, утверждает, что

пора, пожалуй, забросить традиционное представление о некотором привилегированном существе, якобы вступающем в необратимое обладание определенным качеством бытия. Так понятый мудрец грозит предстать перед нами сегодня как мирской — и, несомненно, смехотворный — вариант святого [...] Мудрость [...] представляет собой не столько состояние, сколько цель. (Marsel, 1991, 358)

Визуализация мудрости на Востоке

Возможно, то, что видится как новое понимание мудрости, соотносится с иным взглядом на нее, который можно найти в других культурах. Как уже говорилось выше, Восток и ранее становился знаком мудрости для Запада, то же происходит и сегодня. Пожалуй, справедливо будет утверждать, что всегда находятся авторы, видящие в Восточном миропонимании выход из тупиков Западных представлений о мире. Сегодня речь идет не только о философских понятиях, но и о сугубо научных. Книга Фритьофа Капры «Дао физики» стала довольно популярной и посвящена именно этой теме — описанию преимуществ даосизма с его взглядом на мир как на единство перед сущностным и таксономичным описанием реальности в Западной картине мира (Сапра, 2017).

Восточная традиция, как уже было сказано ранее, не существует целостно. Даже при различении отдельных философских и религиозных течений, Восток в Западных исследованиях представляется более или менее сложившейся мозаикой позиций — экзотичной, красочной и неоднородной, но представляемой как единое полотно. Основанием для этого становится явное отличие мироощущения и его выражения в большинстве восточных традиций от западной традиции: они не обнаруживают постоянного и фанатичного различения сущностей, но предполагают огромную работу в постижении сложности целостности мира. Так в классической китайской философии

отсутствует понятия бытия, хотя есть обозначение наличия или отсутствия вещей, а также различие явленного дао и постоянного дао. Кроме того, можно привести в пример негативную онтологию буддистов. По легенде, на вопросы о начале мира, его конечности и природе абсолюта Будда ничего не ответил (по одной из версий, он назвал вопросы пустыми). Это может трактоваться как агностицизм, но чаще комментаторы видят в этом выражение «срединной» позиции, согласно которой Вселенная представлялась «бесконечным процессом отдельных элементов материи и духа, появляющихся и исчезающих, без реальных личностей и постоянной субстанции...» (Scherbatskiy, 1988, 202).

Японский автор, популяризатор идей дзен-буддизма Дайсэцу Тэйтаро Судзуки пишет:

Уход от реальности неизбежно ведет к разделению ее на бесчисленные составные части. Такая раздробленность является свойством не природы, а разума, который за счет расщепления всего, что имеется в природе, на две части, делает ее познаваемой, пригодной для работы и использования для наших практических человеческих целей. (Suzuki, 1993, 362)

Возможно, поэтому буддийские коаны невозможно адекватно сравнить ни с какими жанрами Западной литературы — они предполагают совершенно иную методологию работы с миром, сюжетом, моралью и т. д. То же можно сказать о восточной живописи и поэзии в сравнении с Европейским искусством. На Западе искусство — это выход за пределы обычного человеческого мироощущения, которое предполагает, в том числе, особое отношение со временем и даже стремится к вневременности. Для Востока этой проблемы выхода из времени нет, поскольку и проблема времени так не ставится. Лю Шусянь пишет:

В Китае не знали концепции абстрактного, абсолютного времени Ньютона, поэтому время и пространство составляли для них нерасторжимое единство, неотделимое от реального содержания событий материального и духовного мира. Они не вышли за пределы мира изменений, где царят и время, и временность. Из-за этого китайцы не разделяли стремления древнегреческих и христианских мыслителей к неизменному вечному. (Liu, 1974)

В западной культуре абсолютное время Ньютона тоже узнали относительно недавно, однако оно появилось не на пустом месте, а на плодородной концептуальной почве. Парадоксальность восприятия и понимания времени и пространства, регулярное возвращение к проблеме вечности — это важные сюжеты для онтологических построений Запада. Это проявляется, в том числе, в представлении творцами собственных произведений. Если Гораций в знаменитом «Памятнике» сравнивает свои стихи с самым долговечным из всего, что он знал, — с «царственными пирамидами», то китайский поэт Су Ши называет свои сочинения «большим полноводным потоком, который стремится вперед, выбирая неведомый путь» (Su & Su, 1975, 235).

В этом понимании мира, человека и его деятельности представить себе мудрость-форму довольно сложно. Более того, представить себе мудрость как явную категорию, цель, эйдос тоже довольно сложно. Уже много написано о противопоставлении Логоса и Дао, в данном случае рассматривается частный случай проявления этой концептуальной оппозиции. Мудрость как цель или свойство мудреца со всей формальной определенностью для Востока чуждо. Александр Генис, не претендуя своими статьями на научность, с большим энтузиазмом и красивыми метафорами пишет о Востоке. Говоря о том, что само сосредоточение на человеке и его свойствах подвергается критике в китайской культуре, он приводит следующую цитату из «Дао-де-цзин»:

Тот, кто стоит на цыпочках,
Нетвердо держится на ногах.
Тот, кто блещет,
Приглушает свой собственный свет.
Тот, кто ищет себе определения,
Не узнает, кто он.
Тот, кто цепляется за свою работу,
Не создаст ничего долговечного.
Если ты хочешь быть в согласии с Дао,
Сделай свое дело и иди.
(Genis, 2016, 14)

Интересно, что похожее непринятие форм можно обнаружить и в индийском мировоззрении, и проявляется это у же

на уровне самого языка. Широко известно, что санскрит не описывает сущности. Грамматика санскрита, составленная Панини около V века до н. э. не предполагает анализа форм, но учит их созданию. Это, пожалуй, довольно ярко представляет основную задачу индийских мыслителей и то, как они ее видели.

Все сказанное пока касалось языкового описания и проговаривания понятий, а не прямой визуализации. Если рассматривать традиционную живопись восточных стран, то указанные черты синкретизма и отказа от сущностного описания и характеристик проявляются в ней еще ярче. В частности, китайские художники в своем творчестве руководствуются рядом основных эстетических постулатов, среди которых принципы «единства неба и человека, единства природы и человека» (концепция китайской философии “tian ren he yi”) и «срединное и неизменное» (концепция китайской философии «zhong yong»). Вместе они дают такое представление о гармонии, которое выражается в строгом законе «зайти слишком далеко — всё равно, что не дойти» (концепция китайской философии «guo you bu ji») (Liu, 2018). Для китайских картин жанра «Цветы и птицы» характерен символизм или аллегоризм, вполне знакомые европейскому зрителю. В них цветы символически подчеркивали духовность благородного человека. И эта тенденция исходила из эстетической концепции конфуцианства «Би дэнь шун’» («нравственная метафора» «Bi de shuo») (770-221 гг. до н. э.). Суть концепции заключается в том, что природные объекты являются красивыми из-за того, что могут сравниться с моральными качествами человека. И все же этот жанр не предполагает выписывание самого образа человека, как это происходит в аллегорической живописи в Европе.

Другой интересный пример смещения фокуса внимания можно найти в программе обучения живописца. Если европейский художник начинает освоение техник с рисунка, то есть воспроизведения природы, то китайский — с оттачивания техники владения кистью. Только после этого возможен переход к передаче «образов природы и духовных образов». (Chzho Gosan, 2009). В технике владения кисти важен ритм. Так пишет

Чжо Госэнь, китайский скульптор, автор скульптуры Конфуция, установленной на территории РГПУ им. А. И. Герцена:

Совершенный ритм владения кистью рождается от соединения техники живописи с природой, отражает состояние изображаемой вещи, как ее воспринимает автор, стремиться к собственному духовному ритму художника. Ритмические движения порождают вдохновение. Самый высокий уровень — это свободное владение кистью. Когда техника достигает верха совершенства, рисование становится «движением души». (Chzho Gosan, 2009)



Так скульптор показывает, что для китайского художника совершенство живописи понимается как совершенство самого процесса, за которым последует уже и совершенство формы. Техника владения кистью без предмета изображения имеет такую же ценность и значимость, какую в Западной культуре имеет само произведение. Более того, Чжо Госэнь, говоря о технике и процессе создания скульптуры, явно старается передать их красоту, даже *создать* ее в тексте, эстетизирует их. Эта эстетизация самого процесса, а не результата

кажется здесь очень важной характеристикой всей китайской традиции в целом.

Статья Чжо Госэня «Художественно-творческий процесс создания скульптуры Конфуция» в данном контексте представляет интерес по ряду причин. Конечно, интересен рассказ художника о своей работе, замысле, методе, но, кроме того, важна и сама скульптура как воплощение образа самого знаменитого китайского мудреца.

Чжо Госэнь рассказывает, на какие представления о внешнем облике философа он опирался, и ссылается на ранние описания Конфуция и первые портреты Учителя и его учеников. Интерес-

но, что, согласно этим описаниям из «Ши цзи» (Исторические записки Сыма Цяня), Конфуций был строен и хорош собой, его черты сравниваются с чертами великомудрых императоров Яо и Юй. Чжо Госэнь изучал имеющиеся изображения и философские труды Конфуция, чтобы создать свой образ. Далее он сделал несколько эскизов, стремясь передать «выражение мудрости» мыслителя. Текст китайского скульптура сложно назвать выверенным в терминологическом или грамматическом плане, какие-то обороты появились в нем, возможно, от несовершенства знания автором русского языка. Однако все же чрезвычайно интересно, как Чжо Госэнь говорит о сложности передачи мудрости в скульптуре, именно как о выражении. В частности, он отмечает несколько собственных эскизов, поскольку они либо не передавали доброты Учителя, либо в большей степени изображали Конфуция воином. Основой образа стало для скульптора «Изображение Конфуция» У Даоцзы – картина эпохи династии Тан, которую также называют «Два чуда».¹



На ней Конфуций изображен как «мудрец в литературе» и «мудрец в живописи». В этом месте возникает ощущение, что то, слово, которое автор здесь употребил на китайском переводится скорее как «мастер», чем «мудрец». В любом случае, Чжо Госэнь, ссылаясь на большое исследование творчества У Даоцзы, так описывает изображение на картине, ставшей уже канонической:

Образ Конфуция представлял идею «кротости и серьезности, властности, но не дерзости, а почтительности и спокойствия». У Дао цзы создал нам образ Конфуция, по внешности похожий на доброго, приветливого, мудрого старика, в сердце которого светится яркий, независимый, уверенный молодой дух. (Chzho Gosan, 2009)

¹ Китайский художник У Даоцзы (ок. 680-740) творил в первой половине VIII в., считается одним из основателей традиционной китайской живописи. Среди прочего, создал ставшие каноническими изображения китайских мудрецов и императоров.

В данном контексте интересно, как автор собирался изобразить мудрого старика. Чжо Госэнь пишет, что, исследуя множество изображений мудрецов, он заметил:

что у мудреца обычно широкий лоб, линия, на которой вырастают волосы чуть выше, чем у обычного человека. Он изображен с немного опущенной головой, лицо с улыбкой, брови густые и длинные, угол глаз чуть-чуть вздернут кверху, губы поджаты, как будто сейчас будет говорить. (Chzho Gosan, 2009)

В целом получается очень интересная смесь личных качеств характера и совершенно обезличенных внешних черт, которые сами по себе никак не связаны с мудростью. В сравнении с традициями изображений мыслителей в Западной культуре, удивительно, что за столь долгую историю их изображений в Китае не появилось атрибутики для каждого из известных мыслителей. Можно сказать, что Конфуция изображают темноволосым, а Лао-цзы седым, но для греческих философов давно сложилось более конкретное соответствие предметов вроде ленты преподавателя борьбы у Платона или тюрбана у Пифагора. В дальнейшем эта традиция по-своему проявилась в христианском изображении апостолов и святых: ключ у апостола Петра, а св. Себастьян обязательно со стрелами. В современной культуре эта традиция продолжается, как для абстрактных собирательных образов: микроскоп и халат для специалиста естественных наук, книга для гуманитария; так и для конкретных реальных и вымышленных персонажей: прически, одежда и проч. В китайской традиции такой системы атрибуции, судя по всему, нет.

Буддийская традиция изображения Будды тоже своеобразна. Как известно канон изображения Будды насчитывает 32 великих, основных и 80 второстепенных телесных характеристик. В основные входят, в том числе, округлость рук и ног, перепонки на пальцах рук, щёки, как у льва, белые и ровные зубы. Второстепенными считаются такие характеристики, как вены без узлов, горбатый нос, тонки и мягкие брови, голос похожий на голос дракона, при этом нежный и мягкий и т.д. Опять же присутствует смешение каких-то уникальных и совершенно безличных черт, которые могут друг другу противоречить.

Перечень интересен самим подходом к телесным деталям, примечанию того, что сложно вспомнить в европейских описаниях тела, вроде кончиков волос на теле, завивающихся вверх. Но вынести из него нечто общее для всех мудрецов как паттерн изображения невозможно.

Получается, что основания для различий практик визуализации мудрости на Востоке и Западе лежат на концептуальном уровне. Ни само представление о мудрости (даже при наличии схожего термина), ни визуальные практики Восточной культуры не позволяют появиться знакам или формальным признакам мудрости как свойства человека. Вспоминая о принципе “*guo you bu ji*”, можно сказать, что изобразить мудрость для китайского художника уже было бы «зайти слишком далеко» в смысле очевидности артикуляции. Дальневосточные художники и скульптуры изображают конкретного мыслителя согласно имеющемуся канону, который не формализуется, а потому и не тиражируется. Формальные признаки для изображения мудрецов, которые можно выделить в европейской традиции визуализации, обнаружить не удается.

Заключение

Обобщая все сказанное о Западном и Восточном понимании мудрости, следует указать на то, что в них, конечно, есть некоторые общие моменты. В частности, мудрость — это всегда очень уважительное понятие. То есть даже если не обнаруживается в некоей культурной традиции термина, эквивалентного греческой «софии», мы сможем в ней найти комплекс убеждений, связанных с уважительным отношением к *знающему человеку* и его *открытию*. Только это открытие происходит в совершенно разных смыслах и плоскостях: как чего-то вневременного, постоянного, возвышающего человека над временем или же открытие себя и мира в самом моменте.

Другая общая черта представлений о мудрости в разных культурах касается уже визуализации этого *открытия* в культуре — оно эстетизируется. Это можно сказать и про Восточную, и про Западную традиции. Важные для культуры понятия эстетизируются. Эстетизация в данном случае понимается также, как у Беньямина, когда он говорил об эстетизации

политики как черте фашизма. Можно сказать, что эстетизация — это процесс поиска, оформления некоей воспринимаемой определенности. Свободный политический процесс трудно воспринять целостно, изобразить, понять. Сведенный же к формализованному спектаклю он легко схватывается, воспроизводится и тиражируется. При этом, поиск форм происходит в некоей системе координат и ориентиров, уже сложившихся в культуре. Культурные понятия не просто обретают некое визуальное или пластическое воплощение, нескончаемая рефлексия и внимание к этим понятиям проявляется в эстетизации, как максимальной соотнесенности и сопряженности с прекрасным. Регулярность соотнесенности понятий и их воплощений, в частности, визуальных, то, что обращение к этим понятиям через образы происходит часто (в литературе, живописи, публичном и научном дискурсах и проч.), приводит к некоторой формализации.

Светлана Никонова в своих работах рассматривает постмодернистскую трансформацию модернистского мышления как эстетизирующую. И вообще, эстетизацию как важную установку Новоевропейской культуры (Nikonova, 2013). В данном случае имеет место попытка показать на примере довольно сложного понятия то, что эстетизация как особая фокусировка культурного внимания активно захватывает невещественный уровень культуры. При этом эстетизироваться могут разные аспекты понятий, которые считаются важными. Мудрость Запада — это про соразмерность с миром, причем эта соразмерность принципиально надвременна. Отсюда и выражение ее через атрибуцию и маркеры, т.е. через форму как модуляцию бытия человека. Эйдос, абстракция, закон и идеал вне времени. Западная мудрость стремится к ним, даже если говорит о материи и выражает свои представления через телесные, визуальные маркеры. Именно через эти маркеры и эстетизируется мудрость в европейском ее понимании. Это не только чисто визуальные, пластичные черты, но и описания, из которых создается сложный комплекс образа мудреца. Образа визуального, но вызываемого самыми разными стимулами.

Однако мудрость может пониматься и как соразмерность во времени, соразмерность внутреннего процесса, а не состояния.

Такое отношение мы и обнаруживаем в восточных традициях. Фокус здесь смещен с восприятия *мудреца* на *восприятие* мудреца. Соответственно, Восточная мудрость предполагает саму эстетизацию уже как внутреннее основание мудрости. Мудрость понимается, обнаруживается, изображается и эстетизируется на Востоке как ситуация, как направленность самого взгляда, или, как об этом говорит Конфуций: «Мудрые наслаждаются водой, благородные — горами». Мудрые и благородные умеют наслаждаться миром, но отличаются фокусом, направленностью эстетического чувства и суждения. Китайский художник сначала изучает технику работы с кистью, а потом переходит к формам, которые этой кистью рождаются, не стремясь к полноте и строгости репрезентации реальности. Мудрец же отличается от всех своих своей техникой работы с миром, что довольно сложно показать через конкретные признаки.

Подводя итог, можно сказать, что визуализация мудрости может рассматриваться как прекрасный пример визуализации сложных культурных понятий. Это комплексный процесс, который смешивает собственно визуальные практики, дискурсивные практики, нарративы, описания, коннотации, устоявшиеся и индивидуальные ассоциации и многое другое. Соответственно, исследование визуализации в этом смысле выходит за все мыслимые рамки строгих дисциплин. В этом неминуемая терминологическая и методологическая сложность. Однако, в то же время, такое исследование позволяет создать более объемную и многогранную картину культурной реальности, обнаружить не только концептуальные, но практические, живые связи понятий.

REFERENCES

- Aristotle. (1975). *Collected works in 4 vol. Vol. 1* (A.F. Losev, V.F. Asmus, & A.A. Taho-Godi, Eds.). Rus Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Assmann, A. (2006). The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention. *Globalization, Cultural Identities, and Media Representations*, 11-25. NY: State University of NY Press.

- Benjamin, W. (2017). *Brief history of photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Capra, F. (2017). *The Tao of Physics*. Rus. Ed. Moscow: Mann Publ. (In Russian)
- Chzho Gosan (2009). The artistic process of creating the sculpture of Confucius. *Proceedings of the Russian State Pedagogical University A. I. Herzen*, 111, 261-270. Rus. Ed. (In Russian)
- Dorofeev, D. Yu. (2018). Aesthetics of the image and ethics of life of the ancient philosopher. *Philosophical issues*, 6, 200-207. (In Russian)
- Epshtein, M. N. (2011). Philosophy's Escape from, and Return to, Wisdom. *Russian Journal of Philosophical Sciences*, 11, 6-17. (In Russian)
- Genis, A. (2016). *The knight in a pocket. Lyrical kulturology*. Moscow: House "Delo" Publ. (In Russian)
- Goryanova, L. N. (2011). Wisdom as God's gift (based on the concepts of wisdom and wisdom). *Uchenie zapiski Zabaykal'skogo gosudarstvennogo universitets. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie*, 2, 172-175. (In Russian)
- Hrenov, N. (2013). Russian culture at the crossroads of the West and the East. Russia as the subconscious of the West, the East as the subconscious of Russia. *Iskusstvoznanie*, 3-4, 110-149. (In Russian)
- Ivanova, I. I. (2014). Woman as a Symbol of Wisdom in the Western, Eastern and Russian Mental Traditions: Cultural and Anthropological Comparative Studies. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie*, 2 (12), 6-24. (In Russian)
- Kekes, J. (1983). Wisdom. *American Philosophical Quarterly*, 20(3), 279-293.
- Liu, S.H. (1974). Time and Temporality. The Chinese Perspective. *Philosophy East and West*, 24, 145-153.
- Liu, Y. (2018). The influence of Eastern philosophy on Chinese national painting, *Journal of KAZGUKI*, 1, 83-88. (In Russian)
- Marsel, G. (1991). *Tragic Wisdom and Beyond in Self-awareness of European culture of the twentieth century*. Rus. Ed. Moscow: Politizdat Publ. (In Russian)
- Nazarov, V. N. (1993). *Phenomenology of the wisdom*. Tula: Tul'skiy gosudarstvenniy pedagogichesiy universitet Publ. (In Russian)
- Nikonova, S. (2013). *Asthetization as a Paradigm of Modernity. Philosophical and Aesthetic Analysis of Transformation Processes in Modern Culture*. (Unpublished doctoral dissertation). St. Petersburg State University, St. Petersburg. (In Russian).
- Plato. (1993). *Collected works in 4 vol. Vol. 2* (A.F. Losev, V.F. Asmus, & A.A. Taho-Godi, Eds.). Rus Ed. Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)
- Porozov, R. Yu. (2013). Visualization in culture: the boundaries of the concept and categorical justification. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 18 (3), 878-881. (In Russian)

- Rikov, S. Yu. (2012). *Ancient Chinese philosophy. Lecture course*. Moscow. (In Russian)
- Routledge Encyclopedia of Philosophy. (1998). Vol. 9. London, New York: Routledge.
- Scherbatskiy, F.I. (1988). *Selected works on Buddhism*. Moscow. (In Russian)
- Su, D. & Su, Sh. (1975). *Poetry. Melodies. Poems*. Rus. Ed. Moscow: Hud. Lit-ra Publ. (In Russian)
- Suzuki, D. (1993). Fundamentals of Zen Buddhism. *Zen Buddhism*, 362-363. Rus. Ed. (In Russian)
- Yampolskiy, M. (2019). *Image. Lecture course*. Moscow: New Literary Review Publ. (In Russian)

«ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ» М. ФЕРРАРИСА В ФИЛОСОФИИ АРХИТЕКТУРЫ: ВИЗУАЛЬНЫЕ КРИТЕРИИ¹

Жанна Николаева

Жанна Викторовна Николаева — кандидат философских наук, доцент; Санкт-Петербургский государственный Университет; ЦИЗКОП СИ РАН, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: z.nikolaeva@spbu.ru; z.v.nikolaeva@gmail.com

Современная теория документальности, о которой идет речь, представляет собой одну из Новых Онтологий и направление в социальной философии и философии искусства. Это направление отличают принципиально новые методологические подходы. Произведение искусства начинает рассматриваться как социальный объект; иными словами — объект социальной реальности. Теория документальности Маурицио Феррариса была впервые описана в «Манифесте нового реализма» (2012). На материале многочисленных публикаций М. Феррариса, отдельных эссе и выступлений рассматриваются особенности архитектурного-проектной деятельности, формирующие, в том числе и визуальный образ. Исследована не только та часть содержания и положений теории, которая касается передачи и перцепции визуального образа архитектурного произведения, где архитектура включена в праксис документирования (записи) социальных структур, но и объектно-ориентированная онтология произведения искусства (сооружения) как такового. Из моно-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФ. Проект 21-18-00046 «Определение критериев визуального загрязнения окружающей среды», СПбГУ.

графий М. Феррариса «Рациональная эстетика» (1997) и «Архитектура и документальность» (2013), а также нового концепта *докумедиального человека* (documantity), визуальность, или *критерии визуального* прочитываются нами через призму концепта пользования, хранения, накопления, избыточности и отчуждения визуально-семантических рядов как способов коммуникации и письма, осуществляемых при помощи архитектуры. Делается вывод о том, что здание визуализирует в основном не концепцию автора, не стиль им выбираемый, не исторический контекст места, а в первую очередь материальные возможности и технологии, а также особенности законодательства своего времени. В работе использована методология *новой теории проекта*.

Ключевые слова: Архитектура, документальность, докумедиальность, М. Феррарис, рациональная эстетика, визуальность

VISUAL CRITERIA IN “DOCUMENTALITY” BY M. FERRARIS FOR THE PHILOSOPHY OF ARCHITECTURE¹

Zhanna Nikolaeva

St. Petersburg State University; Russian Academy of Sciences, Research Center for Cultural Exclusion and Frontier Zones, Saint Petersburg, Russia.

E-mail: z.nikolaeva@spbu.ru; z.v.nikolaeva@gmail.com

The actual theory of documentality is one of the New Ontologies, a trend in social philosophy and part of the Philosophy of Art. This direction is distinguished by fundamentally new methodological approaches. A work of art begins to be considered as a social object; in other words, an object of social reality. The theory of documentality by Maurizio Ferraris was first described in the Manifesto of New Realism (2012). The features of architectural and design activities including the visual image are considered according to M. Ferraris' numerous publications, individual essays and speeches. The architecture is included in the praxis of documenting (recording) of the social structures. Besides the content and provisions of the theory concerning transmission and perception of the architectural work visual image, the object-oriented ontology is taken into account. The criteria of the visual can be found in the M. Ferraris' monographs “Rational

¹ The article was prepared with the financial support of the RSF grant Project 21-18-00046 “The definition of criteria for visual pollution of the environment”, St. Petersburg State University.

Aesthetics" (1997) and "Architecture and Documentality" (2013). They are present in the new concept of the *documедial* society (documanity) through the prism of the concept of use, storage, accumulation, redundancy and alienation of visual-semantic sets as the methods of communication and writing carried out in the architecture. In this conclusion it is not the author's concept, style or the historical context of the place that building visualises, but material capabilities and technologies, as well as the peculiarities of the legislation of that time. The methodology of the *New Project Theory* is also used in the research.

Key words: Architecture, documentality, documедiality, M. Ferraris, rational aesthetics, visuality.

Введение

На протяжении более 20 лет Маурицио Феррарис¹ разрабатывает абсолютно оригинальную теорию, которая формирует основы новой социальной онтологии. Впервые *документ* как объект социальной реальности исследовался в работах Мишеля Фуко:

...совершенно очевидно, что с того момента, как существует такая дисциплина, как история, мы пользовались документами, мы задавали вопросы им и задавали себе вопросы о них [...] Однако в результате начавшейся не сегодня и, вероятно, все еще не завершившейся мутации [...] в качестве первоочередной задачи она [история] теперь ставит перед собой отнюдь не интерпретацию [...], а обработку документа и рассмотрение его изнутри: история организует, разрезает, распределяет, упорядочивает документ [...] выделяет элементы, определяет единства, описывает связи. (Foucault, 2012, 41)

«История как письмо» затем была всесторонне рассмотрена Жаком Деррида (Derrida, 2000). Но если Ж. Деррида оста-

¹ Маурицио Феррарис (р. 1956) — один из крупнейших и наиболее влиятельных итальянских философов нашего времени. В Университете Турина он преподает теоретическую философию, возглавляет *Labont* (Лаборатория Онтологических Исследований), преподавал эстетику. В качестве приглашенного профессора выступал в многочисленных и престижных университетах и культурных учреждениях Европы (Париж, Берлин, Гейдельберг, Санкт-Петербург) и Америки (Нью-Йорк, Мехико). Написал более сорока книг. Среди прочих: «История герменевтики» (1988), «Рациональная эстетика» (1997), «История онтологии» (2008), которые выдержали многочисленные переиздания.

навливается на представлении о воображаемой деятельности социального субъекта, выраженной в формуле «оставлять следы», или «оставлять след», то М. Феррарис начинает с истории следа как с предпосылки, чтобы объяснить свою теорию документальности (Ferraris, 2010). Так, первый след на земле, оставленный палкой первобытнообщинного человека, возможно и есть первый документ, дошедший до нас, и первый опыт работы с пространством за пределами восприятия естественных (натуральных) объектов среды, то есть объект *социальный*.

М. Феррарис утверждает, что есть различные формы бытия. Одна из больших групп объектов — естественные объекты. Они существуют вне зависимости от людей, их индивидуальной перцепции. Вторая группа объектов — идеальные, то есть существующие в воображении субъекта. Но есть и другая группа объектов — социальные объекты: конференции, расписание поездов, деньги, а также искусство. Последние, как и естественные объекты, существуют не только в воображении, но и во времени и пространстве. В этом их отличие от идеальных объектов и объектов-событий. Принципиальное отличие искусства, согласно «Манифесту нового реализма» (Ferraris, 2012), состоит в том, что в отличие от натуральных объектов и событий, искусство возможно только там, где есть субъект, и именно поэтому оно попадает в регистр социальных объектов. В чем заключается онтологический критерий социальных объектов? В том, что они существуют при помощи факта записи и регистрации, осуществляемой по воле субъекта (Ferraris, 2014), но и не более того. По мнению другого туринского философа — Тицианы Андины — роль субъекта в этом случае не в суждении, не в восприятии, а в осуществлении отбора фактов и интерпретаций, которые будут записаны (задокументированы) для будущих поколений (Andina, 2012).

Тотальная медиатизация среды вносит коррективы в теорию документальности. В настоящий момент философ Маурицио Феррарис провозгласил поворот от документальности к докюмедальности и далее — к обществу «докьюмэнити» (documanity). В 2021 году в Италии вышла новая монография М. Феррариса под названием “Documanità. Filosofia del Mondo

Nuovo” (Документальное общество. Философия Нового Мира) (Ferraris, 2021). В новой работе философ продолжил и радикализировал свое представление об определяющем статусе записи как производителя социальной реальности (и, возможно, реальности в целом), а цифровое общество рассматривается как общий *социальный факт* нашего времени.

Архитектура и документальность

То, как связаны *Архитектура* и *Документальность* разъясняется в одноименной лекции-исследовании М. Феррариса, опубликованной через год после «Манифеста» (Ferraris, 2013). Поворот к Новому Реализму XXI века осуществляется через осознание того, что документом является любая запись (регистрация) на любом носителе чего бы то ни было, и даже только идея, предназначенная к записи. Разумеется, архитектура — это документ (в структурализме — текст). Рассуждая об искусстве, дизайне, архитектуре и памяти, автор подчеркивает известную *sub speciae architectura*: документ = памятник.

Очевидно, что при передаче визуального образа архитектурного произведения задействуется механизм социальной памяти, где память выступает как органический информационный носитель для документирования (записи). В теориях туринской школы коллективная память = набор документов. Основной вопрос, связанный с критериями «визуального» в современной архитектурной практике, связан, в первую очередь, с замутненностью коллективной памяти профессионального архитектурного сообщества огромным количеством теоретической и текстологической информации, транслируемой архитекторам в процессе обучения, что отличает именно архитектуру и урбанистику XX-XXI веков. То есть обусловленный большим количеством данных архитектурный образ формируется уже на стадии проектирования, что ведет к отчуждению профессии из категории художеств в сторону технизации деятельности. Архитектор также имеет глубокое понятие о *конвенции* профессии (также документальность), то есть знает наизусть все возможные документы, ограничивающие или устанавливающие его технические компетенции и материальные возможности. Таким образом, для М. Ферра-

риса архитектура сама уже есть договор (документ), то есть конвенциональная деятельность.

Архитекторы, например, используют «грамматику и синтаксис проекта» (Armando & Durbiano, 2017). В трактате «Об истолковании» Аристотель наметил следующую схему проектного и научного процесса, связанную с языком и письмом: если язык — это символы и звуки голоса, то за языком следует мысль (творческая идея, зафиксированная устно или письменно) и уточнение границ возможного (реализуемого, познаваемого), затем — выбор формы и выбор эффекта, результата = документирование (финальный проект либо законченный текст). В реальности архитектурного проектирования в наши дни, полагает М. Феррарис, процесс происходит с точностью до наоборот: прежде всего возникают многочисленные документы (право на проект, обязательства и предустановки). М. Феррарис называет это «документальный *прогресс*» (Ferraris, 2017). И только затем архитектор может начинать задумываться над визуальными критериями образа сооружения. И то, что такое «творение» происходит почти автоматически, как создание нового документа — в компьютерной ли программе, или на кульмане, оказывается уже не столь важно.

Философия и архитектура — одни из самых древних видов социальной деятельности. Они постоянно задают друг другу вопросы о своем бытии в этом мире. Но прежде интерпретаций в архитектуре существуют неопровержимые истины, факты. Положение о центральной роли документов в архитектурном творчестве приводит к представлению о нормативности, из чего следует, что индивиды есть прежде всего пассивные рецепторы правил, проявляющихся через документы. Мы — непреднамеренные производители ценностей, которые следует рассматривать как «социально зависимые», а не «социально сконструированные».

Документальность и визуальность. Поворот к новой Теории Проекта

Различное понимание визуального образа, равно как и горизонты исследования визуального существовали в натуралистической, структуралистской, конструктивистской и фе-

номенологической парадигмах¹. Систематизация социальных функций визуальных образов — сравнительно новый методологический подход. Но «проблема не в появлении или открытии новых форм проявления визуального, — полагает С. В. Пирогов, — а в возрастании влияния образов на жизненный мир человека — усиление “самостоятельности” образов» (Pirogov, 2013a, 124).

Умберто Эко еще в 1967 году отмечал, что для наших дней характерно то, что «вторичные функции потребляются легче первичной. [...] И возможно, это явление следует соотносить с тем, что Ницше называл “болеть историей”, понимая болезнь как избыток культурной осведомленности ...действующей на манер наркотика» (Есо, 2006, 284). Выход, который предлагал семиолог, заключается в следующем: надо проектировать так, чтобы первичные функции были бы варьирующимися, а вторичные — «открытыми» (Есо, 2006, 287). Жизненные формы изменчивы, поэтому лучше, если архитектурные формы станут символами изменчивости городской жизни. При этом «игры с возрождением» «утраченных риторических кодов и канувших в прошлое идеологий» (Есо, 2006, 288) отнюдь не сковывают свободу действий для тех, кто живет здесь и сейчас. Надо только понимать, что город можно и нужно освоить как множественную структуру, а не пытаться заполнить эту структуру своими собственными базовыми кодами,

¹ С. В. Пирогов объясняет эти парадигмы на примере городских исследований: «Все варианты представления города, на наш взгляд, можно свести к четырём парадигмам, задающим определённое понимание урбанистической реальности вообще и частные дефиниционные модели города в рамках каждой из них. Эти парадигмы когерентны парадигмам визуальных исследований: натурализм (с ориентацией на позитивистскую методологию), структурализм (с ориентацией на системно-семиотический анализ), конструктивизм (с ориентацией на анализ ситуации возникновения и функционирования явления, в том числе и дискурсивный анализ) и феноменология (с ориентацией на анализ смысла — как производителя, так и потребителя визуальных образов). В рамках каждой парадигмы формируется и развивается своя модель образа: как отражение (иллюстрация), репрезентация, презентация, которая может реализоваться либо в форме идеальной конструкции (идеализированный объект), либо как социокультурный проект — представления о нормальной и “правильной” жизни» (Pirogov, 2013b, 59).

трафаретами, что и «открывает возможность созидания новых риторик» (Есо, 2006, 289).

И, действительно, сейчас мы чаще видим архитектуру, которая не стремится к энтропии коннотаций и контекстов прошлого, а стремится к исчезающему образу, к прозрачности, нейтральности. Слишком много «идентичностей» — одно из основных табу современной архитектуры. При этом Архитектура не хочет быть просто инженерией. Исследовав природу проектного творчества архитектора, М. Феррарис заметил, что эта двойственность повторяется в отношениях между наукой и искусством, с обменом ролями (Ferraris, 2017).

Согласно теории документальности, есть и другой аспект конечного визуального образа архитектурного сооружения. Урбанистика — это синтетический процесс, в котором взаимосвязаны все сферы знаний для формирования среды обитания человека. Прежде всего это — размещение объекта в среде обитания, представляющее собой коллективный опыт *визуального соучастия*, опыт со-бытия. Система пространственного размещения объектов, пересекается с системой совместного проживания. Общество обладает коллективной интенциональностью. Равновесие в такой системе зависит от качества коллективного договора. А любой договор (как негласный, так и утверждённый) уже есть документ (документальность).

Таким образом, архитектор проектирует, визуализируя документы (такие как инженерные СНиПы и коллективные общественные настроения). К сожалению, документы *диктуют*. Предисловие к книге известных архитекторов и теоретиков А. Армандо и Дж. Дурбиано «Теория архитектурного проекта» (Armando, Durbiano, 2017), философ назвал «Проект продиктованный» (Ferraris, 2017), подчеркнув этим, что *документальность* превыше всего, и она оставляет слишком мало пространства для искусства и эстетического чувственного опыта. Возникает «перевернутая» индивидуальная интенциональность, обусловленная коллективной интенциональностью, оформленной через коллективный договор (документ). Поэтому любое здание визуализирует в основном не концепцию автора, не стиль им выбираемый, не исторический кон-

текст места, а, в первую очередь, материальные возможности и технологии, а также особенности законодательства своего времени. Мы это видим на примерах реставрации-реконструкции, когда, казалось бы, здание «воссоздается» как былое, но, на самом деле от нас никогда не ускользает истинное время, в которое это сооружение получило окончательный «документ» о введении в эксплуатацию. Как мы это видим? Дело в том, что в не меньшей степени, чем силуэт, форма, сочетание плоскостей и теней на наше восприятие отпечатка архитектурного сооружения влияет материал, а также едва опознаваемые детали, проговаривающие весь тот объем документов конвенций, которые были на столе архитектора прежде, чем он приступил к работе.

Заключение

В наши дни происходит поворот к рациональной эстетике и эстетике осознанного потребления. Во многом он связан с признанием и осознанием «технического императива» в таком виде искусства как архитектура. В том числе и «документального императива». Попытка установить методологию изучения рационального в искусстве и его влияние на творчество была начата М. Феррарисом еще в работе «Рациональная эстетика»¹ (Ferraris, 1997), где произведение искусства постепенно начинает рассматриваться как социальный объект; иными словами — объект социальной реальности (Ferraris,

¹ Среди описания прежних методологий, рассмотренных М. Феррарисом для обретения новой концепции, остановка была сделана на событии «лингвистического поворота», которое, по его мнению, упустило из виду и оставило без ответа два принципиальных вопроса, имеющих отношение к искусству: как язык превращается в вещи или как вещи превращаются в язык. Здесь критикуется постмодернистский образ мышления и предлагается вернуться к реальности фактов. Еще в 1980-е годы М. Феррарис, после серии успешных семинаров с Жаком Деррида, результатом которых явились совместные исследования и публикации, начинает углубленно изучать герменевтику в Гейдельберге. Пересматривая традицию «эстетик» от Античных до современных, М. Феррарис доказывает, что язык как универсалия философствования во второй половине XX века не определяет бытие произведения. Основные вопросы, который задает себе философ в те годы, да и сейчас: «Почему некоторые объекты являются произведениями искусства?» и «Есть ли конечная цель создания произведения как такового?»

2012). Онтологический статус объекта искусства (произведения архитектуры) еще предстоит определять и уточнять, в то время как его телеологическое значение уже нам явлено само по себе, полагает М. Феррарис (Ferraris, 2017). Для М. Феррариса архитектура — совершенство техники, квинтэссенция искусства как техники. Искусство — это органическая техника с внутренней конечностью (конечность без конца), с синтетической процедурой, которая не может быть разбита на части. И надежда на сохранение этого «последнего из искусств» — архитектуры — все еще сохраняется, ведь именно в архитектуре искусство становится способным к телеологии, то есть к *созданию* смысла, а не просто к его чувственному переложению.

Городская архитектурная среда представляет собой подобие экосистемы. Казалось бы, мало связанные между собой мемориальная культура (архитектура=памятник), функциональная художественность и экспансия новых форм чувственного — все это находит место в проектном творчестве, несмотря на его документальную обусловленность. В настоящий момент активно изучаются новые практики рационального потребления, в том числе и визуального контента, и их следы влияния на трансформации в архитектуре и урбанистике. Рациональная эстетика в архитектуре противопоставляется архитектурному идеализму (архитектурным утопиям, архитектурному романтизму).

Метаморфозы, которые претерпевает архитектура, в соответствии с теориями М. Феррариса и есть способ *документирования социальной реальности*. В независимости от многих функций, которые архитектура приобретает или утрачивает с течением времени, она неизменно включается в процесс коммуникации, в том числе и между поколениями, оказывается сценой для событий в жизни города, а также бесконечным носителем для записи преобладающих идеологий, в том числе и эстетических. Этот факт можно и нужно учитывать при проектировании. Если мы честно скажем себе, что процесс происходит в последовательности «документ — сооружение», то, вероятно, сможем как-то улучшить результаты проектирования визуального образа, визуальной среды, минимизировать визуальное загрязнение.

REFERENCES

- Andina, T. (2012). *Filosofie dell'arte da Hegel a Danto*. Roma: Carocci editore.
- Armando, A., & Durbiano, G. (2017). *Teoria del progetto architettonico*. Roma: Carocci editore
- Derrida, J. (2000). *De la grammatologie. (Of Grammatology)*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Eco, U. (2006). *The Absent Structure*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Symposium Publ. (In Russian)
- Ferraris, M. (1997). *Estetica razionale*. Milano: Cortina.
- Ferraris, M. (2010). *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Derrida*. Milano: Bompiani.
- Ferraris, M. (2012). *Manifesto del nuovo realismo*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Ferraris, M. (2013). *Lasciar tracce: Architettura e documentalità*. Milano-Udine: Mimesis.
- Ferraris, M. (2014). *Documentalità: perché e' necessario lasciar tracce*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Ferraris, M. (2017). Prefazione. Il progetto dettato. In A. Armando, & G. Durbiano, *Teoria del progetto architettonico* (13-24). Roma: Carocci editore.
- Ferraris, M. (2021). *Documanità. Filosofia del Mondo Nuovo*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Foucault, M. (2012). *The Archaeology of Knowledge*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Publishing Center "Gumanitarnaja Academia" Publ. (In Russian)
- Pirogov, S. (2013a). Horizons of visual research. *Bulletin of Tomsk State University*, 24(4), 124-131. (In Russian)
- Pirogov, S. (2013b). Contours of visual studies of the city. *Bulletin of Tomsk State University*, 24(4), 59-63. (In Russian)



ARS



АНУЛИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В СИТУАЦИОНИСТСКОМ СПЕКТАКЛЕ¹

ЛИАНА САФАРЯН

Лиана Гамлетовна Сафарян — Факультет Свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: lianasaf99@gmail.com

Статья ставит целью критическое рассмотрение двух противоположных периодов Ситуационистского интернационала (СИ). Принято считать, что поздний «политический» период стремился идеологически преодолеть ранний «эстетический». В работе, апеллируя к теоретической базе СИ, совершается попытка не просто примирить эти две фазы в свете апроприации движения спектаклем, но и определить особую предварительно разработанную ситуационистами схему, предвосхищающую зрелищную рекуперацию СИ. Согласно данной схеме, составляющей главную гипотезу исследования, несмотря на то, что концептуально зрелищная критика («переворачивание») и её апроприация («рекуперация») являются существенно противоположными, они образуют не дихотомию, а эстетический континуум, находясь в процессе постоянного чередования, где рекуперация движения лишь подкрепляет идеи СИ. В работе проводится последовательный анализ двух периодов СИ на основе изучения ситуационистской критической теории, деконструкция поставленной задачи

¹ *Статья подготовлена на основе одноимённой авторской выпускной квалификационной работы 2021 года.*

аннулирования эстетики и предпосылок ситуационистских эстетических практик в свете их зрелищной рекуперации, а также примирение двух периодов посредством теоретического выведения изначально предусмотренной непрерывной петли обратной связи между зрелищной критикой ситуационистов и её рекуперацией спектаклем. В статье использована методология диалектического анализа, выраженная в строении текста, где каждая глава последовательно соотносится с гегельянской триадой. Следовательно, первая часть представляет «тезисную» часть исследования, рассматривающую «эстетический» этап СИ как изначальный культурный объект; во второй части в качестве «антитезиса» анализируется «политическая» стадия движения, отрицающая предыдущую; тогда как третья часть, соответственно, представляет собой синтезированное примирение двух исторических этапов СИ, утверждая гипотезу исследования.

Ключевые слова: эстетическое аннулирование, спектакль, рекуперация, переворачивание, Ситуационистский интернационал, Дебор

ANNULMENT OF AESTHETIC PRINCIPLES IN THE SITUATIONIST SPECTACLE

Liana Safaryan

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

E-mail: lianasaf99@gmail.com

The article aims to critically investigate the binary opposition of the two disparate periods in the conventional historiography of the Situationist International (SI), wherein the latter “political” phase is ideologically counterposed to the former “aesthetic” one. By analysing situationist theory the author attempts to not merely reconcile the two periods, re-examined through the prism of the movement’s spectacular appropriation, but to infer a feedback loop, anticipatorily devised by the SI before its imminent recuperation by the spectacle. This situationist circuit, implied by the main hypothesis of my analysis, suggests that although conceptually, the spectacular critique (détournement) and its re-appropriation (recuperation) are polar types, they form not a dichotomy, but rather an aesthetic continuum in which both concepts alternate ad infinitum, while the recuperation of the SI merely further reinforces its ideas. The article employs a dialectical analysis methodology, expressed in the text structure, in which each chapter respectively corresponds to the Hegelian triad. Consequently, the first chapter presents the “thesis”, viewing the “aesthetic” stage of the SI as the initial cultural object; the “antithesis” is analysed as the “political” stage of the movement, which negates the previous one; whereas the third

chapter respectively represents the synthesised reconciliation of the two historical phases of SI, reaffirming the initial hypothesis.

Keywords: aesthetic annulment, spectacle, recuperation, détournement, Situationist International, Debord

Введение

Ситуационистский интернационал (СИ) начал свой путь развития в середине прошлого столетия. Он преследовал цель нахождения путей преодоления искусства, продолжив экспериментальные стремления эпохи к отказу от прежней эстетики классического искусства. Этот исторический период в контексте данного исследования обозначается как время «большого эстетического поворота», в ходе которого искусство в особо явной степени начинает сливаться с революционной социальной критикой, при этом ратуя за собственное аннулирование. В то же время вместе с эстетическим поворотом происходит и неразрывно связанный с ним своеобразный «зрительный поворот», отмечающий изменения непосредственно в системе эстетического восприятия посредством коммерциализированного внедрения искусства в сферу потребительства, что отмечали Клемент Гринберг и Вальтер Беньямин в своих теориях. Этот поворот характеризовался распространяющейся диктатурой зрелищного потребления или же, говоря языком Франкфуртской школы, культурной индустрии, сумевшей превратить искусство в сферу потребления, а его потребительскую ценность — в фетиш. Когда искусство приравнивается к рекламе, максима «искусство ради искусства» начинает означать «рекламу ради рекламы» (Adorno & Horkheimer, 2016, 95), — заключает Т. Адорно. Ситуационисты в своё время назвали этот феномен спектаклем.

В условной ситуационистской историографии принято выделять биполярную оппозицию двух периодов интернационала. Первого был «эстетическим», он приветствовал художественные практики и ввиду этого, в некотором смысле, был менее радикальным. Второго стал «политическим», и с началом его Ги Дебор, идеологический лидер движения, система-

тически исключил «эстетов» из организации, что в конечном итоге привело к распаду эстетического крыла СИ и прекращению его опытов в сфере эстетики. Трактовать этот «противоэстетический поворот» в контексте ситуационистского проекта можно по-разному. Возможно, Дебор после первых нескольких лет существования движения изменил свою позицию в отношении потенциала искусства в трансляции революционной мысли среди общества, что изначально и составляло главную цель ситуационистов. Возможно, избавив движение от эстетической ориентации, Дебор рассчитывал на время отсрочить неизбежную и предсказанную в своей теории кооптацию («рекуперацию») интернационала спектаклем посредством превращения элементов движения в некий культурный товар с меновой стоимостью, ввиду материальной предрасположенности художественных продуктов (искусство СИ) к неизбежной зрелищной рекуперации. Третья возможная причина такого исхода, предлагаемая в данной статье, строится на предположении, что разделение движения на две полярные фазы было сознательно продумано Дебором, разработавшим непогрешимый механизм действия против товарно-зрелищного аппарата, что на начальном этапе предполагает использование ситуационистского искусства для успешного внедрения в спектакль и его подрыва изнутри, доведённого до кульминации во второй фазе.

Данное исследование ставит целью последовательный анализ двух периодов СИ, деконструкцию ситуационистской задачи аннулирования эстетики и предпосылок эстетических практик СИ в свете их зрелищной рекуперации, и, наконец, примирение двух фаз движения посредством выведения диалектической петли между зрелищной критикой и её рекуперацией.

Тезис: Художественные истоки СИ

В июле 1957 года был сформирован Ситуационистский интернационал, который впоследствии предложит основу для обновленной формы критической теории в виде критической практики. Элементы этой теории стали знаменательными в историографической мифологии ситуационистов.

Следуя логике мифа, предпосылки к основанию проекта были заложены несколькими годами ранее, когда в послевоенном квартале Сен-Жермен — эпицентре литературной богемы и публицистического общества Парижа, — начали скапливаться интеллектуальные «делинквенты». В их числе был Ги Дебор, являющийся своеобразным «уличным этнографом» (Wark, 2011, 25), проводящим там своё свободное время и изучающим обывателей квартала в поисках особых маргиналов, не только выделяющихся из общей массы божьего спектакля квартала, но и в целом заинтересованных в изменении существующего культурно-социального строя повседневности — одним словом, потенциальных ситуационистов. Дебор стал одним из основоположников движения Леттеристского интернационала (ЛИ) (1952-1957), предвосхищающе теоретизировавшего ключевые задачи и практики СИ. В манифесте 1953 года члены ЛИ анонсируют свою программу, направленную на аннулирование и низведение искусства в повседневность. Отбросив литературные стремления своих предшественников, они ставят цель практического преобразования архитектурной и городской среды, в результате которой был сформулирован ряд ситуационистских методов, каждый из которых, в сущности, обращался к концепции создания ситуаций — «конструирование переходных микроокружений и набора событий, формирующих уникальный момент в жизни нескольких человек» (Debord, 2018, 116). Подобным методом, в частности, являлось так называемое «переворачивание»¹, представляющее особый интерес в контексте данной статьи. Посредством этой методики ситуационисты стремились преодолеть отчуждение в обществе, наполняя жизнь новым смыслом через всевозможные провокационные акции и практики. Одними из многих примеров переворачивания являются граффити, незаконное заселение домов и свободное ассоциативное экспрессионистское искусство. Особую важность для методики представляло обращение к плагиату, то есть выворачивание и реапроприация оригинала с целью

¹ Переворачивание (*фр.* détournement) — процесс обращения культурных объектов и событий в подрывные ситуации. Здесь и далее — прим. автора.

подрыва определённых представлений в сознании индивида и распространения радикальных идей в обществе:

Плагиат необходим. Его предполагает прогресс. Плагиат, пользуясь авторскими идиомами и языком, уничтожает ложные мысли, заменяет ложное правильным. (Debord, 2020, 177)

В эстетической практике СИ «переворачивание» играло первостепенную роль как элемент агитационной пропаганды ситуационистских идей, катализирующий направленное против эгиды спектакля общественное возмущение.

Примерно в тот же период художники в других странах Европы также начинают создавать собственные радикальные группировки на стыке политики и эстетики. Датский экспрессионист Асгер Йорн основывает Международное движение за имажинистский Баухаус (МДИБ), ратуя за возвышение эстетики ситуации и нерациональной экспрессии в искусстве, направленном непосредственно на чувственное воздействие в ответ на реструктурированную теорию утилитарного Баухауса. Тогда же Йорн на одной из своих выставок встречает итальянского художника-фармацевта Джузеппе Пино-Галлицио, который разделял видение Йорна о парадигмальном, этически преданном человечеству художнике, заинтересованном в археологии, кочевничестве и поп-культуре (Nome, 1988, 24). Вместе они основывают Экспериментальную Лабораторию МДИБ с целью высвобождения экспериментального потенциала в искусстве. О проекте узнают члены ЛИ, чьи позиции относительно возможностей использования урбанизма сошлись с программой МДИБ, что приводит к совместному проведению «Первого всемирного конгресса освобождённых художников» в городе Альба в 1956 году. В выступлениях акцентировалась необходимость создания общей платформы для преодоления всех существенных кризисов в художественном творчестве. В результате издаётся декларация, призывающая к синтезу совокупности искусств и современных техник с целью достижения обновлённого стиля жизни, что в ситуационистской историографии отметило знаменательный этап борьбы за новую чувственность и культуру в революционно ориентированном обществе. Платформа Альбы дала толчок

к дальнейшему сотрудничеству между членами вышеупомянутых художественных группировок. В следующем году их представители организовали недельную конференцию, в ходе которой были высказаны многочисленные идеи создания наиболее радикально значимых ситуаций: к примеру, было предложено окрасить Венецианскую лагуну в яркий цвет якобы для изучения процесса застоя и потока воды и для вызова общественной реакции. Итогом конференции стало успешное голосование за объединение группировок в Ситуационистский интернационал — революционный фронт для многочисленных экспериментальных тенденций. Итак, с этого момента ситуационистский проект официально берёт своё начало.

В 1957 году Дебор издаёт тезисы о культурной революции, анонсируя ситуационистскую программу, заключающуюся в использовании особых способов действия и обнаружении новых способов, более легко узнаваемых в области культуры, с целью достижения конечной культурной революции, которая необходима, прежде всего, для преодоления несоответствия между уровнем развития современных производственных возможностей и незначительными масштабами революционно-политических действий. В стадии развитого капитализма Дебор определяет две контрреволюционные обманные тактики, присущие культурной индустрии: частичную аннексию новых ценностей и нарочито антикультурное производство, использующее средства крупной промышленности, то есть большую часть поп-культуры. Тем самым господствующая идеология форсирует процесс целенаправленной интеллектуальной стерилизации молодёжи и, следовательно, опошления новых революционных идей. После подобной переработки культурная индустрия, как ни в чём ни бывало, распространяет изначально радикально заряженный культурный продукт в обществе в наиболее минимизированной, стерильной и политически нейтральной ипостаси. Именно такая цепочка обратной связи, в свою очередь, составляет процесс идеологической рекуперации¹ радикальных идей в стадии развитого

¹ Рекуперация — присваивание, отоваривание и кооптация радикальных идей и объектов спектаклем с целью их лишения революционного потенциала.

капитализма. Позднее Дебор предложит термин «спектакль», однако во избежание терминологической путаницы в своём исследовании введем его определение уже сейчас: под спектаклем ситуационисты понимали стадию развитого капитализма, в которой товару уже удалось добиться полной оккупации общественной жизни. Наиболее семантически близким понятием можно считать «культурную индустрию» в понимании теоретиков Франкфуртской школы. Спектакль, обладая монополией на видимость и вторя господствующей идеологии глобальных элит, поддерживает всемирный процесс культурного обнищания. Ситуационистская альтернатива направлена на изменение всех культурных надстроек и подрыв господства спектакля изнутри, следовательно, ситуационистская акция предполагает прямую интервенцию в спектакль: «Мы не должны отвергать современную культуру, мы должны овладеть ею, чтобы её опровергнуть» (Debord, 2018, 97).

Программа-минимум СИ призывает к систематическому вмешательству в область материальной среды жизни и поведенческих моделей через создание ситуаций — мимолётных жизненных обстановок, переходящих в ощущение превосходного качества. Осуществление ситуационистской культурной революции предполагало обширное использование экспериментальных ситуационистских практик («переворачивание»), что указывает на явно эстетический фокус раннего периода СИ. Так как визуальный медиум тогда, как и сейчас, представляется наиболее адаптированным методом для тиражированного и агитационного производства пропаганды, Дебор делал ставку на включение революционного авангарда в программу СИ. Дебор завершает доклад в марксистском духе, призывая художников и интеллектуалов всех стран соединиться и «выйти на контакт с ситуационистами для совместных действий» (Debord, 2018, 107).

В художественном историографическом консенсусе авангард стал объектом манипуляций со стороны буржуазных элит, что, по сути, выражает одно из наиболее явных противоречий буржуазии в стадии упадка: оказывая номинальную поддержку абстрактному принципу художественного творчества, сталкиваясь с его произведениями, спектакль

поначалу им противостоит, а затем их кооптирует и апроприирует в собственных целях. Такая махинация легко объясняется социально-политической необходимостью поддержания видимости присутствия критики в спектакле через рыночные механизмы культурной деятельности при условии абсолютной материальной немощности этой критики среди радикально настроенных меньшинств, что манифестирует логику рекуперации. В обществе культурного разложения необходимо отрицание как господствующего искусства, так и эстетики прошлого. Дебор определяет активную фазу разложения¹, продолжавшуюся до 1930 года — реальное разрушение старых надстроек, — и фазу повторения, доминирующую по сей день. Задержка ликвидации капитализма, по мнению ситуационистов, является основной причиной задержки перехода от разложения к новым культурным созиданиям (Debord, 2018, 111). Следовательно, прерогативой СИ является создание такой ситуации, в которой произойдёт окончательное аннулирование разлагающегося капитализма, а значит и ему соответствующей эстетической системы, и следующий за ним диалектический оборот, возрождающий истинное искусство в обществе. Дебор отмечает последовательное движение авангардистского отрицания эстетики от футуризма, через дадаизм и сюрреализм, к пост-военным направлениям. Однако в каждом из этих движений наблюдается стремление к тотальному отрицанию и столь же стремительный упадок, ввиду неспособности к достаточно глубоким изменениям реального мира. Когда тенденции к преодолению искусства приняли более обширный характер в западном спектакле, а аннулирования искусства так и не произошло, в восточном сегменте возникла ретроградная контракция в пользу сохранения ценностей прошлого. В частности, доктрина социалистического реализма оказалась наиболее твёрдой. Мобилизуя развитый революционный фронт первоначальных социалистических достижений, культурная политика СССР заняла

¹ Разложение — процесс, посредством которого традиционные культурные формы самоуничтожились вследствие возникновения превосходящих способов господства природы, использующих новые культурные методы.

совершенно несостоятельную позицию. В 1948 году Жданов заявляет следующее:

Правильно ли мы сделали, что оставили сокровищницу классической живописи и разгромили ликвидаторов живописи? Разве не означало бы дальнейшее существование подобных «школ» ликвидацию живописи? (Debord, 2018, 89)

В то время, как западная буржуазия сумела подчинить себе радикальные движения ликвидации эстетики и системы культурных ценностей прошлого, советская культурная доктрина сделала ставку на авторитарное восстановление этих ценностей. Однако оба этих противопартизанских метода служат лишь временной тактикой смягчения симптомов культурного разложения в условиях назревающей анти-эстетической революции. Ситуационисты же были нацелены на ускорение культурного распада через создание радикальных ситуаций и конечное аннулирование искусства. Дебор резюмирует главную установку ситуационистов в отношении искусства:

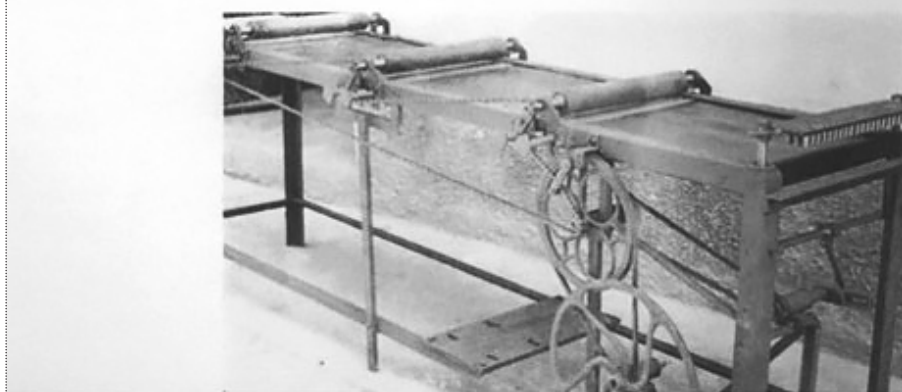
Дадаизм стремился упразднить искусство, не воплощая его, а сюрреализм хотел воплотить искусство, не упраздняя его. Критическая позиция, выработанная ситуационистами, показала, что и упразднение, и воплощение искусства являются двумя нераздельными аспектами одного и того же преодоления искусства. (Debord, 2020, 167)

Следовательно, конечная цель ситуационистов — преодоление искусства. Их метод — упразднение через воплощение. В целях реализации успешной интервенции в спектакль, ситуационистский проект предполагал определённые сценарии создания контр-эстетических ситуаций на рынке искусства. Творчество Асгера Йорна и Джузеппе Пино-Галлицио манифестировало наиболее наглядные примеры применения ситуационистских методов в области эстетики. Галлицио стремился максимально преодолеть разделение труда между художником и учёным, позиционируя себя в качестве некоего современного алхимика. Это стремление особо подчёркивается его ситуационистской критикой специализированной, односторонней идентификации в качестве художника или химика и предпочтению всеобъемлющего звания ситуациониста. Индустри-

альная живопись создавалась в лаборатории на специальных конвейерах, по сути, представляющих собой шаткие печатные столы с прикреплёнными валками, создающими впечатление пародии на механизацию — они контролировались вручную, и каждый из них содержал различные красящие вещества. На конвейер расстилались метровые холсты, на которые впо-



Les premières installations rudimentaires du Laboratoire Expérimental d'Alba, en 1956.



Илл. 1. «Станки» индустриальной живописи в Экспериментальной Лаборатории в Альбе, 1956 (Фотограф неизвестен)

следствии случайным и нерегулируемым способом коллектив лаборатории распылял химические пигменты

Абсолютно произвольное поднятие и опускание рычагов с валками гарантировало массовое производство постоянно новых и неповторимых изображений, в чём и заключалась главная мысль и новшество проекта Галлицио. Индустриальные полотна должны были покончить со станковой живописью, предложив превосходящий во всех аспектах тотальный художественный проект, одновременно оригинальный ввиду отказа от метафизических репрезентаций, нерепродуцируемый, запатентованный — и массово тиражируемый: индустриальная живопись никогда не даёт сбой. Методики анти-эстетики прошлого оказались бессильными против эгиды спектакля и ценностей старого мира: единственной жизнеспособной моделью в товарно-зрительской экономике станет художественное перепроизводство. Галлицио предлагает модель искусственной «инфляции» арт-рынка излишком художественного творчества, что, в свою очередь, предполагает достижение основной цели СИ — аннулирования эстетики посредством её перепроизводства. В каком-то смысле в теории Галлицио можно обнаружить отголоски тезисов Бенямина о технической воспроизводимости произведения искусства, где тиражирование заменяет уникальное проявление предмета массовым производством, что, соответственно, лишает его ауры (Benjamin, 2013, 79). Однако индустриальная живопись обращается к механизации, ничуть не жертвуя своей оригинальностью и новшеством.

Серия «Модификаций» (1957-1962) Асгера Йорна является первоклассным примером применения методики перевора-



Илл. 2. Индустриальная живопись, 1958 г. Джузеппе Пино-Галлицио.
Масло, акрил и топографическая тушь на полотне.
Британская галерея Тейт, Лондон, Великобритания.



Илл. 4. «Авангард не сдаётся», 1962 г.
Асгер Йорн. Холст, масло.
Музей Йорн, Силькеборг, Дания

чивания в искусстве. Работу над серией Йорн начал в Париже, часто посещая местные блошинные рынки и выискивая типичные модернистские полотна, обычно изображающие французские сельские сцены, импрессионистские либо немецкие романтические пейзажи и буржуазные портреты. После приоб-

ретения приглянувшихся работ Йорн отвозил их в свою студию и красочно их расписывал на экспрессионистский манер, тем самым «переворачивая» изначальное изображение. Противопоставление китчевого оригинала и его ситуационистского «переворачивания» выливается в некую антагонистическую игру, в которой элементы модернизма и неоавангарда одновременно подпитывают и уничтожают друг друга

Внося в привычный сюжет столь экспрессивный жест, он обращает медиум картины в игровое поле художественной

Илл. 3. «Париж ночью», 1959 г.
Асгер Йорн. Холст, масло.
Частная коллекция.



борьбы между двумя историческими эпохами посредством эстетического диалога с оригинальным модернистским художником, невольно ставшим соавтором нового ситуационистского произведения искусства. В сопровождающем выставку каталоге Йорн отмечает: «Живопись кончилась. Вы можете лишь добить её. Перевернуть. Да здравствует живопись!» (Foster et al., 2015, 435), явно размышляя не о методах тотального умерщвления искусства, а о планах его потенциального воскрешения в обществе, изжившем зрелищную эстетику. «Модификации», в отличие от практик Дада, возносили идею не разрушения картинного медиума, а его оживления через ироничное синтезирование диаметрально противоположных форм, восходящих из абсолютно отличных друг от друга исторических контекстов, преодолевающих свои художественные разногласия в пользу критически заряженного «обоюдного маргинального сосуществования» (Kurczynski, 2020, 176) на едином холсте. Он транслирует собственное вдохновение жестом Дюшана в переосмысление потенциала реди-мейда в воскрешении искусства.

При этом Йорн осуждает как модернизм с его исключительными претензиями на оригинальность и автономность, так и авангардистское понимание прогресса в тотальном аннулировании искусства — догматическую позицию ситуационистов и, в частности, Ги Дебора.

Как уже говорилось, можно выделить два периода ситуационизма: ранний, менее радикальный, «эстетический», и поздний, «политический», в котором эстетические практики СИ заменяются теоретическими догматами и радикальными акциями, что неизбежно ведет к распаду эстетического крыла группировки. Несмотря на общий радикальный консенсус в отношении необходимости аннулирования эстетики в том виде, котором она существует в спектакле, главный фактор идеологической поляризации в движении проявился в антагонизме между «политиками» и «эстетиками» относительно роли искусства в пост-спектаклярном обществе. Первые, под предводительством Дебора, ратовали за абсолютное преодоление всех художественных форм, концентрируясь на революционном потенциале пролетариата, тогда как «эстеты», придерживались курса унитарного урбанизма и намеревались

добиться эстетической инфляции, внося искусство в каждый аспект социальной жизни человека, не придавая особого значения революционной программе, дистанцируясь от материальных тягот радикальной организации масс и стремясь к исключительно культурной революции в обществе. Своеобразная схизма внутри движения набирает оборот с исключением Джузеппе Пино-Галлицио в 1960 году за «гнусный карьеризм» (Debord, 2018, 346), после того как он отказался разорвать отношения с итальянскими художественными кругами, как того требовали ситуационисты. Далее под догматичный прицел Дебора попадают немецкая и скандинавская секции организации. После череды исключений Асгер Йорн, по всей видимости, осознав серьезные противоречия двух идеологических фракций СИ и расхождение собственных позиций с догмами французских ситуационистов, добровольно выходит из организации в 1961 году. По мнению Йорна, критика посредством художественного творения являет собой прелесть жизни, от которой ситуационисты стремятся избавиться, потеряв всякую сочувствующую связь с художниками (Kurczynski, 2020, 183). С этого этапа эстетическую фазу интернационала можно считать завершённой — победа в идеологической полемике осталась за «политиками».

Антитезис: Политическая фаза СИ и его распад

В 1963 году Дебор, избавившись от всех непосредственных поборников искусства в СИ, возвращается к вопросу о преодолении искусства, отмечая, что в независимости от своей политической ангажированности и радикально-революционных перспектив, СИ позиционирует себя как явление, находящееся за пределами и политики, и искусства. Ситуационисты в принципе отрицают существование как современного искусства, так и организованной революционной политики после тридцатых годов, считая, что они могут вернуться лишь в виде собственного преодоления (Debord, 2018, 165). Стоит полагать, в этом смысле Дебор отрицает подлинный художественный потенциал искусства самого по себе и лишь расценивает его в контексте революционного потенциала в изменении условий существования. Однако и Галлицио, и Йорн очевидно при-

держивались изначально выделенного ситуационистского консенсуса по конечному преодолению искусства, что особенно проявляется в их обращении к исконно ситуационистскому «переворачиванию», следовательно, ситуационистский разлад в отношении эстетики таился в чём-то ином.

Дебор справедливо признаёт последовательную смену практического фокуса организации, отмечая изначально ситуационистское притязание на роль авангардного искусства, а затем в качестве вклада в развитие теории и практики нового революционного протеста. Однако впоследствии уточняется, что критика спектакля обязана быть многогранной, каждый её аспект предполагает другой. Следовательно, ситуационистский проект призывает к неразрывному единству всех культурных проявлений против спектакля. Такая идеологическая установка также вполне соответствует практикам ситуационистских мультидисциплинарных художников первой фазы движения. Отмечая значимость вывода революционной борьбы из ограниченной сферы политики в плоскость общемировой борьбы, где находится искусство, Дебор более подробно теоретизирует ситуационистскую интервенцию в спектакль через «критическое искусство», которое хоть и оперирует уже существующими в культуре формами выразительности, но всё же, транслируя радикальную идеологию, способную разрушить те условия, в которых оно предпринимается. Такая установка на первый взгляд также объективно оправдывается эстетическими практиками Йорна и Галлицио, напрямую утилизирующих методику переворачивания. Однако ситуационистские догматы напрочь отрицали легитимность критического искусства, если оно не в меру критично по отношению к себе и собственной форме — истинно ситуационистское искусство отныне обязано содержать собственную критику.

Вторая «политическая» фаза интернационала руководствовалась идеями максимального объединённого художественного и политического выражения в искусстве, которое отныне отрицало собственную самодостаточность за счёт исключительно художественного выражения, и лишь служило средством транслирования ситуационистских революцион-

ных тезисов. Следовательно, отвержение творчества первой фазы и массовые исключения ситуационистских художников, вероятно, можно расценивать как смену политики Дебора в отношении роли и формата искусства в революционном движении культурного отрицания. Возможно, многие исключённые участники на самом деле оказались коррумпированными и поддались ворожке товарно-зрительской экономики, как это случилось с Джузеппе Пино-Галлицио. В целях большей убедительности последующего анализа следует ввести третью возможную причину такого истечения обстоятельств в истории СИ: скорее всего, Дебор, заранее предугадав неизбежную в будущем рекуперацию предметов ситуационистского творчества спектаклем, и своевременно использовав эстетический предлог для наибольшей популяризации ситуационистской идеологии в интеллектуально ангажированных кругах на начальном этапе формирования движения, попытался отсрочить открытое наступление спектакля через кооптацию идей СИ против самого себя посредством упразднения эстетического сегмента организации. В таком случае, стоит полагать, Дебор правильно рассчитал наиболее хронологически выгодный для СИ момент разложения эстетического крыла таким образом, чтобы у движения всё же осталось необходимое время для организации существенного революционного действия во второй, политической, фазе.

Дело в том, что физические предметы искусства — в случае ситуационистов, главным образом, живопись — слишком легко поддаются зрелищной рекуперации ввиду своего материального медиума. Хотя с идеологической точки зрения догматизм Дебора вполне можно оправдать практической необходимостью страхования будущего СИ, сложно упрекать ситуационистских художников в политически реакционной деятельности, исходя лишь из непосредственной связи художественного сектора со спектаклем. Креативные стремления «эстетов» внутри СИ в целом сочетались с позициями «политиков», но специфика деятельности художников предполагает наличие коллекционеров искусства, для чего в свою очередь необходимы художественные дилеры — таковы минимальные условия участия в товарно-зрительском обороте культур-

ной индустрии. Безусловно, для дилеров ситуационистского искусства прилагающаяся к нему радикальная идеология не представляет особой значимости, она скорее лишь придаёт продаваемым картинам некий шарм политической ангажированности, что выгодно для рекламы в обороте спектакля. Однако и проект Галлицио, и работы Йорна оказались нераздельно сопряжёнными с понятием беньяминовской ауры уникального и неповторимого произведения искусства, которое Галлицио нарёк «почтовой маркой больших габаритов» (Wark, 2008, 21) — такое искусство ввиду своего физического живописного модуса, очевидно, было сущностно чересчур привязано к тому, что оно непосредственно пыталось преодолеть. Именно поэтому рекуперация ситуационистского творчества далась спектаклю непомерно просто. Примечательно, что после смерти Галлицио Дебор всё же почтил в редакционной сводке память старого друга, подчёркивая, что первые шаги СИ ему многим обязаны (Debord, 2018, 327).



Илл. 5. Инсталляция
«Шарль де Голль (президент
Франции) на мишени», 1963 г.
Бумага, коллаж.
Из выставки «Разрушение RSG-
6», Оденсе, Дания.



Илл. 6. Фотография с выставки «Разрушение RSG-6», Оденсе, Дания, 1963 г.
На заднем плане директивы № 1 и № 2 Ги Дебора, 1963 г.
(Фотограф неизвестен)

Отмечая важность эстетических практик Галлицио непосредственно для начального этапа движения, слова Дебора могут быть рассмотрены как подтверждение обозначенной гипотезы о преднамеренном, заранее рассчитанном уничтожении эстетического крыла Ситуационистского интернационала.

Хотя на момент наступления строго политической фазы эстетика в СИ, фактически, считается аннулированной ввиду практического отсутствия исконно художественного выражения, ситуационисты, придерживаясь тезисам Дебора о преодолении через воплощение, всё же не ратовали за полную контр-эстетическую эмансипацию движения. Они предлагали дополнить агитационные акции методами, избегающими ссылок на трансгрессивные действия прошлого в пользу доселе неизведанных, определяя новый курс движения, стремящийся соединить теоретическую критику современного общества с её материальным выражением в политических действиях — сделать это, безусловно, возможно лишь через «переворачивание» продуктов, выпускаемых самим спектаклем

В эти годы ситуационистская эстетика мобилизуется эфемерным образом в радикальных акциях нового пошиба: ситуационисты обращаются к обновлённым вариациям методики «переворачивания», вознося её в среду рекламного оборота, где наиболее интенсивно сосредоточены проявления товарно-зрительского духа. СИ апеллирует к так называемым партизанским тактикам в области масс-медиа, вероятно наиболее существенной сферы культурной индустрии и по сей день. Новые средства СИ включали применение антипотребительской тактики «культурного глушения», призванной подорвать спектакль в медиа культуре и мейнстримных культурных институтах через ироничную интервенцию и чёрный юмор, находящие проявления в своеобразных ситуационистских розыгрышах. В качестве примера таких акций можно привести действия радикализованных студентов в 1963 году, когда они совершили вооружённое нападение на выставку французской живописи в Каракасе, унеся оттуда пять картин, и впоследствии предложив властям обменять их на освобождение политзаключённых, что Дебор счёл высшим проявлением художественного вознесения жизни в игровую сферу.

В 1967 году Дебор издаёт «Общество спектакля» — основополагающий документ в историографии Ситуационистского Интернационала в качестве теоретического манифеста. В этом тексте Дебор, развивая и модернизируя анализ Маркса, разоблачает новые рыночные стратегии и средства массовой информации, колонизирующие как сферу досуга и потребления, так и сферу производства, утверждая свой коммерческий диктат — именно этот феномен развитой стадии капитализма Дебор нарекает спектаклем, вытесняющим вещественную реальность театрализованным миром образов, искажённым взглядом и помрачением сознания (Merrifield, 2015, 73). Тогда как первая глава «Капитала» исследует эффект товарного фетишизма в контексте отчуждения труда (Marx, 2017, 128), в «Обществе спектакля» Дебор выносит вердикт о теперь уже повсеместном характере товарного фетишизма, незаметно распространившегося и на сферу досуга через агитации культурной индустрии. Новое зрелищное потребление стремится к созданию коммерческой псевдокультуры через отоваривание подлинной народной культуры, исторически порождаемой массами. Дебор нарекает всю победоносную историю подлинной культуры движением к самоупразднению (Debord, 2020, 160). В то же время основой существования спектакля служит продолжительное отсрочивание упразднения культуры и её элементов, включая искусство, отсюда исходят многочисленные попытки спектакля рекуперировать движения отрицания в искусстве, что произошло с ранним авангардом в лице и дадаизма, и сюрреализма. В одном из тезисов Дебор также отмечает, что современный ему исторический период можно назвать фазой разлагающегося спектакля, в котором любое достижение культуры становится предпосылкой для её разложения (Debord, 2020, 161), а значит каждое трансгрессивное проявление в культуре заведомо может существовать лишь ограниченное количество времени и обречено на непереносимое упразднение через зрелищную рекуперацию.

Дебор видит обратно пропорциональную зависимость между грандиозностью претензий движения отрицания и вероятностью их претворения в жизнь, апеллируя к неспособности художественного авангарда, чей авангардизм кроется лишь

в собственном неминуемом исчезновении. Возможно, таким образом Дебор вновь косвенно обращается к ситуационистскому опыту художественного выражения в начальном периоде СИ, предвещая фактическое поражение ситуационистского искусства один на один против его зрелищной рекуперации, и лишь в специализированной историографии радикальных эстетических течений такое искусство может найти историческое признание. Функцией же непосредственно спектакля является — заставить забыть эту историю в коммерческом потоке псевдокультуры через последовательную и непрерывную эстетическую апроприацию. Дебор суммирует перспективы культурной истории в будущем, выводя два возможных исхода: в первом случае произойдёт её преодоление в целостной истории — именно то, к чему стремились ситуационисты, упразднив эстетику, во втором — она сохранится в качестве мёртвого объекта в зрелищном созерцании. Мёртвый объект, по сути защищающий товарно-зрелищную власть, характеризует всякое рекуперированное спектаклем радикальное действие прошлого, к чему можно отнести в конечном итоге зрелищно апроприированное ситуационистское искусство.

В 1966 году вдохновлённые ситуационистами австрийские студенты сформировали студенческий союз Страсбургского университета, создав наиболее благоприятную атмосферу для максимального распространения идеологии СИ среди молодёжи. В том же году на свет выходит, вероятно, наиболее популярный на то время коллективно написанный ситуационистский текст «О нищете студенческой жизни» (2012), растиражированный за счёт незаконного использования университетских средств студенческого союза. Именно этот скандал можно считать точкой невозврата в историографии СИ, отметив момент наивысшей популяризации движения среди масс. Спустя полтора года во время оккупационных движений в мае 1968 года ситуационисты, уверенные в положительном прогнозе предсказанной ими революции, позиционировали своё движение в качестве наиболее идеологически действенного в контексте развития классового сознания среди молодёжи и, следовательно, создания революционной ситуации во Франции и во всём мире. В первую же неделю восстания ситуационисты издадут

бюллетень с обращением ко всем своим сторонникам, также включив в него план действий в ближайшем будущем и потенциальные пути развития протестов. «Долой товарно-зрительское общество!», «Человечество не будет счастливо, пока последний бюрократ не будет повешен на кишках последнего капиталиста!», «Вслед за Богом умерло и искусство, которое его кюре уже не смогут вернуть! ПРОТИВ всякого выживания искусства!» — так звучали одни из многих воззваний ситуационистов в мае 1968 года. Однако в данном контексте наиболее интересен следующий отрывок, где ситуационисты апеллируют к маркизу де Саду: «Будьте бдительны! Рекуператоры среди нас! Так разрушьте же окончательно то, что может когда-то уничтожить вашу работу» (Debord, 2018, 251).

Однако спектакль добрался до майских движений прежде, чем их идеи смогли укрепиться среди революционно настроенных масс. Последующий известный провал движения подтверждает очередной ситуационистский прогноз, в то время как апелляция к де Саду оказалась пророческой в контексте будущей тотальной рекуперации и событий мая 1968 года, и Ситуационистского интернационала в целом. Ситуационисты как никто другой осознавали неперемнную опасность предварительно прерванных спектаклем радикальных действий, ведь Дебор в точности предсказывал грядущую рекуперацию искусства СИ. Общество господствующего спектакля, кичащегося своей непрерывной модернизацией, уже тогда начало зиждиться на собственном модернизированном отрицании, вторя тезисам своих же противников. В мире всеобщего интеллектуального и культурного разложения повторяющееся отрицание равнозначно рекуперации, следовательно, нетрудно догадаться, что произошло с историческим наследием мая 1968 года в последующие годы: тиражируемые коллекции фотографий и постеров, и если верить легенде, то в первые несколько дней после начала беспорядков на продажу были выставлены сувенирные булжники. Более того, в честь двадцатого юбилея майских событий было организовано своеобразное медийное празднество: газеты издавали ироничные заголовки, с энтузиазмом заявляющие об ожидании «следующей телевизионной революции», в которой каждый сможет

участвовать, к примеру, покупая футболки с радикальными лозунгами, а ситуационисты будут в свою очередь «усиленно осуждать столь грандиозную рекуперацию» (Plant, 2006, 105). Зрелищная апроприация движения далее дала о себе знать посредством многочисленных тематических книжных изданий, приуроченных к событиям радио и телепередач, газетных статей и, наиболее злобредное, в рекламе.

После громкого провала восстаний и их оперативной кооптации спектаклем многие из членов СИ поочерёдно покинули организацию, а оставшаяся часть впоследствии была исключена Дебором. На этом этапе дальнейшие перспективы развития СИ по большей части считались уже предопределёнными. После отрицательного исхода революции, распад движения был неизбежен, поскольку с этого момента любое новое действие СИ лишь в ещё большей мере утвердило бы упадок ситуационистской мысли. У ситуационистов, однако, оставалась ещё одна, последняя задача своевременного уничтожения организации до наступления его тотальной рекуперации спектаклем. В своём последнем коллективном обращении ситуационисты, сообщая об окончании ситуационистского проекта, внезапно объявляют о своей «победе над историей». Они предрекают обязательное возвращение и массовое распространение своих идей в неопределённом будущем, когда спектакль, в очередной раз отрицая собственную сущность, наконец окажется на грани окончательного разложения. События мая 1968 года явили собой лишь предварительную схему подлинной «ситуационистской» революции, предвосхищающе радикализируя будущие поколения людей на международном уровне (Debord & Sanguinetti, 1972), заявляют ситуационисты. Следует полагать, в этом долгосрочном последствии и состоит самопровозглашенная ситуационистская победа над историей, в которую они все же смогли проникнуть. Далее они отмечают тенденцию к рекуператорству внутри самого движения среди своих же товарищей, запутавшихся в спектакле. Теперь ситуационисты обязаны прибегнуть к самокритике ввиду своей международной славы, которой они избегали на начальном этапе движения. Однако ради успеха и максимального распространения своей программы ситуационисты решили выйти на международный уровень,

осознанно обрекая проект на зрелищную рекуперацию. Достигнув грандиозного выплеска своих идей в лице масштабных акций 1968 года, ситуационисты объявляют об официальном завершении своего существования как единого объединения:

Теперь же, когда мы можем обольщаться достижением самого отвратительного статуса знаменитости среди этого сброда, мы станем ещё более недоступными и подпольными. Чем известнее станут наши тезисы, тем более скрытыми будем мы сами. (Debord & Sanguinetti, 1972)

В то же время на Западе активно начинают появляться так называемые группировки “pro-situ”. Пресно повторяя известные ситуационистские лозунги и практики, они якобы приобщились к зрелищной критике, при этом упорно уклоняясь от каких бы то ни было конкретных радикальных действий. Для ситуационистов, безусловно, критика спектакля без её практического воплощения является лишь некой несерьёзной игрой в идеологию. В 1988 году британский культурный аналитик Стюарт Хоум пишет книгу о СИ, представляя движение как некое юношеское баловство, полностью отрицая революционный потенциал ситуационистов на политическом поле, в частности во время майских беспорядков 1968 года, явно отвечая противопартизанской повестке спектакля (Home, 1988). Далее последовала ещё более мощная волна рекупераций СИ, когда в конце 80-х годов проект СИ приравнивается к таким популярным течениям музыкальных субкультур последних годов, как панк и рок (Marcus, 2019). Ситуационисты выносятся за пределы искусствоведческой историографии в среду неких бунтарских молодёжных движений, вновь принижая революционно политическую ориентацию СИ. Кульминацией зрелищной рекуперации ситуационистов можно считать прошедшую в последующие, 1980-1990-е годы передвижную выставку, совместно организованную Лондонским и Бостонским институтами современного искусства и Национальным центром искусства и культуры Жоржа Помпиду. Если ранее рекуператоры пытались иммобилизовать СИ, лишив его наиболее значимого политического контекста, относя движение к некой делинквентной субкультуре, то теперь культурные институции взялись за повторное вписывание ситуациони-

стов в историю европейского авангарда. Кураторы выставки, несомненно хорошо знакомые с тезисами СИ, в своё оправдание пронизательно сравнили выставку с одобряемой ситуационистами практикой плагиата (Smith, 1991, 118). Однако авторы выставки, видимо запутавшись в томах ситуационистской теории, просчитались, не учтя того факта, что ситуационистские культурные объекты, по сути, уже манифестируют собой отрицание. Поместив эти «перевернутые» объекты на территорию непосредственно отвергаемой СИ культурной индустрии, выставка являет собой уже не плагиат, а повторное отрицание, то есть рекуперацию в чистом виде.

Ситуационисты изначально ставили цель аннулирования эстетики, следовательно, последующая апроприация ситуационистского аннулирования, повторяя пророческие тезисы Дебора, служит не эстетическому преодолению, а лишь искусственной рециркуляции уже недействительной и безжизненной эстетики в обществе. После тщательно рассчитанного вторжения СИ в спектакль посредством ситуационистских эстетических экспериментов, логически следуя зрелищному мышлению, ответное вторжение спектакля в СИ стало лишь вопросом времени. Теперь элементы организации были не просто кооптированы товарно-зрительской экономикой, они были кооптированы непосредственно против СИ. Итак, на данном этапе ситуационистской историографии движение можно официально пометить злосчастным ярлыком «рекуперировано».

Синтез: Диалектика спектакля и рекуперации

Ситуационистская теория в определённом смысле послужила предвестником к становлению социальной критики постструктурализма в философии, мыслители которого посвятили значительную часть своих работ обширному анализу и деконструкции предпосылок и последствий революции 1968 и того, как изменилось положение и перцепция общественных масс после её провала. Концепция спектакля получила особо важное место в теории постструктурализма. В частности, в анализе гиперреальности Жана Бодрийяра можно обнаружить аллюзии к деборовским тезисам о подмене реальности потре-

бительским мышлением спектакля: Бодрийяр отмечает, что майские события, придерживаясь схемы спектакля, вследствие своей рекуперации были подменены их зрелищным образом. Ещё больший интерес представляет теория Бодрийяра о некоем заговоре всего художественного мира, пытающегося скрыть, во-первых, тот факт, что искусство уже по сути ликвидировано и, во-вторых, абсолютную трансэстетизацию общества в целом. Освободившись от эстетических принципов, искусство аннулировалось, продолжив своё материальное существование посредством распространения на ранее неизведанные им территории рекламы, медиа, высокой моды и политики:

Эстетизация политики теперь уже не свидетельствует о фашизме, равно как и политизация эстетики не знаменует никакой радикальности. Искусство, разыгравшее своё собственное исчезновение и исчезновение своего объекта, всё ещё было великим делом. Но может ли им быть искусство, которое, обкрадывая реальность без конца занимается вторичной переработкой? (Baudrillard, 2019, 242)

Современное искусство, в его постструктуралистской деконструкции, претендует на ничтожность, стремясь к собственному аннулированию, тогда как оно уже является ничтожным в очередной раз зрелищно материализуясь, корпя над собственным трупом. Бодрийяр считает, что уже начиная с опытов Дюшана с реди-мейдами, искусство выводится на нулевой эстетический уровень, а все последующие эксперименты с его отрицанием и преодолением занимают лишь «апроприацией банальности» (Baudrillard, 2019, 260).

Следуя теории Бодрийяра, если считать, что к середине прошлого столетия искусство уже фактически было преодолено, стоит полагать, что и ситуационистские эстетические практики изначально не были защищены от диктата спектакля, обращаясь к средствам выразительности прошлого, они лишь претендовали на некое повторное художественное отрицание. Продолжая эту линию аргументации, можно предположить, что Дебор принял решение упразднить эстетическое крыло организации, осознав допущенную идеологическую оплошность, проявляющуюся в потенциально бесконеч-

ной реанимации заведомо безжизненной эстетики. Во всяком случае, такой вердикт можно было бы вынести опытам СИ, если отмеченный фатальный эстетический поворот произошёл до 1950-х годов. Однако дело в том, что в контексте общей ситуационистской историографии этот аспект едва ли является существенным, ведь вне зависимости от того, произошёл поворот до, после или же благодаря практикам Ситуационистского интернационала, его действия в той или иной степени привели к майскому восстанию 1968 года, что в свою очередь открыло дорогу постструктуралистской критике Бодрийяра. Как уже было отмечено ранее, эстетические практики ситуационистов являлись необходимыми для громкого и успешного вторжения в спектакль через эстетическое перенасыщение арт-рынка, и следовательно, для создания потенциально революционной ситуации в 1968 году. Более того, такой сценарий вполне соответствует теории Бодрийяра о так называемой эстетической перепечатке, предполагающей, что умерщвление искусства происходит не потому, что его больше нет, а потому, что его слишком много (Baudrillard, 2005, 105). Переизбыток эстетики выводит искусство за пределы музеев и галерей, в сферу банальности повседневности. Массовая эстетизация всего вокруг фактически предполагает аннулирование эстетики в принципе, за что ситуационисты и ратовали, и чего они, стоит полагать, в конечном итоге так или иначе добились.

Конечная цель исследования стоит в примирении раннего «эстетического» и позднего «политического» периодов Ситуационистского интернационала посредством последовательного выведения непрерывной петли обратной связи между ситуационистским эстетическим «переворачиванием» и его зрелищной рекуперацией. В 1992 году в предисловии к третьему французскому изданию «Общества спектакля» Дебор гордо заявляет о том, что история его оправдала, а всё происходящее в современности лишь служит новой иллюстрацией к изложенной теории (Debord, 2020, 5). Там же он отмечает, что не числится среди тех, кто себя поправляет. Стоит полагать, что Дебор и в самом деле предварительно безошибочно просчитал каждый шаг в развитии СИ, а значит, «эстетическая» фаза

движения не представляла собой аналитического упущения. Напротив, художественные практики ситуационистов были размеренно включены в их рабочую программу: спектакль зиждется на театральной созерцательности, имитировать которую возможно лишь посредством материального воплощения продуктов для зрительного потребления. В некотором смысле Дебор нарочито эксплуатировал и художественный медиум, и ситуационистских «эстетов» первой фазы движения в целом, искусно воспользовавшись их услугами на первое время становления организации.

«Если мир перевернуть с ног на голову, истина в нём станет ложью» (Debord, 2020, 35), так Дебор перефразировал известную максиму Гегеля в «Обществе спектакля». Спектакль посредством коммерческой эстетики создаёт театральную видимость реальности, ситуационисты же, стремясь вести борьбу непосредственно на территории товарно-зрительской экономики, сделали удачную ставку на интервенцию в спектакль. Играя по его же правилам, СИ представил обществу свою организацию, включая свои наиболее охотно поддающиеся апроприации практические эксперименты в виде ситуационистского искусства, зная наперёд о своей неминуемой рекуперации. Предложенная гипотеза строится на том предположении, что ситуационисты не просто осознавали неизбежность кооптации движения спектаклем, а рассчитывали на неё в своей программе. Безусловно, абсурдом было бы считать, что провал майских действий был запланирован ситуационистами, однако беспорядки 1968 года являются лишь одним из многих возможных сценариев создания революционных ситуаций. Высшая заслуга ситуационистов в том, что им удалось внедрить свои идеи в аппарат спектакля, а поспешный роспуск движения объясняется логическим расчётом Дебора на то, что запустив ситуационистскую мысль в спектакль, дальнейшая задача их распространения и рециркуляции среди масс остаётся за спектаклем.

Концептуально зрелищная критика («переворачивание») и её кооптация (рекуперация) являются полярно противоположными, однако учитывая, что каждый из этих феноменов для реализации своего полноценного действия нуждается

в существовании другого, можно предположить, что они образуют не дихотомию, а скорее континуум, представленный некой трансэстетической петлёй обратной связи. Пока спектакль, лишённый эстетических принципов и обречённый на неоднократную вторичную переработку художественных форм прошлого, находится в процессе протяжного культурного разложения, подкинутая в него подрывная ситуационистская махинация тандема рекуперации и переворачивания действует как некая бомба замедленного действия. Равно как «переворачивание» может быть рекуперировано, так и рекуперация может быть подвергнута «переворачиванию», что непременно и происходит в механизме спектакля. Дело в том, что обе концепции существуют в сфере абстракции, не совсем доступной товарно-зрелищному диктату — в когнитивном восприятии зрителей обе концепции предполагают безудержное и потенциально бесконечное чередующееся состязательное движение наперегонки. Здесь также важно иметь в виду, что теперь уже ни рекуперация, ни «переворачивание» не относятся к исключительно ситуационистским практикам, следовательно такой сценарий предполагает фактическую непогрешимость ситуационистской схемы, так как её идеологически радикальный посыл продолжает свою циркуляцию в общественном сознании.

В этом и заключается диалектическая ирония, в действительности свойственная и спектаклю и Ситуационистскому интернационалу. Рекуперация движения, начавшаяся ещё до его распада и продолжающаяся по сей день, может быть проанализирована с разных точек зрения. Согласно историческому консенсусу, исходя из провала майских протестов, СИ не сумел добиться поставленной цели изменения материальных условий в обществе, и может быть отнесён к плеяде несостоявшихся авангардных революционных программ XX века, с чем, с объективной точки зрения, казалось бы, сложно поспорить. Следуя цели критического исследования исторической значимости СИ, предлагается несколько иной взгляд на рекуперацию ситуационистского художественного наследия: во-первых, эстетическое упразднение, которого добивался СИ, однозначно состоялось, если учитывать созданную ситуацию тоталь-

ной эстетической инфляции в обществе спектакля, во-вторых, рекуперацию и вовсе можно считать ситуационистской по своей натуре — неразрывно связанная с и паразитирующая на своей критике, зрелищная апроприация в конечном счёте подкрепляет и сама переходит в «переворачивание», следуя логическому круговому обороту. В этом смысле, ситуационистам удалось создать механизм, не дающий сбой: пока в мире властвует спектакль, в нём оперирует заложенная схема его же уничтожения. Ситуационизм мёртв. Да здравствует ситуационизм! (Black, 2004, 148).

Заключение

Ситуационистский интернационал в своё время представил общественности революционную альтернативу правящей культуре, выраженную в новом методе критической практики, мобилизующей эстетические эксперименты и радикальные действия внутри противоборствующего ему спектакля. Поставив цель аннулирования эстетических принципов в товарно-зрительской экономике, наживающейся на искусственной реанимации эстетики, ситуационисты бросили вызов миру культурного разложения. Эта противоэстетическая борьба, получив политическую ориентацию в поздний период движения, в конечном итоге выплеснулась на улицы Парижа в мае 1968 года. Неизбежная рекуперация ситуационистской мысли спектаклем поставила вопрос о дихотомии между двумя противоположными периодами СИ, где поздний «политический», по распространённому мнению, стремился преодолеть ранний «эстетический». В данном исследовании, апеллируя к теоретической базе СИ, я попыталась не просто примирить эти фазы, критически рассмотрев перспективы каждой из них, но и определить особую предварительно разработанную Ги Дебором ситуационистскую схему, предвосхищающую рекуперацию СИ. Согласно выведенной схеме, эстетический период движения был задуман Дебором для наиболее успешной реализации интервенции в спектакль, тогда как сменивший его политический период ставил задачу подрыва зрелищного аппарата уже изнутри. Ситуационистская критика спектакля и её рекуперация, являясь диаметрально противоположны-

ми друг другу, формируют не биполярную оппозицию, а петлю обратной эстетической связи, в которой обе концепции, переходя одна в другую, образуют уравнение с нулевой суммой. Следовательно, СИ удалось разгадать логику спектакля и внедрить в него фактически непогрешимый механизм его же саморазложения. В стадии разложения, продолжающейся по сей день, паразитируя на своей же критике, спектакль банально нуждается в ней для выживания и продолжительного затягивания своего неминуемого упразднения. Нося в себе существенно ситуационистский механизм собственного уничтожения, общество спектакля буквально беременно прозревающей культурной революцией.

REFERENCES

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2016). *Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Baudrillard, J. (2019). *The Committed Crime. The Conspiracy of Art*. Rus. Ed. Moscow: Pangloss Publ. (In Russian)
- Benjamin, W. (2013). *A Small History of Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Black, B. (2004). *Anarchism and Other Impediments to Anarchy*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Debord, G. (2018). *The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art. Articles and Declarations*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Debord, G. (2020). *Society of The Spectacle*. Rus. Ed. Moscow: Opustoshitel Publ. (In Russian)
- Foster, H. et al. (2015). *Art Since 1900*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Home, S. (1988). *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. London: Aporia Press & Unpopular Books.
- Kurczynski, K. (2020). *Art and Politics of Asger Jorn: The Avant-Garde Won't Give Up*. Routledge.
- Marcus, G. (2019). *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Marx, K. (2017). *Capital. A Critique of Political Economy*. Rus. Ed. Moscow: Eksmo Publ. (In Russian)

- Merrifield, A. (2015). *Critical Biographies. Guy Debord*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Plant, S. (2006). *The Most Radical Gesture the Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge.
- Situationist International. (2021). On the Poverty of Student Life. Rus. Ed. Moscow: Gileya Publ. (In Russian)
- Wark, M. (2008). *Fifty Years of Recuperation of the Situationist International*. New York: Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture.
- Wark, M. (2011). *The Beach Beneath the Street*. London: Verso.
- Debord, G., & Sanguinetti, G. (1972). *Theses on the Situationist International and Its Time*. *Situationist International Online*. Retrieved from www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html.
- Smith, P. (1991). "On the Passage of a Few People: Situationist Nostalgia." *Oxford Art Journal*, 14 (1), 118-121. Retrieved from www.jstor.org/stable/1360285.



PRAXIS



«ТРИЛОГИЯ ВЕРЫ» ИНГМАРА БЕРГМАНА: МОЛЧАНИЕ БОГА КАК ВНУТРЕННЯЯ ОТЧУЖДЕННОСТЬ ЧЕЛОВЕКА

ЕЛИЗАВЕТА РЫЖОВА

Елизавета Константиновна Рыжова — Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: elizabethryzhova@yandex.ru

В данной статье рассматриваются причины непонимания между людьми, которое возникает вследствие их концентрации на своих внутренних душевных проблемах. Человек в данном контексте понимается как «молчаливый Бог», не способный стать опорой для другого, поскольку сам таковой опоры не имеет. Основой для раскрытия данного вопроса стал цикл фильмов «Трилогия веры» («Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале»), «Причастие», «Молчание») шведского режиссера Ингмара Бергмана. В первой картине молчаливый Бог есть сам человек, который не проявляет любви к своим близким. Во второй части цикла внутренние страдания человека рассматриваются как переходный этап от осознания Бога в качестве трансцендентной субстанции мира к нахождению Бога внутри себя. Заключительная часть «Трилогии» показывает способность людей наладить коммуникацию друг с другом по причине их фиксированности на придуманных социальных реалиях. Делается вывод, заключающийся в том, что человек, замыкаясь на своих внутренних проблемах, конструирует вокруг себя незримые духовные барьеры, в рамках которых страдает от одиночества и непонимания самого себя. Надежда героев найти своё спасение за пределами собственной субъективности оборачивается для них великим страданием, а для их родных — испытанием «молчаливого Бога».

Ключевые слова: Бог, молчание, отчужденность, страдание, Бергман, любовь, субъект, субстанция

“THE TRILOGY OF FAITH” BY INGMAR BERGMAN: THE SILENCE OF GOD AS THE INNER ALIENATION OF HUMAN

Elizaveta Ryzhova

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: elizabethryzhova@yandex.ru

This article discusses the reasons for people’s misunderstanding of each other, due to their concentration on their inner mental problems. A person in this context is understood as a “silent God”, unable to become a support and help for another, since he himself does not have it. The basis for the disclosure of this issue is a series of films (“Trilogy of Faith”): “Through a dim glass” (“Like in a mirror”), “Communion”, “Silence” — by Swedish director Ingmar Bergman. In the first film, “silent God” is synonymous with the Love that a person should feel towards his loved ones in order to resolve spiritual contradictions. The second part of the cycle shows the inner suffering of a person as a transitional stage from the realization of God as a transcendent substance of the world to finding God within oneself, as a transcendental subject. The final part of the trilogy shows the inability of people to establish communication with each other due to their fixation on invented social types. The conclusion consists in the fact that a person, locking himself in his internal problems, constructs invisible spiritual barriers around himself, in which he suffers from loneliness and misunderstanding of himself. The hope of the heroes to find their salvation beyond their own subjectivity turns into great suffering for them, and for their relatives — a test of the “silent God”.

Keywords: God, silence, alienation, suffering, Bergman, love, subject, substance

Введение: придуманное страдание

Уникальный язык кинопроизведений шведского режиссёра Ингмара Бергмана представляется одним из наиболее интересных способов раскрытия экзистенциальных вопросов. В его творчестве особое положение занимает цикл фильмов

под названием «Трилогия веры», в который включены такие работы, как «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») (1961), «Причастие» (1962) и «Молчание» (1963). Через определённое композиционное построение картин и использование режиссёром ряда художественных приемов можно проследить поступательное развитие глубоких душевных переживаний людей.

Человек начинает страдать от того, что пытается найти решение своих земных проблем за границами собственного субъективного мира, а именно в области трансцендентного Бога. Его ошибка в данном случае заключается в том, что он не осознает самого себя в качестве самостоятельного субъекта, способного творить собственную реальность. Используя фильмы И. Бергмана, мы попытались проследить процесс обнаружения человеком самого себя в качестве самостоятельного субъекта, творящего действительность своего существования. В связи с этим, принципиально важным моментом является последовательное рассмотрение приведённых картин шведского режиссёра, поскольку каждая из них выступает определённым этапом на пути раскрытия выше заявленного противоречия. Так, в первой части «Трилогии» «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») герои предстают холодными людьми, чьё равнодушие вызывает страдания близких. Весь ужас от осознания отрешенности человека от своих родных показывается через образ зловещего «бога-паука», выполняющего функцию метафоры молчания и равнодушия близких людей друг к другу. Во втором фильме, «Причастие», главный герой начинает осознавать себя в качестве причины не только собственных страданий, но и страданий окружающих. Пережив ряд значимых событий, он перестает винить во всех своих бедах молчаливого трансцендентного Бога и обнаруживает самого себя в качестве субъекта, от которого непосредственно и зависит его собственное счастье. В последней же части «Трилогии», «Молчание», герои, осознав в себе возможность творить собственную действительность, пытаются найти особый язык, способный помочь им наладить коммуникацию друг с другом с учетом того, что каждый живет внутри границ собственной реальности. Здесь проблема разрешает-

ся через обращение к обособленному третьему компоненту, который не включён в систему социальных координат двух сторон, что и позволяет ему проложить мост коммуникации между ними.

Таким путём мы приходим к выводу, что человек, концентрируясь на своих внутренних проблемах и жестокости мира, надеется на исцеляющую силу Бога и поддержку близких. Их молчание и холодность, полученные в ответ на мольбы о помощи, углубляют его одиночество и душевную пустоту, вызывая тем самым новый виток страданий. Однако проблема состоит не в том, что человек оставлен Богом и людьми, а в том, что причины своих бед он ищет не в себе, а за пределами собственного «Я». Это необъяснимое, фактически, придуманное самим человеком терзание в фильмах Бергмана раскрывается через обращение к образу Бога, представленного то монстром, то равнодушным существом. Замкнутый круг страдания основан на непонимании людьми того, что мир жесток к ним ровно настолько, насколько они сами его таковым воспринимают. В данном случае, мы получаем то, что молчание Бога и страдания человека представляют собой два параллельных и неотрывных друг от друга процесса, протекающих в одном центре — человеческой душе. Схожая мысль прослеживается и в работе немецкого философа Макса Шелера «Положение человека в космосе»:

...основное отношение человека к мировой основе состоит в том, что эта основа непосредственно постигает и осуществляет себя в самом человеке, который как таковой и в качестве духовного, и в качестве живого существа есть всякий раз лишь частичный центр духа и порыва «через себя сущего». [...] именно человек, человеческая самость и человеческое сердце — единственное место становления бога, которое доступно нам, и истинная часть самого этого трансцендентного процесса. Таким образом, согласно нашему воззрению, становление бога и становление человека с самого начала взаимно предполагают друг друга. (Sheler, 1994, 190)

В итоге, в «Трилогии веры» И. Бергмана возможно увидеть в качестве «молчаливого монстра» не трансцендентного Бога, находящегося по ту сторону реального мира, а самого человека, в тёмной и непознаваемой душе которого сокрыты при-

чины его собственных страданий. Их прекращение возможно в результате нивелирования личных эгоистических желаний путём личной самоотдачи себя другому в акте любви.

**«Бог есть любовь, а любовь есть Бог»:
«Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале»)**

Первым этапом на пути отражения внутренней замкнутости человека стал фильм «Сквозь тусклое стекло» («Как в зеркале») (1961), в котором показана история Карин, женщины, больной шизофренией. Её муж, брат и отец, проявляя внешнюю заботу, не в состоянии реально помочь ей справиться с недугом. Совместное проведение отпуска на одном из шведских островов не только не идет на пользу бедной женщине, но ещё больше расшатывают её и без того нестабильное психическое состояние. При этом на протяжении всего фильма она слышит голос Бога, как будто бы обитающего на чердаке старого дома, и желание соединиться с внеземным существом завладевает всей сущностью Карин. В припадке шизофренического бреда она встречается с ним. Однако он предстает перед ней не как спасительный и милосердный Бог, а как монстр, некий «паук», готовый завладеть её душой.

На первый взгляд, может показаться, что подобное видение объясняется болезнью Карин, но скорее реальные причины этого действия уходят намного глубже, а именно во взаимоотношения героев фильма, их внутреннюю замкнутость.

Отец героини и её муж большей частью существуют в своих закрытых мирах, их страдания и поиски счастья находятся в рамках обычной жизни. Они жаждут любви для себя, но не могут полностью отдать это чувство другому. Незримо выдвигая на первый план свои переживания, Дэвид и Мартин забывают о внутренней борьбе женщины. Их желание исцелить свою душу становится сильнее заботы о близком человеке. Границы, которые они сами себя воздвигли, лишают их возможности понимать истинные страдания Карин, поэтому их внимание и забота не доходят до неё (см. илл. 1).

Наиболее близким человеком для героини оказывается её брат. Будучи 17-летним юношей, Минос как бы завис в воздухе, между небом и землей. Он переживает переход во «взрос-



*Илл. 1. Сцена разговора Мартина и Дэвида.
«Сквозь тусклое стекло», реж. И. Бергман, 1961 г.*

лый мир», где действуют другие правила, шаблоны поведения и ценности, ещё неведомые ему. Это пограничное положение позволяет ему вплотную подойти к страданиям Карин. Однако оно же их и разделяет, поскольку героиня разрывается между реальным и потусторонним миром, а брат ее мечется от детства к юношеству. Минос, так же как Дэвид и Мартин, не может стать для Карин опорой, поскольку сам опоры не имеет (см. илл. 2).

Каждый из героев видит свой идеальный мир и пребывает в ожидании его. Необъяснимое томление по собственным мечтам заставляет их страдать. В этом отношении название фильма «Сквозь тусклое стекло» можно понять таким образом: человек воспринимает окружающую его действительность через призму своего мутного сознания. Так, отношение родных Карин к её болезни разное. Мартин понимает заботу о жене как постоянное нахождение рядом (у него всегда наготове чемоданчик с медикаментами), его любовь требует своего постоянного овеществления во внешних предметах. Дэвид сублимирует душевные переживания в своем романе посредством недуга дочери,



*Илл. 2. Карин и Минос. «Сквозь тусклое стекло»,
реж. И. Бергман, 1961 г.*

пытаясь найти в её шизофрении ключ к разрешению собственных страданий (Kornev & Olshansky, 2019).

Карин, подобно маленькому ребенку, становится одинокой и беззащитной в реальной жизни. Поскольку никто из близких не способен выйти за пределы своей отчужденности и помочь ей, она вынуждена следовать за манящими голосами потустороннего мира на встречу с Богом, который способен был бы понять и успокоить мечущуюся душу. Однако, как уже говорилось, в заключительной сцене картины женщина видит не светлое и чистое существо, но монстра, «паука», желающего подчинить её себе. Иступленный ужас, который испытывает Карин при встрече с ним, объясняется тем, что ей воочию, словно в отражении, довелось увидеть скрытое за маской заботы, но ощущаемое ею безразличие мужа, отца и брата. В этом контексте проясняется второе название картины — «Как в зеркале», где режиссер использует образ «Бога-паука» для

объективации внутренней отчужденности и холодности родных героини. По словам Бергмана, «если мы попытаемся представить себе бога, если попытаемся его материализовать, то получится прямо-таки отвратительный тип со многими ликами» (Bergman, 1997, 73). Поэтому «Как в зеркале — не христианский фильм. Он изображает людей удивительно одинокими, изолированными друг от друга, жаждущими нежности» (Bergman, 1969, 111).

Другой перевод названия картины — «Сквозь тусклое стекло» — представляет собой строчки из первого послания Апостола Павла к Коринфянам, где он говорит: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1Кор.13:12). Истина никогда не лежит на поверхности, она всегда отгорожена от познания незримой преградой нашего субъективного восприятия мира. Все на что, мы способны, — это увидеть её размытый силуэт, но не добраться до содержания. Так, Карин через свое «тусклое стекло» видит «бога-паука», который выступает лишь холодной оболочкой её родных людей. Истина же находится за ней: в самой глубине души Дэвид, Мартин и Минус дорожат героиней, хотят ей помочь, но барьеры, которые они выстроили из своих страданий, делают это невозможным. Затушеванность их внутреннего зрения делает коммуникацию между ними практически невозможной; она постоянно прерывается взаимным непониманием. Преодоление этого может быть обусловлено индивидуальным порывом к соприкосновению с проблемами другого человека; что, иными словами, мы можем назвать любовью. Она есть и содержание, заполняющее пустоту души, и процесс преодоления границ трансцендентного. Это понимание, осознание приходит к человеку только в самые тяжелые и переломные моменты его жизни, когда старые шаблоны поведения перестают работать и необходимо искать более глубокое обоснование своего существования. Об этом говорит Дэвид в самый критический момент своей жизни:

...я решил покончить с собой. Я подыскал подходящий обрыв, взял в прокат машину [...] и спокойно направился к нему. [...] Я ничего не чувствовал. Ни страха, ни сожалений, ни надеж-

ды. Я подъехал к обрыву и дал полный газ. И вдруг машина [...] затормозила, встала, когда передние колеса уже повисли над пропастью. Я вылез из машины, меня била дрожь. Я прислонился к скале, [...] и долго так стоял, никак не мог отдышаться. В моей душевной пустоте родилось что-то, что я не умею назвать. Любовь... к Карин... и к Минусу. И к тебе. (т.е. к Мартину). (Movie texts, 2020)

В итоге, можно сказать, что образ «бога-паука» представляет собой отражение отчужденности человека от себя, а также равнодушие к окружающим. Однако это выступает лишь внешней оболочкой героев, за которой скрывается их истинная сущность, данная от рождения, — любовь. Именно она способна прорвать корку холода и безразличия, наладить взаимную коммуникацию между людьми. Любовь выступает индивидуальным, внутренним порывом человека, направленным на преодоление барьеров своего субъективного восприятия мира и на открытие себя ему. Так, Карин видит монстра лишь через свое «мутное стекло». Дэвид, Мартин и Минос воспринимают болезнь героини сквозь свои личные страдания и переживания. Если оборотной стороной этого выступает Любовь, то значит она существует как индивидуальная сущность каждого человека в отдельности, которая способна прорвать замкнутый круг отчуждения и превратить бога-монстра в Спасителя. Из чего мы заключаем, что категория Бога выступает здесь не столько в религиозном, сколько в антропологическом ключе, то есть она зависит непосредственно от нас самих, от нашей способности открыться миру. Именно поэтому «“Как в зеркале” — почти отчаянная попытка отразить определенную жизненную позицию: Бог есть любовь, и любовь есть Бог. Тот, кто окружен Любовью, окружен Богом» (Bergman, 1969, 111).

Жизнь ради другого. «Причастие»

Следующим шагом в сторону освобождения человека от его собственных страданий выступает картина «Причастие» (1962). Главный герой — пастор церкви Томас Эриксон — после смерти своей жены влечет безрадостное существование в этом мире. Несколько лет подряд он проводит обряды в одном из сельских приходов без осознания значения своих действий. Терзаемый душевными вопросами о смысле чело-

веческих страданий, продиктованных молчанием Бога, Томас на протяжении всего фильма пытается обрести внутреннюю жизненную опору.

Проблематика кинопроизведения раскрывается через его структурное построение, основанное на кольцевом сюжете. Так, начало и конец картины сходятся в одной сцене — обряд Евхаристии. Однако между ними зритель наблюдает внутреннее перерождение потерявшего веру пастора и обретение им смысла своего существования. По словам самого Бергмана «фильм сделан предельно просто. Однако под простотой скрывается сложность, ухватить которую нелегко. На первый взгляд, сложность эта связана с религиозной проблематикой, но корни ее уходят намного глубже» (Bergman, 1969, 76).

В первой сцене фильма Томас Эрикссон проводит обряд Евхаристии не из-за своей большой веры в исцеляющую силу божьего слова, а ради стремления хотя бы на внешнем уровне поддерживать свое существование, подорванное гибелью жены. Постулат, провозглашённый в первой части трилогии: «Бог есть любовь, а любовь есть Бог, тот, кто окружен любовью — окружен Богом», здесь разрушается под натиском реальной жизни. Для Томаса концентрацией любви была его супруга, которая заполняла собой все его существо и весь окружающий мир. Её смерть не просто отдалила пастора от Бога, но показала, что его вера в трансцендентное существо всегда была надуманной и прикрытой чем-то внешним: родителями, женой. Теперь же нет никого, и спрятать своё безверие за любовью к близким не получится. В сущности, именно по этой причине «пастор умирает эмоционально. Он существует по ту сторону любви, в сущности, по ту сторону всех человеческих отношений. Его ад — потому что он действительно живет в аду — заключается в том, что он сознает свое положение» (Bergman, 1969, 76) (см. илл. 3).

Духовное перерождение героя выражается в трех узловых моментах картины.

Первым этапом на этом пути стало письмо одной из прихожанок церкви — Мэрти — несколько лет безответно влюбленной в священнослужителя. Исповедальное послание женщины ещё раз ставит Томаса перед реальной причиной

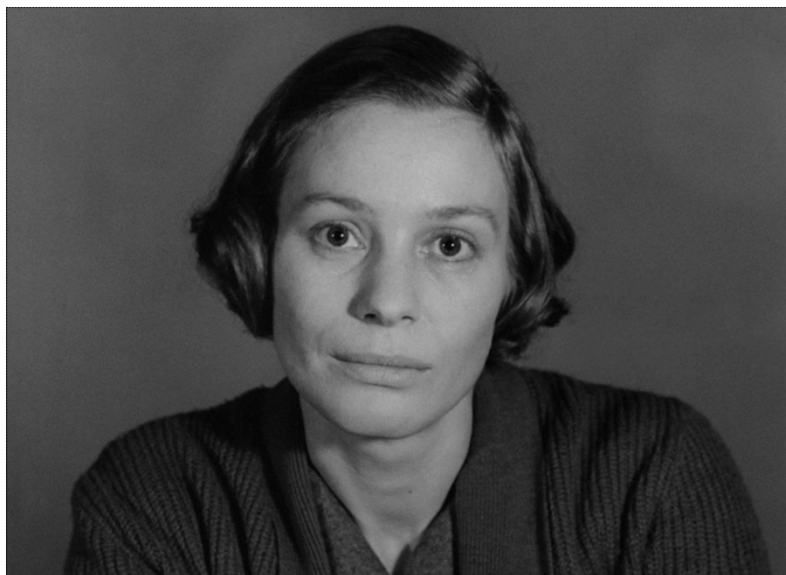


*Илл. 3. Томас Эриксон у распятия. «Причастие»,
реж. И. Бергман, 1962 г.*

его страданий, заключающихся не просто в потере жены, а в его ложной, надуманной вере в Бога. Одновременно с этим героиня, будучи атеисткой, пытается объяснить пастору, что человек в состоянии найти способ жить в этом ужасном мире при помощи любви, несвязанной с внеположным существом, Богом, а значит его отсутствие не лишает человека возможности на существование. (См. илл. 4.)

Следующим шагом стал разговор пастора с рыбаком Юнасом. Глава большого семейства, потрясенный известием о наличии в Китае ядерного оружия, в своих бесплодных исканиях смысла жизни решает на откровенную беседу с Томасом Эриксоном. Прихожанина волнует вопрос: зачем жить в этом мире, если безграничные возможности людей больше ничем не сдерживаются. Иными словами, если Бог есть, то почему он позволяет человеку изобретать оружие, способное убивать людей. Их диалог не вписывается в разряд религиозно-нравственных бесед, где все сводится только к покаянию и молитве; это беседа двух людей, равных друг другу в своем отчаянии и безысходности. Однако, если прихожанин после этой встречи окончательно разочаровывается в мире,

Илл. 4. Письмо Мэри. «Причастие»,
реж. И. Бергман, 1962 г.



то пастор, напротив, находит возможность существования в нем. Он начинает осознавать, что Бог молчит, потому что его нет. Жизнь и смерть, страдания и счастье — все становится намного проще, поскольку они зависят от самого человека, который должен найти смысл своего существования именно в себе, а не за пределами собственной сущности. Самоубийство несчастного рыбака, который так и не смог этого понять, стало для пастора поводом задуматься о своем долге по отношению к прихожанам. Разрешение этого вопроса происходит уже в заключительной сцене фильма.

Звонарь церкви (Альгот Фревик), во время беседы с Томасом Эриксоном, помогает ему осознать свой долг перед прихожанами и тем самым прийти к одному из возможных вариантов собственной жизни. Так, он говорит пастору, измученному несколькими годами одиночества и событиями минувшего дня, свои мысли о страстях Христовых:

Все ученики заснули. Они ничего не поняли — ни причастия, ничегошеньки. А когда за ним пришли, они все разбежались. И потом этот Петр, который отрекся. Вы только подумайте, господин пастор, целых три года Христос беседовал с этими самыми учениками, жили бок о бок, все время вместе. И до них просто-напросто не доходило, что он им хотел втолковать...

Они все его покинули. И он остался один. Какая это, должно быть, мука, господин пастор! Понять, что никто тебя не понимает! Остаться одному, всеми покинутым, как раз тогда, когда так нуждаешься в поддержке! ... Когда Христа распяли на кресте, и он висел там и мучился, он возопил: «Боже мой, боже мой, для чего ты меня оставил?» [...] Он думал, что бог-отец на небесах покинул его. И что все, что он проповедовал, была ложь. В последние минуты перед смертью Христа мучило страшное сомнение. Вот это-то, наверно, и была самая невыносимая из его мук. (Bergman, 1969, 237)

Из этого разговора можно понять, что Христос — обычный человек, который страдал, мучился и сомневался, который чувствовал себя одиноким и покинутым в самый тяжелый момент своей жизни. Не это ли испытывают простые земные люди, ищущие счастья и тонущие в омуте повседневных и глобальных проблем. Иисус был просто первым, кто так ярко сумел продемонстрировать свои духовные страдания от одиночества и покинутости Отцом. В этом случае долг Томаса Эриксона состоит в том, чтобы не оставлять человека в глухом пространстве окружающего мира в момент его наивысшего душевного переживания и волнения; не быть тем молчаливым существом, мучающим людей своим безразличием. Само название картины «Причастие» приобретает метафорический окрас. Евхаристия как путь соприкосновения человека с Богом внутри себя. Здесь уже не имеет значения, есть Бог или его нет, верить пастору в него или нет. Его работа так важна для людей, поскольку их вера выражается и поддерживается посредством Другого. Подобную мысль развивает словенский философ С. Жижек в своей работе «Хрупкий Абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие», в которой он пишет:

...покинутость Богом — то место, в котором Христос становится целиком человеком, место, в котором пропасть, разделяющая Бога и человека, перемещается в Самого Бога. [...] Когда я, человеческое существо, переживаю свою оторванность от Бога, в этот момент крайнего уничижения я абсолютно близок Богу, ибо я оказываюсь в позиции покинутого Христа. [...] Я идентифицируюсь с Богом исключительно через идентификацию с уникальной фигурой оставленного Богом Сына. (Zizek, 2003, 163)

Человек, сомневаясь в существовании Бога, становится непосредственно на место Христа, который перед смертью вынужден был признать свое одиночество. Из этого следует, что мы верим, потому что верил Спаситель, а если он усомнился в Отце, значит и мы испытываем духовные колебания. Коль каждый из нас выступает в роли неуверенного Иисуса, то, видя в Другом эту же потерянную внутреннюю основу, мы словно принимаем подтверждение собственной не-веры. Иными словами, на человеке лежит функция поддержания душевных сил ближнего. Так, герой постепенно начинает осознавать значимость исполняемых им обязанностей для прихожан: именно своей верой, верой в существование Бога непосредственно внутри самого человека, он даёт ближним надежду на разрешение внутренних проблем посредством собственных сил.

Отрицая Бога, пастор Эриксон отрицает налично данную ему реальность. Именно в проявлении своей негативности к миру он вступает в положение самостоятельного субъекта, творящего собственную реальность. Однако переход от веры в статичного внеположного трансцендентного Бога к осознанию себя в качестве дискурсивного духовного порыва происходит через столкновение человека с онтологической пустотой мироздания. Осознавая бесосновность бытия, он испытывает неопиcуемый ужас, словно бы земля уходит из-под ног. Этот «побочный эффект» духовного перерождения человека объясняет причину страдания пастора. Именно гибель жены и прихожанина ставят Томаса перед лицом неизбежного конца себя и мира в целом. В работе А. Кожева «Введение в чтение Гегеля» данное положение объясняется с той точки зрения, что «дискурсивное раскрытие бытия возможно, когда раскрывающее существо осознает свою конечность (т. е. смертность)» (Kozhev, 2003, 20). Герою для обнаружения себя в качестве творящего субъекта просто необходимо было столкнуться с актом смерти, в противном случае, он никогда бы не смог стать полностью самостоятельным.

Итак, через индивидуальное осознание собственной конечности человек приходит к обнаружению Бога не за пределами своей сущности, а, напротив, внутри неё. Так, идет развенчание привычного представления об иудео-христианской

традиции путем указания на то обстоятельство, что трансцендентный (божественный) мир в действительности есть лишь антропологизированный мир природы, внутренний мир человека, который не покидает пределов пространства и времени. Об этом также пишет А. Кожев: «Бог действительно существует лишь в пределах этого природного Мира, где он присутствует исключительно в форме теологического дискурса Человека» (Kozhev, 2003, 22). Иными словами, как гегелевский Бог — не трансцендентный дух-субстанция, а дух антропологический, дух-субъект, так и главный герой в конце картины становится духом-субъектом, уже четко принимающим себя в качестве отсроченной смерти. После этого осознания, Томас находит свое предназначение в мире — помогать «непрорезанным» людям с наименьшей болью совершить переход от восприятия внеположного Бога как субстанции, то есть как чего-то статичного и находящегося за пределами нашего существования, к обретению Бога внутри собственного бытия, то есть приходиться к восприятию себя как творящего самостоятельного субъекта.

Человек как «два полюса одной и той же души».
«Молчание»

В заключительной картине трилогии «Молчание» (1963) на первый план выходит вопрос поиска возможной коммуникации между людьми, уже осознающими себя в качестве самостоятельных субъектов своей реальности.

Раскрытие этой проблемы идет через призму взаимоотношений двух сестер и маленького мальчика Йохана. Герои едут домой после неудачного совместного отдыха. По причине болезненного состояния одной из женщин они останавливаются в незнакомом городе под названием Тимока, где жители разговаривают на «непонятном» языке, а по улицам ездят танки. За сутки, проведенные в отеле, сложные отношения между сестрами — Анной и Эстер — нашли своё выражение в их взаимном молчании на проблемы друг друга. Не в состоянии более находиться в этом скрытом напряжении Анна вместе со своим сыном Йоханом продолжает поездку, оставляя сестру одну умирать в потерянном городе.

Бергман помещает на экран двух женщин, с одной стороны, противоположных друг другу, с другой, — равных в своем одиночестве. Антагонизм их отношений прослеживается на разных уровнях: социальном, физиологическом и эмоциональном.

На социальном уровне противоположность сестер проявляется в следующем. Эстер — переводчица, основное занятие которой составляет работа интеллектуальная, работа с языком. Её труд необходим для настраивания грамотной коммуникации между людьми. Анна же работы не имеет, она замужем, но при этом назвать женщину верной женой и заботливой домохозяйкой достаточно трудно.

Противоположности эмоциональной и физиологической составляющей также достаточно ярко прослеживаются в героинях. Эстер олицетворяет собой саму смерть, она неизлечимо больна и единственное её желание — спокойно умереть дома. Она худа, бледна, даже в определенной степени фригидна; серьезных отношений с противоположным полом у женщины нет. Логика, разум, последовательность и сдержанность есть неотделимые черты её личности. Все эмоции и переживания Эстер хранит внутри себя, не давая им выйти наружу. Переполненная душевной болью героиня словно снедает себя изнутри, её губит не болезнь, а она сама. Однако подобная сдержанность Эстер является следствием не только характера, но и статуса старшей сестры, предписывающего быть всегда примером для младших детей путем отражения «правильного» поведения. Анна — здоровая женщина, плотного телосложения; наличие ребенка выступает косвенным свидетельством её неумного нрава. Жизнь здесь и сейчас, жизнь эмоциями и импульсами выступают основой её существования. Держать в себе боль она не будет, все душевные переживания Анны сразу вырываются наружу. Из немногочисленных диалогов мы также узнаем, что с самого детства она испытывала определенный страх перед сестрой, которая своей холодностью тушила её горячий нрав.

Каждая из сестер, выступая носителем определенного типического образа, стремится утвердить его в контексте социального реальности. Из этого исходит их взаимное непонимание. И Анна, и Эстер манифестируют друг перед другом свою

подавляющую черту, которая выступает для них барьером, закрывающим героинь в себе, в их собственном внутреннем мире. Они добровольно отказались от свободы и закрылись под толстыми стенами придуманных масок социальной действительности. Прорваться сквозь эту преграду, выраженную режиссером в их молчании, практически невозможно. По мнению шведского кинокритика Йорна Доннера:

Здесь Бергман [...] рисует образ человеческого существа, низвергнутого в бездну беспредельного отчаяния. Ни Эстер, ни Анна более не могут пользоваться свободой. [...] здесь изображается борьба между психической и телесной сторонами человеческого существования, борьба. Эстер и Анна — ярко выраженные типические образы и тем не менее они остаются живыми людьми. (Donner, 1964, 54)

Под «типическими образами», о которых пишет киновед, можно понимать определенный тип личности по классификации Карла Густава Юнга. Так, Эстер представляет собой экстравертивный тип, поскольку старается подстраиваться под объективные обстоятельства действительности. Она, сама того не подозревая, отдает всю свою энергию сестре, её сыну, читателям её книг, но при этом совершенно теряет в них себя саму. Анна — интроверт. Подобный вывод напрашивается в силу того, что она воспринимает отношения с сестрой через призму своего субъективизма, что подтверждается словами К. Г. Юнга: «...у интровертивного типа между восприятием объекта и его собственным действием вдвигается субъективное мнение, которое мешает действию принять характер, соответствующий объективно данному» (Jung, 2001, 201).

Попытка сестер спрятать невысказанные проблемы за маской своего «типа» не приводит к разрешению их противоречий, а, напротив, только усиливает их. Именно поэтому женщины не в состоянии долгое время оставаться на обособленном положении. Каждая из них стремится навстречу противоположной сущности для восполнения собственной ограниченности: Эстер желает быть похожей на свою сестру, быть такой же привлекательной и безрассудной, тогда как Анна хочет стать более рассудительной и сдержанной. Так, выступая разнонаправленными личностями, сестры тем не менее «представляют собой

два полюса одной и той же души», — замечает Й. Доннер (Donner, 1964, 63). Следовательно, отношения между Анной и Эстер есть пример, во-первых, несостоятельности человека без своей противоположности, во-вторых, добровольного заключения себя в рамки собственной ограниченности.

В «Молчании» идет концентрация не на трансцендентной сущности, а на неспособности человека выйти за пределы построенных им «типов» и наладить коммуникацию с близкими людьми. Спрятавшись под придуманным вариантом жизни, героини не могут сформулировать то, что так мучает их (разногласия ли это из-за отца, мальчика Йохана, физической и социальной успешности), как замечает ряд исследователей творчества Бергмана (Kornev & Olshansky, 2018). Это подчеркивается тем, что герои попадают в незнакомый город, где идет война, а люди разговаривают на «непонятном» языке. «Странный, ни на что не похожий язык полностью выводит бергмановский город за пределы привычной географии. Он закрыт и для героев, и для зрителя, и для автора» — пишет в своем эссе один из редакторов журнала «Сеанс» Аркадий Ипполитов (Ippolitov, 1996, 192). Выступая основным коммуникативным средством между людьми, язык здесь не является универсальной системой общения, несущей на себе смысловую нагрузку. Французский философ Жиль Делёз в своей работе «Логика смысла» рассматривал три компонента, на основе которых строится смысл любого высказывания: манифестация, денотация и сигнификация. Если мы перенесём эти составляющие на отношения главных героинь, то сможем увидеть, что сёстры выступают в роли манифестаторов своего денотативного высказывания, их главная цель не найти причину своих сложных взаимоотношений, а высказать собственное недовольство друг другу. В этой схеме нет одного важного компонента теории Делёза, необходимого для построения предложений, — сигнификации. Именно она выпадает из коммуникативной структуры сестёр, что лишает их диалоги всякой связи и всякого смысла.

Восполнение недостающего элемента во взаимоотношениях героинь происходит за счет маленького Йохана. Он любит и свою мать Анну, и свою тетю Эстер. У него не возникает жела-

ния выбирать между ними, да никто и не ставит его перед таким выбором. Несмотря на внешнюю холодность сестер друг к другу, в глубине души они боятся потерять мальчика как единственный вариант общения между собой. Йохан одним присутствием словно сглаживает противоречия матери и тети, стремится понять каждую из них. Это объясняется тем, что герой еще не встроен в систему координат взрослого мира. Он словно находится на периферии социальной жизни, которая, возможно, и является тем местом, где можно быть по-настоящему счастливым. Мы видим, как Йохан в поисках интересного занятия блуждает по темным коридорам отеля, где знакомится с группой лилипутов и пожилым швейцаром. Мальчик не знает «непонятного» наречия этой страны, но оно оказывается и не нужно для понимания другого. Он, вновь говоря языком Делеза, выступает в роли сигнификации, которая соединяет манифестацию и денотацию в одну логическую операцию, тем самым налаживая акт коммуникации между постояльцами отеля, матерью и тетей. Вернёмся к работе Жюль Делёза «Логика смысла» и ещё раз отметим мнение философа о том, что структура любого высказывания, состоит из трех компонентов: денотации как указания на вещь в конкретном времени и пространстве, манифестации как выражения говорящим субъектом своего «Я» через денотацию, и сигнификация, выступающей синтаксической связью слов. Лишь наличие этих структурных элементов заключает в предложение определенный смысл (Deleuze, 1998, 29-35). Так, молчание между героинями поддерживается тем, что они, выступая манифестаторами собственного денотативного высказывания, не имеют третьего компонента — сигнификации — необходимого для построения диалога друг с другом. В этой связи их отношения лишены всякого смысла, который должен вытекать из взаимодействия этих трёх компонентов. Мир героинь — это мир, в котором мы видим страдание не от молчания Бога-субстанции, а от молчания Бога-субъекта, то есть самих сестер, способных самостоятельно найти смысл своего существования.

Таким образом, Анна и Эстер прячут страдания, продиктованные взаимным безразличием друг к другу, за ширмой своих придуманных «типических образов» социальной действитель-



*Илл. 5. Больная Эстер, Анна с сыном Йоханом, швейцар отеля.
«Молчание», реж. И. Бергман, 1963 г.*

ности. Они лишены возможности настроить коммуникацию, поскольку каждая желает утвердить, манифестировать собственное «Я». Здесь, в отличие от предыдущих героев картин (Карин, пастор Томас), сестры нуждаются не в любви, и не в поиске себя как творца реальности, а в логическом построении собственной коммуникации. Единственным, кто способен помочь им преодолеть невидимый барьер отчужденности, является мальчик Йохан. Он не включен в структуру «взрослой реальности», что помогает ему не только увидеть её «всеобщую пустоту и безысходность», но и высвободиться из оков её ограниченности (Bergman, 1991, 50) (см. илл. 5).

Заключение. Развенчанное заблуждение

«Трилогия веры» Ингмара Бергмана представляет собой осмысление вопроса внутренних страданий человека, раскрывающихся в картинах посредством персонифицированного

в самих героях молчания Бога. Раскрытие этой проблематики идет постепенно. В первом фильме утверждается постулат «Бог есть любовь, а любовь есть Бог» и только приобщение к этому высокому неземному чувству может помочь человеку выйти из своих границ и стать счастливым. Во второй картине уже не любовь, а чистый акт саморефлексии, осознание и принятие себя в качестве самостоятельно творящего субъекта способно вывести человека из потока нескончаемого страдания. В заключительной части «Трилогии» на первый план выходит проблема коммуникации людей, осознающих себя в качестве самостоятельных субъектов. Здесь, в мире, лишённом веры в трансцендентного Бога, связь одного человека с другим поддерживается только посредством третьего компонента, того, кто, занимая метаположение, может понять обе противоположные стороны и наладить между ними контакт.

Так, в «Трилогии веры» рассматривается не христианская проблема веры и неверия, но отражение в образе «молчаливого Бога» внутренних страданий человека и его равнодушия к переживаниям близких людей. Нельзя услышать мольбы другого, если мы глухи к себе. Человек живет, страдает и уповает на внеположную истину как на возможность своего спасения, не осознавая, что эта возможность находится в его руках. Осознав это, он способен побороть отчужденность самого себя и наладить коммуникацию с окружающими при помощи искренней любви к ним.

В итоге, если в совокупности рассмотреть картины И. Бергмана, то, на первый взгляд, может показаться, что они проникнуты религиозными исканиями истинного Бога. Однако главное в его работах — непонимание людьми друг друга и себя, их духовная изоляция от мира и равнодушие к нему. Бог же предстает перед зрителем как сложный конгломерат зла и добра, греха и раскаяния. Он не христианский спаситель, показывающий путь к счастью, а сам человек, который может себя спасти или погубить. По мнению кинокритика Йорна Доннера, наиболее ярко эти идеи воплотились в картинах «Сквозь тусклое стекло», «Причастие» и «Молчание», которые, «как и другие значительные работы Бергмана, [...] вызовут дискус-

сию, ибо его нельзя толковать однозначно. Смелость Бергмана в том, что он предлагает нам больше вопросов, чем ответов. Он хочет научить нас видеть» (Bergman, 1969, 113).

REFERENCES

- Bergman, I. (1997). *Paintings*. Rus. Ed. Moscow: Museum of Cinema Publ. (In Russian)
- Bergman, I. (1969). *Articles, reviews, scripts, interviews*. Rus. Ed. Moscow: Art Publ. (In Russian)
- Bergman, I. (1991). *An offering to the 70th anniversary*. Rus. Ed. Moscow: All-Union. creative.-proc. The "Cinema Center" Publ. (In Russian)
- Deleuze, G. (1998). *Logic of Sense*. Rus. Ed. Moscow: Rarity Publ. (In Russian)
- Donner, J. (1964). *Ingmar Bergman's personal vision*. Indiana: Univ. Press.
- Ippolitov, A. (1996). Essay. Silence: two Europe. *Seans*, 13, 190-194. (In Russian)
- Jung, K. G. (2001). *Psychological types*. Rus. Ed. St. Petersburg: Juventa Publ. (In Russian)
- Kornev, V., & Olshansky, D. (2018). Analysis of the film "Silence" by Ingmar Bergman. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=7FipLTKi0-Q&list=PLJ9XOC_dwTL4bSnrinsFt3cQ0vkH5XtKG&index=8 (In Russian)
- Kornev, V., & Olshansky, D. (2019). Analysis of the film "As in a Mirror" by Ingmar Bergman. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=w4LGFDeegNg&list=PLJ9XOC_dwTL4bSnrinsFt3cQ0vkH5XtKG&index=3 (In Russian)
- Kozhev, A. (2003). *Introduction to reading Hegel*. Rus. Ed. St. Petersburg: Science Publ. (In Russian)
- Movie texts. (2020). Retrieved from <http://www.vvord.ru> (In Russian)
- Parina, A. V. & Gulchenko, V. V. (1985). *Bergman about Bergman: Ingmar Bergman in theater and cinema*. Rus. Ed. Moscow: Raduga Publ. (In Russian)
- Sheler, M. (1994). *Selected works*. Rus. Ed. Moscow: Gnosis Publ. (In Russian)
- Zizek, S. (2003). *Fragile Absolute, or Why it is worth fighting for the Christian heritage*. Rus. Ed. Moscow: Art Magazine Publ. (In Russian)

ЭСТЕТИКА КОМИЧЕСКОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ РОЯ АНДЕРССОНА

ТАТЬЯНА СЕРЕБРЕННИКОВА

Татьяна Александровна Серебренникова — Санкт-Петербург, Россия.
E-mail: serebrennikowa.ta@gmail.com

В данной статье анализируются фильмы шведского режиссера Роя Андерссона. Автор уделяет особое значение проявлению комического в его работах. В качестве примера разбирается трилогия: «Песни со второго этажа», «Ты живущий», «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии». Рой Андерссон поднимает экзистенциальные вопросы: смысл существования, роль и место человека в мире, взаимоотношения людей и др. Это сложные философские проблемы, однако режиссер показывает тривиальные сцены из жизни простых людей. В этих обычных буднях есть место комическим ситуациям. С помощью каких приемов создается комический эффект рассказывается в данном исследовании. Это медленный естественный темпоритм, съемка непрофессиональных актеров, тщательно продуманные декорации, холодное цветовое решение, реакции и ракурсы. Фильмы не относятся к легким развлекательным комедиям, но они определенно наполнены тонким чувством юмора. В дальнейшем автор планирует исследовать еще ряд фильмов, в которых интересным образом проявляется эстетика комического.

Ключевые слова: комическое, экзистенциальные вопросы, Рой Андерссон, кинематограф, эстетика

AESTHETICS OF THE COMIC IN THE CINEMA OF ROY ANDERSSON

Tatiana Serebrennikova

St. Petersburg, Russia.

E-mail: serebrennikowa.ta@gmail.com

This article analyzes the films of the Swedish director Roy Andersson. The author pays special attention to the manifestation of the comic in his works. The article researches the trilogy as an example: “Songs from the second floor”, “You are living”, “The pigeon was sitting on a branch, thinking about being”. Roy Andersson raises existential questions: the meaning of existence, the role and place of a person in the world, human relationships, etc. All these philosophical problems are complex, but the director shows trivial scenes from the lives of ordinary people. In these ordinary everyday life there is a place for comic situations. The aim of the author is a describing of techniques that are used to create a comic effect. It is a slow natural rhythm, shooting of non-professional actors, thought-out scenery, cold color scheme, reactions and angles. These films are not light entertainment comedies, but they are filled with a humor. Later, the author plans to explore more films in which the aesthetics of the comic is manifested in an interesting way.

Keywords: comic, existential issues, Roy Andersson, cinematography, aesthetics

Современный шведский кинорежиссер Рой Андерссон занимает маргинальное место в мировом кинематографе, однако в узком кругу ценителей прекрасного он признан по достоинству. Рою Андерссону вручено множество наград, в том числе, главный приз Венецианского кинофестиваля — «Золотой лев» за фильм «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии», 2014 год. На данный момент режиссер снял шесть полнометражных картин и несколько короткометражных. Это, наверное, не очень много, однако почти каждый его фильм — настоящее произведение искусства. В статье будет рассматриваться его трилогия — это три фильма: «Песни со второго этажа» (2000), «Ты живущий» (2007), «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» (2014). Фильмы посвящены экзистенциальным вопросам, которые разворачиваются во множестве коротких ситуаций. Эта трилогия про всех нас, про людей, живущих неважно в какой

стране и занимающих неважно какое место в обществе. В каком-то смысле Рой Андерссон — философ, выражающий свои идеи через кинематографические образы. Режиссер задается вопросами о происхождении человека, его месте и роли в этом мире. По утверждению самого автора, все фрагменты трилогии легко меняются как в одном, так и во всех трех фильмах. Таким образом, можно назвать трилогию одним большим художественным кинообразом или одним большим мегафильмом, который состоит из маленьких сценок. Несмотря на то, что режиссер показывает сложные, иногда даже болезненные проблемы современного общества, здесь есть место для комических ситуаций, благодаря которым зритель после просмотра не остается с чувством безысходности. Фильмы сняты с любовью к человеку, пусть даже несовершенному, порой жестокому. В кинематографе категория комического проявляется особым образом. Здесь соединяются законы живописи, применяемые в цветовом решении и построении кадра, звуковое оформление, игра актеров и сам сюжет-нарратив кино. Определенное сочетание всех этих элементов создает задуманный эффект. В статье я постараюсь обратить внимание на каждую составляющую. В качестве примеров будут рассмотрены некоторые эпизоды из ранее перечисленных кинолент.

Особое значение Рой Андерссон придает построению кадра. Каждую сцену он снимает в заранее подготовленном павильоне, выстраивая оптические иллюзии, декорации, что сильно приближает съемочный процесс к искусству театра. Команда буквально воссоздает окружающую среду, специально выстраиваются не только некоторые детали интерьера, но даже целые улицы и пляжи (Bordwell, 2007). Все выглядит рациональным и точно выверенным. Пространство светлое, чистое: на таком фоне как будто лучше видно все малейшие реакции и эмоции персонажей. Рой Андерссон рисует раскадровки, иллюстрируя картины жизни, поэтому его фильмы близки не только театру, но и изобразительному искусству. Палитра составлена из нежных пастельных тонов: серо-голубых, фисташковых, песочных, жемчужно-зеленых... Эти оттенки словно транслируют монотонность, тоску, однообразие и в то же время умиротворение и спокойствие. Цветовая гамма, в каком-то

смысле, стала фирменным знаком Роя Андерссона. Тщательно продуманная форма — уже неотъемлемая часть содержания и стиля. В уникальном киноязыке узнаются шедевры всемирно известных полотен. Например, сюжет с мыльными пузырями, который был популярен в голландских гравюрах XVII века. В фильме «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» есть сцена, где девочки пускают с балкона мыльные пузыри: выдувают, заставляют лопаться...Такими простыми незатейливыми сценками наполнена вся трилогия. Пузырь ассоциируется с мимолетностью бытия. Вот он есть на мгновение — и вот его не стало. Показывая заурядные сцены из жизни, автор возводит каждый миг жизни до произведения искусства.

Разберем первый фрагмент из экзистенциальной драмы «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии». Долгое время режиссер старался не придумывать основного героя в своих фильмах, но здесь все-таки появляются два основных персонажа. Это мужчины средних лет, пытающиеся стать успешными предпринимателями за счет продажи «приколов». Коммивояжеры выглядят уставшими, грустными, они не излучают энтузиазма, пребывая даже в некотором отчаянии. Мы следим за их историей в разных эпизодах фильма. По модели поведения они напоминают известную парочку из комедии дель арте — Арлекино и Пьеро. Один из них плаксивый, очень чувствительный, другой более циничный, грубый и жестокий. Впервые мы их встречаем в кафе, в котором случайному посетителю они рассказывают о своем бизнесе. Здесь должен сработать метод обманутого ожидания: как писал И. Кант: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» (Kant, 1966, 202). Поочередно «плакса» вытаскивает из чемоданчика смешные вещицы. Сперва это вампирские зубы, которые герой медленно примеряет, потом мешочек со смехом, созданный чтобы «веселить публику» на любой вечеринке, и под конец демонстрируется «главная жемчужина» — маска однозубого дядюшки. Немногочисленная публика абсолютно не реагирует на происходящее. Полную тишину в помещении нарушает только искусственный смех мешочка. Неспешность, тягучесть движений, большие паузы между фразами — это характерный для режиссера прием. Все происходит нарочи-

то медленно, а отсутствие реакции у публики создает комичную ситуацию. Потасканные заторможенные клоуны не менее смешны, чем ускоренный паяц. «Мы хотим, чтобы людям было весело», — говорят продавцы приколов, но почему-то никто не веселится... Для большей естественности в кино Андерсон не набирает профессиональных актеров и не прописывает полностью диалоги, даже времени он позволяет повторить будничные темпоритмы (Bordwell, 2007). Такие «неотработанные» реакции, импровизационные моменты создают непринужденную атмосферу в фильмах режиссера.

Следующая сценка с отдельным названием «Встреча со смертью №3» — про один из таких будней. Обычный день в общественной столовой прерван неприятным инцидентом. Умер один из посетителей. Труп лежит на полу, распластавшись перед кассой. Оторвавшись от трапезы, люди неподвижно смотрят на случившееся. Тело обследуют представители соответствующих инстанций, делая вывод о том, что спасти человека уже не удастся. Что стало причиной смерти — неизвестно. Последним, что успел сделать мужчина в этом мире — это оплатить сэндвич с пивом. Возможно, цена спровоцировала сердечный приступ... Хотя об этом не говорится. И вот уже через минуту кассирша интересуется, куда ей деть оплаченный заказ, ведь второй раз деньги за него брать нельзя. Недолго думая, один из наблюдателей выходит из оцепенения и соглашается забрать бесплатный напиток. Статичная композиция фигур в кадре пошатнулась. Становится очевидным, что еще через какое-то непродолжительное время все и вовсе забудут про этот небольшой эпизод. Рутинная серых дней в серых тонах может прерваться смертью незнакомца лишь на мгновение.

Название фильма «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» само по себе комично. О чем размышляет голубь, наблюдая картину событий? Возможно, режиссер и есть тот самый голубь, который просто смотрит на обычные серые будни. В одной из сценок показан детский утренник. Воспитанники по очереди поднимаются на сцену со своим подготовленным номером. Девочка по имени Вильма хочет рассказать стихотворение. Его получается сформулировать благодаря вопросам руководителя:

- О чем стихотворение?
- О птице.
- О какой птице?
- О голубе.
- Что он делал?
- Сидел на ветке и размышлял о том, что у него нет денег...
потом полетел домой.

Комичность ситуации не только в содержании произведения — «голубь думал о том, что у него нет денег», но и в том, что чтение стихотворения превратилось в диалог между воспитателем и девочкой.

Весь этот мегафильм о человеке, о его страхе, о неуверенности в себе, о простых радостях и о тоске, о человеке, над которым одновременно хочется смеяться и плакать. Один из самых ярких эпизодов фильма «Ты живущий» — это сцена в вагоне метро. Пассажиры едут в тишине, думая каждый о своем, и вдруг все начинают петь. Это похоже на протяжный чувственный вой, который словно оголяет их внутреннее состояние.

Сразу после этого мы оказываемся в кафе. За окном сигналят машины, стоящие друг за другом — это похоже на отсылку к человеческому круговороту, в который ты попадаешь при рождении и теперь вынужден тащиться, соблюдая правила. В заведение заходит перепачканный сажей грузный мужчина, с горечью начиная свой рассказ: «Что могу сказать — нелегко быть человеком!» Из его монолога выясняется, что на фирме случился пожар и теперь он разорен. В пакете остались обугленные отрывки бухгалтерского отчета. Барная стойка и сотрудница покрываются пеплом от их яростной демонстрации. «Где заработать? Как сделать, чтобы все было хорошо? Как отсюда выбраться?» — персонаж словно озвучивает мысли всех стоящих в пробке, да и в целом всех людей, сталкивающихся с повседневными трудностями. Такая скорбь и «посыпание головы пеплом» перманентно. Людям всегда чего-то не хватает. Бессмысленность, бесцельность существования, духовный кризис человечества подробно описывались литераторами и художниками прошлого столетия. В новом тысячелетии появляется ирония и тонкий юмор, что скрашивает горечь существования. Рой Андерссон точно добавля-

ет комичные эпизоды в свои экзистенциальные драмы. Да, пожар уничтожил все бумаги, но пепел на лице официантки нас веселит.

В фильме «Ты живущий» точное определение душевного состояния человека XXI века дает измотанный от работы психиатр. К нему постоянно приходят недовольные своей жизнью пациенты. Люди хотят быть счастливыми, но из-за эгоцентричности и злости, это невозможно. Психиатру нашего времени остается лишь выписывать сильнодействующие препараты. «Рада, что у вас все хорошо», — эту фразу говорят друг другу люди на протяжении всего фильма, не испытывая радости. Такие несоответствия, несовпадения и все, что выбивается из порядка, становится комичным.

Нелогичные ситуации иногда возносятся до абсурда. «Смесь над противоречиями и абсурдом, мы лишний раз подтверждаем преимущество мира логики и неотразимость, победоносность мысли» (Collins-Swobi, 1961, 36). Где как не во сне происходят самые сюрреалистичные истории? Один из таких снов рассказал герой фильма «Ты живущий». На семейном ужине, где он почему-то никого не знает, становится очень скучно. Надо что-то предпринять, чтобы скрасить мероприятие. Тогда он решает попробовать повернуть фокус. Задумка в том, чтобы резко выдернуть скатерть, оставив посуду на столе. Мужчина в рабочей форме медленно настраивается, трогает супницу, тарелки и другие приборы старинного сервиза, пока нарядные господа, прижавшись к стеночке, наблюдают за ним. Кто-то подмечает, что сервизу больше двухсот лет! Но «фокусник» просит не волноваться. Когда он дергает за скатерть, вся посуда с грохотом скатывается на пол и разбивается. За содеянное бедолагу судят и выносят жестокий приговор — сожжение на электрическом стуле. Такая абсурдная мера наказания проходит как маленькое шоу, за которым публика следит, словно в кинотеатре, поедая свой попкорн.

Отсутствие купола, разукрашенных клоунов и соответствующих для представления атрибутов не отменяет комичных историй, которые происходят между людьми в повседневной жизни. Следующий эпизод — в ресторане. Богатые посетители наслаждаются приятной обстановкой, вкушают разные блюда

и ждут ярких представлений. Им предлагается для остроты ощущений необычное зрелище. Пьяного добровольца вытаскивают под руки на сцену. Как и полагается, для одного из самых известных номеров, мужчину постепенно закрывают в деревянном ящике. Ассистентка показывает зрителям настоящую пилу, подогревая публику к представлению. Мастер со знанием дела принимается распиливать ящик пополам. Вдруг подопытный начинает стонать. Сначала посетители смеются, полагая, что это часть шоу, но несчастный кричит сильнее. Испуганный иллюзионист наконец-то понимает, что это не шутка. Такое разочарование, вызванное неудачным представлением, обескураживает, а фокусник выставлен на посмешище. Ни артисту, ни мужчине заснуть от боли этой ночью не удастся. Бесконечные страдания сплелись воедино в историях Андерссона.

Хорошая комедия — всегда про действительность, с ее прелестями, разочарованиями и, конечно, пороками, на которых строятся целые сюжеты. Один из распространенных пороков — жадность. «Юморист — это моралист в тоге ученого, своего рода анатом, рассекающий труп только для того, чтобы внушить нам отвращение к нему; и юмор, в том узком смысле, в каком мы берем это слово здесь, есть перемещение морального в научное» (Dzemidok, 1974, 32). Вот проиллюстрированный пример. В больничной палате доживает свои последние дни старенькая женщина. Она лежит на кровати в окружении своих уже давно взрослых детей. Родственники не торопятся уходить. Причиной тому становится не столько мама, сколько сумочка с драгоценностями. Старушка крепко держит ее в руках, уверенная, что заберет все на небеса. Там золотые часы, запонки, кольцо, конверт с деньгами... Комичными выглядят мольбы отпустить сокровища, как будто сыновья действительно верят в их исчезновение. Атмосфера накаляется, и вот уже от резких выдергиваний сумочки кровать начинает кататься по палате. Все выглядит смешным и нелепым. Привязанность к материальному присуща многим людям, но иногда она приобретает нереальные масштабы. В фильме «Песни со второго этажа» есть сцена, где действие происходит в аэропорту. Как неживые манекены стоят сотрудники, приготовившись прово-

жать на посадку улетающих. Они терпеливо, без мельтешения ждут пассажиров. А те, в свою очередь, очень медленно тащат к стойкам небывалое количество чемоданов. С самых верхних постоянно падают клюшки для гольфа. Людей и вещей так много, что все выглядит как бесконечное отражение в зеркале. Интересно, что за счет выстроенной симметрии, изображение на экране не выглядит перегруженным. Персонажи этой зарисовки мечтают о свободе, о новой жизни, о «воздухе». Они верят, что, после переезда в другое место, все изменится. Однако, если не поменять себя, как известно, новый день не наступает.

Смех как физическая реакция на нечто отклоняющееся от нормы может и вовсе утихнуть, если перекося слишком велик. В одной из сцен фильма «Голубь сидел на ветке, размышляя о бытии» чернокожих людей заталкивают в огромный крутящийся цилиндр для сожжения. Белые богатые старики с бокалами шампанского просто наблюдают за смертью других людей, сгорающих заживо. На бочке надпись BOLIDEN — это шведская металлургическая компания. Вероятно, это метафора того, что крупные мировые компании продолжают эксплуатировать человеческий ресурс. Фильмы Роя Андерссона в этом смысле универсальны. Режиссер критикует и высмеивает не только шведскую или европейскую действительность, это близко для любой страны современного мира. Проблемы и конфликты, с которыми сталкивались люди XX века, актуальны и по сей день.

Через самые простые житейские ситуации Рой Андерссон обращается к разным проблемам, в том числе и к расизму. Например, сценка в парикмахерской, в которой араб учтиво, как полагается, принимает клиента-европейца на стрижку. Непринужденный диалог, как это бывает в подобных заведениях, не складывается. Клиент показывает всем своим видом пренебрежение к цирюльнику, откровенно унижая его из-за расовой принадлежности. Это было немного опрометчиво, ведь у мастера машинка для стрижки. Парикмахер решает выстричь поперек всю центральную часть рыжих волос, сделав таким образом прическу, напоминающую клоуна с двумя рыжими пучками по бокам. Конфликты на расовой почве не кажутся нам чем-то необычным. К сожалению, то, что проис-

ходило в прошлом столетии, продолжается и теперь. Через художественные образы автор высмеивает различные социальные недостатки и пороки. Кино шведского режиссера не пытается главным образом рассмешить, оно лишь подчеркивает комичность житейских ситуаций.

Фильмы Роя Андерссона довольно трудны для восприятия. Они требуют от зрителя концентрации и включенности. Несмотря на то, что показываются в основном простые обыденные истории, автор вскрывает болезненные темы общества. Для прочтения этих социальных проблем, зритель должен быть вовлечён не только эмоционально, но и интеллектуально. Так ли легко удержать современного зрителя? Сейчас публика требует зрелищности, спецэффектов, высокой скорости. Р. Андерссон, несмотря на общий медленный темпоритм киноленты, выдерживает современную тенденцию. Его фильмы состоят из маленьких отрывков, которые необходимо сложить, как частички пазла, чтобы получилась ясная общая картина. В этой единой массе экзистенциальных историй «смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека, утверждает радость бытия» (Ворев, 1957, 234).

В дополнение к визуальной структуре продумано и звуковое решение. Почти нет сцен, где действие подкреплялось бы определенной мелодией. Скорее наоборот, тишина и долгие паузы между фразами и диалогами создают эффект неспешности, даже нарочитой медлительности, переходящей в апатию. Но если она есть, то это всегда противопоставление скучному серому дню. На протяжении всего сюжета фильма «Ты, живущий» музыканты репетируют свои партии. Шум от огромных маршевых инструментов мешает домочадцам и соседям, но они продолжают играть. Наконец-то приходит время выступить, и группа собирается вместе. Несмотря на проливной дождь и раскаты молний за окном, друзья бодро исполняют веселую легкую музыку. Ведь однажды дождь закончится и снова будет солнце! Эти веселые нотки — как маленькие радости в толще серых дней. Такое жизнелюбие помогает преодолеть любые трудности.

Рой Андерссон обладает уникальной эстетикой и своим неповторимым стилем. Он большой гуманист, хорошо чув-

ствующий и понимающий людей. Его фильмы — это истории о любом человеке любой страны мира. В одном из интервью автор говорит: «И не надо придумывать в кино искусственных ситуаций, не нужны и спецэффекты. Необходимо изобрести такие условия, в которых гравитация сама будет работать на сюжет, создавая заодно и комический эффект». Юмор Андерссона утонченный, для тех, кто осознает многие процессы современного мира. Темы прошлого столетия трансформировались под новые условия жизни, но конфликты остались прежними. Если комедии Чарли Чаплина сто лет назад строились на страданиях «маленького» человека, то теперь это мир «сытых», но во многом несчастных людей. Надо отметить, что юмор и комическое в целом всегда несут в себе нравственную позицию. «Это фрагменты моей диссертации на тему “Какое быть человеком”. В принципе, тема та же, что у Де Сики: отчуждение, одиночество, сочувствие и его нехватка в современном обществе», — говорит в интервью о своих фильмах Рой Андерссон. Режиссер показывает, что человеческая жизнь трудна и часто посредственна. Однако из таких тривиальных ситуаций состоят дни, годы и, в итоге, вся жизнь обывателя. А еще в этих повседневных заботах и ритуалах кроются важные вопросы, формируются принципы, и случаются смешные моменты.

REFERENCES

- Bordwell, D. (2007). *Lindqvist Ursula Roy Andersson's — Song from the Second Floor*. Seattle: University of Washington Press.
- Borev, Yu. B. (1970). *Comic*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Collins-Swobi, S. (1961). *Comic laughter*. Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Dzemidok, B. (1974). *About the cosmic*. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Kant, I. (1966). *Criticism of the ability of judgment*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Илл. 1. Сцена в больнице — сыновья
вырывают сумку у умирающей матери.
Фильм «Глушь сидел на ветке
размышляя о бытии»*

*Илл. 2. Сцена в магазине —
коммивояжеры демонстрируют
«сменные» вампирские зубы.
Фильм «Глушь сидел на ветке
размышляя о бытии»*



*Илл. 3. Сцена в метро — вой пассажиров.
Фильм «Песни со второго этажа»*



Илл. 4. Сцена в аэропорту — люди тащат множество чемоданов.
Фильм «Песни со второго этажа»

Илл. 5. Сцена на семейном ужине — фокус с посудой. Фильм «Ты живущий»



Илл. 6. Сцена в парикмахерской — расовый конфликт/ подстригли как клоуна.
Фильм «Ты живущий»

RECENSIO



**ЗАМЕЧАНИЯ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ
КНИГИ ТУЛЛИО КЕЗИЧА
О КИНОШЕДЕВРЕ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ**

(Рецензия на кн.: *Кезич Т.*
Мы, создавшие фильм «Сладкая жизнь» /
пер. с ит. Н. Хуциевой. СПб.:
«Аргус СПб», 2021. — 304 с.
ISBN 978-5-6045040-2-4)

Александр Сеницын

Александр Александрович Сеницын — кандидат исторических наук, доцент кафедры Философии, религиоведения и педагогики Русской христианской гуманитарной академии; Санкт-Петербург/Саратов, Россия.

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

В работе представлены краткое описание и критические замечания к русскому переводу книги итальянского кинокритика, журналиста, сценариста и писателя Туллио Кезича (1928–2009): *Кезич Т.* Мы, создавшие фильм «Сладкая жизнь» / пер. с ит. Н. Хуциевой. СПб.: «Аргус СПб», 2021. — 304 с. ISBN 978-5-6045040-2-4.

Ключевые слова: Федерико Феллини, кино, «Сладкая жизнь» / *La dolce vita*, Туллио Кезич, дневник и интервью, хронология, режиссер, сценаристы, актеры, папарацци, «Чинечитта»

COMMENTS ON THE RUSSIAN EDITION OF TULLIO KEZICH'S BOOK ON FEDERICO FELLINI'S MASTERPIECE

(A review of the book: *Kezich Tullio, We who made the film "The Sweet Life"*. Trans. by N. Khutsyeva. St. Petersburg: "Argus SPb", 2021. — 304 p. ISBN 978-5-6045040-2-4)

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor
Russian Christian Academy for the Humanities
Saint Petersburg / Saratov, Russia.
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

The essay presents a brief description and criticism of the Russian translation of the book of Italian film critic, journalist, screenwriter and writer Tullio Kezich (1928–2009): *Kezich T. We who made the film "The Sweet Life"*. Trans. by N. Khutsyeva. St. Petersburg: "Argus SPb", 2021. — 304 p. ISBN 978-5-6045040-2-4.

Keywords: Federico Fellini, cinema, "The Sweet Life" / *La dolce vita*, Tullio Kezich, diary and interview, chronology, director, screenwriters, actors, paparazzi, Cinecittà

Прошлый год был юбилейным годом Федерико Феллини — итальянскому режиссеру исполнилось 100 лет. Здорово, что в России появляются журналы и книги о Феллини¹. Пусть выйдут они не так часто, как хотелось бы, пусть в основном это переводные издания, но важно, что работы о великом выдумщике и художнике, своим творчеством изменившим мир, все-таки публикуются на русском языке². Возможно, со временем

¹ В начале прошлого года вышел номер журнала «Сеанс», посвященный круглой дате маэстро (Arkus & Stepanov, 2020). Критическую рецензию на это издание можно прочесть в «Вестнике РХГА»: Sinitsyn, 2021a.

² См., например, книги, опубликованные в последние полтора десятилетия: Fellini, Chandler, 2005; Konstantini, 2009; Kuvshinova, 2009; Merlino, 2015. Укажу и перевод романа А. Япина «Сон льва» о Феллини, Риме, кино и любви: Japin, 2011. Также см. главы о Феллини в новой коллективной монографии «La strada», посвященной



изменится та плачевная ситуация в отечественном феллиниеведении, по поводу которой я уже сетовал в одной из предыдущих статей (Sinitsyn, 2021a, 344). Надеюсь, что так оно и будет.

В первой половине нынешнего года был издан перевод книги об известной кинокартине Феллини и одном из самых скандальных его произведений (об этом подробнее см. в книге Дона Соувы о запрещенных фильмах XX столетия: Souva, 2008, 420–426; см. также: Stajano, 2007; Merlini, 2015, 157–161). Данный очерк является рецензией на русское издание

известной на Западе книги Туллио Кезича «Мы, создавшие фильм “Сладкая жизнь”». Русская версия была опубликована петербургским издательством «Аргус СПб» при поддержке ТО «Красный матрос». Книга вышла довольно большим (по нынешним-то меркам) тиражом — 1500 экземпляров (во всяком случае, так указано на концевой странице книги). Сразу оговорюсь, что я не сверял этот перевод с итальянским оригиналом, который мне недоступен. Поэтому критическая статья касается русского издания книги. Мне знакомы переводы других работ Т. Кезича о Феллини: английский перевод известной монографии о жизни и творчестве режиссера: “Federico Fellini. His Life and Work” (Kezich, 2006), а также большое по формату

итальянскому кино: Sinitsyn, 2021b (гл. 3: Sinitsyn, 2021c; гл. 8: Sinitsyn, 2021d; и гл. 15–19: Sinitsyn, 2021e; Capilupi & Pirola, 2021; Nikonova, 2021; Ogarkov, 2021; Sinitsyn, 2021f).

и роскошно иллюстрированное немецкое издание “Federico Fellini. Das Buch der Filme” (Кезич, 2009а).

Появление на русском языке книги Т. Кезича, несомненно, является большим событием, хотя само издание имеет некоторые недостатки.

К сожалению, в рецензируемом издании нет никакой информации об авторе книги. И зря, ибо Туллио Кезич, несомненно, заслуживает хотя бы краткого очерка. Тем более, насколько мне известно, это первая крупная работа Кезича, которая публикуется в России, поэтому следовало бы представить итальянского писателя его русским читателям. Только на второй странице есть пометка: «От автора, написавшего “Стоянка в Дуттольяно. Ужасная и полная смятения ночь”». Эта рекламная информация взята, по-видимому, из оригинального издания книги, и явно ориентирована на итальянскую (или шире, европейскую) публику, знакомую с произведениями писателя.

Потому для начала здесь хотелось бы сказать несколько слов об авторе книги «Мы, создавшие...». Туллио Кезич (1928–2009) — известный кинокритик, журналист, литератор, биограф и исследователь творчества Ф. Феллини. На протяжении трех с половиной десятилетий режиссера и писателя связывали добрые отношения. После смерти маэстро в 1993 г., до самой своей смерти Т. Кезич продолжал заниматься феллиниеведением, собирая факты из жизни режиссера, анализируя его кинокартины. Творчество самого Кезича многогранно и интересно. Он написал сценарии к нескольким известным фильмам, играл в кино, был членом жюри международных кинофестивалей. Упомянутая выше книга Кезича «Феллини: жизнь и кино» считается одной из лучших биографий маэстро, она была удостоена наград и переведена на несколько языков. На протяжении более полувека выходили работы Кезича о творчестве Феллини. И в 2009 году, в год смерти автора, палермское издательство (*Sellerio Editore Palermo*) выпустило в серии “La memoria” книгу, полностью посвященную одной феллиниевской кинокартине.

Рассматриваемый труд Кезича — это история киношедевра «Сладкая жизнь» (*La dolce vita*, 1960; далее название фильма

дается сокращенно — *DV*)¹. Автор показывает «технология» создания произведения, словно воспроизводит то, каким образом Феллини осуществлял на практике свой метод *fare un film*. Здесь излагается история работы над картиной, воссоздается исторический контекст Европы конца 1950-х гг. Автор попытался передать тот новый дух *dolce Roma*, который сформировался за полтора десятилетия в послевоенной Италии. Кезич рассказывает о кинематографе и кинематографистах, изображает портреты режиссера, сценаристов, оператора, продюсеров, актеров, композитора, журналистов, политиков и др. Местами кратко, а где-то подробнее он говорит обо всех со-творцах «Сладкой жизни», даже о тех, кто мог, но не попал в круг соучастников. В ряде случаев даны краткие биографии участников феллиниевского проекта, оценивается вклад каждого из них в эту картину. Автор передает атмосферу подготовки к запуску съемок, описывает месяцы работы над созданием фильма, ожидание его выхода на экраны и первую реакцию (весьма противоречивую) европейской аудитории.

Форму своей книги Кезич охарактеризовал как «записки о фильме». В ней отдельные сюжеты подобны лоскуткам, из которых соткано целостное полотно, как и сама кинокартина *DV*, где Феллини использовал тот же принцип лоскутков-эпизодов. Можно даже сказать, что книга выполнена как бы в манере Феллини. Кезич связал более 80 небольших очерков и выстроил их в хронологическом порядке. Первый из них датирован декабрем 1958 г. Основную часть составили очерки за 1959 год, четыре относятся к 1960му, прочие — по 1–2 эпизода — за 1974, 1987–1989, 1992–1994 (здесь и заметка в один абзац от 1 ноября 1993 г. «На смерть Федерико»), по одному

¹ Из доступных мне предшествующих работ Кезича об этом фильме и итальянском кинематографе в эпоху его создания выборочно укажу: Kezich, 1978, 1996, 1999, 2005. Из недавних работ о *DV* см.: Burke, 1996; Ricciardi, 2000; Waller, 2002; Zanetti, 2008; Konstantini, 2009; Kezich, 2009a, 104–127, 2009b; Zavoli, 2009; Rondolino, 2009; Lombardi, 2009; Bignardi, 2009; Fantuzzi, 2009; Giammusso, 2009; Rossi, 2009; Harrington, 2009; Costa, 2010; Merlino, 2015, 147–161; Pravadelli, 2016, 2017, 240–243; Carrera, 2019, 39–50; Dyer, 2020 (с библиографией); Rangan, 2020; Pronchenko, 2020; Ciangottini, 2020; Suderburg, 2020; Carrera, 2020; Bertetto, 2020, 268–273; Nicholls, 2020; Ogarkov, 2021; Sinitsyn, 2021f, 389–393.

за 1996 («Уход Марчелло»), 1998 и 2001. Завершается книга очерком, подытоживающим всю книгу, который был написан к юбилею *DV*. Эта последняя главка «Восход появляется на сцене каждый день (14–15 ноября 2008)» (Kezich, 2021, 287–299) начинается словами:

В Римини проходит международная конференция под названием «Полвека “Сладкой жизни”», организованная Витторио Боарини, директором Фонда Феллини. Я принял предложение председательствовать на ней вместе с прославленным специалистом по эпохе Феллини Серджо Заволи¹ (Kezich, 2021, 287; здесь и далее все цитаты в кавычках приводятся в орфографии переводчика).

Таким образом, Кезич описывает не только время рождения *DV*, но охватывает и полувековую историю восприятия фильма, пусть даже «точечно», реагируя на то или иное событие: уход из жизни Феллини, Клементе Фракасси, актеров Марчелло Мастоаянни и Алена Кюни, актрис Нико Оцак и Нади Грей.

О революционном значении этой картины Кезич говорит неоднократно; например, «Мы... позже осознали, что этот уроженец Римини совершал чудо воскрешения нашего кинематографа» (Kezich, 2021, 10); «...уже готовый фильм стал событием для всех. Он взорвался как бомба, в феврале 1960 года, и на следующий день многие поняли, что Италия уже не будет прежней. Конечно, ее изменила не “Сладкая жизнь”, но этот фильм стал громким манифестом, знаком грядущих перемен, приближающихся на бешеной скорости» (Kezich, 2021, 14). «Событие», «бомба», «громкий манифест», «знак грядущих перемен» — это характеристики не только свидетеля и соучастника, но и исследователя. И с этими характеристиками нельзя не согласиться. «“Сладкая жизнь” спровоцировала нечто вроде землетрясения вокруг Феллини» — отмечает Кезич (Kezich, 2021, 247). Можно дополнить, что «землетрясение» было вызвано энергией самого Феллини, и его воздей-

¹ Сборник «Полвека “Сладкой жизни”» вышел в 2009 г. (Boarini, & Kezich, 2009). Его составили полтора десятка статей, подготовленные киноведами и деятелями искусства, которые были опубликованы на итальянском и английском языках, в том числе предисловие Т. Кезича и очерк С. Дзаволи (см. ссылки на них в предыдущем примечании).

ствие оказалось настолько мощным, что привело к движению «тектонических плит» в европейской политике и культуре. Это произведение как бы «открыло» 1960-е годы, после которых не только Италия, но и вся старая традиционная Европа перестала быть прежней.

Конечно, Кезич излагает свою версию того, как делалась эта картина и какую роль в европейской (и не только) истории (не только кинематографа) она сыграла. Но его наблюдения и суждения особенно ценны по причине того, что в течение многих месяцев работы над *DV* журналист Кезич был помещен в самую гущу событий, общался со всеми (или почти со всеми) участниками этого грандиозного проекта. Помимо личных воспоминаний *post factum*, автор привлекает разного рода источники: газетные публикации, письма, интервью (большой частью те, которые были записаны им самим в беседах с создателями фильма) и материалы собственных дневниковых заметок, сделанных в пору подготовки *DV* (многие из них датированы по дням). Но Кезич, выступая в роли «хрониста», остается писателем, а не историком. И, обращаясь к событиям прошлого, он задается вопросом: «Так было ли все это на самом деле или не было?..» (Kezich, 2021, 12).

Эта книга не только о том, как делалась картина, которая стала знаковой, эпохальной, и о самой эпохе, о людях, причастных к ее созданию и к формированию легенды о ней: в первую очередь о Феллини, о его героях и актерах, реальных и вымышленных историях, породивших те или иные сюжеты *DV*, об атмосфере (причем, не только киношной) конца 50-х годов. Кезич изображает процесс производства *DV* как череду бесконечных сражений Феллини за свой фильм — с продюсерами, сценаристами, постановщиками, художниками, актерами.... А уже после выхода картины — с журналистами, кинокритиками, зрительской аудиторией, церковниками, ревнивыми коллегами-киношниками и др. Автор постарался вспомнить и учесть все, даже, казалось бы, те мелочи, которые имеют косвенное отношение к этому фильму и вообще к кинопроизводству, как, например, эпизод с каким-то зрителем-миланцем, который плюнул в Феллини после просмотра *DV* в кинотеатре Милана в начале 1960 года (Kezich, 2021, 244).

Теперь уже все это обросло легендами и породило множество анекдотов. Кезич пересказывает массу баек такого рода (быть может, что-то присочиняет и сам). Например,

...притом что никто не смог бы поручиться за точность каждой детали... Кроме того, существовала анекдотическо-мифологическая сторона этой операции, заслуживающая отдельного упоминания. [...] Легенды спонтанно расцветают вокруг автора «Дороги», и было бы совершенно бесполезно просить его (Феллини. — А. С.), как заинтересованное лицо, четко разделить правду и выдумку в историях, которые о нем рассказывают. Что касается «Сладкой жизни», существует целый ряд легенд вокруг отношений Феллини с Пеппино Амато (Kezich, 2021, 22–23).

И далее Кезич выдает серию анекдотов о войнах Феллини с продюсерами за свою картину: один — о том, как П. Амато съел контракт, второй — про обезьяньи прыжки Амато и его обнажение перед Феллини и его адвокатами; третий — о том, как Амато выпивает флакон с чернилами (Kezich, 2021, 23–24).

Оригинально выглядит обложка книги (автор — А. Неизвестнова) с десятками темных безликих фигур, которые как бы бегут на нас с экрана/обложки. Лейтмотивом книги является идея о том, что все те сотни людей, которые принимали участие в создании *DV*, все они могут назвать себя со-авторами фильма. Кезич говорит об этом в предисловии: «Все, кто участвовал в создании “Сладкой жизни”, подтвердят...» (Kezich, 2021, 9); «Благодаря какому-то странному феномену мы все ощущали себя авторами фильма, и, как я со временем понял, это чувствовали не только мы, “интеллигентщина”, но также и машинисты, электрики, статисты» (Kezich, 2021, 11–12). И в последней главе, где автор цитирует слова М. Мastroяни: «...проект в духе той шутки, которую часто повторял наш дорогой Марчелло, когда мы, ветераны великого предприятия, собрались вместе: “Быть участником ‘Сладкой жизни’ — это словно вместе пройти военную подготовку”» (Kezich, 2021, 298). Конечно, Феллини был создателем фильма, но коллективные *мы*, причастные к созданию *DV*, являемся его сотворцами. В этом и состоит главная концепция книги Кезича, сформулированная в ее названии.

Ярко, вдохновенно и художественно автор подает образ *того* Феллини, который в 1958 году был уже дважды «оскароносцем» и имел много других наград за свои первые «шесть с половиной» фильмов.

Как описать *того* Феллини, которому только что исполнилось тридцать восемь лет? Я столько раз рассказывал о нем, что мне трудно выбрать самый точный его образ: лозоискатель, нашедший воду, пес, унюхавший трюфель, велосипедист, готовый к спуску с горы? Уже при первом взгляде на него возникло безудержное желание запрыгнуть на корабль, отходивший от причала, слепо подчиняясь приказам этого отважного до безрассудства капитана. (Kezich, 2021, 9)

Большинство очерков соткано из личных воспоминаний автора о его встречах и беседах с продюсерами, актерами, с режиссером и его помощниками. В разных главах встречаются выражения: «Федерико говорит мне...», или «после полуночи я и Феллини на вокзале Милана...», или «Глядя на меня доверчивыми мальчишескими глазами, он говорит мне...», «бормочет почти про себя Федерико» и т. п. Или признание Кезичу продюсера А. Риццоли: «“Вы друг Феллини?” — спросил меня однажды “командующий” Анджело Риццоли. — Что он думает обо мне?...” На мои протесты Риццоли реагирует неожиданно. Он проводит меня по отстроенному зданию... “Тогда скажите ему это, этому вашему другу там...”» (Kezich, 2021, 262–263).

Интересен рассказ о задумке создания Феллини с соотарищами своей студии кинопроизводства и ее реализации (Kezich, 2021, 240–242, 248–249, 250–255). Материал об этом представлен в двух интервью, которые Кезич взял у Ф. Феллини (в конце 1959 г.) и у Ф. Феллини и К. Фракасси (в середине 1960 г., когда создатели *DV* возвращались из Амстердама после представления фильма голландской публике). Важными являются примечания Т. Кезича, которые помещены в основном тексте в квадратных скобках. Правда, таких пояснительных примечаний немного, и все они встречаются в последней части книги (Kezich, 2021, 251, 252, 253 и далее). Эти вставки-примечания краткие, но содержательные, они представляют взгляд из будущего, то есть дают комментарий

к каким-то замечаниям из интервью пятидесятилетней (или около того) давности, с учетом того, как потом разворачивались события, о которых идет речь. Так что все эти «дополнения» самого автора сугубо по делу, проясняющие для читателя какие-то реалии в повествовании. Вот, например, 30 июня 1960 г. в беседе Кезича с Феллини и Фракасси речь заходит о студии кинопроизводства, которую задумали эти два режиссера, и Феллини поясняет: «Назовем ее Фель-фрака или Фрака-фель, или, черт возьми, как захотим». И Кезич в скобках дает пояснение: «[Потом она станет называться Федериц, Федерико плюс Риццоли. — *Прим. авт.*]» (Kezich, 2021, 251) и т. п. Замечу, что такого рода авторские пояснения важны не только для истории создания «Сладкой жизни», не только для биографии и творчества Феллини, но и для истории итальянского кино в целом (см. Kezich, 2021, 255).

Очерк «Фильм о фильме (21 декабря 1974)» посвящен известной кинокартине Этторе Сколы «Мы так любили друг друга» (Kezich, 2021, 258–259). Если верить указанной датировке этой заметки, то она написана «по горячим следам» просмотра этого фильма (он был создан в 1974-ом, и премьерный показ картины в Италии состоялся в конце этого года). Автор, являясь очевидцем, живым свидетелем и, можно сказать, со-участником съемочных дней у фонтана Треви, дает справедливую оценку: «ситуация реконструирована великолепно» (Kezich, 2021, 259). И это уже разговор о рецепции и реконструкции отдельных его эпизодов *DV* в более поздних картинах других режиссеров, о влиянии и подражании (см. очерки в юбилейном сборнике: Boarini & Kezich, 2009; а также в «Блэквелловском путеводителе» по творчеству Ф. Феллини, где дюжина статей части VI посвящена рецепции феллиниевских фильмов: Burke, Waller, & Gubareva, 2020).

Несколько главок книги написаны *post factum* — с позиции отдаления от событий на десятилетия. И вот, толи с горечью по отношению к новым временам (цитируемый далее очерк датирован первой половиной 1990-х), толи с ностальгической ноткой по наивному в своей чистоте прошлому, автор замечает: «тогда мы были только на заре вседозволенности» (Kezich, 2021, 278). В последней части книги Кезича поме-

щена серия очерков *in memoriam* создателям «Сладкой жизни», ушедшим в 1990-е гг.: Клементу Фракасси (Kezich, 2021, 274–276), Феллини (Kezich, 2021, 276), Наде Грэй (Kezich, 2021, 277–278), Алену Кюни (Kezich, 2021, 278–280), Мастроянни (Kezich, 2021, 280).

Все истории, рассказанные автором книги, сопряжены с *DV*, и всё имеет смысл именно в связи с этой картиной, причем и дальнейшие биографии «третьестепенных» ее персонажей, даже если это не столь очевидно. Например, заметка о немецкой певице и авторе песен, актрисе и фотомодели Кристе Пэффген, известной под псевдонимом Нико, которая в эпизодической роли в *DV* сыграла саму себя (в титрах указана как *Nico Otzak*). Кезич пересказывает факты биографии этой актрисы, модели, певицы, прожившей яркую (сладкую?) жизнь (Kezich, 2021, 261–262). Этот краткий очерк был написан Кезичем под впечатлением от известия о несчастном случае с Нико (ей не было пятидесяти лет, когда произошла авария на велосипеде, приведшая к смерти), и в конце автор резюмирует: «Не знаю, почему эта грустная новость так болезненно вписывается в многогранную и беспорядочную картину — часть феллиниевской фрески, которая проникла в наше настоящее так же глубоко, как и в неизбежное будущее» (Kezich, 2021, 262). Эта заметка датирована 1988 г. (Нико умерла в Испании 18 июля 1988 г.) — почти три десятилетия спустя после создания *DV*. Тогда еще были живы многие «со-творцы» (в интерпретации Кезича) фильма. С того времени прошло еще 30 с лишним лет...

В книге Кезича собрано все, что произошло и продолжает происходить вокруг фильма. Ныне прошло уже 62 года после выхода *DV* на экраны. Сам Кезич умер 12 лет назад — 17 августа 2009 г. В том же году в Риме в 100-летнем возрасте скончался Туллио Пинелли — один из сценаристов «Сладкой жизни». В 2015-ом ушли из жизни две феллиниевские кинодивы — Анита Экберг и Магали Ноэль, сыгравшие важные роли в этом и других его фильмах. Ныне из здравствующих «создателей» киношедевра осталось лишь несколько «старожилов»: Адриано Челентано, Анук Эме, Ивонн Фюрно и самая младшая из актеров *DV* Валерия Чанготтини (сыгравшая девочку

Паолину). История картины продолжается. И Кезич сказал об этом, назвав предисловие к книге «Фильм, судьба которого — никогда не закончиться».

Это то, что мне хотелось сказать о небольшой, но увлекательной книге Т. Кезича. Работа, бесспорно, важная, имеющая значение не только для исследователей творчества Феллини, но и для истории итальянского и европейского кинематографа. Представлены десятки биографий, изложена масса существенных деталей, так или иначе касающихся многих «создателей» легендарной феллиниевской кинокартины.

Теперь скажу несколько слов о том, что касается русского перевода, оформления и в целом качества издания этой книги на русском языке. И тут, увы, будет много критики.

Я не стану проводить полную «работу над ошибками», однако считаю уместным указать на характер этих ошибок и некоторых странностей издания.

Одна из «странностей» заключается в том, что почти все (но все-таки не все) имена и названия — итальянские, английские, французские и проч. — переданы в оригинальном написании в примечаниях. Не совсем понятно, зачем нужна, и во всех ли случаях нужна эта информация, но, как бы то ни было, в ней также есть ошибки и нет единообразия — зато есть любопытные казусы. Так, подобные ссылки имеются даже на титульных страницах. Такого нет ни в одной книге. На титульной странице (Kezich, 2021, 3) дано имя автора «Туллио Кезич» и тут же помещено примечание: Tullio Kezich. Выглядит такой способ представить читателю имя автора в оригинале несколько необычно... Тогда уж, следуя общему принципу оформления русского издания этой книжки, даже как-то странно, что ее итальянское название, равно как название фильма и имя режиссера Ф. Феллини не даны в примечании на обложке или на титульном листе.

Имеются опечатки, в том числе на титульных страницах. Так, на обороте титульной страницы имя автора указано с ошибкой — пропущенная гласная: Kezich (Kezich, 2021, 4), а в оригинальном названии книги Кезича название фильма “La dolce vita”, которому она посвящена, не выделяется ни кавычками, ни курсивом. В выходных данных русского издания в скоб-

ках указана только начальная дата жизни автора (1928), хотя Т. Кезич умер 12 лет назад и резонно было бы указать годы его жизни полностью (1928–2009).

А вот далее в сносках помещены, как уже говорилось, оригинальные имена и названия, которые встречаются в тексте Кезича. Например, в основном тексте упоминается имя Нино Роты и в сноске указано: Nino Rota (Kezich, 2021, 14); в тексте: «Статья в журнале “Вита”» и дано примечание к «Вита»: Vita (Kezich, 2021, 22); «на улице Виа Национале» и повторение в примечании: Via Nazionale (Kezich, 2021, 25), и т. п. При этом в ряде случаев одни и те же примечания с тем или иным именем или названием повторяются по несколько раз.

Иногда указания оригинальных имен в примечаниях даются неверно, или же в разном написании, то с ошибками, то без них. Приведем только пару примеров, хотя их гораздо больше. Так, десятки раз в книге названы имя и фамилия актера, сыгравшего роль Штайнера в *DV*, и всюду они даны неверно: «Алан Куни» (Kezich, 2021, 166, 167–170, 195, 234, 278–279), причем еще и с указанием «оригинального» имени в подстрочнике: Alan Cooney (*sic!*), хотя эту роль исполнил известный французский актер театра и кино Ален Кюни (*Alain Cuny*), который спустя 10 лет исполнит роль Лика в историографическом «Сатириконе Феллини». Но на с. 166, прим. 257 (Kezich, 2021, 166) появляется «чужое имя» Alan Cooney (Неужели так было в оригинальном тексте Туллио Кезича?); правда, в предисловии к книге (Kezich, 2021, 13) оригинальное имя этого актера указано верно *Alain Cuny*, но в русском варианте на той же странице назван тот же «Алан Куни», и тут уж совсем полная неразбериха. Или еще одна ошибка с именами (невероятная для человека, знакомого с европейским кино прошлого столетия). Когда Кезич называет имена *известных* режиссеров, с которыми работал А. Кюни (Kezich, 2021, 170), и среди них появляется «Малле». Чтобы внести ясность, отмечу, что речь здесь, конечно, идет о французском режиссере Луи Мале (*Louis Malle*), у которого в 1958 г. в фильме «Любовники» А. Кюни исполнил роль обманутого мужа. Другой пример: в прим. 62 (Kezich, 2021, 29) указана по-итальянски фамилия режиссера Роберто Росселлини — без каких-либо пояснений.

Понятное дело, что имя этого режиссера, «отца» итальянского неореализма, мастера, которого сам Феллини называл «Городским полицейским, который помог мне перейти улицу» (см. главу в книге Б. Мерлино: Merlino, 2015, 68–78), не нуждается в представлении. Имя Росселлини, как и его фильмы (во всяком случае, добрая половина его произведений), известны каждому, кто интересуется итальянским кинематографом. Феллини отзывается о своем старшем товарище и наставнике в превосходной степени: «Я признаю за ним первородство, как первородство Адама: он был своего рода прародителем, от которого произошли мы все» (as cited in Merlino, 2015, 78). Так вот, по-итальянски фамилия режиссера указана верно: «Rossellini», но в русском ее написании встречаются ошибки. В ряде мест в начале книги фамилия передана неверно, с одной «л» — «Росседини» ((Kezich, 2021, 29, 30, 34, 80), а в других случаях — правильно: «Росселлини» ((Kezich, 2021, 225, 247, 259, 293, 294). Кроме того, часто в примечаниях указываются латиницей имена многих известнейших деятелей культуры, не нуждающихся в представлении. Тем не менее некоторые другие имена даны без примечаний.

Можно отметить еще один любопытный казус: в прим. 39 (Kezich, 2021, 18) (после 38-ми предыдущих сносок) встречаем пояснение: «Здесь и далее — Примеч. пер[еводчика], если не указано иное». Но, во-первых, ничего «иногое» во всех примечаниях нигде не указано. И почему это обозначено только здесь? Что же, предыдущие 38 примечаний принадлежат не переводчику, а кому-то еще? Тогда почему с самого начала не назван их автор?

Имеются и другие подобные неаккуратности, вводящие в заблуждение читателя. Например, в переводе немецкого словосочетания “knaedige frau” (Kezich, 2021, 285) (причем существительное передано со строчной буквы), переведено как «худая женщина» (нем.) (прим. 366). Перевод этой фразы, данный в примечании к русскому изданию, выглядит неуместным. Здесь, судя по всему, в оригинальном тексте Кезича содержится обращение: “gnädige Frau”, что в немецком языке передает уважительное обращение к женщине: «милостивая госпожа» или «сударыня». А «худая женщина» — неуместно

по контексту. Право, даже сложно представить, в каком смысле здесь вообще можно было подразумевать «худую» фразу: «худосочная», «хилая» в физическом ли смысле, либо худая как «дурная, злая, скверная» женщина?

Плохо обстоит дело и с названиями кинофильмов. Дважды (в названии главы и в тексте) указано название фильма М. Арены «Князь-болван» (1960) (Kezich, 2021, 231), но в данном случае в примечании дано не просто оригинальное название (как в большинстве других сносок в этой книге), а сделано «пояснение» для читателя: «“Принц ломоть” — фильм режиссера Маурицио Арена» (прим. 320) (Kezich, 2021, 231). Но название фильма, которое соответствует оригинальному названию — *Il principe fusto*, — уже было дано в тексте, и было названы имя и фамилия итальянского режиссера и актера М. Арены. Так чему служат такого рода «удвоения», а данном случае — еще и «раздвоения» (в названии)? Или вот еще пример: «...это тот самый халат, который надевал Берт Ланкастер (здесь без сноски с указанием имени американского актера. — А. С.) в “Гепарде” (без сноски с указанием названия фильма. — А. С.)...» (Kezich, 2021, 278). Понятно, что речь здесь идет о кинокартине Л. Висконти 1963 года, которая давно стала классикой, и название которой «Леопард» давно является устойчивым в русском языке. В примечании самого Кезича (Kezich, 2021, 255) названы фильмы трех итальянских режиссеров; среди них пазолиниевский фильм 1961 г. «Аккаттоне» (название переведено как «Бродяга», хотя точнее было бы передать «Нищий» или «Бомж», но правильнее было бы оставить итальянское название без перевода, как это обычно и делают: “Accattone”); фильм Э. Ольми “Il posto” (1961), который переводчица указывает как «Место», хотя точнее было бы передать как «Должность» или «Вакантное место» (именно это название является общепринятым в русской традиции). Название фильма Феллини «Брачное агентство» передано как «Свадебное агентство», хотя в этой короткометражке речь идет не о свадебных торжествах, и к тому же существует устойчивая традиция перевода названия этой новеллы из киножурнала «Любовь в городе» (1953). Или вдруг дана серия примечаний (Kezich, 2021, 215–217) (замечу, что в других местах книги

таких пояснений к фильмам нет, хотя и названы десятки картин). И пояснения в сносках такого характера: в тексте указано: «Это судьба, которую неотвратно переживали в истории кинематографа все произведения, находящиеся в открытой полемике с “нормальными” размерами кинематографических произведений, от “Нетерпимости” Гриффита²⁹⁶ до “Алчности” Штрогейма²⁹⁷, от коммерческого выпуска “Детей райка” Карне²⁹⁸ до “Ивана Грозного” Эйзенштейна²⁹⁹» (Kezich, 2021, 215). К этой фразе идут примечания такого характера: «²⁹⁶ “Нетерпимость” Гриффита — американский эпический немой фильм, длиной в 3,5 часа», или «²⁹⁸ “Дети райка” Карне — французский черно-белый художественный фильм 1945 года» (с указанием года, но без указания хронометража), или «²⁹⁹ “Иван Грозный” Эйзенштейна — советский художественный исторический фильм» (Kezich, 2021, 215) (без указания хронометража и года выпуска; хотя следовало бы сказать о трех частях этого кинофильма С. М. Эйзенштейна)... Во всех случаях — без указания оригинальных названий (как в других местах), без инициалов режиссеров, то есть наблюдается несогласованность даже в этой самой скупой информации. Все это, разумеется, сущие мелочи, но они являются показательными не только для уровня перевода, но и характеризуют качество издания.

Есть и более существенные и обидные погрешности. Как уже было отмечено, в последней части книги помещена серия очерков *in memoriam*. В «Прощай, Клем» (Kezich, 2021, 274–276) Кезич рассказывает: «Газета предоставила в мое распоряжение сорок строчек, чтобы попрощаться с таким великим персонажем, как Клементе Фракасси». Но режиссер, сценарист и кинопродюсер К. Фракасси умер в феврале 1993 г., а очерк Кезича в книге датирован маем 1992 г., т. е. получается, что мемориальная статья была напечатана в газете за 9 месяцев до смерти Фракасси?! Как такое может быть? Или вот еще пример. Очерк, посвященный памяти Нади Грэй (Kezich, 2021, 277–278), датирован 30 января 1994 г. («Замечу, что я знал совсем немного о Наде Грэй, угасшей две недели назад в Нью-Йорке», (Kezich, 2021, 277), но актриса умерла спустя почти полгода — 13 июня 1994 г. Такой же загадкой остается и дата

написания статьи о «Сфинксе», Алене Кюни (Kezich, 2021, 278–280), которая указана в заглавии: 18 марта 1994 г. Как? Здесь на месяцы «урезали» жизнь еще одного из создателей «Сладкой жизни»! Могу предположить, что здесь, по-видимому, ошибка с месяцем: правильно указать май вместо марта, поскольку Кезич пишет: «Его улыбка — самое прекрасное воспоминание, которое у меня осталось об актере, *ушедшем от нас в эти дни* (курсив мой. — А. С.)...» (Kezich, 2021, 278). Ведь известно, что французский актер А. Кюни умер 16 мая 1994 г. Присутствуют ли все эти ошибки (как и множество других!) в оригинальном итальянском издании книги? Это ошибки Кезича? Но даже, если это так (в чем я сомневаюсь), русскому переводчику, корректору книги и всем тем лицам, что ответственны за это издание, их следовало бы исправить, чтобы не вводить в заблуждение русских читателей.

Следовало бы не только перепроверить все имена, которые упоминаются Кезичем (а их две с лишним сотни), но и подумать над переводом названия отдельных глав-очерков. Например, название очерка «Кто руководит лучше?» (Kezich, 2021, 94–96) вряд ли соответствует оригиналу. Во всяком случае, в этой главке говорится о том, что руководит всем процессом кинопроизводства Феллини (что и так понятно и повторяется автором многократно); другое дело, что здесь говорится о любви Феллини и Мастроянни к автомобилям, даже о «страсти к машинам» (Kezich, 2021, 95) режиссера и его *alter ego*. Рассказывается об их спорах в качестве автолюбителей. И как пишет Кезич: «Простая фраза: “Кто из вас двоих лучше водит машину?” провоцирует их на бесконечные споры» (Kezich, 2021, 95). Конечно, название этой главы точнее передать «Кто рулит лучше?» (и игриво, и резонно) или, например, «Кто лучше водит?» (это название правильнее передает содержание очерка и опять же содержит некую игривую двусмысленность).

Есть ошибки, явно связанные с невнимательностью. Например, такие повторы слов: «Я их узнаю, *когда когда* они проезжают мимо», — это говорит (на ломаном итальянском?) о машинах Мастроянни (Kezich, 2021, 95); или «...неотвратимое появление которого интуитивно *почувствованно почувство-*

вали собравшиеся у Штайнера люди...» (Kezich, 2021, 185). На с. 84 «*Андреа Андре Шенье*» (Kezich, 2021, 84). Таких примеров очень много. Вероятнее всего возник сбой при осуществлении корректуры и в итоге в тексте был оставлен и исправленный вариант, и вариант с ошибкой.

Отметим еще один вводящий в заблуждение комментарий, данный к следующему тексту:

«Если хочешь разозлить Поэта (т. е. Феллини. — А. С.), спроси его, не напоминает ли стриптиз в “Сладкой жизни” тот эпизод, что есть в “Ругантино”, — шепчет мне Гвидарино, ссылаясь на известную сцену празднования дня рождения, которая заканчивается в комиссариате из-за излишеств, допущенных турецкой балериной Айке Нана (Kezich, 2021, 201–202)¹

Этот разговор состоялся 11 августа 1959 г. (дата указана в заглавии очерка), когда Феллини снимал эпизод ночной оргии в финале фильма. Та «сцена», которую припомнил Гвидарино, случилась в ресторане «Ругантино» за 9 месяцев до этих съемок — 5 ноября 1958 г. Айше Нана устроила стриптиз в ресторане «Ругантино», что вызвало взрыв возмущения в итальянском (и не только) обществе (кстати, когда снова упоминается этот скандальный случай (Kezich, 2021, 297), дата здесь указана неточно, с «опозданием» в месяц: 5 декабря — то ли это ошибка в оригинальном издании, то ли снова неточно передано в переводе?). Так вот, в прим. 284 дается «разъяснение»: «“Rugantino” — итальянский фильм 1973 года с Адребано Челентано и Клаудией Мори». Но как же может быть такое? Поясню, что названная трагикомедия П. Ф. Кампаниле была создана через 14 лет после «Сладкой жизни», то есть позже разговора, описанного Кезичем, и никакого отношения к «Сладкой жизни», к Феллини и скандалу в ресторане «Ругантино» этот кинофильм на исторический сюжет (события происходят в середине XIX века) не имеет. Две этих картины связывает разве что Челентано, который в «Сладкой жизни» исполнил роль молодого певца и танцора рок-н-ролла

¹ Кстати, имя турчанки ливанского происхождения обычно принято передавать как Айше Нана (Ayşe Nana), но в данном переводе она всюду «Айка» (Kezich, 2021, 202, 277, 297).

Адриано (по сути самого себя), а в ленте Кампаниле он сыграл главную роль — заносчивого драчуна (Ругантини — молодой забияка, задира, хулиган, хвостун).

Как объяснить такое множество погрешностей? Полагаю, поспешностью и недостаточным знанием материала. Этот «сырой» текст, конечно, следовало бы качественно отредактировать, привести к единообразию и убрать бесполезные примечания. Еще раз подчеркну, что, несомненно, важен сам факт публикации книги известного итальянского писателя и исследователя. Но переведенный текст подан «в сыром виде». Мои замечания касаются русской версии книги Т. Кезича, но это конкретное издание во многом, увы, является зеркалом современного отечественного книгоиздания. А ведь стоит помнить, что культура книги формирует культуру читателя, и по большому счету всё это в итоге формирует нашу культуру как таковую.

REFERENCES

- Arkus, L., & Stepanov, V. (Eds.). (2020). *Seans [Fellini]*, 74. (In Russian).
- Bertetto, P. (2020). Fellini and the Aesthetics of Intensity. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (267–278). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Bignardi, I. (2009). Fashion and customs. In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (93–96). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Boarini, V., & Kezich, T. (Eds.). (2009). *Mezzo secolo di "Dolce vita"*. Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Burke, F. (1996). *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*. New York: Twayne Publishers; Simon & Schuster Macmillan.
- Burke, F., Waller, M., & Gubareva, M. (Eds.). (2020). *A Companion to Federico Fellini*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Capilupi, S. M., & Pirola, F. (2021). Religion, Music and Faith in Happiness in the Works of Federico Fellini and Nino Rota. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (328–340). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA. (In Russian).

- Carrera, A. (2019). *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*. London; New York et al.: Bloomsbury Academic.
- Carrera, A. (2020). "Il viaggio di G. Mastorna": Fellini Entre Deux Morts. In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (129–139). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Ciangottini, V. (2020). A Bit of Everything Happened: My Experience of "La dolce vita". In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (35–36). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Costa, A. (2010). *Federico Fellini. La dolce vita*. Torino: Lindau.
- Dyer, R. (2020). *La dolce vita*. London; New York: Bloomsbury.
- Fantuzzi, V. (2009). The Church's position on "La dolce vita". In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (103–108). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Fellini, F., & Chandler, Sh. (2005). *I remember...* (V. Bernatskaya & N. Pal'tseva, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Vagrius Publ. (In Russian).
- Giammusso, M. (2009). Theatre during the "Dolce vita" years. In V. Boarini and T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (103–108). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Harrington, E. M. (2009). "La dolce vita" in America. Sin, Sensationalism and the Oscars. In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (191–199). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Japin, A. (2011). *Leo's Dream*. Rus Ed. St. Petersburg: Limbus Press Publ, 000 "Izdatel'stvo K. Tublina" Publ. (In Russian).
- Kezich, T. (1978). *Il dolce cinema. Fellini & altri*. Bompiani.
- Kezich, T. (1996). *Su "La dolce vita" con Federico Fellini. Giorno per giorno, la storia di un film che ha fatto epoca*. Venice: Marsilio.
- Kezich, T. (1999). *Primavera a Cinecittà. Il cinema italiano alla svolta della "Dolce vita"*. Roma: Bulzoni.
- Kezich, T. (2005). Federico Fellini and the Making of "La dolce vita". *Cineaste*, 31 (1), 8–14.
- Kezich, T. (2006). *Federico Fellini. His Life and Work* (M. Proctor & V. Mazza, Trans.). New York: Faber & Faber.
- Kezich, T. (2009a). *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München: Schirmer/Mosel.
- Kezich, T. (2009b). Eyewitness. In V. Boarini and T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (17–20). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.

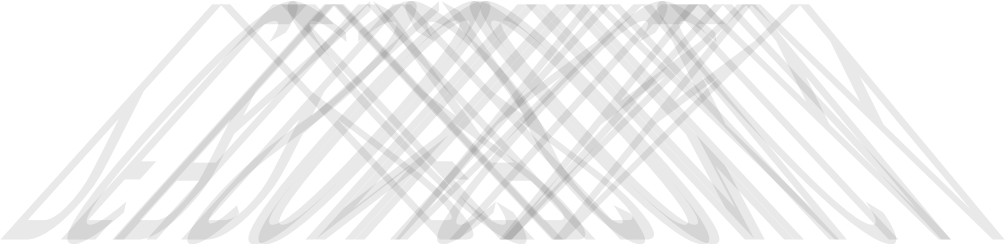
- Kezich, T. (2021). *We who made the film "The Sweet Life"* (N. Khutsyeva, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Argus SPb Publ. (In Russian).
- Konstantini, K. (2009). *Federico Fellini* (M. N. Malorossiyanova & S. V. Surkova, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian).
- Kuvshinova, M. Ju. (2009). *Asa-Nisi-Masa. Fellini and his films*. Moscow: OOO "Karmen Video Fil'm" Publ. (In Russian).
- Lombardi, F. (2009). The sound landscape of "La dolce vita" and its multiple soundtracks. In V. Boarini & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (71–76). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Merlino, B. (2015). *Fellini* (L. F. Matyash, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Molodaya gvardiya Publ. (In Russian).
- Nicholls, M. (2020). "La dolce vita". In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (471–473). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Nikonova, S. B. (2021). Film, Music and Historical Thinking. Nostalgic Reflection in the Works of F. Fellini. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (341–362). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Ogarkov, A. N. (2021). Another Fellini Fan: Sweet Life According to Paolo Sorrentino. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (363–371). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Pravadelli, V. (2016). "La dolce vita": Opera mondo con spettatore. *Imago. Studi di cinema & Media*, 11, 89–99. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11590/327209>.
- Pravadelli, V. (2017). Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond): Classic, Modern, Postmodern. In F. Burke (Ed.), *A Companion to Italian Cinema* (228–248). Malden, MA; Oxford: Wiley Blackwell.
- Pronchenko, Z. (2020). "The Sweet Life": On the Outside Looking in the Feast of Life. *Seans*, 74, 130–139. (In Russian).
- Rangan, B. (2020). Federico Fellini's "La Dolce Vita" depicts the suicide of an intellectual and the death of everything he stands for. *Firstpost*. Retrieved from <https://www.firstpost.com/entertainment/federico-fellinis-la-dolce-vita-depicts-the-suicide-of-an-intellectual-and-the-death-of-everything-he-stands-for-8498021.html>
- Ricciardi, A. (2000). The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini's "La dolce vita". *Modernism/Modernity*, 7(2), 201–219.

- Rondolino, G. (2009). "La dolce vita" and the cinema of the sixties. In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (57–64). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Rossi, F. (2009). The Acoustic Score of "La dolce vita". From the Words to the Noise. In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (141–151). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.
- Sinitsyn, A. A. (2021a). The Fellini discourse: Across the pages of the Russian magazine dedicated to the centenary of the Italian film director. *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 22 (1), 318–347. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2021b). *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (A. A. Sinitsyn, Ed.). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2021c). Film-archeology of Ancient Rome in "Fellini — Satyricon". In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (72–123). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2021d). Contemporary Variations on the Subject of Petronius: The Italian "Satyriconiana" at the Turn of the 1970s. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (194–207). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2021e). Fellini's "Historiographic" Films and the Cinematographic Mythology of the "Eternal City". In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (305–327). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Sinitsyn, A. A. (2021f). The Aesthetics of the "Armed" Films by Fellini. In A. A. Sinitsyn (Ed.), *La strada: The Cinema and Cinematographers of Italy* (372–418). St. Petersburg: Izdatel'stvo RChGA Publ. (In Russian).
- Souva, D. B. (2008). *125 Forbidden Films: Censorship History of World Cinema* (I. Taranova, Trans.). Rus. Ed. Ekaterinburg: Ul'tra; Kultura Publ. (In Russian).
- Stajano, G. (2007). *Pubblici scandali e private virtu. Dalla Dolce Vita al convento*. Lecce: Manni.
- Suderburg, E. (2020). In Bed with Fellini: Jung, Ernst Bernhard, Night Work, and "Il libro dei sogni". In F. Burke, M. Waller, & M. Gubareva (Eds.), *A Companion to Federico Fellini* (79–92). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Waller, M. R. (2002). Whose "Dolce vita" Is This, Anyway? The Language of Fellini's Cinema. In F. Burke, & M. R. Waller (Eds.), *Federico Fellini: Contemporary Perspectives* (107–120). Toronto et al.: University of Toronto Press.

- Zanetti, M. A. (2008). *La Natura Morta de La Dolce Vita; A Mysterious Morandi in the Matrix of Fellini's Vision*. New York: Italian Institute of Culture.
- Zavoli, S. (2009). "La dolce vita" celebrates fifty years. In V. Boarini, & T. Kezich (Eds.), *Mezzo secolo di "Dolce vita"* (27–31). Bologna; Rimini: Edizioni Cineteca di Bologna; Fondazione Federico Fellini.



CHRONICA



**О РАБОТЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
«БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ — XIII»
В РАМКАХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«MODERNITY: ЧЕЛОВЕК И КУЛЬТУРА»**

(Санкт-Петербург, РХГА, 24 декабря 2021 года)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА, АЛЕКСАНДР СИНИЦЫН

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

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

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

E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Представлен обзор антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем — XIII», прошедшего в рамках научно-практической конференции «Modernity: человек и культура» (23–25 декабря 2021 г., Русская христианская гуманитарная академия). Заседание семинара состоялось 24 декабря, его тематика была широкой, свободной, затрагивала разные вопросы гуманитаристики. Представленные доклады можно разделить на два блока: доклады на античные темы и все остальные. Уже стало традиционным, что связующей темой большинства выступлений на семинаре является эстетико-художественная направлен-

ность. Но в ряде докладов поднимались узкоспециализированные научные и философские проблемы.

Ключевые слова: философская антропология, эстетика, искусствоведение, античность, история античности, современная философия, кинематограф, современная культура, рецепция античности

**ANTHROPOLOGICAL SEMINAR
“GODS, PEOPLE AND WORLDS IN THE PAST
AND THE PRESENT — XIII” WITHIN THE CONFERENCE
“MODERNITY: MAN AND CULTURE”**

(Russian Christian Academy for the Humanitarian,
December 24, 2021)

Svetlana Nikonova

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

Aleksandr Sinitsyn

PhD in History, Associate Professor
Russian Christian Academy for the Humanities
St. Petersburg / Saratov, Russia
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

The article is an overview of the anthropological seminar “Gods, People and Worlds in the Past and the Present — XIII” which held as part of the scientific and practical conference “Modernity: Man and Culture” (December 23-25, 2021, Russian Christian Academy for the Humanities). The meeting of the seminar took place on December 24, its topics were broad, free, and touched upon various issues of the humanities. The presented reports can be divided into two blocks: reports on antique topics and all the rest. It has already become a tradition that the connecting theme of most of the presentations at the seminar are the aesthetic and artistic researches. But a number of reports raised highly specialized scientific and philosophical problems.

Keywords: philosophical anthropology, aesthetics, art history, antiquity, history of antiquity, modern philosophy, cinematography, modern culture, reception of antiquity



23–25 декабря 2021 года в Русской христианской гуманитарной академии (РХГА) в рамках научно-практической конференции «Modernity: человек и культура» состоялось очередное заседание секции «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» («БЛМ»). Это уже тринадцатое собрание антропологического семинара, которые проводятся два раза в учебном году на конференциях РХГА. Тематика нынешнего заседания была вольной. Историки, философы, культурологи, искусствоведы из разных петербургских вузов пришли сообщить друг другу о тех явлениях и проблемах, которые их заинтересовали и вызвали желание поделиться своими разработками или поставить волнующий вопрос. Традиционно тематика выступлений оказалась в целом так или иначе связанной с эстетикой. В очередной раз хочется сделать вывод о том, что именно эстетическая проблематика объединяет гуманитариев самых разных направлений.

Открыл заседание руководитель семинара «Боги, люди и миры...», кандидат исторических наук, доцент РХГА А. А. Синицын. Ведущий кратко рассказал о предыдущих собраниях антропологического семинара, существующего в академии с декабря 2015 года. На тринадцатом заседании отчетливо выделилось два блока докладов: один затрагивал антиковедческие проблемы, а к другому можно отнести все остальные темы. Таким образом, и данный обзор мы выстроим относительно этих двух основных направлений.

Доктор филологических наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов А. В. Успенская выступила с докладом, находящимся на стыке двух отмеченных выше направлений: *«Русская античность Осипа Мандельштама»*. В информативном и насыщенном выступлении А. В. Успенская рассмотрела возможности найти греческие и латинские первоисточники ряда стихотворений О. Мандельштама. Она обратила внимание на тот факт, что рецепция античности в стихотворениях Мандельштама имеет более глубокий и утонченный характер, чем обычно констатируется критиками, что присутствующие в творчестве поэта аллюзии говорят о большой значимости для него античной тематики, во многом определившей поэтику его произведений.

Антиковедческий блок был представлен также несколькими докладами на архитектурные темы. Член Союза архитекторов России, доцент кафедры истории и теории архитектуры Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета А. В. Сильнов выступил с сообщением, в котором пересекались темы античной культуры и русской культуры Серебряного века: *«Эллинистическая Александрия: от дворца Клеопатры до архитектуры петербургского модерна»*. Докладчик озвучил результаты большого исследовательского проекта, посвященного анализу градостроительных и архитектурных особенностей Александрии Египетской — знаменитого мегаполиса эпохи эллинизма. На основании археологических и историко-литературных материалов автор представил варианты концептуальной реконструкции дворца легендарной царицы Клеопатры VII и сравнил архитектурные особенности античной Александрии с архитектурой модерна. А. В. Сильнов показал и прокомментировал варианты «египетских» мотивов в архитектуре Петербурга начала XX века.

Архитектурная проблематика в сочетании с античной была затронута и в докладе студентов архитектурного факультета того же университета Е. А. Чутовой и А. А. Бутаковой *«Древний Вавилон: архитектурно-пространственная структура и варианты визуальной реконструкции»*. Студенты представили результаты исследовательского проекта, который был

посвящен анализу градостроительных и архитектурных особенностей древнего Вавилона — прославленной столицы персидской империи Ахеменидов, процветавшей в период с VI по IV в. до н. э. Авторы признались, что в своей реконструкции они опирались как на археологические и историко-архитектурные данные, так и на художественные образы, созданные режиссером Оливером Стоуном в фильме «Александр» (2004). Интересная идея — помимо того что и при создании кинокартины в качестве консультантов были задействованы историки-антиковеды, специалисты по реконструкции, в том числе и архитектурных памятников, — использовать художественный фильм в качестве опоры для исследовательского воображения. Именно живая ткань кинематографической образности позволяет нам лучше вжиться в исторический контекст и представить то, что в научном исследовании дано в качестве сухих фактов. Таким образом, порыв авторов проекта можно оценить весьма высоко с точки зрения актуальной эстетической теории. Е. А. Чутова и А. А. Бутакова представили свои варианты реконструкции центра древнего города, дали анализ функциональной планировки основных объектов, рассмотрели их расположение в контексте истории градостроительного искусства. Доклад сопровождался наглядной презентацией в виде графических и компьютерных реконструкций с виртуальной анимацией.

О реконструкции говорила еще одна студентка архитектурного факультета Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета Н. Т. Григорьева в докладе на тему *«Эскизный проект реконструкции интерьеров дома Перикла в Афинах»*. Здесь предлагалась попытка концептуальной реконструкции интерьеров афинского дома в классическую эпоху, основанная на результатах археологических раскопок и анализа историко-архитектурного материала. Докладчица также подключила свое художественное воображение к историко-архитектурному исследованию и представила свои собственные варианты реконструкции экстерьера и интерьеров дома, используя различные приемы архитектурной графики для решения поставленной задачи.

Еще два доклада на античные темы были посвящены политическим проблемам скорее, чем эстетическим и художественным.

Студентка второго курса филологического факультета Русской христианской гуманитарной академии Е. Ю. Ищенко в своем сообщении на тему *«Пелопоннесский союз. Границы доступного, или Как понимали свободу спартанцы»* обратилась к проблеме лидерства спартанского полиса внутри Пелопоннесского союза. Докладчица рассуждала о том, как произошло, что именно Спарта заняла эту позицию, какой была специфика отношений между спартанцами и подчиненными им полисами, в чем состояла двойственность системы управления союзом и каковы были ее последствия. Аспирантка кафедры истории древней Греции и Рима института истории Санкт-Петербургского государственного университета А. С. Соловьева выступила с докладом *«К вопросу о политической пропаганде Александра Филэллина»*. В докладе речь шла о деятельности македонского царя Александра I, заложившего основы могущества будущего Македонского царства, предшественника Александра Великого. При Александре I произошло расширение территориальных границ Македонии, установились контакты с греческими полисами, были произведены внутренние реформы. Все эти процессы требовали идеологического обоснования, так что особое внимание докладчица уделила развитию политической пропаганды Александра I, что засвидетельствовано в античной письменной традиции и нумизматике. А. С. Соловьева поставила вопрос о достоверности свидетельств Геродота об Александре: о встрече македонского царя и персидских послов, о политике Александра во время греко-персидских войн, о его участии в Олимпийских играх. Данные Геродота сравнивались со свидетельствами других античных авторов. В докладе был затронут вопрос о формировании легенды об основании династии Аргеадов. По мнению А. С. Соловьевой, легенда о греческом происхождении македонского царского дома сложилась во время правления Александра I, на что указывают античные письменные свидетельства и иконография монет Александра.

Подытожил антиковедческую часть заседания доклад А. А. Синицына на тему *«Веселые истории услышать не хотите ли?..»: ироничные сюжеты в труде Геродота»*, который взбудоражил и развеселил слушателей, вызвав немало эмоций и еще больше вопросов. Докладчик обратил внимание на несколько

фрагментов из «Истории» Геродота, имеющих юмористическое и сатирическое содержание, проанализировал их, постарался описать контекст восприятия древних читателей и те исторические и литературные проблемы, которые были затронуты галикарнасским историком через комическое представление. В сказочной истории про умного простолюдина, заполучившего царские богатства и дочь царя в жены (Геродот, II. 121), показаны элементы «черного юмора». В «Истории» можно найти много примеров агрессивного юмора, юмора этнического, этического, юмора злого, юмора феминизирующего, анимализирующего и этнизирующего, как это определяет Д. Латайнер. Показателен в этом смысле случай с Клеоменом и эгинским гражданином Криосом (VI. 50), когда спартанский царь отпустил каламбур по поводу «животного» имени (κρίος — баран). Интересен эпизод про Гиппоклида, который показал себя во всей красе, когда исполнил на столе разухабистые «лаконские плясовые коленца, потом и другие, аттические» (VI. 129). Обсуждение этой геродотовской новеллы с обценным сюжетом А. А. Сеницын сопровождал рисунком, который выполнила С. Б. Никонова. Были рассмотрены и другие весьма пикантные рассказы античного историка. Как показал докладчик, Геродот — не только «отец истории», но и отец иронии в прозаической литературе, писатель, которому удавалось увлечь свою аудиторию занимательными, смешными, а порой и задиристыми рассказами.

Среди докладов второго блока, не посвященных античности, проблематика была широкой: от эстетических проблем живописи и кино до политической философии, онтологии и этики. Бакалавр дизайна среды С. А. Янко и бакалавр искусствознания А. Ю. Першина выступили с сообщением на тему *«Афганистан в творчестве петербургского живописца Анатолия Хомутинова»*. Они рассказали о жизни и творческом пути петербургского живописца Анатолия Павловича Хомутинова — члена Союза художников России, ветерана боевых действий в республике Афганистан, которые во многом определили его путь в искусстве. Текстовый материал сопровождался репродукциями работ А. П. Хомутинова.

Студентка Русской христианской гуманитарной академии В. Р. Сюдюкова, специализирующаяся по направлению

«Японский язык и культура», представила сообщение на тему «Американские адаптации японских фильмов как культурный феномен». Докладчица поставила ряд вопросов: почему в Америке произведено большое количество ремейков на японские фильмы? Как при создании ремейков американские режиссеры приспособливают сюжеты японских произведений к своим культурным реалиям? В докладе был дан сравнительный анализ нескольких фильмов разных жанров и их американских ремейков, которые получили большую популярность. По мнению В. Р. Сяндюковой, отличие ремейков от оригинальных картин настолько велико, что едва ли верно считать эти фильмы простыми адаптациями, скорее они являются самостоятельными произведениями, завоевавшими известность своими собственными средствами.

Проблематика массовой культуры и связанных с ней художественных явлений была затронута и в докладе «Китайское фэнтези и феминизм», который представила постоянная участница семинара «БЛМ» доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов С. Б. Никонова. В докладе отмечалась нарастающая по всему миру популярность китайского фэнтези, в первую очередь, связанного со стилизованной средневековой китайской эстетикой, популяризацией даосских практик совершенствования и романтизированными боевыми искусствами. Их известность вышла за пределы фанатских интернет-сообществ и стала частью китайской индустрии развлечений, на основе этих сюжетов снимают анимационные и телесериалы, создают компьютерные игры, их издают в виде печатной продукции. Увлечение таким родом фэнтези стало довольно значимой субкультурой с ярко выраженным национальным колоритом и экзотикой, но тем не менее распространившейся в глобальном масштабе, наравне с японскими явлениями того же рода. И в данном контексте возникают вопросы: в чем причина распространенности сюжетов гомосексуального содержания в японской и в китайской сетевых субкультурах? Почему эти сюжеты оказываются популярны в наибольшей мере среди женщин, так что именно женщины оказываются по большей части и авторами, и потребителями

данной продукции. Это заставляет, по мнению докладчицы, поставить в данном контексте вопрос не об актуализации проблемы нетрадиционных отношений, а скорее об особых гранях осмысления феминистических тенденций в современной культуре, тот самый вопрос о желании женщины, на который некогда даже у З. Фрейда не было ответа.

Еще один любопытный доклад в русле современной философской теории и применении его к актуальной пространственной практике (вспоминая доклады об архитектуре!) был сделан магистрантом Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена Д. А. Моторовым: «*Делезианские картографии города: начало*». Доклад обозначил одну не самую очевидную проблему современной урбанистической теории: недостаточность современных методов картографирования города. Д. А. Моторов рассмотрел классические и неклассические тексты по философской урбанистике, в которых есть свои ограничения и свои возможности их преодоления. Как считает докладчик, можно выдвинуть новый способ картографирования пространства города посредством делезианского концептуального аппарата. Делезианское картографирование базируется на понимании Делёзом карт в качестве графиков из линий разного порядка: предметов, потоков и т. п. Подобный подход к описанию города позволяет, по мнению докладчика, учесть гораздо больше акторов городской жизни в условиях растущего количества средств фиксации влияния этих акторов. Среди таковых были названы и городские коты.

Большинство названных докладов были посвящены разным сторонам эстетической проблематики: творчеству современного художника, вопросам о возможностях кинематографического языка и его способности или неспособности к переносу культурных особенностей из одной эстетической системы в другую, вопросам о связи жанра массового искусства с политическими и психологическими проблемами и выходящий за рамки художественного вопрос о философском и практическом осмыслении и освоении целостного городского пространства через призму современной теории. Сфера эстетического создает особую среду существования человека, наверно именно этим объясняется большая актуальность рас-

суждений в подобном контексте при желании создать дружескую среду интеллектуального общения.

Другие участники заседания затронули в своих сообщениях научно-исследовательские проблемы. Магистрант института философии человека Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена В. С. Минак представил доклад на тему *«Онтологический потенциал Спинозизма»*. Докладчик постарался сконструировать онтологическое учение Спинозы в целостном виде и сопоставить его с некоторыми избранными онтологическими концепциями, современной «континентальной» философии (Ж. Делез, Б. Латур, объектно-ориентированная онтология и др.). Студент факультета философии культурологии и искусства отделения философии социального конфликта Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина М. Е. Бородин выступил с докладом *«Теоретические основания осмысления геополитических конфликтов в трудах К. Шмитта»*. В докладе рассматривалась политическая философия известного немецкого мыслителя, концепты Суши и Моря, Больших пространств и Номоса Земли, как составляющие аспекты осмысления геополитических конфликтов в теории К. Шмитта.

Доклад кандидата философских наук, доцента кафедры философии Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина О. И. Ставцевой был посвящен философии С. Кьеркегора и ее рецепции в современной мысли. Он назывался *«Современные тенденции в исследованиях философии С. Кьеркегора»*. Общеизвестно, что мысль Кьеркегора существенно повлияла на философию XX века, особенно на экзистенциализм. Докладчица обратилась к современным исследованиям философии Кьеркегора, которые представляют его как мыслителя отчуждения. Специфика кьеркегоровского понимания феномена отчуждения рассматривалась на основе работ Джона Стюарта, проводились параллели с анализом современных форм отчуждения у итальянского философа Франко «Бифо» Берарди.

Магистрант института философии Санкт-Петербургского государственного университета А. А. Черных посвятил свой доклад этической проблеме в русской философии: *«Теория*

разумного эгоизма в работах Н. Г. Чернышевского и П. Л. Лаврова». Докладчик утверждал в этом контексте, что теория разумного эгоизма в основе своей является антропологической теорией, что антропологический материализм и разумный эгоизм тождественны. Человек всегда эгоистичен, но его эгоизм может развиваться до высоких этических принципов. Были проанализированы концепции Лаврова и Чернышевского, на которые А. А. Черных посмотрел с точки зрения языка и стиля. Лавров подводит теорию личности к политэкономической тематике и проблеме собственности, которая не может быть разрешена при помощи справедливости. У Чернышевского теория разумного эгоизма выражена иначе: различные темы у него сменяют друг друга спонтанно, местами он пишет эзоповым языком, местами использует иронию. По мысли докладчика, хотя Лавров, в отличие от публициста и литератора Чернышевского, пишет строго научно, следует признать, что именно Лавров оказывается эклектиком, находящимся между позитивизмом и материализмом, в то время как Чернышевский строго следует принципам антропологического материализма.

Всего в этот день на нашей секции было представлено и обсуждено 15 докладов, каждый из которых сопровождался оживленной дискуссией.

Заседание завершилось презентацией седьмого номера журнала “Terra Aestheticae”. Редактор этого эстетического издания С. Б. Никонова рассказала о содержании нового выпуска и поделилась дальнейшими планами журнала. С краткими сообщениями выступили некоторые из авторов седьмого номера, которые участвовали в заседании семинара. Собранные обсудили тематику будущих номеров и возможность соотнесения темы “ТАе” с тематикой заседаний семинаров «Боги, люди и миры...».

А. А. Синицын подвел итоги встречи и поздравил всех собравшихся с наступающим Новым годом и Рождеством Христовым. Руководитель секции пожелал участникам творческих успехов, мира, спокойствия в 2022 году, выразил надежду на продолжение работы антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» и новые встречи.

PERSONALIA



ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ ТАТЬЯНЫ ШЕХТЕР

Рассуждение о сборниках работ Т. Е. Шехтер «Искусство как образ мира» (СПб, 2012)
и «Искусство как пространство смыслов» (СПб, 2014)

СВЕТЛАНА НИКОНОВА

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

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

В этой статье-рецензии речь идет о концепции философии искусства искусствоведа и культуролога Татьяны Ефимовны Шехтер (1946-2010), присутствующей в различных работах исследовательницы, собранных в двух посмертно опубликованных сборниках. По мнению автора статьи, эта концепция может быть обозначена как концепция онтологии искусства, или скорее онтологического искусствознания, поскольку рассматривает искусство не только в эстетических, сколько именно в онтологических категориях. Также и сами эстетические категории превращаются в онтологические. Такой подход идет вразрез с общей тенденцией эстетики, особенно эстетики последнего столетия, де-реализовывать и де-онтологизировать все, что есть в мире, начиная как раз с эстетического опыта. Это расхождение особенно любопытно в связи с тем, что основным искусствоведческим интересом Т. Е. Шехтер являлось именно искусство последнего столетия, большое внимание она уделяла тому, что можно назвать постмодернистским искусством и во многом опиралась на

постмодернистские и постструктуралистские философские концепции. В данной статье мы пытаемся систематически сформулировать основные положения концепции Т. Е. Шехтер, разбросанной по разным работам, а также произвести сравнительный анализ ее онтологического подхода и де-онтологизирующих подходов современной философии, обнаружить теоретические основания и взаимодополнительность подобных мыслительных тенденций.

Ключевые слова: Т. Е. Шехтер, философия искусства, онтология искусства, искусствознание, современная философия, эстетика, искусство как реальность

ONTOLOGICAL ART THEORY OF TATYANA SHEKHTER

**Discourse on the collections of works by T. E. Shekhter
“Art as an Image of the World” (St. Petersburg, 2012)
and “Art as a Space of Meanings” (St. Petersburg, 2014)**

Svetlana Nikonova

DSc in philosophy, Professor

St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences,

St. Petersburg, Russia

E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

This article-review deals with the concept of the philosophy of art by the art critic and culturologist Tatyana Efimovna Shekhter (1946-2010). This concept is present in various works of the researcher, collected in two posthumously published books. According to the author of the article, this concept can be designated as the concept of the ontology of art, or rather ontological art theory, since it considers art not only in aesthetic, but in ontological categories. Likewise, the aesthetic categories themselves turn into ontological ones. Such an approach goes against the general tendency of aesthetics, especially the aesthetics of the last century, to de-realize and de-ontologize everything that is in the world, starting precisely from the aesthetic experience. This discrepancy is especially curious due to the fact that the main interest of T. E. Shekhter was the art of the last century, she paid great attention to postmodern art and relied on postmodern and poststructuralist philosophical concepts. In this article, the author is trying to systematically formulate the main provisions of the concept of T. E. Shekhter, scattered in different works, as well as to make a comparative analysis of its ontological approach and the de-ontologizing approaches of mod-

ern philosophy, to discover the theoretical foundations and complementarity of such mental tendencies.

Keywords: Tatiana Shekhter, philosophy of art, ontology of art, art history, modern philosophy, aesthetics, art as reality

29 марта 2021 года исполнилось бы 75 лет интересному отечественному исследователю и педагогу Татьяне Ефимовне Шехтер (1946-2010). По своей специализации Т. Е. Шехтер была искусствоведом. Сферой ее основных научных интересов являлось советское неофициальное искусство второй половины XX века. Еще более конкретно — она изучала живописные приемы и стили ленинградских художников поздне-советского периода.

Т. Е. Шехтер вела активную педагогическую деятельность, организовывала выставки современного искусства, много писала о художниках, с которыми активно общалась, в последние годы жизни она разрабатывала концепцию арт-терапии посредством искусства с привлечением медиков широкого профиля, даже проводила лекции по особенностям психофизического воздействия цвета на реципиента искусства. Помимо того, много лет она успешно руководила кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, создала новое оригинальное направление подготовки в области истории искусств (в рамках этого направления изучение основ искусствоведения сочетается с приобретением навыков переводчика — как с европейских, так и с восточных языков, — и специалиста по арт-бизнесу). Татьяна Ефимовна опубликовала множество научных работ, посвященных разным сторонам теории искусства, анализу художественной практики, искусствоведческого образования, особенностям современного арт-рынка и т. п. Ее подход к искусствоведению вызывает интерес. С ее точки зрения, специалист в области искусствоведения должен обладать знаниями о практике художественной жизни, знаниями в области теории искусства, но также и способностью к наиболее общему философскому осмыслению искусства как феномена культуры. Таким образом, настоящий искусствовед должен быть также и философом искусства, и культурологом.

Однако в современном мире специалист в области искусствоведения никак не может избежать его текущих реалий: технических, экономических, коммуникативных. Ведь искусство функционирует в пространстве культуры, а значит мы должны учитывать специфику современной культуры при обращении к искусству. Таким образом, ее подход к искусствоведению выходит за рамки собственно искусствоведения, объединяя в себе и философское осмысление искусства,



и эстетический анализ, и педагогические практики, и даже бизнес-приемы. Тем не менее, ведя активную деятельность, она не объединила свои взгляды в единую концепцию. Позже, после ее смерти, университет, в котором она работала, опубликовал ряд ее материалов в двух крупных сборниках, так или иначе отражающих ту целостную концепцию искусства, которая руководила ее пониманием художественной сферы в целом. Это книги «Искусство как образ мира» (2012) и «Искусство как пространство смыслов» (2014). Именно об этих сборниках нам бы и хотелось здесь поговорить. С одной стороны, чтобы рассказать о достаточно любопытной концепции Т. Е. Шехтер, а с другой стороны, чтобы обратить внимание на весьма специфический взгляд на искусство, который оказался возможным в рамках отечественного искусствоведения и философии искусства последнего времени. Фактически, все актуальные вопросы современной художественной жизни, арт-бизнес, виртуальная реальность, новые технологии, художественные эксперименты постмодерна в понимании Т. Е. Шехтер могут быть вписаны в общую концепцию *искусства как реальности*.

Онтологическая концепция искусства

Именно так, «Искусство как реальность: очерки метафизики художественного» называется работа автора, открывающая сборник «Искусство как пространство смыслов». Той же проблеме — проблеме метафизики искусства, — но уже

в соотношении с принципами гуманитарного знания посвящена и другая ее работа, «Теория искусства и парадоксы гуманитарного знания» (из сборника «Искусство как образ мира»).

Эти работы посвящены вопросам философии искусства и опираются на долгую линию осмысления онтологических оснований искусства в истории философской мысли. Автор уделяет значительное внимание развитию эстетических идей и особо акцентирует вклад современных мыслителей в понимание художественных процессов.

На наш взгляд, предложенная Т. Е. Шехтер концепция обладает большой оригинальностью и можно сказать даже, представляется достаточно неожиданным разворотом проблемы эстетического восприятия искусства. Вообще, одним из главных понятий в данной концепции является парадокс. Но и сама по себе теория искусства Т. Е. Шехтер носит достаточно парадоксальный характер. Дело в том, что исследовательница соединяет в своем осмыслении два, казалось бы, весьма отдаленных друг от друга способа отношения к искусству, а может быть не просто отдаленных друг от друга, а даже противостоящих друг другу, противоположных. С одной стороны это онтолого-метафизический подход к искусству и эстетическому восприятию, с другой стороны, подход субъективистский, сформировавшийся в ходе развития философской эстетики в мысли европейского модерна и постмодерна.

Можно сказать, впрочем, что такой стиль размышлений прочно вписывает взгляды Т. Е. Шехтер в русло русской религиозно-философской традиции, опирающейся на достижения европейской критической мысли, но в то же время сохраняющей уверенность в связи мышления с метафизическими основами бытия (особо следует отметить сопряженность размышлений автора с идеями русского космизма).

Оригинальность же состоит в применении подобного подхода к осмыслению искусствоведческих вопросов, а главное, процессов в художественной практике, рождающейся из недр европейского модерна. Автор не просто соединяет два противостоящих друг другу подхода, которые, пользуясь терминологией И. Канта, можно обозначить как *метафизический* и *критический* (то есть антиметафизический), — но и бук-

важно переписывает достижения антиметафизического подхода в метафизической терминологии.

Предлагаемая Т. Е. Шехтер концепция искусства может быть охарактеризована как онтолого-метафизическая. Искусство, с ее точки зрения, создает некую особую сферу реальности и обладает своей уникальной сущностью, выполняющей важнейшую роль по соединению человеческого мира с онтологическими основами мироздания. Уже в начале работы «Искусство как реальность» исследовательница пишет:

Конечно, искусство — дело человеческое и для человека, но человек — сложный продукт эволюции Вселенной. И именно искусство свидетельствует о нашей причастности к мирозданию, о нашей органичности происходящим в нем процессам. (Shekhter, 2014, 7)

И далее продолжает:

Рождаясь из метафорических смыслов, наполняющих, пропитывающих нашу жизнь, искусство создает «художественную реальность» как особый пласт нашего бытия. Мир, созданный искусством, развивается в своем времени и пространстве и обладает собственными законами развития, не подчиняющимися прямым причинно-следственным связям. Отсюда его парадоксальность, нелинейность и непараллельность действительности. И потому искусство — вселенная в нашей вселенной, жизнь внутри нашей жизни, в которой все или почти все понятно и близко, и в то же время все совершенно другое. (Shekhter, 2014, 7)

На наш взгляд, эти слова не стоит понимать только в образно-метафорическом ключе. В рамках данной концепции они могут быть поняты буквально: искусство, согласно Т. Е. Шехтер, действительно создает свой особый мир, мир в *онтологическом* смысле, свою сферу бытия, соотносимого и с физическим бытием, и с бытием духовным. В другой работе мы встречаем следующее утверждение:

Художественная реальность — нарушение привычного четырехмерного многообразия (единства пространства-времени). Если пространство — условие существования явления, а время — условие его осуществления, то именно искусство оказывается сферой, в которой из прокрустова ложа эти условия превращаются в пластичный, живой, изменяющийся

в соответствии с уникальностью личности материал, с помощью которого человек создает собственные условия бытия. (Shekhter, 2012, 314)

Таким образом сфера художественной реальности вписывается в структуру Вселенной, описываемую современной физической наукой. Однако эта Вселенная воспринимается здесь не как механический мир материи, но как живой Универсум, и именно в искусстве мы способны вступить с ним в органичное взаимодействие.

В данном контексте важнейшей является проблема реальности.

Если *реальностью* мы традиционно называем объективную данность мира, априорно заданную неким безусловным и могущественным истоком, почитаемым нами как Бог или природа, то *художественная реальность* отражает уникальность участия в мирозидательном творчестве поколений, эпох и каждого отдельного человека. (Shekhter, 2014, 17)

Реальность, таким образом — это органическое космическое мироздание, космический порядок бытия, созданный природой или Богом, но главное — живой и разумный, наполненный духовным содержанием. Художественная реальность — способ соединения мира людей, человеческих действий и человеческой истории с этим космическим порядком, способ приобщения к нему человека — как индивида, поколения, эпохи, так и всего человечества. Художественная реальность, пишет Шехтер, это «своего рода межмирье» (Shekhter, 2014, 19). И как таковое оно расположено вне перипетий истории. В искусстве есть нечто вневременное, хотя проявления искусства историчны и создаются во времени. Время — это время действия людей, это время человеческой жизни. В искусстве человек выходит за пределы своего времени и времени вообще — и вступает в контакт со структурой реальности как таковой. Художественное творчество как деятельность человека — деятельность по вхождению в контакт с реальностью мироздания: художественное творчество — «это способ сопряжения метафизического и конкретного, безусловного и преходящего, как они открываются нашему сознанию» (Shekhter, 2012, 315). В другой работе она смотрит на этот же вопрос с другой

стороны, говоря о проявлении реальности в искусстве, то есть об искусстве как о способе явить вневременную реальность мироздания в человеческом мире истории:

Искусство — область самопроявления мира посредством художественной деятельности. При этом творческая деятельность выступает инструментом, материалом, при помощи которого мироздание проявляет себя. Все энергии мира сходятся в человеке, который должен принять его и ответить ему, осознавая себя при этом воплощением сил Бытия¹. (Shekhter, 2014, 40)

Интересно, что именно такой онтологический подход к искусству позволяет автору объяснить некоторые странные психологические парадоксы, сопровождающие конкретные усилия художников по созданию произведений:

Художественное творчество проявляет себя как некая независимая сущность, в которой эти траектории присутствуют неким «вторым слоем». Иначе как объяснить те шутки, которые играет с нами наше же творческое воображение, когда, стремясь к одному результату, мы получаем совершенно другой: будучи уверены, работая над холстом, что пишем радость, на самом деле создаем полные скрытого трагизма образы. Или наоборот. Автор сосредоточен на философской многозначительности темы, на строгости и сложности сюжета и уверен, что в результате произведение вполне выражает его замысел. Однако зритель парадоксальным образом видит в произведении сарказм, иронию, гротеск, ассоциативно уводящий воспринимającego в совершенно противоположные авторскому замыслу идеи и представления. Сколько раз, разговаривая с художниками, приходилось замечать это удивительное несоответствие их целей, намерений, размышлений и созданного ими произведения. (Shekhter, 2014, 37-38)

По мысли Т. Е. Шехтер, это связано именно с тем, что художник, то есть конкретный человек, человек-в-истории, приобщается к сущностной сфере искусства, через него проявляющей себя в человеческом мире. Он выступает как медиум, иногда сам не способный понять, что открылось посредством созданных им образов. Он полагает, что выражает здесь себя и свои замыслы, но, на деле, через него выражается нечто

¹ Курсив Т. Е. Шехтер.

иное, внеисторическое, онтологическое, открывает себя чуткому зрителю, оставаясь скрытым от того, кто почитает себя «создателем» произведения.

Т. Е. Шехтер не случайно много ссылается в своих текстах на работы постмодернистских художников и философов, в том числе цитирует известную концепцию Р. Барта о «смерти автора», актуальным образом описывающую тенденции, особенно отчетливо проявившиеся в современном искусстве, а именно, снижение роли автора-творца произведения искусства. Действительно, в метафизическом описании искусства, предлагаемом Т. Е. Шехтер, автор-человек также теряет роль творца произведения и всех заключенных в нем смыслов. Однако неслучайно многочисленны в работах Шехтер и ссылки на мистическую, религиозную мысль, а особенно на учение неоплатоника Плотина. Ведь в данном случае «смерть автора», где под автором имеется в виду человек-создатель, уступает свое место космическому порядку мироздания, бытию как таковому, что хорошо соответствует религиозно-метафизической трактовке искусства, также представлявшей художника как медиума, проводника божественного откровения, боговдохновенного оракула, устраняющего себя, дабы явить божественное.

Потому наиболее интересным нам представляется произвести сравнение между подходом к искусству, предлагаемым Т. Е. Шехтер, и тем подходом к нему, который сложился в секулярной мысли модерна и постмодерна, подвергнувшей метафизику и религию критике — поскольку такие теории, как теория Р. Барта, базируются именно на этой линии развития теоретической мысли. Эта же линия культурно-исторического развития приводит к возникновению постмодернистских явлений в искусстве.

Как мы уже говорили, Т. Е. Шехтер, возможно, не успела оформить свои философские взгляды на искусство в единую систематически выстроенную концепцию. И имеется, как нам представляется, некий элемент, которого недостает в ее рассуждениях: в них недостает соотнесения с другими возможными подходами к осмыслению современного искусства и искусства вообще, недостает установления границ ее кон-

цепции, в которых эта концепция приобрела бы очерченность и яркость, продемонстрировала бы с полной силой свои возможности. В данном предисловии мы имеем возможность дать лишь намек на эту проблему, указать на нее, скорее, чем разрешить. Тем не менее, для проникновения в глубину вопроса следует постараться это сделать хотя бы поверхностно.

**Концепция Т. Е. Шехтер на фоне «постмодернистской» мысли:
онтологический гуманизм
и де-онтологизирующая дегуманизация**

Оттолкнемся от уже упомянутой идеи Р. Барта о «смерти автора». Мысль высказана известным французским философом и литературоведом в одноименной работе 1968 года и, фактически, отражает развитие постструктуралистских идей в искусствознании. Фигуре автора-творца Барт противопоставляет некоего «скриптора», который записывает текст, действительно напоминая собою медуиму, но встает вопрос: медиумом какой *реальности* он является? Барт пишет:

Для тех, кто верит в Автора, он всегда мыслится в прошлом по отношению к его книге; книга и автор сами собой располагаются на общей оси, ориентированной между *до* и *после*; считается, что Автор *вынашивает* книгу, то есть предшествует ей, мыслит, страдает, живет для нее, он так же предшествует своему произведению, как отец сыну. Что же касается современного скриптора, то он рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время — время речевого акта, и всякий текст вечно пишется *здесь* и *сейчас*. (Barthes, 1994, 387)

Мы и в самом деле видим здесь сходные мысли об устранении исторического, человеческого контекста искусства, который исчезает вместе с гуманистическим подходом к автору как к человеку-творцу. На смену автору в качестве «точки сборки» текста приходит читатель, интерпретатор, но и он характеризуется весьма любопытным образом:

Читатель — это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении,

только предназначение это не личный адрес; читатель — это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто*, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст. (Barthes, 1994, 390)

Но следует обратить внимание на риторику данного текста и на применяемую в нем терминологию. Барт говорит о читателе как о человеке без истории, биографии, психологии, как о том, кто есть всего лишь «некто». Он пишет о единственном времени художественного текста как о времени речевого акта, который происходит вечно «здесь и сейчас». Он пишет о скрипторе как о том, кто не является даже субъектом и не имеет никакого бытия до и вне письма. Барт, таким образом, представляет нам крайне антиэссенциалистский, номиналистический подход к тексту. Ключевыми словами для него можно назвать слова: *никакого бытия* («никакого бытия до и вне письма», — как было сказано в цитате, приведенной выше). Он производит де-онтологизацию текста, превращая его в лингвистическую структуру, отношение которой с внеположной реальностью является проблематичным, поскольку, пользуясь словами еще одного знаменитого постструктуралиста, Ж. Деррида, никакой внеположной, внетекстовой реальности не существует (Derrida, 2000, 511). Язык и текст представляют собою след, отражение — однако это не след какого-либо первичного бытия, первичной реальности. Они структурированы как след, как нечто вторичное, однако ничего первичного просто нет. Это и есть то, что Ж. Бодрийяр, еще один представитель данного типа критической мысли, называет симулякром: копия, у которой нет и не было оригинала. Явление, у которого нет и не было сущности. Мир превращается здесь в поток знаков и следов, сам субъект сводится ко множеству пересекающихся и распадающихся знаковых структур. И значит теперь даже в субъекте — авторе, читателе — мы уже не можем найти опору, которую находил в них ранний модерн, начиная с картезианства. Мир нашего восприятия ускользает и распадается, потому что мы не можем больше найти в нем прочных оснований. Критическая мысль деконструирует все — и мы видим одни лишь взаимоотношения, парадоксы, ошибки, бреши, разрывы — без какой-либо возможности опереться на что-либо как на реальность, как

на бытие. Все наши размышления уводят нас исключительно в ничто — в этом заключается глубинный трагизм постмодернистского сознания, трагизм, который скрывается под потоками игровых перестановок, под невозможностью сказать отчетливо и сущностно ни о чем, даже о себе как о трагическом субъекте. Итак, данный тип мысли следует напрямую из последовательного произведения критической процедуры и содержится в своей структуре радикальную *де-онтологизацию* мира.

Эта де-онтологизация началась отнюдь не в «постмодернистские» времена, но связана с общим поворотом европейской мысли, произошедшим уже на исходе Возрождения и в Новое время. Это был поворот от религиозно-метафизического описания мира к описанию крайне субъективистскому. Фактически, это было полное переосмысление онтологических категорий, ставших вторичными по отношению к категориям теории познания. Картезианский субъект, с его «мыслю, следовательно существую», встал во главу угла и сделал реальность своей картиной мира, предметом осмысления. Это был поворот, вызвавший к жизни весьма активное развитие деятельного сознания, развитие совершенного нового типа экономических и политических отношений, новое понимание человеческой свободы, новые формы научного «освоения» мира (как говорили некогда марксисты). И также новые формы художественного его «освоения». Пока субъект сам не стал для себя проблемой, что привело к возникновению и развитию гуманитарных наук, подвергающих рефлексии уникальность человеческой субъектности, а также к непрерывному деконструирующему самоанализу, приводящему субъект к распаду. Таким образом в итоге этого поворота последовательно было развенчано и исчезло все, что только могло быть онтологической опорой человека: и бытие, и Бог, и реальность, и единство субъекта, и сам человек. Тезис о «смерти автора» следует напрямую из ницшеанского тезиса о смерти Бога. Бытие исчезает и превращается в поток феноменов сознания. Сознание исчезает, оставляя после себя лишь лингвистические структуры.

Достижения этого критического типа мысли огромны. Особенно огромны достижения в сфере искусства. Искусство сперва обращается от Бога к человеку, становится антропо-

центрическим, появляется представление о художнике-творце, появляются способы изображения «реальности», видимой человеку-наблюдателю, созерцаемой им, прочувствованной им. Но далее отношение человека и его способов видения также проблематизируется. Что и ведет к оформлению концепции «смерти автора», следующей за исчезновением бытия и смертью Бога. Происходит следующий, *дегуманизирующий* поворот в рамках поворота де-онтологизирующего.

Неслучайно еще Х. Ортега-и-Гассет говорил о характерной для нового искусства «дегуманизации» (Ortega y Gasset, 1991), обращающей искусство от человеческих проблем к структурно-формалистическим. Он не просто называл происходящие в искусстве процессы дегуманизацией, но видел в дегуманизации конструктивный момент развития искусства, хотя он и препятствует искусству в том, чтобы становиться популярным, — ведь естественным образом человеку нравится то, что демонстрирует ему именно человеческое. Зато отвлекаясь от человеческого, искусство может сосредоточиться на художественных проблемах.

Между тем для описаний, даваемых Т. Е. Шехтер, крайне важна именно гуманистическая составляющая искусства, вовсе не в духе того, что предлагают постмодернисты и деконструктивисты — как философы, так и художники. А помимо гуманистического аспекта для ее понимания искусства, как мы уже могли заметить, важна онтология! То есть если модернистская и постмодернистская мысль, а также искусство и эстетика последовательно двигались от де-онтологизации к дегуманизации, при этом движении и порождая те самые мыслительные и художественные явления, которые стали характерны для XX века и для современности, то Т. Е. Шехтер подходит к интерпретации этих явлений, которые составляют центр ее научного поиска, с весьма нехарактерной и неожиданной стороны.

Но если вдуматься, то ведь и дегуманизацию искусства (явление, которое Т. Е. Шехтер оценивает так же положительно, как и Ортега-и-Гассет) можно истолковать также двумя способами. Один уведет нас от секулярно-гуманистической модели, центрированной на субъекте, в пространство онтолого-метафизической мысли, другой — напротив, в простран-

ство де-онтологизированной лингвистической мысли. Мы можем истолковать дегуманизацию как переход с позиции человека-творца к позиции бытия мира «самого по себе», то есть к онтологической позиции, или же как переход от позиции человека-творца к позиции де-онтологизированной знаковой структуры. Логика развития западной мысли, а в области искусствоведения и эстетики особенно, говорит нам о том, что в данном случае мы имеем дело с последовательным развитием второго, де-онтологизирующего варианта. Тем не менее первая трактовка также остается возможной.

Де-онтологизация, происходившая в западном мышлении начиная с Нового времени и до текущего момента, всегда вызывала большое количество критики, а в XX веке обернулась развитием критической теории современной культуры. Все перечисленные уже мыслители-постструктуралисты, а также мыслители многих других направлений, выступают как радикальные критики новоевропейской и в целом западной культуры, вне зависимости от того, в чем именно они находят возможности для выхода из ее тупиков. Традиция русской философии всегда находилась в маргинальной позиции по отношению к западной структуре мысли, черпая из нее многое, но стараясь оставаться в стороне от этого «опасного» пути развития.

Теперь мы можем утверждать, что концепция искусства, предлагаемая Т. Е. Шехтер, находится в противостоянии именно тенденции к де-онтологизации, ведущей от переориентировки на человека-субъекта к тотальной деконструкции. При этом она старается вобрать в себя все достижения этого типа мысли, сохранив то, что та упускают из виду или намеренно и последовательно отвергает: онтологическую основу. Подобный поворот к онтологии, безусловно, актуализировался в размышлениях последнего столетия. Великим представителем этого движения мысли стал немецкий философ М. Хайдеггер. Согласно Хайдеггеру, европейское мышление еще в античные времена отвернулось от бытия в пользу познания, тем самым обрекая себя на путь к тотальному субъективизму и нигилизму. На пике де-онтологизации, осуществляющейся в модернистском мире, мы способны вспомнить о бытии, вер-

нуться к нему, услышать его зов — и важнейшую роль в этом возвращении играет искусство. Но Т. Е. Шехтер старается вернуться к онтологии, не следуя пути Хайдеггера, — хотя этот автор неоднократно и с большим почтением упоминается и цитируется в ее работах. Для Хайдеггера поворот к бытию находится в сущностном и почти мистическом противоречии к нарастающим де-онтологизирующим формам восприятия мира. Т. Е. Шехтер пытается сохранить понимание онтологического смысла в структуре самого нигилистического развития искусства и философии, обнаружить в нем его глубинные онтологические аспекты. И таким образом, постмодернистские художественные эксперименты и радикальные нигилистические размышления сами по себе приобретают для нее характер взаимодействия с подлинностью реальности, с проявлением тех или иных важнейших сторон глубинного смысла бытия для современного человека.

Как нам представляется, противопоставление этих двух путей развития мысли — онтологического и де-онтологизирующего, метафизического и критического, — указывает нам на роль и значимость концепции искусства, предложенной Т. Е. Шехтер в качестве альтернативного способа осмысления художественных процессов по отношению к тому, который привел к развитию постмодернистской мысли.

Реализм, историчность, амбивалентность

В этом контексте особенно показательным является то, что, как уже говорилось, центром научных интересов Т. Е. Шехтер было современное искусство, в том числе именно и прицельно искусство постмодерна.

Она изучала основные тенденции в развитии современного искусства в целом, вписывая его в свою онтологическую концепцию искусства, обнаруживая в нем бытийные черты, черты отражения реальности. И обнаруживает она их как подлинно художественные, делающие произведения современных художников в собственном смысле слова искусством — то есть, следуя концепции Шехтер, приобщающие человека к органической структуре бытия, удовлетворяющие потребность в сущностном общении с реальностью, в онтологической опо-

ре на органическую структуру Универсума. Этот подход может много дать для понимания произведений современного искусства, особенно если рассмотреть его как опровержение нигилистического контекста осмысления его продуктов.

Вкладом Т. Е. Шехтер в практическое искусствоведение является подробный анализ и всестороннее рассмотрение творчества неофициальных ленинградских художников в их противостоянии с властью, в их экспериментах, отличающихся от принятого в качестве нормы того времени соцреализма, в их индивидуализации, маргинализации и обособлении от системы. Наличие официальной политической идеологии, подавление свободы художественного выражения в позднесоветскую эпоху оказалось отличительной чертой развития отечественного искусства, идущего по тому же пути, по которому с гораздо большей свободой следовали западные художники того же времени. И именно эта несвобода и маргинализация оказалась, как полагает Шехтер, плодотворной почвой для оригинального и яркого развития. Как ни парадоксально, замечает она, ущемление творческой свободы художника иногда оказывается способствующим его соприкосновению с подлинностью опыта художественной реальности — хотя для художника-человека оно может быть плачевным и даже уничтожающим. Таким образом сформировались особые формы художественного языка, противопоставленные официальному и нашедшие отражение в особом гуманистическом и индивидуалистическом порыве, в экспериментах с художественными средствами народного и религиозного искусства, в социально-критических высказываниях, в специфическом способе видения, в тщательной проработке художественных приемов.

В рассматриваемых нами сборниках ряд разделов посвящен именно этой проблеме: характеристике советского неофициального искусства, тенденциям его развития, а также петербургской художественной культуре второй половины XX века в целом. Кроме того, Т. Е. Шехтер анализировала отдельные персоналии и их достижения. Это художники, не слишком хорошо известные массовому зрителю, тем не менее, с точки зрения Т. Е. Шехтер, крайне важны для становления ленинградской / петербургской культуры.

В контексте развития современного искусства вновь остро встает проблема реальности и реализма. Ведь соцреализм был той самой доктриной официального искусства, которая подавляла авангардистские эксперименты. Значит ли это, что сам он не являлся подлинным искусством? На смену реализму XIX века за последнее столетие пришли и сюрреализм, и гиперреализм, и фотореализм как весьма разнообразные и отнюдь не всегда в прямом смысле «реалистические» жанры. В среде далеких от искусства людей часто бывает распространено мнение, что лишь «реалистичное» изображение, представляющее нам точное подобие предмета, является подлинно художественным и сообщает эстетический опыт. Ну что же, у этого суждения есть и философские основания — еще в античности, к примеру, в «Поэтике» Аристотеля. Другие же зрители, напротив, не признают классического реализма, отвергают его, выступая за авангардные эксперименты и беспредметность или же за любые не-реалистические формы искусства — включая искусство архаическое, восточное искусство, средневековое символическое искусство и т. п. У этого взгляда также есть теоретические основания — в художественных манифестах авангардистов, в «дегуманизирующих» и «де-онтологизирующих» идеях философов последнего столетия, а также, как ни странно, и в традиционалистских мыслительных тенденциях.

Что же нам говорит о проблеме реализма Т. Е. Шехтер, полагающая, что искусство приобщает нас к подлинной реальности?

Отвечая сразу на все заданные вопросы и охватывая все указанные позиции, скажем: отход от реализма в искусстве Т. Е. Шехтер полагает явлением заведомо конфликтным, а в некоторой мере и вовсе невозможным. Ведь контакт с *реальностью* и проявление реальности есть именно то, что делает искусство искусством, что делает искусство особым видом реальности. Таким образом, можно сказать, что нет того искусства, которое не было бы реализмом. Но это не означает, что реальность однородна! Что мы называем реальностью? Есть много реальностей. То, что мы обретаем в искусстве — это опыт соприкосновения с мирозданием: вот реальность искусства. Проявляется ли этот опыт в натуралистических формах, в абсурдистских, в гиперреалистических, сюрреалистических

или же соцреалистических — уже вопрос второстепенный. Мы можем рассматривать подлинное искусство вне зависимости от деления на стили и жанры. Все они так или иначе имеют под собою сущностную основу, а далее уже важно лишь то, осуществляется ли в произведении соприкосновение с этой основой, или это всего лишь поделка, копия, безжизненная имитация. Так что направления могут спорить между собой, подавлять друг друга, и также их зрители могут находиться в конфликте между собой, но мы сталкиваемся и там, и здесь с подлинным опытом искусства. Словом, все продукты художественной деятельности являются искусством и достойны того, чтобы стать предметом эстетического созерцания и искусствоведческого осмысления, если в них проявляется метафизическая основа искусства.

В этом контексте интересно такое утверждение Т. Е. Шехтер:

Современное искусство по своей сути не отличается от античного, оно попрежнему выполняет специфические функции в жизни общества, его влияние на развитие человека нельзя сравнить с влиянием какой-либо другой сферы общественного бытия. Искусство продолжает позиционировать свою инаковость как норму, оставаясь уникальным сочетанием духовной и материальной деятельности, личностного и надличностного, массового и элитарного, суетного и вечного. В любом виде искусства человек всегда сталкивался с амбивалентностью собственной природы, защищаясь от которой был вынужден приписывать амбивалентность прежде всего непосредственно искусству. (Shekhter, 2012, 322)

В первую очередь, мы видим здесь подтверждение ее внеисторического понимания искусства — невзирая на пристальное внимание к художественным эпохам и тенденциям их развития. Данный подход можно резко противопоставить историцистскому подходу, который связывает определенные формы искусства с определенными мировоззрениями и эпохами и видит в них проявление именно этого человеческого исторического порядка. Такая трактовка искусства, к примеру, проявляется в знаменитой «Истории искусства» Э. Гомбриха, начинающего эту книгу с утверждения: «Не существует на самом деле того, что величается искусством» (Gombrich, 1998, 15). Далее он связывает художественные формы с формами

мировоззрения, а в основе его подхода лежит антиэссенциалистский тезис.

Также в этом духе обо всех явлениях культуры рассуждает, скажем, О. Шпенглер, полагающий, что мы можем найти больше общего между различными проявлениями одного культурного прафеномена, нежели прослеживая сквозные истории развития. Словом, искусство и экономика одной эпохи больше похожи друг на друга, чем искусство одной эпохи на искусство другой эпохи. В этом смысле мы также могли бы сказать, что не существует того, что величается искусством, а художественные практики разных эпох лишь случайно попали под один термин в нашем языке, вводящем нас в заблуждение. Подобные подходы показали свою большую продуктивность для понимания искусства.

Тем не менее мы уже могли убедиться, что подход к искусству Т. Е. Шехтер, по сути противоположный только что изложенному, также имеет важные теоретические следствия. Приведенное утверждение Шехтер противостоит представленным выше концепциям, так или иначе отталкивающимся от диалектической модели Гегеля: искусство для них может быть проявлением единого абсолютного духа — но лишь на совершенно разных стадиях его развития, так что, в конечном счете, историческое различие внутри человеческого мира приобретает перевес. В любом случае они рассматривают искусство как явление человеческого, в антропологическом плане. В противоположность этому Т. Е. Шехтер рассматривает искусство, как мы уже отмечали, в «межмирье» между человеческим и универсальным. Но главное, обнаружение внеисторической специфики искусства и его роли в человеческой жизни позволяет оценить как раз те стороны художественной деятельности, которые ускользают от рассмотрения при историческом подходе: выявить всеобщее, онтологическое, метафизическое, то, что делает искусство, как бы оно ни являло себя, неким мощным и значимым рупором вне-человеческой реальности, прорывом к подлинно трансцендентному. Безусловно, эта сторона искусства и его огромного влияния на человека, никаким образом не может быть упущена — и она очень слабо объясняется при исключительно «историческом» подходе к нему.

Таким образом, описанные подходы можно назвать не взаимоисключающими, но, несмотря на противостояние, взаимодополнительными.

Впрочем, эта внутренняя напряженность находит отражение в концепции Т. Е. Шехтер в определении его как заведомо амбивалентного. Именно амбивалентность, неоднозначность, позволяет искусству быть истолкованным самыми разными способами. Как художественные направления сами по себе, вне идеологий и межчеловеческих конфликтов, не противоречат друг другу, а лишь дополняют друг друга, так и различные трактовки искусства могут лишь дополнять друг друга, добавлять глубины к его пониманию, а не низвергать друг друга.

Подход Т. Е. Шехтер к искусству можно охарактеризовать, таким образом, как очень определенный — ведь она придерживается совершенно конкретной четко выраженной позиции по отношению к его определению. Но также его можно охарактеризовать как предельно широкий, поскольку она приветствует существование любых форм искусства и любых его истолкований.

REFERENCES

- Barthes, R. (1994). The Death of the Author. In R. Barthes, *Selected works. Semiotics. Poetics* (387-410). Rus. Ed. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (2000). *Of Grammatology*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Publ. (In Russian)
- Gombrich, E. H. (1998). *The Story of Art*. Rus. Ed. Moscow: AST Publ. (In Russian)
- Ortega y Gasset, J. (1991). The Dehumanization of Art. In J. Ortega y Gasset, *Aesthetics. Philosophy of Culture* (218-260). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Shekhter, T. E. (2012). *Art as an image of the World: Selected works on the theory and history of art*. St. Petersburg: SPbGUP Publ. (In Russian)
- Shekhter, T. E. (2014). *Art as a space of meanings: selected works on the theory and history of art*. St. Petersburg: SPbGUP Publ. (In Russian)

**АНОНС
ТЕМАТИЧЕСКОГО ВЫПУСКА ЖУРНАЛА
TERRA AESTHETICAE**

**ПРОДЛЕН ПРИЕМ МАТЕРИАЛОВ
В ТЕМАТИЧЕСКИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА**

№ 1 (9) 2022

ЭСТЕТИКА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КИНЕМАТОГРАФА

Материалы принимаются до 15 августа 2022 года

В современном мире кинематограф восточных стран — особенно Японии, Кореи, Китая — набирает все большую популярность. Интерес к японскому кино — давнее явление, и само японское кино имеет долгую традицию, сопоставимую с традицией западного кинематографа. Эстетика классического японского кинематографа — предмет многих теоретических рассуждений. Тем не менее современная японская кинематографическая и анимационная активность порождает множество неожиданных, новых и крайне влиятельных направлений. Китайское и корейское кино как феномен, значимый в рамках глобальной культуры, — явление более новое, но от того не менее захватывающее. Однако ввиду быстрого развития новых веяний непосредственно в текущий момент времени, новейшие достижения дальневосточного кинематографа еще требуют своего осмысления — и киноведческого, и социо-культурного, и эстетического. Эстетическому измерению дальневосточного кинематографа, как классического, так и современного, мы предлагаем посвятить специальный выпуск нашего журнала.

Темы, которые интересно было бы рассмотреть:

- Влияние культурных, эстетических, религиозных и мировоззренческих традиций на эстетику дальневосточного кино
- Рецепция западных влияний в дальневосточном кино
- Специфика кинематографа разных стран Дальнего Востока

- Влияние японского кинематографа на другие кинематографические традиции
- Эстетика авторского кино и эстетика массового кино
- Современные и исторические сюжеты в восточном кинематографе
- Сериалы, анимация, другие способы визуальной выразительности, актуальные и специфические в странах Востока
- Модернизация и традиционализм: преломление социально-политических проблем в эстетике восточного кино
- Фэнтезийные мотивы в восточном кино
- Кино, интернет, литература
- Философские проблемы и их эстетическое выражение в восточном кино
- Национальная специфика и транснациональные явления в кинематографе стран Востока
- И многие другие!

Приветствуются исследования теоретического характера, также материалы, содержащие в себе анализ конкретных фильмов, переводы, рецензии на актуальные для данной темы книги, обзоры актуальных мероприятий.

Выпускающие редакторы номера:

Никонова Светлана Борисовна (СПбГУП, Санкт-Петербург, Россия)

Егоров Владимир Александрович (РХГА, Санкт-Петербург, Россия)

Материалы принимаются по адресам:

laesia@yandex.ru

vladimiregorov@yandex.ru

terra-aestheticae@yandex.ru

С требованиями к оформлению материалов, а также с содержанием предыдущих выпусков журнала можно ознакомиться на сайте:

<http://terraaestheticae.ru>

Выход номера планируется осенью 2022 года.

**АНОНС
ТЕМАТИЧЕСКОГО ВЫПУСКА ЖУРНАЛА
TERRA AESTHETICAE**

№ 2 (10) 2022

КАК ВОЗМОЖНА ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ?

Материалы принимаются до 01 декабря 2022 года

Существует как минимум четыре смысловых блока, позволяющих указать на возможности ответа на этот вопрос. И мы предлагаем участникам нашего тематического номера поделиться своими идеями по одному из этих блоков:

- 1) *Как возможна эстетика как область фундаментальных исследований в современной России? Кто-то провозглашает эстетику метафилософией современности, кто-то, напротив, утверждает, что эстетика — это исчерпанная и невозможная область исследований. На каком историческом витке и теоретическом уровне находятся современные эстетические исследования в России? Есть ли у эстетики свой особый метод исследования или же речь идет о преодолении наивности различия метода и предмета в эстетической теории? Можно ли говорить, что в современной России складывается своя традиция философских исследований или же имеет место лишь паразитирование на континентальной и аналитической традициях?*
- 2) *Как возможна эстетика как форма практики и в современной России? Эстетика долгое время представляла собою колебание между незаинтересованным и ангажированным отношением, но насколько эта оппозиция релевантна современному состоянию? Наблюдаем ли мы в практике эстетики обращение к новым формам незаинтересованности или же уместнее поставить вопрос о снятии оппозиции между незаинтересованностью и вовлеченностью в пользу иных эстетических практик? Поспевает ли эстетическая теория за практикой?*

- 3) *Как возможна эстетика как дисциплина в современной России? Каковы благополучные условия для складывания дисциплинарного характера эстетики? Возможен ли учебник по эстетике и каков положительный мировой и российский опыт учебников по эстетике?*
- 4) *Как возможно бытие эстетиком в современной России? Насколько баумгартеновская идея о том, что существует «счастливый эстетик», что эстетика — это, прежде всего, исследование бытия эстетиком, для которого теория и практика неразрывны, актуальна в современной России? Насколько ситуация «орнитологи не летают» естественна для эстетики?*

Мы хотим провести откровенный разговор и сформировать разностороннее представление о современном состоянии эстетики в нашей стране.

До предоставления материалов у вас есть возможность презентовать ваши идеи в работе секции с одноименным названием в рамках международного научного культурного форума «Дни философии в Санкт-Петербурге» (17-19 ноября 2022 г): <https://philosophydays.spbu.ru>

Выпускающий редактор номера:

Радеев Артем Евгеньевич (СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия)

Материалы принимаются по адресу:

terra-aestheticae@yandex.ru

С требованиями к оформлению материалов, а также с содержанием предыдущих выпусков журнала можно ознакомиться на сайте:

<http://terraaestheticae.ru>

Выход номера планируется зимой 2022/2023 года.

Уважаемые авторы!

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

В журнале действуют следующие тематические рубрики:

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

Требования к присылаемым материалам

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

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

Текстовые сноски — постраничные.

Библиографические ссылки оформляются согласно APA style:
<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/560/03/>

Материалы просим высылать на адрес:

terraaestheticae@yandex.ru

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

Ждем Ваших материалов!

Dear authors!

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

In the journal are available the following thematic headings:

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

Requirements for the sent materials:

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

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

A manuscript may contain footnotes.

Bibliographic references should be made according to APA style:

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

E-mail adress for sending:

terraaestheticae@yandex.ru

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

Waiting for your materials!

TERRA AESTHETICAE

Теоретический журнал Российского эстетического общества
2 (8) 2021

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 ??.07.2022 г.

Формат 70×100 ¹/₁₆

Тираж 100 экз. Заказ № _____