3(20) 2015 ISSN 2079–1100

ТЕМА НОМЕРА / The MAIN TOPIC of the ISSUE

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЖУРНАЛ ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ
INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURAL RESEARCH

Электронное издание
web-journal

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

www.eidos-books.ru
www.culturalresearch.ru

Журнал является проектом издательства гуманитарной литературы «Эйдос»

| Учредитель и издатель |

Издательство«ЭЙДОС»
editor@eidos-books.ru

| Контакты |

Общая редакционная почта
editorial@culturalresearch.ru

Главный редактор
Дмитрий СПИВАК
d.spivak@culturalresearch.ru

Зам. главного редактора
Алина ВЕНКОВА
a.venkova@culturalresearch.ru

Шеф-редактор
Анна КОНЕВА
a.koneva@culturalresearch.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации.
Свидетельство о регистрации: Эл № ФС77–39183 от 17 марта 2010 г.
ISSN 2079–1100

Редакция принимает к публикации материалы широкой гуманитарной направленности: научные и критические статьи, рецензии, обзоры. Все материалы проходят обязательное внутреннее рецензирование. Решение о публикации принимается редакционным советом на основании внутренней рецензии. Основными критериями при принятии решения о публикации служат научная новизна, актуальность проблематики, выраженная исследовательская позиция, соответствие высоким академическим стандартам научного текста. Минимальный объем материала — 20 000 знаков. Максимальный — 40 000 знаков. Редакция не знакомит авторов с рецензиями. При отклонении публикации рецензия предоставляется по запросу. Материалы принимаются к публикации только в соответствии с объявленной темой номера. Концепцию текущего номера и тематический план на следующие номера можно найти на главной странице сайта. Предоставляя в редакцию рукопись, автор берет на себя обязательство не публиковать ее в ином издании без согласия редакции и гарантирует, что ни сам материал, ни его части не были опубликованы ни на твердых, ни на электронных носителях, ни в сети Интернет. Автор несет ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Публикуемые материалы могут не отражать точку зрения редколлегии и редакции. Отношения автора и редакции регулируются публичным договором-офертой, опубликованном в разделе «Авторам» официального сайта журнала.

Журнал выпускается исключительно в цифровом (электронном) формате. Печатные версии журнала не предусмотрены.

International Journal of Cultural Research is a project of the EIDOS publishing house of humanitarian literature.

| Founder & Publisher |

PublishingHouse«EIDOS»
editor@eidos-books.ru

| Contacts |

Common e-mail
editorial@culturalresearch.ru

Editor-in-Chief
Dimitri SPIVAK
d.spivak@culturalresearch.ru

Deputy Editor-in-Chief
Alina VENKOVA
a.venkova@culturalresearch.ru

Associate Editor
Anna KONEVA
a.koneva@culturalresearch.ru

International Journal of Cultural Research is registered by Federal Service for Supervision of Telematic and Mass Communications
Registration № FC 77–39183, March 17, 2010
ISSN 2079–1100

The Editorial Board welcomes a wide range of articles, including scholarly and critical papers, analytical studies, and reviews. All materials undergo peer review by members of the Editorial Board. The basic criteria for publication are scholarly novelty, current subject matter, and adherence to high international academic standards. The Editorial Board does not inform the authors of the results of peer review. However, a copy of the review will be sent to the author upon his/her request, if the paper is rejected for publication. Each issue of the journal has a theme that should be addressed by all texts accepted for publication in the given issue. The theme of the current issue, as well as of the upcoming one, are posted on the main page of the journal website. Upon acceptance, the author will be required to sign a contract for publication. Once the contract is signed, no part of the article or other materials may be published elsewhere in any form or by any means, without prior permission of the publisher. The author is responsible for the accuracy of all information, including facts, citations, historical and sociological data, names, and place names used in the text. Published materials do not necessarily reflect the views of the Editorial Board or the publisher.

The Journal issued only in electronic version. Hardcopy is not provided.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

| Редакционный совет |

Вильям АРЕНС
США, Нью-Йорк
Татьяна АРТЕМЬЕВА
Россия, Санкт-Петербург
Алексей ВАСИЛЬЕВ
Россия, Москва
Крыстына ВИЛЬКОШЕВСКА
Польша, Краков
Мариуш ВОЛОС
Польша, Торунь
Кристоф ВУЛЬФ
Германия, Берлин
Валентина ДИАНОВА
Россия, Санкт-Петербург
Шарлин Хэддок СИГФРИД
США, Западный Лафайет
Владимир КОНЕВ
Россия, Самара
Нина КОЧЕЛЯЕВА
Россия, Москва
Давид Л. КРЕЙВЕН
США, Альбекверк
Паоло КЬОЦЦИ
Италия, Флоренция
Борис МАРКОВ
Россия, Санкт-Петербург
Джон МАКДЕРМОТ
США, Колледж Стейшн
Армен МАРСУБЯН
США, Нью-Хэвен
Марк-Анри ПИЙО
Франция, Париж
Кирилл РАЗЛОГОВ
Россия, Москва
Джон РАЙДЕР
США, Нью-Йорк
Олег РУМЯНЦЕВ
Россия, Москва
Валерий САВЧУК
Россия, Санкт-Петербург
Савелий СЕНДЕРОВИЧ
США, Итака
Альмира УСМАНОВА
Литва, Вильнюс
Николай ХРЕНОВ
Россия, Москва
Вячеслав ШЕСТАКОВ
Россия, Москва
Ричард ШУСТЕРМАН
США, Бока Рейтон

| Editorial Board |

Dr. William ARENS
USA, Stony Brook, New York
Dr. Tatiana ARTEMYEVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Paolo CHIOZZI
Italy, Florence
Dr. David L. CRAVEN
USA, Albuquerque, New Mexico
Dr. Valentina DIANOVA
Russia, St. Petersburg
Dr. Nikolaj KHRENOV
Russia, Moscow
Dr. Vladimir KONEV
Russia, Samara
Dr. Nina KOCHELYAEVA
Russia, Moscow
Dr. Boris MARKOV
Russia, St. Petersburg
Dr. Armen MARSOOBIAN
USA, New Haven, Connecticut
Dr. John J. McDERMOTT
USA, College Station, Texas
Almira OUSMANOVA
Lietuva, Vilnius
Dr. Marc-Henri PIAULT
France, Paris
Kirill RAZLOGOV
Russia, Moscow
Dr. John RYDER
USA, New York City, New York/ Azerbaijan, Baku
Dr. Oleg RUMYANTSEV
Russia, Moscow
Dr. Valerij SAVCHUK
Russia, St. Petersburg
Dr. Savely SENDEROVICH
USA, Ithaca, New York
Dr. Vyacheslav SHESTAKOV
Russia, Moscow
Dr. Richard SHUSTERMAN
USA, Boca Raton, Florida
Charlene Haddock SIEGFRIED
USA, West Lafayette, Indiana
Dr. Aleksej VASIL'EV
Russia, Moscow
Dr. Krystyna WILKOSZEWSKA
Poland, Kracow
Dr. Mariusz WOLOS
Poland, Torun
Dr. Christoph WULF
Germany, Berlin

| Редакция |

Дмитрий СПИВАК
Главный редактор
Россия, Петербург
Алина ВЕНКОВА
Заместитель главного редактора
Россия, Петербург
Анна КОНЕВА
Шеф-редактор
Россия, Петербург
Скай БЁРН
Редактор
США, Беллингем
Любовь БУГАЕВА
Редактор
Россия, Петербург
Томас КАЧЕРАУСКАС
Редактор
Литва, Вильнюс
Денис СОБОЛЕВ
Редактор
Израиль, Хайфа
Ирина СОКОЛОВА
Редактор
Россия, Петербург
Михаил СТЕПАНОВ
Редактор
Россия, Петербург
Лариса ФИАЛКОВА
Редактор
Израиль, Хайфа

| Editorial Team |

Dr. Dmitry SPIVAK
Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Alina VENKOVA
Deputy Editor-in-Chief
Russia, St. Petersburg
Dr. Anna KONEVA
Associate Editor
Russia, St. Petersburg
Sky BURN
Editor
USA, Bellingham
Dr. Lyubov BUGAEVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Larisa FIALKOVA
Editor
Israel, Haifa
Dr. Tomas KAČERAUSKAS
Editor
Lithuania, Vilnius
Dr. Denis SOBOLEV
Editor
Israel, Haifa
Dr. Irina SOKOLOVA
Editor
Russia, St. Petersburg
Dr. Michael STEPANOV
Editor
Russia, St. Petersburg

Выпуск # 3(20) 2015

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

Ответственный редактор:
Алина Владимировна ВЕНКОВА

Issue # 3(20) 2015

HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Managing Editor:
Alina VENKOVA

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

СОДЕРЖАНИЕ / TABLE OF CONTENTS

Теория искусства / Theory of Art

Галина Викторовна СКОТНИКОВА / Galina SKOTNIKOVA
| «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы / Key Concepts of Russian Byzantine Studies |·····5

Николай Александрович ИВАНОВ / Nikolay IVANOV
| Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций / Hermeneutics of Ornament: New Methodological Approaches |·····14

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA
| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |·····26

Валерий Ильич МИЛЬДОН / Valery MILDON
| Моцарт или Сальери: организованное упрощение культуры / Mozart and Salieri: Organized Simplification of Culture |····· 34

Светлана Михайловна ГРАЧЕВА / Svetlana GRACHEVA
| Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда / Critique Activities of Artists as Creative and Textual Basis of the Russian Avant-garde |····· 44

Раиса Михайловна СКОРНЯКОВА / Raisa SKORNYAKOVA
| Трансформация жанра афоризма в современной немецкой лингвокультуре / Transformation of the Aphorism Genre in German Modern Linguistic Culture |·····56

Современное искусство / Contemporary Art

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA
| Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |·····64

Александр Владимирович ВАЩЕНКО / Alexandr VASCHENKO
| Этнокультурный фактор в искусстве второй половины XX века / The Ethnocultural Factor in the Art of the Second Half of the Twentieth Century |·····71

Оксана Владимировна МОРОЗ / Oksana MOROZ
| Культурологические проекты современной литературы: две волны русского постмодернизма (Вен. Ерофеев, В. Сорокин) / Culturological Projects of Modern Literature: Two Waves of Russian Postmodern Literature |····· 78

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV
| Стратегии разрушения границ в антиискусстве / The Strategies of Destroy as a Creative Activity in Art |·····92

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA
| Креативность, арт-менеджмент и проблемы теории искусства / Creativity, Art-Management and Problems of Art Theory |·····100

Илзе ФЕДОСЕЕВА / Ilse FEDOSEEVA
| Перформансы и художественное творчество в современной культуре / Performance and Artwork in Contemporary Culture |·····107

Ольга Игоревна ТОМСОН / Olga THOMSON
| Современное искусство. Крик неповиновения или смех безысходности? / Modern Art. Cry of Disobedience and Laughter of Despair? |·····115

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Галина Викторовна СКОТНИКОВА / Galina SKOTNIKOVA

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Россия
Факультет культурологии и социологии. Кафедра теории и истории культуры
Доктор культурологии, профессор

Saint-Petersburg State University of Culture and Arts, Russia
Ph.D, Professor
galina-skotnikov@mail.ru

«СИМФОНИЯ КОНЦЕПТОВ» ВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: К ПРОБЛЕМЕ ПОИСКА НОВОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ

Осмысление византийской проблематики в России является в определенном отношении пробным камнем. Представления о византийской культуре, формируемые сложившейся отечественной системой образования, нередко туманны, либо окрашены в негативные тона. Во многом это обстоятельство связано с трагической судьбой отечественной византинистики, развитие которой всегда определялось вектором государственной идеологии. Последние два десятилетия явились весьма благотворным для византологии периодом — активного собирания сил, подведения итогов, восстановления линий преемственности с дореволюционной и эмигрантской научной традицией — «временем энциклопедий», и одновременно и этапом вызревания самостоятельных научных позиций. В результате в настоящее время византинистика вступила в фазу творческого обновления методологии, понятийного аппарата и проблемного поля исследований — формирования новой научной парадигмы в изучении византийской культуры.

Ключевые слова: Византия, тип культуры, современная русская византинистика, спектр поиска адекватной методологии, ключевые «концепты».

KEY CONCEPTS OF RUSSIAN BYZANTINE STUDIES

The academic paper deals with the methodological challenge of the equivalent clue to understand Byzantium Culture in Russian Byzantine studies over the past two decades. The author proposes the idea of "symphony concepts" of Byzantine culture: Truth, Beauty, Liturgy, asceticism, Philokalia, synergy, seeing it as a manifestation of "blossoming complexity" of Byzantium culture..

Key words: Byzantium, type of culture, modern Russian of Byzantine studies, the search range of adequate methodology, key “concepts”.

Поиск новой научной парадигмы византийской культуры определен логикой развития современного гуманитарного знания, вступающего в кардинально новый этап. «Визан-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

тийские исследования» актуальны в России всегда, ибо именно византийским влиянием во многом определяется корневая система русской культуры. Роль византинистики в России, как известно, специфична. Это не только область академического научного познания, но и сфера органичного укрепления и развития национального самосознания, духовно-душевных идеалов, представлений о месте русской культуры в общеевропейском и мировом цивилизационном пространстве. Осмысление русским человеком византийской темы являет собой в определенном отношении пробный камень. Отнюдь не лишено смысла утверждение: «Скажи, что для тебя значит Византия, и я скажу, что ты в себе содержишь».

Исторически византийская проблематика тесно связана с государственной идеологией, претерпевавшей сущностные перемены, что определило трагическую судьбу и русской византиноведческой науки, и национального самосознания. Достаточно вспомнить петровскую «ориентацию на Рим, минуя Византию» (Ю. М. Лотман), когда древнерусский «плюс» в отношении к Византии, духовной Одигитрии, оказался заменен «минусом», отталкиванием от ее наследия, усвоением устойчивого западноевропейского «негативного византийского мифа» (А. М. Лидов), облучение которым продолжает оказывать сильное влияние и в настоящее время. Во второй половине XIX – в начале XX в. создалась атмосфера растущего интереса к истории и культуре Византии, что в значительной мере выразилось «в переносе внимания с идеализации государственного устройства и культуры языческой Римской империи на последовательное открытие культурных ценностей Византии»[1]. Показательно, что русская византинистика, оформившись в самостоятельную область знания в 70-х гг. XIX в., достигла быстрого и блестящего подъема на рубеже XIX-XX в., получив мировое признание как одна из ведущих византиноведческих школ. Центрами исследования византийского культурного наследия были Академия наук, Университеты, Духовные академии. Дореволюционная историческая наука являла собой единый поток, без разделения на церковную и светскую. (Такое разделение, и даже противопоставление, утвердившееся в советской историографии, с большим трудом преодолевается в настоящее время). Развитие академической науки активно поддерживалось государством. Создание Русского археологического института в Константинополе (РАИК) в 1894 г. явилось результатом инициативы дипломатических кругов. Основание в 1882 г. Императорского Палестинского общества[2] также имело во многом политическую подоплеку. Общий, глубинный смысл византийских исследований осознавался учеными, воспринимавшими свое дело как служение русскому самосознанию в его историко-культурных и геополитических измерениях. В архитектуре России на основе государственного заказа получает масштабное развитие «византийский стиль». Исторические и теоретические основы *«византийского стиля»* (внедрения интерпретированных форм средневекового *византийского* зодчества) были значительно глубже и универсальнее, как по сравнению с концепцией «русско-византийского» стиля (первая половина XIX в.), (применение в архитектуре форм допетровского русского зодчества), так и по сравнению с концепцией «русского стиля», основанного на реминисценциях архитектурных форм «времени первых Романовых», то есть в основном XVII столетия. «Византийский стиль» в архитектуре России явился проявлением «историзма», означающего в своем глубинном понимании

[1] Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. Вторая половина XIX- начало XX века. СПб.: Лики России – Проект-2003, 2005. С. 9.

[2] Басаргина Е.Ю. Русский археологический институт в Константинополе: архивные фонды // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 73-76; Грушевой А.Г. Императорское Палестинское общество (по петербургским архивам) //Архивы русских византинистов… С. 134-156.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

поиск и выражение *цивилизационных истоков культуры*. Если на западе Европы организующим началом культуры стал романизм, то на востоке – византинизм. Жизнь Византии как живого государственного организма продолжалась с IV по XV в. Но и после 1453 г. Византия не перестает жить как отвлеченный принцип: «*византинизм* есть *исторический принцип (курсив Г.С.),* действие которого обнаруживается в истории народов юга и востока Европы»[3]. Таким образом, государственный заказ на развитие «византийского стиля» в архитектуре имел глубокий *культурологический смысл,* состоящий не столько в создании «национального» стиля, сколько в фундаментальной манифестации принадлежности России к *византизму как типу цивилизации,* то есть принадлежности к православной цивилизации. Мы находимся в едином христианском лоне с Европой, но при этом является «византийскими европейцами».

Культурно-духовный смысл «византийского стиля» в архитектуре долгое время оставался по сути «закрытой» для исследования темой. Только в последние годы вышли два фундаментальных труда Ю.О. Савельева: «“Византийский стиль” стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. – СПб.: Проект-2003, Лики России, 2005 год и «Искусство историзма в системе государственного заказа». - М: Совпадение, 2008 год, ставшие новым словом в искусствоведении, византинистике и культурологии[4]. В храмовом зодчестве сосуществовавших «византийского стиля» и «русско-византийского стиля» была образно воплощена идея православия как духовной основы русской культуры и идея «симфонии властей» как согласия, союза духовной и светской власти, предполагавшего для каждой из них определенную независимость, то есть идеал культуры и ее формообразующий принцип.

После 1917 г. византинистика была разрушена как целостная область знания. Восстановление этой целостности лишь в последние годы получило реальные очертания. Декларировавшийся разрыв с культурно-исторической традицией проявился в частности в том, что с конца 1920-х по конец 1930-х годов само слово Византия были фактически запрещено к употреблению. В середине 1940-х гг. византиноведческие исследования по личному указанию главы государства оказались возобновлены, но постепенно вновь попали «под подозрение», по-прежнему не имея ни должной творческой свободы, ни подобающего общественного влияния[5].

Начиная с 1988 г., года празднования Тысячелетия Крещения Руси, ставшего знамением кардинальных перемен в отношениях государства и церкви, церкви и общества, византийские исследования вступили в новую фазу[6].

В этой фазе отчетливо различимы две ступени: 1) конец 1980- г. - конец 1990-х гг. – период активного собирания сил, подведения итогов, восстановления линий преемственности с дореволюционной и эмигрантской научной традицией («время энциклопедий»), одновременно вызревания самостоятельных научных позиций и 2) конец 1990-х – 2010 г. – нынешний этап творческого обновления методологии, понятийного аппарата, проблемного поля исследований – формирования *новой научной парадигмы* в изучении византийской культуры. Можно выделить две доминирующие

[3] Успенский Ф.И. Византинизм и его культурное значение в истории / Успенский Ф.И. История Византийской империи. IV-IX вв. М.: Мысль, 1996. С. 38.

[4] Следует отметить изданную одновременно чисто искусствоведческую работу Е.М. Кишкиновой “Византийское возрождение” в архитектуре России. М.: Искусство, 2007.

[5] Культура Византии. Отв. ред. З.В. Удальцова, Г.Г. Литаврин. М.: Наука, 1984-1991.

[6] «государство … на протяжении многих предыдущих десятилетий много сделало для того, чтобы корни нашей истории и культуры, в том числе духовной, были подорваны. … государство вернет долг Русской Православной церкви, другим традиционным конфессиям, вернет долг российскому народу // Санкт-Петербургские ведомости: На Валдай, к Иверской» 14 января 2008 г.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

интенции этого процесса: поиск адекватных координат в решении культурологической проблемы *типологического* своеобразия культуры Византии и преодоление чисто позитивистского подхода, обусловливающее выход в *метафизический* простор эпистемологического пространства диалога культур, современной и византийской, средневековой. Ярким свидетельством этого являются труды столь различных исследователей как С.П. Карпов, М.В. Бибиков, К.В. Хвостова, Г.М. Прохоров, В.И. Мартынов, А.М. Лидов, С.Г. Савина, Г.С. Колпакова, разрабатывающих качественно новую систему координат в постижении византийской культуры.

Типологическое изучение культуры, будь то культура конкретного исторического периода, региона, этноса, ориентирует исследователя на выявление ее *сущностного, смыслового* своеобразия, соответственно – на выработку адекватной методологии, критериев компаративистского анализа, выявление специфических категорий и использование терминологического языка, то есть на исследование культуры, исходя из своеобразия ее природы. Подобная задача настолько же очевидна, насколько и многосложна. Однако именно ее трудность является стимулом научного поиска. Византийский мир влечет богатством своего культурного наследия, излучающего преображающий свет, многими тайнами, на языке науки – проблемами, питающими исследовательскую любознательность. Культура Византии в ее отдельных областях глубоко и масштабно исследована отечественной позитивистской наукой[7]. Типологическое изучение предполагает выход в метафизическое, духовное измерение.

Укажем на главное противоречие в типологическом изучении культуры Византии в современной русской византинистике. С одной стороны, Византия рассматривается как средневековый тип культуры. Православие – основная жизненная стихия византийцев, главный, определяющий фактор державы ромеев. Литургия является ее безусловным центром, вокруг которого выстраивается весь жизненный мир. Византийская культура созидалась как икона Царства Небесного, образ иного, высшего, истинного мира. Приобщение к этому миру реально осуществлялось в процессе синергии, прежде всего, в храмовом пространстве во время литургического богослужения. Соответственно, *иконичность* в исследовательском понимании предстает как главнейшая характеристика византийского сознания, всей византийской культуры, а икона как ее ключевой феномен. С очевидностью признается факт *особой творческой* (аскетической) *природы* византийской культуры, принципиально отличающийся от творческой (эстетической) природы культуры Нового времени. Однако интерпретация культуры Византии и ее художественного мира в частности осуществляется нередко на языке новоевропейского, секулярного сознания.

В византинистике, как и во многих других областях гуманитарного знания, секулярный подход часто признается собственно научным, в отличие и от метафизического, и от церковного, богословского. По-прежнему живо инерционное предубеждение, что «интеллигентному человеку стыдно верить» (Н.С. Лесков). Вовсе не в советский период, а уже к началу XX в. атеизм и религиозный индифферентизм стали для русской интеллигенции синонимом образования и просвещенности, а настоящее время остаются «первоосновой сознания и научной методологии»[8]. То есть духовная составляющая остается вне собственно научного поля. Корни подобной позиции глубоки. Русская интеллигенция уже в первой половине XIX в. усвоила западноевропейский интеллектуализм, который, пренебрегая сверхчувственным созерцанием и стыдясь сердца, «порывает с разумом и создает близорукого человека рассудка», проявляя себя как

[7] Культура Византии. Отв. ред. З.В. Удальцова, Г.Г. Литаврин. М.: Наука, 1984-1991.

[8] Нарочницкая Н.А. Россия и русские в мировой истории. М.: Междунар. отношения, 2004. С. 6.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

«монополия абстрактного – то более логического, то более чувственно-эмпирического мышления…»[9]. Вместе с тем магистральная линия движения, творческого созидания русской культуры послепетровского времени проходила по метафизическому руслу и в философии, и в литературы, и в науке, органично укорененных в русской ментальности[10]. Однако, в современном русском сознании эта магистральная линия, будучи прервана после 1917 г., воспринимается как маргинальная.

Университетская византинистика в России изначально развивалась и набирала силу в русле позитивизма, что отражало потребности науки того времени. Но ее представителями были ученые, внутренне органично связанные с русской духовно-церковной традицией и осознававшие ее роль в истории отечественной культуры. Так, например, мэтр мировой художественной медиевистики Н.П. Кондаков, создатель новой дисциплины – истории византийского и древнерусского искусства, развивший иконографический метод, писал, что духовенство «считал и буду считать высшим руководящим классом в России, несмотря не временную разруху нашего государства, и на чудовищный общественный развал, и отвратительное народное разложение, [и которому] считаю возможным предсказать в будущем колоссальную силу»[11].

Художественная византинистика советского периода приобрела форму описательно-констатирующего знания, напоминая, как отмечал М.В. Алпатов, аннотированный каталог или архивную запись. Плодотворность научного исследования, осуществлявшегося в идеологически заданных рамках, в этот период в первую очередь определялась внутренней культурой исследователя, его подлинной интеллигентностью, открывавшей ему величие и универсальность научного предмета. Достижения мирового уровня отечественной художественной византинистики советского времени связаны с именами В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, Н.И. Брунова. Их исследования построены на методе стилистического анализа и на формальном методе Г. Вельфлина. В атеистический период это обеспечивало саму возможность изучения средневекового церковного искусства Византии, но одновременно не давало объективной картины его развития, ибо художественное наследие Средневековья, став предметом искусствоведения, оказалось выведенным из духовного пространства в пространство эстетическое.

Сегодня, безусловно, сохраняет свою актуальность, как идеал, мысль В.Н. Лосского о том, что неверно изучать Византию извне, так же как «ошибочно… писать историю религии безрелигиозному человеку. Кажущаяся объективность и так называемая научная бесстрастность при безверии исследователя приведут к лженауке, не оплодотворенной внутренним дыханием религиозного чувства»; «объективность вовсе не состоит в том, чтобы ставить себя вне данного объекта, а, наоборот, в том, чтобы рассматривать этот объект в нем самом и через него. Существует сферы, где то, что обычно называется “объективностью”, есть просто без-

[9] Ильин И.А. Созерцающее сердце / Ильин И.А. Сущность и своеобразие русской культуры // Москва, 1996, февраль. С. 161.

[10] Убедительное раскрытие этой мысли, осуществленное на широком культурном материале (философском, литературном) представлено в недавно опубликованных трудах петербургских авторов: Н.Н. Ильин Трагедия русской философии. М.: Амфора, 2008; В.В. Котельникова «Что есть Истина?»: (Литературные версии критического идеализма). СПб: Издательство «Пушкинский Дом», 2009.

[11] Кондаков Н.П. «Особым отделом своих воспоминаний…» // Мир Кондакова: Публикации. Статьи. Каталог выставки / Сост. И.В. Кызласова. М.: Русский путь, 2004. С. 106. Подобный же «парадокс» находим в лице В.О. Ключевского, представителя «гражданской» истории, основателя историко-социологического направления отечественной историографии, верного национальным духовным идеалам. Достаточно, обратиться к его работе о преподобном Сергии Радонежском или вспомнить о его пристрастии к обществу «антиков», чтение на протяжении 35 лет лекций в Московской Духовной Академии.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

различие и где безразличие обозначает непонимание»[12]. Блестящими примерами постижения природы византийской культуры и творчества являются научные исследования С.С. Аверинцева, Г.С. Колпаковой, А.М. Лидова, В.И. Мартынова Г.М. Прохорова, К.В. Хвостовой. Выполненные не с богословских позиций, а в русле светского знания, труды этих ученых раскрывают существо и характерность типа византийской культуры. Авторы плодотворно осуществляют движение по пути, отрефлексированному С.С. Аверинцевым: изучая византийскую культуру, не с позиций исключительного погружения в ее мировоззрение и соответственно лексику, не замыкаясь только в терминологические рамки новоевропейского научного мышления, а осуществляя творческий диалог двух культур, византийской и современной, соответственно, вырабатывая новый терминологический язык.

Так, например, К.В. Хвостова в книге «Византийская цивилизация как историческая парадигма» предлагает новый взгляд на влияние идей восточной патристики и богословия Фаворского света свт. Григория Паламы на формирование социально-экономического строя Византии, убедительно раскрывая сакральный характер византийского общества. Автор анализирует принятую в Византии практику обозначения возникающих новых форм социальных отношений, не умещавшихся в известные правовые нормы, с помощью наименований, семантика которых содержала богословский смысл. Использование для обозначения новых экономических институтов понятий, заключавших в себе богословское содержание, отражало их инкорпорирование «в сферу религиозного опыта, благодаря чему возникала характерная для византийцев целостная картина мира»[13]. Автор в качестве наиболее характерных выделяет следующие наименования: прония, анипостати, энипостати, телос, ипостась, икономия и некоторые другие. Например, *прония (от греч.* πρόνοια – забота, попечение), в богословии – важнейшая категория, означающая Божественный Промысел. Для византийцев император, власть которого имеет божественное происхождение, осуществляет пронию-попечение в отношении своих подданных. Государственное управление императора, подражающего в своей деятельности Богу, означает синергию с благодатными энергиями. В социально-правовой практике прония – это или пожалование чиновнику и военачальнику налоговой квоты, или передача прав попечения над конкретной территорией. Понятие *ипостась (от греч.* ὑπόστασις *– проявление, основание, сущность)* – в богословии одно из важнейших понятий. В экономической повседневности оно служило одним из наименований земельной собственности еще со времен античности.

Социальная жизнь понималась как приобщение к божественной благодати. Не случайно К.В. Хвостова говорит о «византизме “оправдании жизни”», понимая под этим «восприятие византийцами всего жизненного уклада (коллективного и индивидуального) как единой истины, отражающей Божественный дар. Идею византизма «оправдания жизни» выразил свт. Григорий Палама - как представление о совокупном жизненном опыте, подчиненном идее мистического постижения Бога[14].

Поиск адекватной методологии и терминологического языка для описания явлений художественного мира Византии привел А.М. Лидова к идее отказа от предметоцентричности искусствоведения, к изучению явления пространственной образности, в основе которого лежит концепция *иеротопии* как особого вида творчества по созда-

[12] Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Мистическое богословие. Киев: Путь к Истине, 1991. С. 100-101.

[13] Хвостова К.В. Византийская цивилизация как историческая парадигма. СПб.: Алетейя, 2009. С. 68.

[14] Хвостова К.В. Византизм «оправдание жизни» (проблема византийской цивилизации) // Византийский временник. М., 1998. Т.55 (80).

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

нию сакральных пространств. Автор предлагает еще два новых понятия: *«пространственная икона»* (иконические образы, создаваемые в пространстве и принципиально отличающиеся от плоскостных изображений) и *«образ-парадигма»* («тип образа, в отличие от образа-иллюстрации, не имеющий связи с конкретным текстом, представляющий собой образное воплощение неформализуемой идеи»)[15]. Термин иеротопия признан мировом научным сообществом, в русле этой концепции пишутся в ряде стран диссертации. А.М. Лидов является составителем и редактором следующих сборников статей «Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси (М., 2006), «Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре » (М., 2006), «Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств» (М., 2009), а также автором книги – «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» (М., 2009). Идея и примеры ее реализации представляются весьма плодотворными в аспекте обогащения исследовательских горизонтов и возможностей постижения духовного мира византийской культуры. Вместе с тем А.М. Лидов, преодолевая предметоцентризм европейского искусствоведения остается на позитивистской позиции описания-осмысления рукотворных, культурных, средств, открывающих путь к восприятию горнего мира. Говоря о вечных, метафизических смыслах, воплощенных византийской культурой, византизме как основе нашей культуры, исследователь вместе с тем дает повод полагать, что не воспринимает их как жизненно значимые для современного человека. Показательно его участие в качестве советника в проекте «Верю», куратором которого являлся Олег Кулик, представитель экспериментального искусства, намеренно разрушающий ценностную иерархию русской культуры, попирающий ее идеальные представления.

В настоящее время в различных сферах гуманитарного знания появились труды, раскрывающие *систему метафизических координат* в пространстве культурно-исторических, духовно-художественных представлений. Можно говорить о мощной тенденции в современной отечественной науке, состоящей в появлении целого ряда концепций как результата методологического прорыва, дающего ключ к качественно иному истолкованию предмета исследования. Свидетельством этой тенденции предстают, например, такие исследования как книга В.И. Мартынова «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси» (2000 г.), раскрывающая аскетическую сущность, место и роль древнерусского богослужебного пения в культуре прошлого и настоящего; сочинение Н.П. Ильина «Трагедия русской философии» (СПБ., 2001), обосновывающее принципиально новую историографическую концепцию национальной философской культуры на основе выявления неизученного паста русской мысли – «метафизического персонализма», основоположники которого И.В. Киреевский и А.С. Хомяков, а классики – философы второй половины XX века (Н.Н. Страхов, П.Е. Астафьев, П.А. Бакунин, Л.М. Лопатин, Н.Г. Дебольский, В.И. Несмелов, и др.); труд Н.А. Нарочницкой «Россия и русские в мировой истории (М., 2004), в котором осуществлено исследование истории международных отношений России на фоне эволюции религиозно-философской картины мира, то есть введения в историческое сознание проблемы духовно-мистических истоков событий. Развернутой традицией стало к настоящему времени изучение русской литературы Нового времени в свете православия. Назову, прежде всего, таких исследователей как В.А. Воропаев, В.А. Котельников, ставших авторами фундаментальных трудов «“Духом схимник сокрушенный…” Творчество Н.В. Гоголя в свете Православия» (М., 1998), «Православная ас-

[15] Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

кетика и русская литература» (М., 2005). В области искусствоведческого исходного материала весьма показательны по своему духовному масштабу исследования М.Н. Цветаевой «Русский авангард. Образ бытия в мире» (СПб., 2003) и названные выше работы Ю.Р. Савельева.

Суть нового методологического поворота состоит в обращении к духовным истокам, метафизическому ядру, древнерусскому «архетипическому лону», хранящему лик отечественной культуры и позволяющему в конкретных историко-художественных, философских, литературных явлениях как церковной, так и секулярной культуры обнаружить проявление духовно-творческой синергийной силы. Подобный ракурс исследования определен общим социальным, духовно-культурным, научно-познавательным контекстом, потребностью в осознании цивилизационных истоков культуры, сложившихся в средневековье, и открывающих вечные, нетленные смыслы человеческого бытия.

Может быть, наиболее ярко охарактеризованная тенденция проявилась и продолжает проявляться в постижении византийского художественного мира в аспекте литургического символизма, то есть исходя из его духовной природы. Речь идет о знаковом сочинении Г.С. Колпаковой «Искусство Византии» (СПб.: Азбука-классика, 2004. - Т.1-2) . Необходимо назвать также книгу С.Г. Савиной «Иконография. Богословские очерки иконографического извода» (СПб., 2001), в которой творение церковного изографа рассматривается не как произведение искусства, а как свидетельство Откровения, сквозь призму мистического и догматического богословия. Для автора исследовать икону с искусствоведческой точки зрения – нельзя. «Кощунственно, если театральный критик вдруг вздумает писать рецензию на Литургию, но не менее безнравственно видеть в иконе только «шедевр древнерусского изобразительного искусства»[16].

Художественное начало играло в средневековой восточнохристианской культуре жизненно значимую роль. Византия не создавала искусства в новоевропейском понимании. Ее образность была образностью «до эпохи искусства» (Х.Бельтинг), образностью, выражавшей высшую Красоту на основе молитвенно аскетического, литургического опыта. Художественное начало возводило личность к познанию Логоса, было важнейшим элементом, возводящим к Небесам, помогающим преображению, то есть являлось Богохвалением, Богопостижением. Путь в Византию – это путь в Красоту и через красоту, через красоту литургического храмового пространства. Известно, что фундаментальным представлением в христианской космологии является представление о *словесно-смысловом* содержании универсума. Следовательно, для понимания византийской культуры особое значение приобретает концепт, понятый на основе позиции В.В. Колесова, выводящего термин «концепт» от латинского «conceptum» (а не «conceptus» – понятие), что означает «зародыш», «зерно». Концепт – «основная единица ментального плана, содержащаяся в словесном знаке или явленная через него как образ, понятие и символ»[17]. Концепт предстает как глубинный смысл, потенциально содержащийся в слове и прорастающий на благоприятной культурной почве, превращая простое слово в *ключевое,* фундаментальное для византийского мировосприятия. Ключевые слова, прорастая из единого смыслового корня, расцвечивают разные грани культуры, выявляя ее целостное единство, образуя «симфонию концептов»: Истина (Αλήθεια), Красота – Καλλονή, Литургия (Λειτουργία), аскетика (Άσκησις), филокалия (φιλοκαλία), синергия (συνεργία).

[16] Алексеев С.В. Образ, воплотивший слово. СПб.: Сатис. С. 12.
[17] Колесов В.В. Философия русского слова. СПб., 2002. С. 36.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Галина Викторовна СКОТНИКОВА / Galina SKOTNIKOVA

| «Симфония концептов» византийской культуры: к проблеме поиска новой научной парадигмы / Key Concepts of Russian Byzantine Studies |

В «симфонии концептов» получает выражение формообразующий принцип Византии – «симфония властей», союз церкви и царства, идея и практика жизни воцерковленного государства и его культуры.

Истина. Греческая цивилизация на всем протяжении своей истории основывалась на абсолютном приоритете истины над всеми прочими жизненными ценностями. Если эллинская античность жила усматриванием эйдетики всего сущего как самоцели, то византийская культура тщательно культивирует примат «созерцания», стремясь к постижению чистой духовной сущности вещей и явлений. В Византии постижение истины оставалось неотделимым от эстетического начала. Отсутствие формально определяемого критерия истины – основная черта византийского христианства. Богословствование в Византии понималось, прежде всего, как образ жизни, а не образ мысли. Церковный обряд хранил догмат.

Красота. Св. Дионисий Ареопагит писал: «Бог есть Красота, Сверхкрасота, Всекрасота, без начала и конца, безо всякого изъяна, источник и прообраз всякой красоты и всех красот». Итак, Истина проявляет себя в Красоте богослужения, литургии.

Литургия. У древних эллинов само слово «Литургия» означало «общее дело». В древнегреческом быту было несколько типов «литургий»: γυμνασταρχία – устройство гимнастических упражнений; χορηγία – торжественные процессии, «ликостояния»; εστίασις. – народные, общественные угощения. В православии этот термин обозначил *общественное богослужение* вообще или *евхаристическое* богослужение в особенности. В храме, во время богослужения человек обретал в ту духовно-материальную среду, которая открывала ему реальную возможность приобщения к миру высшей духовности. Человек постигал Истину через Красоту богослужебного обряда, Литургии.

Аскетика. Наука и вместе с тем художество – искусство внутреннего устроения личности, открывающее возможность восприятия благодати, ведущее к обóжению человеческой природы. Аскетика – процесс, в результате которого внутренний человек уподобляется чаше, воспринимающей Благодать, обретает реальные предпосылки для соединения с Богом. Роль аскетики как умного делания и духовного созерцания сводится к сознательному контролю за всеми процессами, протекающими на духовном, душевном и телесном уровнях, а также к правильному согласованию этих процессов между собой. Духовное наслаждение, радость, внутренняя легкость и свет – важнейшая цель аскетики, знак благодатного преображения человека.

Филокалия. Термин «филокалия» столь же важен для православной Греции (Византии), как и термин «калокагатия» – для языческой. Слово «Филокалия» впервые употребил для названия подборки аскетических сочинений своего учителя Оригена свт. Василий Великий. Византийские сборники аскетических назидания называются «Филокалия», что буквально означает – «Любовь к прекрасному», в русском переводе это «Добротолюбие» (калька с греч. Φιλοκαλία). Церковнославянское слово «доброта» означает «красота». Красота как одно из имен Бога: «знатоки этой красоты – старцы духовные, мастера “художества их художеств” как святые отцы называют аскетику (П.А. Флоренский). Постижение Истины, обóжение, являет собой постижение Красоты, которое возможно благодаря аскетике, личным усилиям человека, его способности к приуготовлению для восприятия Благодати.

Синергия. Слово, буквально означающее «содействие, соучастие, сотрудничество», подразумевает взаимное действие человеческих усилий и Божьей благодати. Оно является центральным для характеристики сущностного содержания православной культуры.

«Симфония концептов» византийской культуры, звучащая во внутреннем мире и в сознании исследователя, являет собой особое состояние, одухотворяя приобщающуюся к ней душу.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Николай Александрович ИВАНОВ / Nikolay IVANOV

Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна, Россия
Кандидат искусствоведения

St. Petersburg State University of Technology and Design, Russia
PhD., Lecturer
nicolausis@yandex.ru

ГЕРМЕНЕВТИКА ОРНАМЕНТА: К МЕТОДОЛОГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

Всё разнообразие и спектр подходов к изучению орнамента оказывается не только предполагаемым и ожидаемым, но, по утверждению некоторых исследователей, является бесспорным, и более того, только в многообразии смыслов, которые могут быть выявлены при анализе орнаментальных композиций, орнаментальный мотив и становится полноценным орнаментом. Орнамент объясняет и санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно определенной культуре. Орнамент становится медиатором между человеком и миром. С помощью санкционированных, значимых узоров и композиций, наносимых на вещи, орнамент осуществляет свое воздействие на окружающий мир, упорядочивая его. Итогом синтеза орнамента с другими видами искусств является возникновение нового многослойного, многоструктурного синтетического образа, который представляет собой наиболее точное выражение образа мира, его разнообразия, изменчивости, движения.

Ключевые слова: орнамент, узор, мотив, образ мира, виды искусства, модель культуры.

HERMENEUTICS OF ORNAMENT: NEW METHODOLOGICAL APPROACHES

Ornament is a model of a social and cosmological reality. Is shows the world models that are typical for a certain culture. It is a medium between man and world. It organizes an influence on a reality through the typical patterns and compositions. As a result a synthetic image appears. It combines different means from different forms of art that express diversity, dynamics and movements ofthe real world.

Key words: Ornament, pattern, image of the world, art form, cultural model.

Орнамент как явление по своему генезису глубоко социальное и переплетенное с другими сферами традиционно-бытовой культуры в косвенной форме отражает разные стороны исторического прошлого современных народов[1].

В последнее время исследователи орнамента говорят о необходимости смещения способа изучения орнамента: от рассмотрения техник изго-

[1] Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 13.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

товления, структурирования и классификации орнаментальных мотивов, эволюций орнаментальных композиций они предлагают двигаться к анализу «связи с мировоззрением, выявляемым благодаря стилю, с контекстом бытования, представлениями и символизацией, которые складывались и продолжают складываться вокруг определенных знаков и композиций. И даже более того, орнамент может изучаться как особого рода «язык», имеющий также «до-языковые» и «вне-языковые» свойства»[2]. Смысловая нагрузка орнамента и ее изучение, активизировавшееся в последнее время, называется «святая святых» орнамента[3].

К обнадеживающей заявке на выработку универсального подхода к анализу орнамента можно отнести доклад 1972 г. Г. К. Вагнера «Судьба образов звериного стиля в древнерусском искусстве»[4], положительно отмеченном исследователями[5]. Отметив, что понятие «традиция» размыто среди археологов и этнографов, исследователь призывает к выработке всеобщих, универсальных принципов оценки орнамента, которые должны основываться на аппарате гносеологии. Принцип генерализации, предлагаемый ученым, «позволит более тонко подойти к проблеме традиций, нередко превращаемой в некую всеобщую отмычку и поэтому вызывающей законный скепсис»[6]. Ученый предполагает, что в основе принципов генерализации лежит мифология, а именно религия, символика, эмблематика, которые в своей основе имеют следующий механизм. Образ имеет яркие черты, которые способствуют образованию множества ассоциаций. Даже через годы забвения они начинают проявляться опять, сопоставляясь между собой. Главным здесь, как утверждается, является родственность исторических этапов[7]. Такой принцип генерализации, основанный на понятии традиции, позволяет вывести другое понятие – образности[8].

Все разнообразие и спектр подходов к изучению орнамента оказывается не только предполагаемым и ожидаемым, но, по утверждению некоторых исследователей, бесспорным, и более того, только в многообразии смыслов, которые могут быть выявлены при анализе орнаментальных композиций, орнаментальный мотив и становится полноценным орнаментом. «Сочетание лаконичной формы и расширяющегося многостороннего содержания является внутренним видовым требованием, присущим орнаменту как виду искусства»[9].

Лишь орнаменту, и не только потому, что он разнообразен и представлен миллионами орнаментальных мотивов, удается отображать все многообразие культурных реалий окружающего мира. Орнамент делает это наиболее образно и всесторонне, изящно и эстетично.

Еще в середине XX в. исследователи отмечали[10], что различные подходы к изучению орнаментального наследия используют разные его определениями. Сейчас же к работам этнографического, археологического характера, прикладного искусствоведения, с которых берет отсчет исследование орнамента как основного предмета изучения, добавились труды по математической симметрии орнамента, технологии и организации производства орнаментальных композиций в промышленно-

[2] Рыжакова С. И. Язык орнамента в латышской культуре. М., 2002. С. 14.
[3] Рындина О. М. Орнамент. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Томск, 1995. С. 8.
[4] Вагнер Г. К. Судьба образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 250-257.
[5] Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 42-43.
[6] Вагнер Г. К. Судьба образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М., 1976. С. 251.
[7] Там же.
[8] Там же. С. 256.
[9] Иванова И.Ю. Образ в искусстве орнамента. М, 2004. С. 21.
[10] Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 6.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

сти, культурологические изыскания, направленные на вскрытие символического подтекста орнамента и стилистической его характеристики, труды по психологии восприятия орнамента, связи орнамента и лингвистики. В орнаменте отражаются разнообразные и разновременные религиозные, мифологические, эстетические представления и различного рода социальные связи.

Одно из первых определений орнамента выделило в нем «украшательский» элемент. В. И. Даль так определ орнамент: «Украшение, прикраса»[11].

Следующее определение, выбирая в качестве основной эстетическую составляющую, упоминает и о других характеристиках орнамента, а именно, отсутствии самостоятельного значения, подчиненности, согласованности с материалом: «Исполненное в одной плоскости, вылепленное рельефно или резанное вглубь, одноцветное или иллюминованное красками изображение, служащее в архитектуре украшением различных частей зданий (полов, потолков, карнизов, фризов, капителей колонн, самых стен и пр.), а в художественно-промышленных производствах употребляемое для придания красивого вида изделиям всякого рода (вазам и другим сосудам, ювелирным вещам, коврам, материям для одежд и комнатного убранства, обоям, мебели и т. д.). Из самого назначения О. вытекают главные требования, которым он должен удовлетворять: необходимо, чтобы он не имел самостоятельного значения, какое представляет напр. Картина, но был вполне подчинен украшаемому им предмету, сколь возможно более соответствовал ему по стилю и величине, согласовывался с его материалом, не затемнял собой его общей формы и расчленений, а только скрывал их наготу, уничтожал их монотонность и через то возвышал эстетическое достоинство предмета»[12].

Некоторое время среди основных черт орнамента называлась повторяемость. Такое понимание «искусства ритма»[13], согласующееся с позицией тех исследователей орнамента, которые выделяют в нем прежде всего симметричные композиции, легло в основу его определения, закрепленного, например, в БСЭ[14] (автор статьи – Г. А. Недошивин). Однако даже беглый взгляд на орнаментальное разнообразие кельтов, или же прикладное искусство эпохи рококо, или оформление заглавных букв в средневековых русских миниатюрах показал бы, что симметричность и повторяемость орнамента в них нечастое явление и основным признаком для его определения быть не может. Есть орнаменты и одномотивные, и не имеющие повторения, и с беспорядочным расположением узоров. Кроме того, выведение слова «орнамент» от слова «украшать» не является вполне удовлетворительным особенно в архаическую эпоху, когда не существовало ничего практически незначимого.

Новейшие исследователи делают акцент на происхождении слова «орнамент» от латинского глагола «вооружать, оснащать»[15]. Акцент в этом

[11] Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1955. С. 691.

[12] Орнамент // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 43. СПб., 1897. С. 173-176.

[13] См. напр. Филиппов А. В. Построение орнамента с большим числом вариантов. М.,1937. С. 3; Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 9; Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978. С. 7; Кокорина Ю. Г., Лихтер Ю. А. Морфология декора. М., 2007. С. 86.

[14] «Орнамент (от лат. Ornamentum украшение), узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов;…» (Большая Советская Энциклопедия. М., 1974, том 18. С. 524-525.)

[15] См. напр. «Орнамент (лат. Ornamentum «снаряжение, вооружение», от ornare «вооружать, оснащать, снабжать необходимым») отвлеченный тип изображения. (Вла-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

случае делается не на «украшательской» составляющей, а на необходимой, обязательно присутствующей части изделия, без которого оно существовать не может[16]. Орнамент сравнивается со снаряжением воина, которое защищает его в бою[17].

Замечается, что археологи и этнографы, изучающие орнаментальное наследие, настаивают на именно таком определением орнамента, в котором симметрия является не обязательным свойством, а характеризующим феномен признаком[18].

Несомненно, однако, что симметричность орнамента, при том что она не является его сущностной характеристикой, оказывается базой для разработки таких, используемых в орнаменте понятий как «раппорт», «дорога», «бордюр».

Не смотря на то, что такое свойство орнамента как ритмичность не считается всеми его исследователями определяющим[19], утверждается, однако, что важнейшим и наиболее специфичным свойством орнамента является «его подчиненность образу, форме и назначению того объекта, в художественной обработке которого он используется»[20].

Этнографы дают определение орнаменту следующим образом: «орнамент представляет собой заполнение определенных участков поверхности изделий узорами – мотивами геометрического, изобразительного (животных, деревьев и пр.) или смешанного облика, выпаленными с помощью различной техники и декоративных материалов и образующими ритмически или семантически структурированные/бесструктурные композиции»[21].

Акцентируя функциональные характеристики орнамента, антрополог Л. С. Клейн предлагает следующее определение: «орнамент, орнаментация (англ. «decoration») – разделка поверхности, несущая по преимуществу (в качестве главных) эстетические, а также знаковые и изобразительные функции»[22].

В архитектуре орнаменту отводится второстепенная роль. «Орнамент – это узоры, используемые в художественной обработке каких-то объектов и участвующие в создании художественного образа этих объектов, но не решающие самостоятельно художественной задачи до конца в своих собственных формах»[23].

Несомненной является значимость орнамента, сопровождающая развитие традиционной народной культуры. Орнамент «объясняет и санкционирует существующий социальный и космический порядок в том его понимании, которое свойственно данной культуре»[24].

Исследуя мотивы возникновения орнамента, можно говорить о самых существенных: религиозных, магических, мифологических, анимистических, космогонических.

сов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 517.)

[16] Не раз исследователями, к примеру, орнамента Русского Севера отмечалось, что вещь, которая должна иметь орнамент, не считается законченной и не может употребляться, если орнамент на нее не нанесен, несмотря на то, что орнамент занимал порой большее время и требовал больших усилий и средств для своего производства, чем само изделие. (См. напр. Сязи А. М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000. С. 16.)

[17] Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. VI. СПб., 2007. С. 518.

[18] Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 6.

[19] См. напр. Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 19.

[20] Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 6.

[21] Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 19.

[22] Клейн Л. С. Археологическая типология. Л., 1991.

[23] Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 17.

[24] Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 105.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Иногда определение орнамента строится на основании сопоставления орнамента с узором, при этом кроме оспариваемой ритмической составляющей орнамента в качестве сущностной характеристики узора, утверждается, что «во всяком узоре так или иначе отображается действительность»[25], а сами «узоры представляют собой схематизированные и обобщенные изображения»[26].

А. П. Косменко говорит о двух путях изучения и, соответственно, интерпретации орнамента. Первый связан с изучением структуры орнамента, мотивов, их происхождения, второй с выявлением семантики народного искусства[27].

Американская социальная антропология и археология ведет изучение орнамента в трех направлениях. Первое анализирует элементы и мотивы орнамента. Второе сосредотачивается на разработке и применении симметрического метода в изучении орнаментального наследия. Третье направление проводит структурный анализ традиционного и древнего искусства[28].

С именем С. В. Иванова связывается так называемый симметрический метод изучения орнамента. Исследователь исключил из рассмотрения и анализа те элементы орнамента, которые были расценены как непостоянные, не могущие стать основой для обобщающих выводов и классификации орнаментальных образцов. Неустойчивыми оказались цвет, наименование орнаментальных мотивов, семантика. Наименее изменчивыми при анализе исследователем орнаментов народов севера СССР были признаны техника, состав и особенности мотивов, композиционная структура, которые «в ясной и осязаемой форме отражают исторические судьбы населения»[29]. В рассматриваемых исследователем областях орнамент представляет собой по преимуществу симметрически структурируемое пространство; анализ симметрии, ритма, сведение орнаментальных мотивов к повторяющимся формам (розетке, бордюру) поэтому и представляет одно из основных направлений изучения орнамента.

В то же время появляются разработки П. Райс, согласно которым среди некоторых племен американских индейцев возможно выделить симметрические системы, которые повторяются из поколения в поколение и анализ которых позволяет изучать взаимодействия соседствующих племен[30].

Н. Я. Марр выдвинул «труд-магическую теорию», согласно которой искусство с древности являлось магической разновидностью речи, но речи «ручной», кинетической. Возникнув как «графический символ речи», графика затем «быстро изжила себя…, обратившись в простую орнаментацию»[31]. Эта теория позволила видеть ряду археологов в древних орнаментах пиктографические знаки. М. Е. Фосс, вооружившись концепцией Н. Я. Марра, предложила рассматривать орнаментику на древней посуде как племенные знаки, а орнаментику родового общества вообще как служащую освещению вопросов этногенеза[32]. Следуя замечанию Н. Я. Марра о том, что тамги (проявления древнего письма) – это знаки, «указывающие не только на принадлежность данному коллективу, но и посвященность его первоначальному тоте-

[25] Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 16.
[26] Там же. С. 14.
[27] Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 6.
[28] Rice P. M. Pottery Analysis. A sourcebook. Chicago, London, 1991. P. 252-268.
[29] Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 33.
[30] Rice P. M. Pottery Analysis. A sourcebook. Chicago, London, 1991. P. 263.
[31] Марр Н. Я. Вопросы языка в освещении яфетической теории. Л., 1933. С. 382-383.
[32] Фосс М. Е. Древнейшая история Севера европейской части СССР. // Материалы и исследования по археологии СССР. 1952. № 29. С. 64-77.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

му»[33], исследователи начали сопоставлять орнаментальные мотивы с тотемно-родовыми, семейными или индивидуальными тамговыми знаками («знаменами», «клеймами»). Так, В. Н. Чернецов полагал, что угорские геометрические узоры представляют собой упрощение родовых «знамен», «пасов»[34], Л. С. Грибова тоже связывала геометрические узоры с семейно-индивидуальными знаками[35]. Н. Н. Волков считал, что узоры у кольских саамов связаны с космогоническими представлениями[36].

В трудах ряда исследователей получает развитие функциональный подход к исследованию орнамента[37]. Этот подход рассмативает, например, различные функции народного костюма как знаковую систему.

В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым в отечественное искусствознание было введено структуралистское направление, согласно которому орнамент, как своего рода «язык», структурная сетка, может быть подвергнут анализу, потому что состоит из полупиктографических рисунков бинарных (двойных) образов мифа и ритуала: верх-низ; мужское-женское и т. п.[38] Р. Джангушин подчеркивает, что оперирование бинарными оппозициями чувственных категорий, свойственное мифологическому мышлению, определяется необходимостью, в основе которой лежит «стремление преодолеть «непрерывность», тотальность при восприятии окружающего мира, мира, посредством которого производится выделение дискретных «кадров» с противоположными «знаками»[39]. Углубленный анализ этих знаков, ведущий к обобщению их контрастности, расширению содержания позволяет семантизировать их через фундаментальные антиномии типа «жизнь-смерть» и т. п.[40] В орнаменте такая бинарная оппозиционность реализуется в цветопластических возможностях, оперирующих контрастными цветами и разграничением фигуры и фона. Отсутствие в орнаменте полутонов, цветового перехода усиливает контрастность и служит более четкому определению бинарности. Кроме того, орнаменталисты применяют «негативно-позитивный», «зеркальный», «конгруэнтный» принципы расположения орнаментальных фигур, когда фигура и фон, ритмически меняясь местами друг с другом, становятся то фоном, то фигурой. Р. Джангужин замечает, что благодаря конгруэнтности можно говорить о том, что при восприятии подобной орнаментальной ленты ее пространственный динамический поток превращается в пространственно-временной, так как начинают «работать» характеристики времени (паузы, периоды, промежутки)[41].

Согласно такой бинарной схеме устройства орнаментальной композиции происходит, по выражению Гегеля, «напряжение понятия», так как восприятие орнамента через ритмическое тончувствование приводит к тому, что само изображе-

[33] Марр Н. Я. Вопросы языка в освещении яфетической теории. Л., 1933. С. 383.
[34] Чернецов В. Н. К истории родового строя у обских угров. // Советская этнография. 1947. VI-VII. С. 159-183.
[35] Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М., 1980. С. 146-172.
[36] Волков Н. Н. Изобразительное искусство саамов. // Народное творчество. 1939. № 3. С. 50.
[37] См. напр.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 299-365; Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах. XIX начало XX вв. М., 1989; Шангина И. И. К вопросу о пережитках древних верований в быту русских крестьян XIX в. // Этнография народов Восточной Европы. Л., 1977. С. 118-124; Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002.
[38] Иванов В. В., Топоров В. Н. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства. / В сб. Труды по знаковым системам. К 70-летию академика Д. С. Лихачева. Тарту, 1977. С. 103-119.
[39] Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 106.
[40] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 108.
[41] Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 106-107.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ние создает условия смыслообразования. И здесь определяющим является работа механизма контрастности и противоположности фигуры и фона, их чередование[42]. Сущность подобной орнаментальной композиции реализуется через чередование фигуры и фона, смены их мест и ведет к «идее самообоснования на новом, преобразованном уровне»[43]. Вследствие этого различение фона и фигуры иллюзорно, «поскольку всякое различие предполагает единство в своем основании, и само в действительности есть выражение этого единства»[44]. С помощью выделения бинарных оппозиций осуществляется создание определенного психологического восприятия вещи, ведущей к смыслообразованию, достижимому при контрарности, механизм которой обеспечивает постижение орнаментальной композиции.

Юнгенианская концепция определяет появление основных форм геометрического орнамента через работу коллективного бессознательного. Эти формы (крест, квадрат, круг) являются априорно существующими, не индивидуальное сознание вводит их в искусство.

Структуралисты М. Шенкс и К. Тилли связали орнамент неолитических сосудов Швеции с существовавшими в момент их изготовления социальными противоречиями, а орнамент на сосудах для переноски воды из Перу был связан с вертикальной структурой горных ландшафтов и социальной структурой местных сообществ[45]. И. Ходдер отмечает, что «структуры орнаментов не бывают универсальными»[46]. Они могут быть связаны с какими-либо структурами (социальными, мифологическими, ритуальными и т. п.), однако они переменчивы, их изменяет и время, и пространство. Семантика орнаментальных структур переменчива еще в большей степени. И. Ходдер настаивает на исследовании орнамента в конкретных исторических событиях и отрицает подчинение развития орнамента нормам научных подходов, которые закрепляют за обществом и индивидуумом пассивную роль. Соотнесение орнамента с меняющимся, но конкретным историческим контекстом обязательно.

Рядом исследователей орнаментальные композиции расцениваются как «хронологические и этнокультурные маркеры»[47]. За орнаментом закрепляется ярко выраженная функциональная роль, которая привела к тому, что орнамент стал выразителем адаптации общества к внешней среде. Значимым в трудах некоторых исследователей является и социальная ориентированность орнамента, который отражает общественную сторону стиля, социальные противоречия в обществе. Вещь является основным показателем того, как общество приспособилось к меняющейся среде, а орнамент играет при этом второстепенную роль.

Возможно, что орнамент является отражением бессознательного, механического отношения индивидуума к традиции нанесения орнамента, вследствие чего формируется «почерк» мастера.

Архитектурный орнамент также демонстрирует различие подходов в своей интерпретации. «Говоря об архитектурном орнаменте, надо считаться как с назначением сооружений или помещений, так и с характером их архитектуры и с их масштабностью»[48].

Археологические и этнографические исследования относятся к орнаменту как к историческому явлению, в котором заложены древнейшие изо-

[42] Баканидзе М. И. Диалектика процесса умозаключения. / В кн. Проблемы логики и диалектики познания. Алма-Ата, 1963. С. 298-299, 355.
[43] Джангушин Р. Новаторство как традиция. Алма-Ата, 1982. С. 107.
[44] Там же.
[45] Hodder J. Reading the past. Current approaches interpretation in archaeology. Cambridge, 1991; Shanks M., Tilley C. Re-constructing archaeology. London, NY., 1994.
[46] Hodder J. Reading the past. Current approaches interpretation in archaeology. Cambridge, 1991. p. 52.
[47] Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 12.
[48] Алексеев С. Архитектурный орнамент. М., 1954. С. 56.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

бражения и сообщения художников и которые сохранены мастерами-орнаменталистами в позднее время. Этническая составляющая орнамента делает его ценнейшим этнографическим источником[49]. Однако, как отмечается О. М. Рындиной, следует учитывать информативную специфику сообщения, сопровождающего археологический и этнографический орнаментальные источники. Так, археологические находки, к примеру Западной Сибири, свидетельствуют лишь о керамике, несущей на себе следы орнаментации, этнографический же материал разнообразнее и по предметам и по техникам, материалу.

Предполагается, что древние доорнаментальные изображения, впоследствии ставшие орнаментом, обладали культовым содержанием, были племенными эмблемами, родовыми знаками, указательными знаками или знаками собственности[50]. Знаки собственности ставились на штампах, которыми клеймили скот, вырезались на створках дверей, воротах, посуде, домашней утвари, на столбах домов, на музыкальных инструментах, изображались на бумагах, где они являлись аналогом печати и подписи, вышивались на знаменах. В основе знаков собственности лежали в основном геометрические и стилизованные изображения: круга, зигзага, треугольника, трезубца, дуги, лиры, квадрата и т.п.[51]

Первые образцы знаков, относимых к орнаментальным, фиксируются в резьбе в 20-10 тыс. н.э., когда символика создаваемых композиций наряду с декоративной функцией еще была среди первостепенно значимых. А. Голан настаивает на главенстве символической роли первых орнаментов, иллюстрируя это средневековой архитектурной орнаментикой Дагестана, которая создавалась на верхних фасадах жилых помещений, едва заметных снизу, Грузии, где орнамент на деталях очагах был обращен не к людям, а к огню, орнаментом Древнего Китая, который будучи изображенным на конце стелы, закапывался, однако, в землю[52]. О недекоративном характере орнаментальных изображений свидетельствует и их присутствие на днищах сосудов, оборотной стороне блях, нашивавшихся на одежду[53].

Отсутствие желания украсить вещь с помощью древнейших орнаментальных мотивов спирали, меандра, зигзага говорит Е. Ю. Кричевский, поскольку нет очевидной связи формы изделия и орнамента, порой же вообще наблюдается их независимость друг от друга. В исполнении орнаментальных композиций отсутствует «красивость», они небрежны, ассиметричны, аритмичны и их декоративное осмысление исключается[54]. Исследователь делает уверенный вывод о том, что «семантика мотивов ... коренится в космическом мировоззрении земледельческих племен европейского неолита»[55].

Орнаменту в отечественной археологии уделяется значительное место, поскольку с его помощью, как наиболее яркого элемента, выражающего этнолингвистические особенности, возможно постижение ареалов этноязыковых обществ[56]. Од-

[49] Рындина О. М. Орнамент. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Томск, 1995. С. 12.

[50] См. напр. Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX начала XX в. М.– Л., 1954. С. 120-122; Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 7.

[51] Червонная С. М. Современное исламское искусство народов России. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 274; Иванов С. В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX начала XX в. М.– Л., 1954. С. 590, 690-691.

[52] Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 7.

[53] Там же.

[54] Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы. // Ученые записки ЛГУ. 1949, № 85. С. 78.

[55] Там же.

[56] См. напр. Гольмстен В. В. Орнаментация керамики родового общества юга СССР. // Труды отдела истории и первобытной культуры Гос. Эрмитажа. 1941. Т. 1. С. 1-8; Чернецов В. Н. К вопросу о месте и времени формирования финно-угорской этнической группы. // Тез. докладов и выступлений ИИМК, подготовленных к со-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

нако соотносить строго орнаментальные композиции с местом бытования определенного лингвистического общества нельзя: один и тот же орнаментальный мотив мог быть характерен «для одного народа, родственных народов или территорий, населенной несколькими родственными или неродственными народами»[57]. Таким образом, говорить о закономерностях соотношения орнамента и определенного места его распространения в соответствии с заселенностью этого места нет достаточных оснований[58].

Пространства, на которые наносится орнамент, разнообразны. Орнамент повсеместен. Он может быть изображен на части жилища, опорных столбах, мебели, кузовах, коробах, сундуках, табуретках, креслах, одежде, коврах, ювелирных украшениях, посуде, мучных изделиях, сумочках, табакерках, курительных трубках, ошейниках для животных, крюках для колыбелей, игольниках.

Человек в украшенной орнаментом одежде, носящий соответствующие украшения, обувь, головной убор, сохранял свою индивидуальность, которая по мере возможности вплеталась в традиционную канву[59]. Женщине, украшающей вещи орнаментом у нижнеобских хантов, не позволялось изменять общепринятый покрой, а также систему орнаментации[60]. Такая система существовала столетиями, использование орнамента еще в совсем недавнем прошлом, таким образом, позволяет судить о том, каким он выглядел в архаической древности, хотя и с определенного рода допущениями.

Орнамент традиционен: «…орнамент и форма сосудов – на редкость устойчивые элементы культуры и часто, несмотря на многие изменения судеб того или иного племени, по традиции сохраняются на протяжении веков…»[61].

А. М. Сязи отмечает, что у хантов украшать вещь считалось обязательным. Более того, некоторыми вещами не начинали пользоваться, пока она не оказывалась покрытой орнаментом, хотя процесс декорирования вещи и занимал не меньшее время, чем само изготовление предмета. «Традиционно считается, что такими вещами можно пользоваться лишь тогда, когда они декорированы»[62].

А. К. Байбурин, анализируя архаический декор, настаивает, что орнамент был обязательным элементом функционирования вещи. «Свойства вещей (в том числе практические) непосредственно зависят от того, что на них изображено или что они сами изображают. Именно по этой причине оформление вещей не допускало никакой фантазии. Оно было глубоко прагматичным, а не факультативным, как в современной культуре… Для первобытных и традиционных мастеров «декор» вещи и она сама, ее назначение были особым образом связаны. Одна из целей украшения вещей – придание им особой силы… Речь идет не об украшении вещей в привычном нам смысле, а о наделении их необходимыми (в том числе и практическими) свойствами, об их оживлении. Только в этом случае вещь начинает функционировать и как полезный предмет и как вполне живое явление со строго индивидуальными свойствами»[63].

вещанию по методологии этногенетических исследований. М., 1951. С. 24-29; Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурное явление. /В кн. Народное прикладное искусство. Актуальные вопросы истории и развития. Рига, 1989. С. 42.

[57] Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 42.

[58] Косменко А. П. Традиционный орнамент финноязычных народов северо-западной России. Петрозаводск, 2002. С. 13.

[59] Рындина О. М. Орнамент. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Томск, 1995. С. 106.

[60] Сязи А. М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000. С. 18.

[61] Монгайт А. Л. Археология Западной Европы. Каменный век. М., 1973. С. 81.

[62] Сязи А. М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000. С. 16.

[63] Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей. / В сб. Этнографическое изучение знаковых средств культуры. 1989. С. 68-69.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Вещи в архаической древности обладали особыми свойствами, отличающимися от строго утилитарных. К примеру, «по представлениям папуасов Голландской Новой Гвинеи, орудия, утварь, оружие в прошлом, в мифический период, были живыми существами и тотемические предки людей были также и их непосредственными предками»[64]. Туземцы таким образом украшали производимые ими вещи, чтобы они приобретали в большей или меньшей степени человеческий облик. «Нет ни одного орудия, нет такого оружия и т.д., которого туземец не снабжал бы художественного сделанным орнаментом в форме глаз или носа или даже целого человеческого лица, нет такого орнамента на этих предметах, где бы он не различал человеческих лиц целиком или частично. Челнокам придают человеческий облик, как об этом определенно говорится в мифе о появлении челноков. Почти всегда весла украшаются определенным орнаментом, спиральными линиями, которые означают глаза»[65].

Смутные представления первых исследователей, приступавших к анализу безмерного орнаментального наследия, о неслучайном появлении орнаментации сопровождались либо как в археологии полным отсутствием, либо, как в этнографии скупыми и порой противоречивыми сообщениями мастеров, информаторов. В этой связи исследователями не раз замечалось, что так называемая «народная этимология» тех или иных сюжетов в орнаменте является «наименее устойчивым элементом орнамента»[66]. Господствовавшая в советской этнографии точка зрения, которая базировалась на убедительно показанной[67] расплывчатости номинативизма, предлагала анализировать орнамент только морфологически, в рамках сравнительно-исторического изучения, в отрыве от наименований того или иного орнаментального мотива, столь различающихся даже у мастеров одной деревни. Как отмечает, например, один из первых исследователей русского орнамента В. В. Стасов, «вы можете расспрашивать русских крестьян в любом углу нашего отечества – и нигде вы не услышите и намека на то, чтобы русский народ знал, что именно кроется в этих узорах и орнаментах, постоянно находящихся у него в руках и перед глазами»[68].

Показательна ситуация, в которой метод изучения орнамента и его выбор становились своего рода маркерами усиливавшихся/ослабевающих имперских настроений некогда СССР, теперь многонациональной России, и соответствующими этим настроениям установкам академической науки. В. А. Кореняко рассматривает полемические противодействия и укрепление позиций тех национальных исследователей орнамента, которые используют в интерпретации наименование орнаментальных мотивов, как почву «для декларирования национальной самобытности и максимально древних истоков национальной культуры, непременно связанных с автохтонным развитием, а при трудно оспариваемом миграционном характере этногенеза все-таки имеющих эндогенное развитие»[69]. При постоянной критике[70] орнамент интерпретируется

[64] Кричевский Е. Ю. Орнаментация глиняных сосудов у земледельческих племен неолитической Европы. // Ученые записки ЛГУ. 1949, № 85. С. 80.

[65] Леви-Брюль. Сверхестественное в первобытном мышлении. Л.-М., 1937. С. 376-377.

[66] Иванов С. В. Киргизский орнамент как этнографический источник. // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 3. Фрунзе, 1959. С. 60.

[67] Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX начала XX в.). М.-Л., 1963. С. 5-42.

[68] Стасов В. В. Русский народный орнамент. Вып. 1. СПб., 1872. С. XVI.

[69] Кореняко В. А. Искусство народов Центральной Азии и звериный стиль. М., 2002. С. 184.

[70] «Предельно острой» называет В. А. Кореняко подобную полемику между А.Х. Маргуланом, выражавшим интересы национальной интеллигенции (Маргулан А. Х. Выступление. // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 3. С. 176, 177.), и С. В. Ивановым, настроенным подчеркнуто академиче-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

как «последовательное» искусство, т. е. такое, в основе которого лежит разнообразие наименований орнаментальных мотивов, которые интерпретаторы в связи с этим рассматривают как текст, могущий быть с помощью «имен» и сюжетов расшифрован и прочитан как рассказ, передаваемый мастерами-орнаменталистами, «быстро обретают новую популярность и имеют все шансы стать элементами национально-государственных идеологий»[71].

Учеными неоднократно подчеркивалась необходимость и обязательность интерпретации орнамента с разных сторон, не только в его ныне основной, эстетической составляющей. К примеру, «установить связь между продуктами народной фантазии и культом представляется крайне заманчивой и интересной задачей будущего»[72]. В. Н. Харузина настаивает на том, что «орнаментальные мотивы народности могут быть правильно поняты лишь при тщательном изучении лежащих в основе идей»[73]. И при этом диагностика орнаментальных мотивов – часто трудное дело[74]. Однако, «сколь ни сложна задача раскрытия семантики древних символов, – их расшифровка, пусть приближенная, возможна»[75]. Выявить поверхностные элементы и сгруппировать их не сложно, «гораздо труднее добраться до глубинного пласта, что составлял … орнаментальную общность, и определить степень его силы»[76].

Сторонники эволюционного подхода полагают, что источником возникновения первых орнаментов являются религиозные представления. Обслуживание предметами с нанесенным на них орнаментом религиозных культов дало возможность говорить о магических целях возникновения подобных объектов и соответствующего орнамента.

Процесс подготовки и обучения мастеров-орнаменталистов использовал профессиональный подход. Существовали сформировавшиеся школы и мастера, передававшие навыки работы с материалом и принципы украшения предметов. К примеру, у хантов, к нанесению на одежду, обувь, домашнюю утварь орнамента привлекались женщины, которым с малых лет терпеливо прививались умения искусства орнаментации, развивалось чувство ритма и гармонии, объяснялось цветовое содержание, рассказывалось о художественно-образном содержании[77].

Мастер-специалист, наносивший орнамент на вещь, обладал в социуме особым положением. Как отмечает А. К. Байбурин, «сила и могущество специалистов в глазах остального общества выходили далеко за рамки ремесла»[78]. Перенесенный на вещь орнамент являлся результатом общения мастеров с теми силами, которые оказывали через этот орнамент воздействие на людей. Орнаменталисты владели языком, не доступным для остальных. При этом они являлись медиаторами, проводниками между внешним миром, миром природы и миром людей. Эта связь в орнаменте закреплялась и контролировалась.

Орнаменту в интерпретации П. Флоренского возвращается место, предпочтительное по отношению к остальным видам изобразительных искусств, основанное на большей степени изобразительности (меньшей степени предметности). Именно за счет не беспредметности, а соотнесения не установленной в обязательном порядке образно-

ски (Иванов С. В. Заключительное слово. // Тр. Киргизской археолого-этнографической экспедиции. Вып. 5. М., 1968. С. 10.).

[71] Там же.

[72] Гольмстен В.В. Хронологическое значение эволюции древних форм. – Самара, 1923. С. 18.

[73] Харузина В. Н. Этнография. Т. 1. М., 1909. С. 283.

[74] Montandon G. La civilization ainou. Paris, 1937.

[75] Голан А. Миф и символ. М., 1993. С. 8.

[76] Рындина О. М. Орнамент. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. Томск, 1995. С. 95.

[77] Сязи А. М. Орнамент и вещь в культуре хантов Нижнего Приобья. Томск, 2000. С. 16.

[78] Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей. / В сб. Этнографическое изучение знаковых средств культуры. 1989. С. 64.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

сти, сочетаемой с композиционной жесткостью и строгостью орнаментальных мотивов, орнамент оценивается как символически полноценный. В орнаменте отмечается как присутствие композиции, так и одновременное отсутствие обязательного предметного изображения, которое усиливает символическое начало, а с ним и сущностное значение орнамента. П. Флоренский говорит о напряжении таким образом «антиномического тонуса»[79] между изображением и изображаемым за счет усиления противоречия между композицией и конструкцией.

П. Флоренский делает вывод, который входит в очевидное противоречие с существовавшим в советском искусствознании определением орнамента и его места в системе искусств,[80] и выражает тезис о необходимом символическом начале, свойственном орнаменту, на которое указывает бóльшая часть его исследователей. Орнамент, являющийся самым глубокомысленным, «философичным» видом изобразительного искусства, «облекает наглядностью некие мировые формулы бытия»[81].

[79] Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 2000. С. 160.

[80] Орнамент «вспомогательное художественное средство архитектурно-прикладных искусств, полностью подчиненное задаче выявления художественно-образного, эстетического содержания произведений этих искусств». (Каган М. С. О сущности и специфике прикладного искусства. // Искусство. 1956, №1. С. 19.)

[81] Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 2000. С. 160.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Россия
Старший преподаватель

Kemerovo State University of Culture and Arts, Russia
Lecturer
bublikova2007@yandex.ru

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕОРИИ КРЕАТИВНОСТИ А. БЕРГСОНА В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРОВ ГОЛЛАНДСКОЙ ГРУППЫ «СТИЛЬ»

Согласно теории А. Бергсона формирование креативных способностей возможно путем превосхождения, то есть преодоления ситуации столкновения двух взаимоисключающих форм сознания путем приобретения новых или усовершенствование уже имеющихся способностей. Так, столкновение ретроспективизма интеллекта и воли как носителя жизненного порыва влечет за собой формирование качественно высших способностей сознания, что уже само по себе является креативным актом.

Отказ от интеллектуализма в пользу интуитивного поиска художественного решения образа в произведении искусства приближает сформировавшийся в этот период тип художника к образу бергсоновского креативного субъекта, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля. Теория креативности субъекта А. Бергсона с ее футуристическим характером обозначила ареал своего влияния на художественную культуру первой трети XX века — область теоретических установок авангардных течений в искусстве. В области конкретного художественного творчества идеи А. Бергсона терпят поражение в столкновении с константами искусства и требованиями общества.

Ключевые слова: креативность, А. Бергсон, группа "Стиль", художественная среда.

HENRI BERGSON'S THEORY OF CREATIVITY AND WORK DE STIJL GROUP

The article shows the role of intuition and creativity in formation of specific style of De Stijl Group in Holland. The author examines Henri Bergson's futuristic theory of creativity to discover the main features of the new type of artist emerging in that period. The role of the social context in this process is also shown.

Key words: creativity, Henri Bergson, artwork, De Stijl.

Тезис о влиянии идей французского философа Анри Бергсона на художественную культуру первой половины XX века стал общим местом в изложении канвы развития искусства. Теория А. Бергсона, являющаяся фундаментальным источником для исследователей феномена креативности, изложена автором в русле философской традиции. В дальнейшем выделенный и разработанный А. Бергсоном аспект субъективной креативности вырос в самостоятельное направле-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ние – психологию креативности[1]. В философии и культурологии он разрабатывается в рамках изучения индивидуальной творческой лаборатории[2]. На высокий уровень вышло направление, посвященное типологии фабрикации и вариантам ее развития.

Однако, несмотря на многообразие направлений, развивающих идеи А. Бергсона, в анализе художественных течений в искусстве первой половины XX века характеристика его влияния часто ограничивается обобщенным обозначением основной идеи теории креативности субъекта (интуитивизм) и интерпретацией ее как преобладания субъективных, подсознательных и сверхсознательных начал в творчестве, что, вообще говоря, достаточно очевидно. Поэтому задача интерпретации теории креативности субъекта, разработанной А. Бергсоном, продолжает оставаться актуальной как в целом, так и применительно к творчеству художников и архитекторов 1920-х годов.

Целью данной работы является анализ основных тезисов теории креативности субъекта и их интерпретация в теории и практике европейской архитектуры 1920-х годов. К числу основных задач относятся рассмотрение специфики авторского видения креативности, исследование условий и способов ее достижения, интерпретация идей А. Бергсона в теоретической платформе группы «Стиль» и воплощение теоретических установок группы в архитектуре дома художницы Шредер в Утрехте архитектора Г. Ритфелда.

А. Бергсон, исследуя истоки креативности, начал с изучения свойств сознания – интеллекта и инстинкта. Наиболее близка креативности способность интеллекта к фабрикации – вырезанию из материи задуманной формы. А. Бергсон дал такую характеристику интеллекту: «…интеллект характеризуется безграничной способностью разлагать по любому закону и воссоединить в любую систему»[3]. В результате фабрикации возникает комплекс орудий и организованной материи, эквивалентный организованному миру. Но А. Бергсон не считает фабрикацию творчеством, поскольку творчество предполагает непредвидимое развитие формы, а фабрикация – это ряд шаблонных действий, направленных на создание совершенно определенной формы.

Для того, чтобы выбрать подходящий материал, необходимо проанализировать имеющиеся ресурсы, в воображении придать выбранному материалу задуманную форму. В отличие от материи, действия для интеллекта представляются серией однородных и неизменных состояний. Любое движение делится интеллектом на последовательность состояний, каждое из которых статично, и только вместе они представляют собой изменение. Таким образом, А. Бергсон приходит к следующему выводу: креативность (если ее понимать как движение) ускользает от внимания интеллекта. Для интеллекта постижение мира и собственного функционирования представляется в виде статичных понятий, которые при объединении составляют умопостигаемый мир. Элементы этого мира эквивалентны миру органическому, но более легки, удобны для употребления интеллектом. При дальнейшем углублении и детализации умопостигаемого мира его элементы из непосредственного восприятия предмета превращаются в акт закрепления интеллекта на предмете, то есть из образа – в символ.

В качестве альтернативы тотальности интеллекта А. Бергсоном была предложена иная, более высокая форма сознания – интуиция, которая в свою очередь интерпретируется автором через инстинкт. В частности Бергсон писал следующее: «Внутрь же самой жизни нас могла бы ввести ин-

[1] Вагин Ю. Креативные и примитивные. Основы онтогенетической персоналии и психопатологии. Пермь: Русский гуманитарный Интернет университет, 2002.

[2] Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто // Логос. 1995. № 6. С. 164-178.

[3] Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 30.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

туиция – то есть инстинкт, ставший бескорыстным, осознающим самого себя, способным размышлять о своем предмете и расширять его бесконечно»[4]. По его мнению, наибольшие шансы развить интуицию имеют художники, которые в своей профессиональной деятельности используют симпатию, основанную на профессиональном инстинкте.

От описания свойств сознания А. Бергсон перешел к признакам креативности субъекта. Так, главный критерий креативного процесса заключается в проявлении непредвиденного потенциала. Например, индивидуальная организация художественного произведения является проявлением субъективной креативности, так как в нем кроме отраженной художником реальности есть непредсказуемое автором интерпретационное поле, способное на самостоятельное существование.

Другой критерий истинной креативности, согласно теории А. Бергсона, сводится к оперированию органической материей. Философия креативности Бергсона направлена скорее на возделывание креативности в сознании человека. Творение новых форм жизни является перспективой далекого будущего и только подразумевается автором. Для Бергсона взращивание человеком в самом себе креативной способности уже является проявлением субъективной креативности. И если Ницше говорил о внешних аспектах преодоления человеческой природы, то Бергсон обращает внимание на внутреннюю работу по взращиванию креативности.

Достижение креативной формы сознания – интуиции – возможно с помощью «превосхождения». Превосхождение является квинтэссенцией «жизненного порыва» или воли. Для субъекта превосхождение представляет собой преодоление ситуации столкновения интеллекта и воли путем приобретения новых или усовершенствования уже имеющихся способностей, освоения новых сфер или переход на иной уровень. В соответствии с принципами жизненного порядка способы превосхождения, в силу их жизненности, свободны, многочисленны и непредсказуемы.

Для инертного по своей природе человека постоянная способность к превосхождению невозможна. Вероятно, ограниченность превосхождения во времени объясняется темпоральными представлениями человека, то есть, невозможностью интеллекта схватить длительность. Один из самых важных выводов А. Бергсона заключается в том, что в столкновении с реальностью человек всегда обречен на поражение. Поэтому безосновательно ожидать превосхождения способностей сознания человека и возникновения креативных способностей при столкновении его с креативностью трансцендентного принципа.

Для превосхождения и взращивания субъективной креативности полем столкновений должен быть субъект, его природа. Возникает следующий вопрос: какие две противоположные, имманентные человеку, силы должны столкнуться для того, чтобы появились креативные способности? Если следовать логике А. Бергсона, то нужно выделить самое инертное в природе человека и столкнуть его с тем, что осталось в нем от жизненного порыва. Самым инертным элементом человеческого сознания является природа интеллекта с его ретроспективным и статичным взглядом на изменяющуюся реальность, тогда как носителем жизненного порыва можно назвать волю человека. Другими словами формирование креативной способности возможно путем превосхождения волей человека инертной природы интеллекта. А. Бергсон комментирует это так. «Интеллект, поглощаемый своим первоначалом, снова переживет в обратном порядке свой собственный генезис. Но такая работа не может осуществиться сразу; по необходимости она будет коллективной и постепенной. Она будет состоять в обмене впечатлениями, которые, поправляя друг друга и накладываясь одни на другие, приведут к тому, что человеческая природа

[4] Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 69.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

в нас расширится и превзойдет саму себя»[5]. При этом волевое движение должно обладать определенной свободой; и в этом смысле свободное движение тесно связано с сознанием, которое в свою очередь является причиной и следствием свободного движения. Но свобода обращается в привычки, которые ее ограничивают, идея облекается в искажающее ее слово. В этом суть поражения человека в схватке с реальностью. Причину этого поражения А. Бергсон видит в неустранимом различии ритма. Жизнь – это процесс, а жизненные формы стремятся к замедлению ритма этого процесса, в силу уменьшения суммы усилий.

А. Бергсон обратил внимание на усилие, необходимое для волевого движения: «Нужно применить насилие и актом воли вывести интеллект за его собственные пределы»[6]. Возникает вопрос: необходимо ли работать над становлением интеллекта, учитывая, что при рождении интуиции весомая часть интеллекта должна потерпеть поражение? Сильный интеллект может вовсе превзойти волевое усилие и тогда о креативности не может быть и речи. Решение этой дилеммы возможно с помощью привлечения рассуждений А. Бергсона о нисходящих и восходящих направлениях длительности, согласно которым развитие чего-либо предполагает ряд восходящих этапов. Протяженность того или иного этапа во времени обусловлена ритмом жизненной формы. Таким образом, развитие интеллекта представляется необходимым этапом на пути восхождения к креативности. Эти размышления автор иллюстрирует следующей фразой: «…Прежде чем стать художниками, мы бываем ремесленниками. А всякое искусство, каким бы примитивным оно ни было, живет подобиями и повторениями, как и естественная геометрия, служащая ему точкой опоры»[7]. Далее можно предположить, что интенсивное становление интеллекта сулит интенсивное развитие креативных способностей (при условии адекватного волевого усилия), наделяя столкнувшиеся волю и интеллект качественно новым признаком.

Пытаясь применить основные принципы теории креативности субъекта к развитию художественных направлений в первой половине XX века, необходимо сделать ряд принципиальных замечаний. Концепция креативности А. Бергсона не берет в расчет социальный фактор вообще и особенности развития массового общества в частности. Автор стремился описать индивидуальный путь становления креативной личности, духовный опыт современного творца. Но в интенсивной художественной жизни первой трети XX века с ее ориентацией на синтез национальных тенденций, миграцией художников и широкое распространение художественных направлений социальный фактор имеет очень большое значение. Те оппозиции, которые создает А. Бергсон, описывая становление креативного субъекта, можно распространить шире – на тенденции в художественной культуре в целом.

Основанием для распространения идей А. Бергсона на художественную культуру является то, что эти идеи опирались не только на теоретические трактаты, но и на анализ тенденций современности. Абстрагируясь от конкретных тезисов теории можно констатировать, что А. Бергсон вербализовал и обосновал тенденции к формированию постклассической эстетики. Главными среди них являются стремление к противостоянию с прошлым опытом, или отработанными операциями, привычным образом мыслей и стереотипов. В теории креативности А. Бергсона это противостояние сосредоточено на столкновении интеллекта и воли.

Хотя А. Бергсон в качестве наиболее яркого примера креативности приводил образ художника, само творчество имеет принципиальную особенность, противоречащую теории креативности субъекта: деятельность художника неразрывно связана с материалом и известными способами работы с ним. А для истории искусства главным критерием

[5] Бергсон А. Творческая эволюция. Собрание сочинений. М.: Московский клуб, 1992. С. 74.
[6] Там же. С. 74.
[7] Там же. С. 22.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

является создание художественного образа. То есть при создании произведения искусства художник должен выразить определенные эстетические взгляды, которые в свою очередь либо соответствуют принятой эстетической системе, либо противостоит ей. Еще более привязана к материальному миру архитектура, которая кроме воплощения художественного образа должна быть еще и функциональна. Таким образом, материал, технологии, необходимость создания художественного образа и выполнения определенной функции – константы в творчестве художника, вариативность внутри этих констант возможна, но отказ от них отрицает само творчество. Осмысление этих констант – прерогатива интеллекта, а значит в этой области творческой деятельности главенство интеллекта незыблемо.

По теории А. Бергсона, создание произведений материальной культуры представляет собой фабрикацию, выполняемую интеллектом путем отбора лучшего варианта и способа действия. Дорасти до произведения искусства объекту материальной культуры способен помочь непредвиденный автором потенциал, заложенный в его интерпретационном поле. Однако, обнаружить этот потенциал можно только по прошествии времени и после проявления интереса к этому произведению исследователем. Вообще, по А. Бергсону, образ креатора имеет футуристический характер и область применения его креативных способностей – органический мир. В этом смысле художник безнадежно отстает от созданного французским мыслителем креативного субъекта, поскольку имеет дело с неорганической материей и социокультурными, экономическими и прочими факторами массового общества. Но, как было сказано выше, по теории А. Бергсона, столкновение креативного субъекта с реальными условиями жизни непременно приводит к его поражению.

Связь теории креативности субъекта А. Бергсона и художественной культуры XX века сказалась скорее в способе формирования художественной среды того времени и создании нового типа художника. Основными чертами художественной жизни первой трети XX века стали разнонаправленность и корреляция между собой художественных течений, эклектичность художественной среды, интенсивность художественной жизни, динамика событий. Таким образом, художественная жизнь первой трети XX века по своим характеристикам схожа с жизненным порывом.

Аналогом интеллекта в теории креативности субъекта явилась степень «обученности» художника. Как известно в первой трети XX века популярность академического художественного образования упала, одни бросали академии, другие и не собирались в них обучаться. Художники стали искать иные способы обучения – копируя прославленные подлинники или работая совместно в частных мастерских, перенимая опыт у признанных корифеев или заимствуя приемы молодых и малоизвестных дарований. Другими словами, художественное образование большинства европейских художников тех лет носило ситуативный характер и имело интуитивно выбранное направление. Таким образом, интуитивный характер индивидуального творческого поиска и добровольный отказ от академической обученности приближают сформировавшийся тип художника к образу креативного субъекта А. Бергсона, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля.

Теперь попытаемся проследить влияние теории креативности субъекта в области формы на примере теоретических установок архитекторов группы «Стиль». Группа «Стиль» сформировалась в голландском городе Лейдене вокруг журнала «Де Стиль», первый номер которого вышел в 1917 году. Лидерами группы стали художники Тео Ван Дусбург, Пит Мондриан и архитектор Геррит Ритфелд. Отечественный исследователь архитектуры Голландии Н.Л. Крашенинникова в монографии «Современная архитектура Нидерландов» приводит следующий список архитекторов, в разные го-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ды являвшихся членами группы «Стиль»: «Я. Ауд, Я. Вилс, М. Стам, К. Ван Эестерен, Ван Логхем, Г.Т. Ритфелд, австриец Ф. Кислер и другие»[8]. Группа просуществовала до 1931 года и распалась после смерти одного из ее идеологов Тео Ван Дусбурга.

Согласно блестяще обоснованному мнению Н.Л. Крашенинниковой, по формально-эстетическим установкам группа «Стиль» противостоит идеям модерна[9]. Действительно, если для архитектурной композиции модерна характерна асимметрия плана и причудливые извивы линий, то для группы «Стиль» – равновесие неравных, но равновеликих частей и пересечение объемов здания, его плоскостей и прямых линий под прямым углом. В противовес тонкой декоративности фасадов модерна, для архитектуры группы «Стиль» характерно визуальное дробление объема на плоскости, которые могут напластовываться друг на друга, разложение плоскостей на отдельные элементы. Так фасады зданий, выстроенных по проектам архитекторов группы «Стиль», окрашены в чистые цвета желтого, красного, синего оттенков, разделенные черными линиями – вместо тонкой нюансировки цветом в архитектуре модерна.

Интересен анализ теоретической базы группы «Стиль» с точки зрения теории креативности А. Бергсона. В основу теории легла созданная П. Мондрианом теория неопластицизма и его посткубистская абстрактная живопись. Главными постулатами неопластицизма явились тезисы о первичности прямого угла, образуемого горизонталью и вертикалью и трех основных цветов спектра: желтого, синего и красного. Влияние неопластицизма П. Мондриана также отразилось на архитектуре. Архитекторы группы «Стиль» большое значение придавали цвету, видя в нем средство архитектурной выразительности и организующее начало в пространстве и времени. Гладкие ровные поверхности зданий, созданные архитекторами группы «Стиль» окрашены в чистые основные цвета спектра. Сопоставляя первый пункт теории неопластицизма с теорией креативности А. Бергсона, можно уловить близость мондриановой «аксиоматичности» к пониманию французским философом инстинкта как чего-то основного, безусловного и бессознательного, не поддающегося анализу.

В отличие от живописи, для архитекторов группы «Стиль» главным фактором стало формирование нового восприятия жизни. Функция здания была признана таким же творческим элементом архитектуры, как и композиция, поскольку она представляет собой синтез практических требований, определенных в ясном четком плане (масса, цвет, свет, материалы, время, пространство и т.д.). И здесь уже индивидуальный инстинкт уступает место функции как непременному условию архитектуры. Требование экономичности во всех ее проявлениях, также свидетельствует о том, что исходным пунктом для архитекторов группы «Стиль» явились не субъективные взгляды на искусство, а социальные и экономические требования современного общества.

Противоборство между старым и новым отразилось в тезисе о запрете на принятие формы «априори» и использовании элементов прежних стилей. Отказ от традиционных решений сказался в поиске новых отношений между внутренним и внешним пространством. Интересно, что члены группы «Стиль» отрицали симметрию и повторность, ставя им в противовес равновесие неравных, но равновеликих частей, которые различаются по своему функциональному назначению. В этом требовании также сказалось влияние теории креативности А. Бергсона. Симметрия и повторность подчинены рациональности интеллекта, тогда как равновесие неравных, но равновеликих частей постигается интуитивно. Среди задач, которые поставили себе архитекторы группы, было также стремление отразить четвертое измерение мира – время.

[8] Крашенинникова Н.Л. Современная архитектура Нидерландов. М.: Стройиздат, 1971. С. 22.
[9] Там же. С. 24.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Оно явно соотносится с темпоральностью теории креативности А. Бергсона.

Программным для теории неопластицизма в архитектуре стала вилла художницы Шрёдер, построенная в Утрехте в 1924 году архитектором Г. Ритфелдом. Сам архитектор классифицировал виллу как рядовой рабочий дом для людей умственного труда. Расположен этот особняк на окраине города, у пересечения двух дорог, на угловом, поросшем лесом участке. Как и было заявлено в программе неопластицизма, в основе объемной композиции здания лежит соразмерность его частей, асимметрия, контраст чистых цветов. Опираясь на описание виллы Шрёдер, предложенное в монографии Н.Л. Крашенинниковой «Современная архитектура Нидерландов», можно сделать вывод о том, что при сооружении здания архитектор применил каркасную конструкцию. Основа каркаса – сваи, колонны, стены фундамента, вертикальные и горизонтальные ограждения балконов, сделанные из бетона. Стены выполнены из кирпича, перекрытия – из дерева, двери и перегородки – из фанерных щитов с пробковой прокладкой. При этом у большинства людей, знакомых с архитектурой виллы возникает иллюзия, что основным строительным материалом является бетон. Опираясь на это впечатление, многие исследователи, в частности А.В. Иконников и Н.Л. Крашенинникова делают важный вывод о том, что «Ритфелд искал формы, «думая» в бетоне, а строил в кирпиче и дереве»[10].

При использовании каркасной конструкции стены не являются несущими, что позволило автору сооружения визуально раздробить плоскость стены нахлестыванием одного элемента на другой и применением монохромных и чистых цветов – белого, черного, трех градаций серого, красного, синего и желтого. Плоскости фасадов взаимно проникают друг в друга, создавая иллюзию напластования. Цветом архитектор приближает или удаляет плоскости. Так, например, парапет балкона над входом выкрашен в белый цвет, стена дома окрашена в серый, а впадины проемов – в черный.

Внутренняя планировка виллы – свободная, основанная на зонировании и системе раздвижных перегородок. В частности, пространство второго этажа не имеет стационарных перегородок и включает в себя зону спальни, гостиной-столовой с кухней-нишей и кабинета. На плоской крыше виллы расположен солярий, где по мысли архитектора интерьер должен был органично сочетаться с окружающей природой. Эту связь выполняет игра цветов и формы поверхностей кровли и мебели, разработанной по проектам Г. Ритфелда.

Завершая описание виллы Шредер, следует отметить, что новации, использованные Г. Ритфелдом в созданном им произведении, вошли в число постоянных элементов рационалистической архитектуры: раздвижные перегородки, двери-купе, угловые окна, встроенная мебель и так далее. Вилла Шредер – наиболее репрезентативное архитектурное сооружение, отвечающее основным постулатам теории неопластицизма в архитектуре. Однако, произведение Г. Ритфелда скорее уникальное, чем типичное сооружение. В своем завершенном виде оно не может стать основой для строительства массового жилья.

В архитектуре теория группы «Стиль» просуществовала недолго. Для того, чтобы разработать тип дешевого массового жилья для рабочих районов, архитекторы группы были вынуждены отказаться от некоторых теоретических постулатов неопластицизма. В 1922 году в Роттердаме была создана группа «Де Опбау» (в переводе с голландского – строительство), куда входили архитекторы-новаторы, разделявшие идеи функционализма. Схожее по идейным установкам творческое объединение («Группа восьми») сформировалось в Амстердаме в 1927 году. Группа «Де Опбау» и «Группа восьми» возглавили развитие рационалистических направлений в архитектуре Голландии.

[10] Там же. С. 29.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Наталья Сергеевна ПОПОВА / Natalia POPOVA

| Интерпретация теории креативности А. Бергсона в творчестве архитекторов голландской группы «Стиль» / Henri Bergson's Theory of Creativity and Work De Stijl Group |

Возвращаясь к изложению основных принципов теории креативности субъекта А. Бергсона, необходимо резюмировать, что для философа имеют значение инстинкт и интеллект как формы сознания, но инстинкт не способен к самопознанию, а интеллекту мешает ретроспективный характер его природы. А. Бергсон прогнозировал появление иной формы сознания – интуиции, интерпретируя ее через способность инстинкта к постижению жизненности.

Формирование креативных способностей возможно путем превосхождения, то есть преодоления ситуации столкновения двух взаимоисключающих форм сознания путем приобретения новых или усовершенствования уже имеющихся способностей. Так, столкновение ретроспективизма интеллекта и воли как носителя жизненного порыва влечет за собой формирование качественно высших способностей сознания, что уже само по себе является креативным актом.

Работа по формированию субъективной креативности имеет свой ритм, сочетающийся с ритмом жизни. В число необходимых условий этой работы входят свобода, высокая степень усилия, развитая воля и интеллект, непредсказуемость результата. Описанный А. Бергсоном процесс взращивания в себе креативности, впрочем, не включает в себя социальный фактор, но диалектические дистинкции, создаваемые А. Бергсоном при описании становления креативного субъекта, можно распространить шире его предметной области – на тенденции в художественной культуре в целом и теоретические установки некоторых художественных направлений.

Разнонаправленность и корреляция между собой художественных течений, эклектичность художественной среды, интенсивность художественной жизни, динамика событий подобна жизненному порыву в теории А. Бергсона. Аналогом интеллекта явилось академическое художественное образование, построенное по принципу штудирования тонкостей исторических стилей. Приводя в пример один из вариантов интуиции, которую проявляет художник при создании произведения искусства, А. Бергсон имел в виду интуитивный характер индивидуального творческого поиска, с чем вполне коррелирует отказ от академической «обученности», характерный для искусства первой трети XX века. Отказ от интеллектуализма в пользу интуитивного поиска художественного решения образа в произведении искусства приближает сформировавшийся в этот период тип художника к образу бергсоновского креативного субъекта, который стремится преодолеть интеллект жизненным порывом, носителем которого должна быть его воля.

Прямого и тотального влияния отвлеченной философской теории на область художественного творчества быть, разумеется, не может, поскольку деятельность художника неразрывно связана с материалом и известными способами работы с ним. Но анализ теоретических установок группы «Стиль» позволяет сделать заключение о том, что в области теоретической идеологии, закладываемой в креативные акты создания произведения архитектуры, известная интерпретация или новое прочтение философских идей Анри Бергсона возможны и эвристичны. Однако воплощение этих идей на практике сталкивается с эстетическими, социокультурными и экономическими требованиями общества. В таком виде искусства, как архитектура, теоретические установки группы «Стиль» с явными, как нам кажется, «следами» теории креативности А. Бергсона «сдались» под натиском проблемы острой нехватки дешевого и экономичного жилья. Так теория креативности субъекта А. Бергсона с ее футуристическим характером обозначила ареал своего влияния на художественную культуру первой трети XX века – область теоретических установок авангардных течений в искусстве. В области конкретного художественного творчества идеи А. Бергсона терпят поражение в столкновении с константами искусства и требованиями общества.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Валерий Ильич МИЛЬДОН / Valery MILDON

Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва, Россия
Профессор кафедры эстетики истории и теории культуры, доктор филологических наук

Russian State Institute of Cinematography Named by S.A. Gerasimov, Moscow, Russia
Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, Professor, Doctor of Science in Philology
vimildon@mtu-net.ru

МОЦАРТ ИЛИ САЛЬЕРИ: ОРГАНИЗОВАННОЕ УПРОЩЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

Использование художественного творчества для обслуживания правящей власти или для достижения любых внеэстетических целей всегда ведет к упрощению культуры и, как следствие, понижению человеческого типа. Это универсальное правило подтвердилось в России после 1917 г., когда было объявлено, что дореволюционное искусство – продукт буржуазного общества и психологического неравенства людей. При коммунистическом строе люди равны, искусство должно выразить это равенство. Поэтому ничего сложного, непонятного; никаких гениев. Вместо Моцарта - Сальери.

Ключевые слова: культура, творчество, эстетика, упрощение, человек, гений, физиология, метафора.

MOZART AND SALIERI: ORGANIZED SIMPLIFICATION OF CULTURE

The use of artistic creativity for the service of the ruling elite or for the achievement of any aims out of aesthetics always leads to simplification of culture and to decreasing of human type as a result. This universal rule was verified in Russia after 1917 when it was declared that all art before the revolution was a product of the bourgeois society and psychological inequality of people. In communism all people are equal and art should express this equality.

Key words: culture, creativity, aesthetics, simplification, human being, genius, physiology, metaphor.

После трагедии А.С. Пушкина вынесенные в первую часть названия имена получили (вопреки фактам западноевропейской истории музыки) весьма определенные значения в нашей культуре: гений и злодейство, разумеется; интуиция, бесконтрольный творческий порыв и расчет, усердие, от природы лишенные божественного наития.

Стоило возникнуть такой или подобной интерпретации, у пушкинских образов началась собственная жизнь, наполняемая смыслами, о которых едва ли задумывался их создатель.

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, ***как простая гамма***[1].

Сальери

Ради этой простоты Сальери погубил Моцарта, ибо творчество не объяснимо в понятиях «простой гаммы». Без Моцарта и Сальери — творец, хотя, согласно пушкинской версии, в неосоз-

[1] Жирный курсив в цитатах везде мой — *В.М.*

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

наваемых глубинах своей натуры музыканта он все же осознает, что без Моцарта искусство упрощается, а то и вовсе перестает быть искусством, и тогда он, Сальери, не творец. Что-то похожее проносится в его уме:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник <…>
Звуки умертвив
Музыку я разъял, ***как труп.***

Упрощение давно в обиходе Сальери, и он сначала умерщвляет музыку как свободное творчество, а потом и музыканта-творца — увы, типологическая практика. Не случайно он произносит:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: ***я избран, чтоб его***
Остановить — не то мы все погибли…

Такова логика упрощения: если ориентироваться на посредственности (на толпу, используя пушкинский поэтический лексикон из стихотворения 1828 г. «Поэт и толпа»), следует избавиться от всего мало-мальски одаренного сверх нормы, гений — угроза ординарности, и та, в противоречии естественному отбору, будет стоять до смерти гения — отбора противоестественного.

Сошлюсь на известное стихотворение О. Мандельштама «Ламарк» (1931):

Он сказал: довольно ***полнозвучья***, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны…

Не могу утверждать, что Моцарт попал в эти стихи из трагедии Пушкина, хотя поводы есть. Моцарт не нужен, поскольку эпохе требуется иной, не полно-, а однозвучный человеческий тип, соответствующий либо внешним ограничениям, либо уже родившийся ограниченным, как следствие не биологического, а исторического отбора – вот почему «от нас природа отступила».

У Мандельштама прочитывается не только Пушкин. В «Отцах и детях» И.С. Тургенева Базаров обращается к Аркадию:

«И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй ***анатомию глаза***: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм… [Так и тянет добавить из Пушкина: Для меня // Так это ясно, ***как простая гамма***] Пойдем лучше ***смотреть жука***».

Мне кажется, этому замечанию соответствуют строки Мандельштама:

Мы прошли ***разряды насекомых***
С наливными ***трубочками глаз.***
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет, ты зришь в последний раз.

После Базарова дело ухудшилось, теперь и жука не посмотришь – нечем. Речь, конечно, идет не о буквальном отсутствии зрения, а о том, что те, кому все ясно, как простая гамма, кто является новой разновидностью упрощенного человеческого типа (типа сальерического), полученного в результате неестественного отбора, – эти люди полагают лишь свое зрение истинным. По этой причине все, для объяснения чего не годятся «простые гаммы», они считают ложным и требуют отказаться от мира, где нет места этим самым гаммам.

В стихотворении «Завтра», 1923 г., Н. Асеев писал:

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Валерий Ильич МИЛЬДОН / Valery MILDON

| Моцарт или Сальери: организованное упрощение культуры / Mozart and Salieri: Organized Simplification of Culture |

Откройте двери всех закатов,
Всех предстоящих вечеров —
У мира больше нет загадок:
Он прост, спокоен и суров[2].

Поэту не пришло на ум, что если мир и в самом деле прост, стихи не нужны, но если те все же существуют, то либо мир не прост, и поэт ошибся, либо написанное им не стихи.

Разумеется, не Асеев первый заговорил о якобы простоте. У этого убеждения давняя традиция в европейской культуре, в России ее история моложе, но несравнимо радикальнее: из книг после 1917 г. она перешла в жизнь, и поэт лишь выразил свое согласие с этим процессом, приготовленным не столько, повторяю, одною из сторон западноевропейского духовного опыта, сколько её радикальным усвоением в России.

Известно, что у М. Горького была страсть к популяризации достижений культуры, с этой целью он проектировал самые разные серии книг, в 1918 году организовал в Петрограде издательство «Всемирная литература», чтобы знакомить читателей с выдающимися памятниками всемирного художественного творчества.

Однако была и другая сторона у подобных намерений. Если Горькому казалось, что произведения написаны недоступно для массового читателя, их следовало упростить, доверив работу опытным литераторам. «Сам Горький еще в феврале 1908 года собирался переписать заново «Фауста» Гете…»[3].

Чуть позже Горький публично протестовал против инсценировки Художественным театром «Бесов» Достоевского, полагая эту вещь вредной для русского зрителя. На его протест сейчас же откликнулся Ф. Степун, подчеркнув, что в сознании большей части интеллигенции облик Достоевского-писателя искажен: публицист недопустимо смешан с художником и пророком. «К этой интеллигенции принадлежит и сам М. Горький. Ни минуты не желая говорить ”гаденьких слов” о творимой им ”цензуре”, все же приходится определенно заявить, что в его сознании понятия религии и реакции являются столь же тесно сращенными друг с другом, как и в сознании любого черносотенца»[4].

Разумеется, Горький не черносотенец, однако его протест вызван тем же духом упрощения, который толкал его на переделку «Фауста» ради доступности трагедии рядовому читателю.

Совсем не случайно, что уже в советское время крестьяне из Сибири написали в Москву письмо, жалуясь на непонятность им поэтического творчества Пастернака и требуя на этом основании лишить автора денег за напечатанные стихи. Для таких-то читателей Горький и намеревался переделывать классику.

Уже под конец жизни он задумал поручить ста писателям переписать главные произведения мировой литературы — от Гильгамеша, Гесиода и Плутарха до Корнеля и Золя,— «чтобы мировой пролетариат… учился по ним делать мировую революцию». «И вся серия будет кончаться устными легендами о Ленине. Это будет особенно полезно красноармейцам и краснофлотцам»[5].

Сообщившая эти сведения Н. Берберова объясняет столь странный замысел начавшимся у Горького незадолго до смерти безумием. Если бы так, но у этого «безумца» (а иными словами, упростителя культуры) есть, увы, предшественники: и реальные (Чернышевский, Писарев), и литературные.

Вот по какой причине Базаров говорит Аркадию о его отце:

[2] Асеев Н. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Художественная литература, 1964, т. 5. С. 77.
[3] Берберова Нина. Железная женщина. М.: Книжная палата, 1991. С. 103.
[4] Степун Ф. А. Сочинения / Сост., вступ. ст., примеч. и библ. В.К. Кантора. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2000. С. 838.
[5] Берберова Нина. Железная женщина. М.: Книжная палата, 1991. С. 226-227.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Валерий Ильич МИЛЬДОН / Valery MILDON

| Моцарт или Сальери: организованное упрощение культуры / Mozart and Salieri: Organized Simplification of Culture |

«Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает… Растолкуй ты ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить ***эту ерунду***. И охота же быть романтиком в наше время!»

Мало того, он и на виолончели музицирует (далекая, кстати, художественная параллель к Моцарту, сонату которого, замечу попутно, играет для Аркадия его будущая жена, Катя Одинцова) ─ это уж совсем ни в какие ворота!

В таких суждениях персонаж Тургенева демонстрирует абсолютную гуманитарную глухоту ─ отсутствие каких-либо представлений о том, что человек не объясним целиком законами органического мира и потому все ещё остается тайной. Подтверждением этой глухоты служит диалог Базарова и деревенских ребят:

─ На что тебе лягушка, барин?

─ Я лягушку распластаю да посмотрю, что у неё там внутри делается, а так как ***мы с тобой те же лягушки***, только что на двух ногах ходим, я и буду знать, что у нас внутри делается <…>

─ Васька, слышь, барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно!

Если воспользоваться этим диалогом как метафорой, в нем весь Базаров. Ведь он, повторяю, убежден, что человек объясним законами органического мира, знание которого дает одновременно и знание человека.

Можно сослаться на собеседника Базарова: мол, для деревенского паренька тургеневский герой пользуется упрощенной логикой. Но та же в его разговоре с образованной Одинцовой: «Изучать отдельные личности не стоит труда. ***Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой***; у каждого из нас мозг, селезенка, сердце, легкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. ***Люди, что деревья в лесу***; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною березой».

Вопреки собственным убеждениям – доверять фактам, доказательствам – Базаров как раз фактам не доверяет. Чего стоит его влюбленность в Одинцову. «И что это за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения».

Оказалось, не знаем, потому что происшедшее с ним самим не объяснимо физиологически, а из всех других объяснений у Базарова ничего нет, кроме «романтизма». Вот бы ему и поизучать необъяснимое – для чего же наука? Это не умещается в доводы персонажа, и он отказывается от любви, но не от своих взглядов, которым его любовь противоречит.

И Базаров, и пушкинский Сальери, несмотря на все различие этих литературных фигур, принадлежат к одному художественно-антропологическому типу (т.е. к человеку в художественном произведении) – устойчивому и в нашей литературе, и в нашей жизни, и в нашем сознании.

В «Бесах» Достоевского П. Верховенский объясняет Н. Ставрогину проект социальной системы Шигалева:

«У него каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносом. Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное – равенство. Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высший уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, ***не надо высших способностей***!» ***«Мы всякого гения потушим в младенчестве»***[6].

Отсюда всего шаг к практике большевистского режима: не надо высших способностей; человек – та же лягушка, люди – что деревья в лесу.

[6] Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 7. Л.: Наука, 1990. С. 392.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Валерий Ильич МИЛЬДОН / Valery MILDON

| Моцарт или Сальери: организованное упрощение культуры / Mozart and Salieri: Organized Simplification of Culture |

Тургеневская метафора неожиданно возникла в самом первом произведении о большевистском терроре – повести В. Зазубрина «Щепка» (1923). Едва ли не треть этой небольшой вещи[7] – изображение расстрела противников (или подозреваемых) новой власти: с деталями, психологическими и физиологическими подробностями поведения палачей и жертв. Вот как описывает автор переживания главного героя, начальника Губчека, руководившего расстрелами:

«Уставший Срубов видел целую красную реку. В дурманящем тумане все покраснело. Все, кроме трупов. Те белые. На потолке красные лампы. Чекисты во всем красном. А в руках у них не револьверы — топоры. ***Трупы не падают — березы белоствольные валятся. Упруги тела берез.*** Упорно сопротивляется в них жизнь. Рубят их — они гнутся, трещат, долго не падают, а падая, хрустят со стоном. На земле дрожат умирающими сучьями. Сбрасывают чекисты белые бревна в красную реку. В реке вяжут в плоты. А сами рубят, рубят. Искры огненные от ударов».

Все та же логика Базарова: «Ни один ботаник не станет заниматься ***каждой березой*** в отдельности».

Через пять лет после «Щепки» вышел роман В. Кина «По ту сторону». Один из его персонажей рассуждает совсем «по-базаровски»:

«Людей надо считать взводами, ротами и ***думать не об отдельном человеке, а о массе***. <…> Какое тебе дело, что одного застрелили, другого ограбили, а третью изнасиловали? Надо думать о своем классе, а люди найдутся всегда».

Люди, конечно, найдутся, и не бывало, чтобы не нашлись, Но вот найдется ли человек? ***Своего***, задушевного у подобных людей нет – психология, метко схваченная Афиногеновым в пьесе «Страх» (1931). «…От героини уходит муж. Ее товарищ по партии, старая большевичка Клара, не видит в том большой беды: ”Ну ушел и ушел – свет не клином стоит (Смеется). Я тебе подыщу парнишку. У нас на заводе их тысячи. В порядке партдисциплины пригоню десяток, выбирай любого”»[8].

Какой уж тут Моцарт!

Ревнители новой власти это понимали. В тот же год, когда было написано цитированное стихотворение Мандельштама, вышел сборник статей, где один из авторов РАППа писал:

«Моцарт исторически уже мертвец. История уже вынесла смертный приговор. Поэтому здесь гений и убийство – вещи совместимые, ибо убить Моцарта – значит только помочь истории»[9].

Там, где гений и убийство совместимы, там не остается гениев, преобладают убийцы. И понятно: пролетариату не нужны свободные художники, нужны те, кто обслуживает его (а на самом деле власти) потребности, и потому искусство как таковое становится лишь средством, то есть исчезает, «наступает глухота паучья, / здесь провал сильнее наших сил». Сальеридам не нужно искусство, потому что не укладывается в их логику «простых гамм». «Мы объявляем непримиримую войну искусству <…> Искусство неразрывно связано: с теологией, метафизикой и мистикой. Смерть искусству»[10]. Вновь тянет продолжить словами Базарова: «Рафаэль гроша медного не стоит». Да что Базаров, свои, пролетарские поэты так и писали:

> Мы во власти мятежного, страстного хмеля.
> Пусть нам скажут: вы — палачи красоты

[7] Впервые напечатана в журнале «Сибирские огни», 1989, № 2.

[8] Цитирую по: *Гудкова Виолетта*. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х-начала 1930-х годов. М.: НЛО, 2008. С. 151.

[9] Против буржуазного либерализма в художественной литературе. М., 1931. С. 50.

[10] Ган Алексей. Конструктивизм. Творческое издательство, 1922. Сс. 3, 18.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Во имя нашего завтра ***сегодня сожжем Рафаэля***[11],
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы[12].

(В. Кириллов. «Мы», 1917)

Такое отношение выразила статья М. Левидова «Организованное упрощение культуры» (1922):

«Полтораста лет после Петра — один Пушкин. И 90 процентов безграмотных. Еще сто лет. Врубель, Скрябин и Блок. И 70 процентов безграмотных. Нет, довольно. Противоестественное уродство пора прекратить. Вопиющему уродству не должно быть более места. <…> Так обосновывается эстетически наш лозунг: да здравствует уничтожение уродства, да здравствует революция как организованное упрощение культуры»[13].

Иными словами, гении – это уроды, поэтому не надо гениев, «мы всякого гения потушим в младенчестве».

«Будущий читатель – ныне уже нарождающийся – не станет искать в романах и рассказах ”прямого ответа на проклятые вопросы”. Литература для него займет её подлинное место: не поучения, не обличения, а только и исключительно развлечения». «Эпоха пророков и благодетельствуемой ими паствы – слава богу – прошла в России. Поэзия – корь современной России. Ничего, эта корь пройдет – болезнь возраста»[14].

«Ибо лишь при организованном упрощении культуры засияет вечной жизнью классическая формула социализма: всякий труд одинаково почетен… <…> И вот это ***уничтожение психологического неравенства — величайшее достижение общественной гигиены*** [опять Базаров идет на ум: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой» — В.М.] – возможно лишь на почве организованного упрощения культуры»[15].

Таким образом, появление Сальери получило теоретическое основание и одновременно объяснение: упрощение должно привести к психологическому равенству, в условиях которого Моцарт не только не нужен, он – помеха, остановить его, избавиться от него – «не то мы все погибли».

Кто эти «мы»? Те, кому непереносим действительно тяжелый груз «я»: собственных решений, личной ответственности за все тобой сделанное, в том числе, за свою судьбу.

Это осознает герой «Щепки», преданный новой власти чекист:

«Наше Красное Знамя – ошибка, неточность, недоговоренность, самообольщение. К нему должна быть пришита серая полоса. Или, может быть, его ***все надо сделать серым. И на сером красную звезду.*** Пусть не обманывается никто, не создает себе иллюзий. Меньше иллюзий – меньше ошибок и разочарований. Трезвее, вернее взгляд».

Красное знамя на самом деле серое – этой метафоре вполне соответствовала тогдашняя художественная практика. К третьей годовщине октябрьских событий 1917 года В. Мейерхольд и В. Бебутов поставили спектакль по «Зорям» Э. Верхарна и в связи с постановкой писали:

«Человечество вступило в такую полосу, когда изменяются все взаимоотношения и понятия. Если до 1917 года мы относились с известной осторожностью и бережностью к литературному произведению, то теперь мы уже не фетишисты. Мы не стоим на коленях и не взываем молитвенно: "Шекспир!.. Верхарн!.."

Так изменился зрительный зал, что и мы вынуждены перестраивать наши отношения.

Интересы аудитории, зрительного зала приобретают решающее значение…»[16].

[11] А чего жалеть? Ведь «гроша медного не стоит»!
[12] Ж-л «Грядущее», 1918, № 2. С. 4.
[13] Библиотека русской критики. Критика 1917-1932 годов. М.: АСТ., 2003. С. 319.
[14] Там же. С. 332.
[15] Там же. С. 334.
[16] Левин Е. Экранизация: историзм, мифография. Экранные искусства и литература. М.: Наука, 1994. С. 93.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Опасность такой позиции обнаружилась полностью в 30-е и следующие десятилетия: интересы идеологии превратились в интересы аудитории, власти, служанкою которых сделалось искусство; под эти интересы постепенно подбиралась в результате искусственного отбора и аудитория, избавлялись от всего, что этому не соответствовало. На первом обсуждении спектакля по упомянутой драме Э. Верхарна А. Луначарский сказал:

«Я не знаю, что ещё переделали в этой пьесе тт. Мейерхольд и Бебутов, но я принципиально одобряю и стою за метод переделки пьес и ***приспособления их к нашей революционной действительности»***[17].

«Интересы зрительного зала», «приспособление к действительности» – синонимы упомянутого упрощения, вне зависимости от намерений художника, которому предстояло выбирать: или оставаться художником и в этом случае сделаться слугой идеологии и перестать быть художником; или уйти в тень, потерять аудиторию, в сущности, тоже перестать быть художником. Положение безвыходное – вот по какой причине любая идеология всегда враждебна творчеству.

Художники это быстро почувствовали. В 1924 г. Н. Эрдман написал интермедию к спектаклю по водевилю Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Ведущий интермедию говорит, обращаясь к зрителям:

«Я не буду скрывать от вас, что мы решили поставить "Отелло". Без сомнения, ***организованный зритель*** уже заранее знает, что в этой популярной трагедии имеется ряд непростительных промахов и ошибок. Основная ошибка заключается в том, что Виллиам Шекспир как молодой и неопытный автор до того постарался насытить свое произведение ***гениальностью***, что совершенно не оставил в нем места для ***идеологии***. Конечно, эту непростительную ошибку наш театр постарался исправить»[18].

«Организованный зритель» до странности напоминает лексикон статьи Левидова, проявившейся незадолго до текста Эрдмана. Нельзя исключать, хотя у меня нет безоговорочных доказательств, что драматург осознанно употребил это выражение, отдавая себе отчет, куда заведет (и завела) подобная «организация упрощения», «сальерические» предпочтения, выражаясь иначе.

В апреле 1931 г. вышел указ о запрещении исполнять произведения С. Рахманинова в СССР. «Правда» напечатала статью, где о Рахманинове сказано:

«Бывший певец русских купцов-оптовиков и буржуев, композитор, который давным-давно устарел, чья музыка есть ни что иное, как жалкое подражательство и выражение реакционных настроений; бывший помещик, непримиримый и активный враг Советского правительства»[19].

Это – одно из последствий доктрины «упростим культуру».

Моцарт и Сальери могут ужиться при одном условии – не мешать ни тому, ни другому, свободная аудитория выберет. Если же целенаправленно поощрять «сальеризм», это неизбежно приведет к понижению человеческого типа, новой социальной антропологии, как оно и произошло. Один из персонажей современного романа «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой рассуждает о положении человека при большевистском режиме:

«Поскольку эволюция вида направлена на выживание, мы вправе поставить вопрос так: какие качества давали индивиду большие шансы на выживание? Ум? Талант? Честь? Чувство собственного достоинства? Моральная твердость? Нет! Все эти качества выживанию препятствовали. Носите-

[17] Там же. С. 93-94.

[18] Николай Эрдман. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 174.

[19] Рахманинов С.В. Литературное наследство. Т. 1, М., 1976. С. 190.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ли этих качеств либо покинули страну, либо планомерно уничтожались. А какие качества выживанию способствовали? Осторожность. Скрытность. Способность к лицемерию. Моральная гибкость. Отсутствие чувства собственного достоинства. Вообще, любое яркое качество делало человека заметным и сразу ставило его под удар. ***Серый, средний, троечник***, так сказать, оказывался в преимущественном положении». Иными словами, «красная звезда на сером фоне», как рассуждал герой Щепки».

Судьба гения всегда тяжела: и потому, что непостижима обыденным, массовым сознанием; и потому, что для него самого его дар является тайной. Однако без гения и массовому сознанию придется плохо, ибо упрощение грозит его собственному существованию: из-за неупражнения отмирают качества, которые делают человека исключительным явлением в бесконечном биологическом разнообразии, о чем свидетельствует Моцарт и в качестве литературного персонажа, и как реальное лицо.

Одно из действующих лиц упоминавшейся повести В. Зазубрина, старый врач, противник советской власти, накануне расстрела обращается к своему бывшему пациенту, которому он спас жизнь и который должен его расстрелять:

«Ты думаешь на миллионах замученных, расстрелянных, уничтоженных воздвигнуть здание человеческого счастья... Ошибаешься... Откажется будущее человечество от ”счастья”, на крови людской созданного...» «Большевизм — это временное болезненное явление, припадок бешенства, в который впало сейчас большинство русского народа». «Желаю тебе скорейшего выздоровления. Поверь мне как старому доктору, поверь так, как верил гимназистом, когда я лечил тебя от скарлатины, что твоя болезнь, болезнь всего русского народа, безусловно, излечима и со временем исчезнет бесследно и навсегда. Навсегда, ибо в переболевшем организме вырабатывается ***достаточное количество антивещества***. Прощай».

Словам литературного героя близки соображения В.Г. Короленко:

«У нас до сих пор живы традиции великой Французской революции… Т.е. мы подражаем французам на той их ступени, которая была сто лет назад <…> Мы решились приемами ХУШ века произвести социальную революцию. Там был террор, и наши Пятаковы думают, что если бы у нас воздвигнуть гильотину, то дело сразу было бы выиграно»[20].

Эта мысль из дневника повторена с вариациями в письме Горькому:

«Мы затормозили ход нашей революции тем, что не признали сразу, что в основу ее должна быть положена человечность. У нас исстари составилось представление, что «великая» французская революция удалась только потому, что действовала террором <…> Наши революционные деятели забыли, что со времени французского террора прошло более столетия, и Европа жила в это время недаром…»[21].

История убедила Европу, следует из мысли писателя, что не только справедливое – ***никакое*** общество нельзя создать террором — орудием упрощения. Когда в 30-е годы минувшего столетия фашисты в Германии сделали новую попытку социального переустройства с помощью террора, «французский опыт» Европы этому помешал. Разумеется, не он один, но и его доля важна, иначе, вопреки соображениям Короленко, нужно признать, что Европа полтора века жила даром.

Нет, этого не скажешь, не отступая от правды. «…Уже ясно, что в общем рабочая Европа не пойдет вашим путем, – писал Короленко Луначарскому в сентябре 1920 года, – и Россия, привыкшая подчиняться всякому угнетению, не выработавшая форм для выражения своего истинного

[20] Короленко Владимир. Дневник 1917-1921. Письма. М.: Советский писатель, 2001. С. 386.
[21] Там же. С. 493-494.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

мнения, вынуждена идти этим печальным, мрачным путем в полном одиночестве»[22].

И почему? Писатель отвечает: «Самая легкость, с которой вам удалось повести за собой наши народные массы, указывает не нашу готовность к социалистическому строю, а, наоборот, на ***незрелость нашего народа***»[23].

По мнению Короленко, незрелость проявилась в том, что человечность не признана необходимым условием революции – отброшены интересы лица, индивида, ***Моцарта***. Россия повторила ошибку французской революции, не усвоила ее опыта, и возникает вопрос: способна ли она извлекать уроки из опыта собственного?

Упрощение культуры – феномен, скорее всего, общеевропейский. Всего три года спустя после статьи М. Левидова испанский мыслитель похоже оценил положение, однако увидел в нем угрозу. Индивид, в его понимании, не тот, «кто кичливо ставит себя выше», но тот, кто требует от себя большего, «даже если требование к себе непосильно. И, конечно, радикальнее всего делить человечество на два класса: на тех, кто требует от себя многого и сам на себя взваливает тяготы и обязательства, и на тех, кто не требует ничего и для кого жить – это плыть по течению»[24].

Последнее условие, полагаю, следовало бы считать одним из исторических достижений культуры. И если, вопреки утверждению Ортеги-и-Гассета, что, мол, сегодня весь мир становится массой[25], мир все же не вполне таков, то в немалой степени благодаря присутствию в нем индивида – независимого, свободного художника. Согласившись же с мнением Ортеги-и-Гассета, должны признать, что художник, Моцарт, тем более необходим, иначе все действительно затопит масса, и «если этот человеческий тип будет по-прежнему хозяйничать в Европе и право решать останется за ним…, наш континент одичает»[26].

Этого не произошло, но вряд ли кто-нибудь поручится, что угроза миновала.

Короленко оказался среди немногих русских умов, открыто заговоривших о заблуждениях ***народа,*** о том, что самый строй собирательной народной души нуждается в исправлении, в перенастройке; что состояние народной массы не только не предмет гордости, но тяжелый недуг, требующий – ради самой массы – лечения: «***Нашу внутреннюю болезнь – большевизм всякого рода***… нам надо и пережить внутренне»[27].

Почти слово в слово с Короленко говорит В. Зазубрин, безусловно, не читавший его писем, повторю наблюдение его персонажа:

«***Большевизм — это временное болезненное явление***, припадок бешенства, в который впало сейчас большинство русского народа…»

Все это решительно противоречит тому, что некогда писал, к примеру, Достоевский: «Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа, преклониться перед правотой народной и признать ее за правду»[28].

Под пером Короленко у народа совсем иной облик, а потому и выводы другие: не преклоняться перед «правдой» народа, а сказать ему правду о нем самом. «Наша психология – психология всех русских людей – это организм без костяка, мягкотелый и неустойчивый. Русский народ якобы религиозен. Но теперь [декабрь, 1917 – В.М.] религии нигде не чувствуется. Ничто ”не грех”. Это в народе. Это и в интеллигенции». «Это и есть страшное: у нас нет веры, устойчивой, крепкой, светящей свыше временных неудач и успехов. Для нас ”нет

[22] Там же. С. 464.
[23] Там же. С. 446.
[24] Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М. Искусство. 1991. С. 310.
[25] Там же. С. 311.
[26] Там же. С. 315.
[27] Короленко Владимир. Дневник 1917-1921. Письма. М.: Советский писатель, 2001. С. 118.
[28] *Ф.М. Достоевский.* Дневник писателя, 1876. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 13. СПб: Наука, 1994. С. 50.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

греха" в участии в любой преуспевающей в данное время лжи»[29].

Сам писатель не принадлежал к таким людям: не участвовал во лжи, не кадил ни царизму, ни большевикам, ни народу. О большевиках говорил: «Вы явились естественными представителями русского народа с его привычкой к произволу, с его наивными ожиданиями "всего сразу", с отсутствием даже начатков разумной организации и творчества»[30].

Сейчас мы еще не можем сказать, точно ли большевизм — припадок или обычное состояние. Если все же и болезнь, то, похоже, хроническая, глядя на современное состояние нашего общества.

В очередном споре с П. Кирсановым Базаров говорит:

«Вы порицаете мое направление, а кто вам сказал, что оно во мне случайно, что оно не вызвано тем самым ***народным духом***, во имя которого вы ратуете?»

В свете того, что произошло в России с тех пор (а это сто пятьдесят лет истории с небольшим, беря с момента выхода книги Тургенева), вынужден ответить: да, тот самый народный дух, его потребностям отвечает организованное упрощение культуры, хотя, разумеется, этому же духу свойственно сопротивляться полному торжеству Сальери.

Как бы там ни было, ясно, что государственное поощрение сальерического типа нанесло антропологический урон России, и теперешняя задача состоит в том, чтобы залечить эту рану, выработать «достаточное количество антивещества». Удастся, нет ли – я не берусь судить: для удовлетворительного ответа слишком недостаточно материала, тот же, который имеется, принуждает ответить отрицательно.

Ненадежным, но все же утешением, может служить то, что современностью жизнь не заканчивается.

[29] Короленко Владимир. Дневник 1917-1921. Письма. М.: Советский писатель, 2001. С. 48.
[30] Там же. С. 470.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Светлана Михайловна ГРАЧЕВА / Svetlana GRACHEVA

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (РАХ), Россия
Декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства
Кандидат искусствоведения, доцент

Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute for Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts, Russia
The Dean of the Faculty of the Theory and History of Arts, Professor of the Department of the Theory and History of Arts
Doctor of Art History
svetlana_grachva@mail.ru

КРИТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ХУДОЖНИКОВ КАК КРЕАТИВНО-ТЕКСТУАЛЬНАЯ ОСНОВА РУССКОГО АВАНГАРДА

В статье рассматривается критическая деятельность русских художников – представителей авангардного искусства. В искусстве XX века художник становится не только создателем художественного произведения, но и автором теоретического обоснования, выраженного в форме трактата, манифеста или программы. При этом, заметно меняется роль художественной критики, создающей креативно-текстуальную основу авангардного искусства, поскольку чрезвычайно важной становится не только и не столько рефлексия по поводу художественного произведения, сколько - почти одновременное «вписывание» его в художественный контекст, стремление тут же закрепить за ним определенное место и повлиять на стремительное изменение художественных ценностей.

Ключевые слова: русский авангард, художественная критика, теория искусства, эссеистика, искусство XX века, В.Кандинский, К.Малевич, Д.Бурлюк.

CRITIQUE ACTIVITIES OF ARTISTS AS CREATIVE AND TEXTUAL BASIS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE

The article discusses the critiquework of Russian artists as representatives of avant-garde art. In twentieth-century art the artist becomes not only the Creator of an artwork, but also the author of theoretical-based manifest. It created textual basisof the Russian Avant-garde. It was extremely important not only as a reflection on the works of art but also as a mode of "fitting" them into an art context.

Key words: The Russian Avant-garde, the art critique; the art theory, the critique essay, the art of the twentieth century, V. Kandinsky, K. Malevich; D. Burliuk.

Критическая деятельность многофункциональна и многоаспектна. Она может быть больше связана с философией искусства и его теорией, может быть частью науки или напротив, популяризации искусства. Но в природе критики ее публицистичность, поскольку одна из особенностей критики – ее быстрое реагирование на художественные процессы и события, в первую очередь отраженное в печатном слове.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Светлана Михайловна ГРАЧЕВА / Svetlana GRACHEVA

| Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда / Critique Activities of Artists as Creative and Textual Basis of the Russian Avant-garde |

1910-е годы в русском искусстве ознаменованы особым явлением – формированием художественного авангарда. Один из феноменов авангардного искусства состоит в том, что творец становится не только создателем художественного произведения, но и автором теоретического обоснования, выраженного в форме трактата, манифеста или программы. При этом заметно меняется роль художественной критики, создающей креативно-текстуальную основу авангардному искусству, поскольку чрезвычайно важной становится не только и не столько рефлексия по поводу художественного произведения, сколько – почти одновременное «вписывание» его в художественный контекст, стремление тут же закрепить за ним определенное место и повлиять на стремительное изменение художественных ценностей. Иногда критик-художник стремится даже опередить собственно художника, как бы вторгаясь на не свою территорию, поскольку далеко не всегда возможно в этот период оценить новейшее искусство с прежних эстетических позиций импрессионистической или эссеистской критики и необходимо все время адаптировать зрительское восприятие под новые формы искусства.

Художественная критика в России, где всегда существовало сакральное отношение к литературному слову, почти никогда не воспринималась как нечто вторичное, рефлектирующее по отношению к искусству. Критик зачастую становился активнейшим участником художественного процесса, а иногда вставал в авангарде художественного движения (В. В. Стасов, А. Н. Бенуа, Н. Н. Пунин и др.).

Вместе с тем, даже самые блестящие историки искусства и критики начала XX века оказались подчас неспособными объективно оценить достижения новейшего искусства. Чаще всего наблюдалось острое непонимание ими различных сторон современного художественного процесса. Многие установки искусства Серебряного века, «катастрофически перетекшего в авангард»[1], стремительно устаревали. Теперь, в условиях авангардного движения даже такой журнал как «Аполлон» выглядел вполне традиционным и даже в чем-то консервативным художественным изданием.

Язык авангардного искусства потребовал создания и использования критикой совершенно особой терминологии, основанной на новых теоретических подходах к искусству. Немалую роль для формирования языка критики сыграли теоретические труды крупнейших русских художников начала XX века: Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, В. Кандинского, Н. Кульбина, К. Малевича, М. Матюшина, М. Ларионова, П. Филонова, К. Петрова-Водкина, А. Шевченко и других.

Осознавая необходимость обновления критического языка сами художники выступали в авангарде критической и теоретической мысли. Заметно меняется и роль критика: теперь он не просто человек, пишущий об искусстве, но и активный создатель новых концепций, реализатор художественных идей, без которого невозможно порой понять смысл произведения. Критика начинает претендовать на роль самого искусства. Не случайно именно в это время критикой занимаются почти все крупные художники.

Один из создателей абстракционизма, выдающийся художник XX века, Василий Васильевич Кандинский предстает не только как выдающийся мастер живописи, но и глубокий теоретик и художественный критик.

Свою искусствоведческую деятельность Кандинский начинал с критики. Первые заметки в виде писем из Мюнхена художник присылал сначала в «Мир искусства», а затем в «Аполлон». Это в первую очередь обзоры различных выставок, и описания событий художественной жизни

[1] Колдобская М. Живопись и политика. Приключения абстракционистов, в том числе в России // Космополис. 2003. № 2. С. 19.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Мюнхена. Уже в этих заметках он проявил истинный талант критика. В них есть и острота мысли, и изящество, и даже едкая ирония. К тому же написаны эти отчеты легко и красиво. Критический дар в дальнейшем пригодился Кандинскому, часто обращавшемуся к анализу современных художественных явлений, но как таковой этот дар выявился прежде всего в его критических заметках первого десятилетия XX века[2].

В ранней статье «Критика критиков» (1901 г.) он рассуждает о предназначении художественной критики. По его мнению, критики должны: «1) уметь найти ценное в работе того или другого художника и 2) указать это ценное другим – открыть слепым глаза…». Критики должны «понимать то, что художник берет из природы и силою своего таланта и знания очищает от ненужных примесей, претворяет в художественное произведение. […] Только обладающий в должной мере острой чуткостью и знанием может быть критиком, только такой критик может быть желателен и полезен»[3]. В этой статье Кандинский поднимает важные проблемы профессионализма критических выступлений, терминологической точности критиков, их ответственности за сказанное слово. Причем, для Кандинского становится важным не только умение критика интерпретировать произведение, но и его способность стать как бы на одну ступень с художником, распознать тайны мироздания, к познанию которых стремится художник и приблизиться к магии творчества.

Знаменитое программное теоретическое произведение «О духовном в искусстве» Кандинский написал в 1910 году в Мюнхене на немецком языке. Русские художники ознакомились с ним на своем съезде в Петербурге в 1911 году в изложении Н. И. Кульбина. Работа «О духовном в искусстве» оказала влияние на формирование принципов абстракционизма и авангарда в целом, была переведена на многие языки и многократно опубликована в разных странах в XX столетии. Это была одна из первых попыток обратить внимание на необходимость выявить объективные особенности восприятия основных элементов искусства.

В ней В. Кандинский, основываясь на теософском учении Е. Блаватской, теории цвета И. В. Гете, учениях европейских и русских символистов, открытиях современного искусства, обосновал необходимость возникновения абстрактного искусства и его глубинную природу. Много внимания автор уделил первоэлементам абстрактной живописи: цвету, краске, форме, и особенностям абстрактных композиций. Он формулирует принцип внутренней необходимости художника, без понимания которого затруднительна и деятельность критика.

Кандинский, как и символисты, полагал главным предметом постижения не внешние проявления реальности, а их внутренний, глубинный смысл. «Живопись, – писал позднее Кандинский, – есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»[4]. Именно с таких позиций и следует, по мнению Кандинского рассматривать произведение, поэтому рационалистический подход интерпретатора может исказить изначальный замысел мастера.

[2] См.: Сарабьянов Д.В., Турчин В.С. Предисловие // В.В.Кандинский Избранные труды по теории искусства. Т.1. 1901-1914. М.: Гилея, 2001. 429 с.

[3] Кандинский В. Критика критиков // В.Кандинский Избранные труды по теории искусства. Т.1. 1901-1914. М.: Гилея, 2001. С. 379.

[4] Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2005. С. 43.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Светлана Михайловна ГРАЧЕВА / Svetlana GRACHEVA

| Критическая деятельность художников как креативно-текстуальная основа русского авангарда / Critique Activities of Artists as Creative and Textual Basis of the Russian Avant-garde |

Важное место в этой книге занимает созданная Кандинским теория цвета. В ней обобщены самые разные подходы к цвету, предприняты попытки объединить цветовые теории И.-В.Гете, О.Рунге с идеями синтеза искусств и новейшими теософскими доктринами. Автор подробно характеризует свойства цветов, каждый из которых особым образом «затрагивает человеческую душу». Он заключает, что «цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль», художник же при помощи тех или иных клавиш «целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу»[5]. Кандинский выносит за пределы цветового круга белый и черный цвета: «Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода. Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды»[6]. Теоретические размышления художника могут быть положены, да собственно и легли уже, в основу критического анализа многих произведений не только абстрактного искусства XX века, став своего рода азбукой и для художников, и для искусствоведов. Хотя, безусловно, каждый по-прежнему вкладывает в его слова разный смысл.

Он называет свои живописные произведения «импрессиями», «импровизациями» и «композициями», опираясь на различные источники возникновения. «Импрессии» созданы на основе прямого впечатления от «Внешней природы», получающего выражение в рисуночно-живописной форме. «Импровизации» – это впечатления от «внутренней природы». В «композициях» же «преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству»[7].

В 1912 году в Мюнхене вышел альманах «Синий всадник» – программный документ авангардистов, объединивший художников разных стран (Ф. Марк, В. Кандинский, Н. Кульбин, Д.Бурлюк, А. Шенберг, Р. Аллар, А. Макке, Ф.фон Гартман, Э. фон Буссе, Л.Сабанеев, В.Розанов). Сборник был посвящен новейшему искусству, его авторы провозглашали, что пришло время отказаться от ложных понятий и суждений в искусстве, «убрать темные портьеры с окон и впустить настоящее искусство» (Д. Бурлюк).

Составителем сборника вместе с Францем Марком был Василий Кандинский, кроме того переводивший его тексты на русский язык. Они выступали за утверждение единства поисков новых путей в искусстве, поисков духовного в мире тьмы. Выделяя особым образом понятие духовности в искусстве, составители обозначают два равнозначных полюса в развитии искусства – «великую реалистику» и «великую абстракцию». В.Кандинскому в «Синем всаднике» принадлежит несколько публикаций: «К вопросу о форме», «О сценической композиции», «Желтый звук. Сценическая композиция». Он определяет форму как «внешнее выражение внутреннего содержания», но, по его мнению, не нужно обожествлять форму и искать в ней, одной-единственной некую святыню[8].

Наряду с утверждением основ абстрактного искусства, Кандинский размышляет и над проблемами критики. Идеальным критиком в его представлении мог бы стать тот, который не ищет «ошибки», «заблуждения», «отклонения», «невежество», а тот, кто, «попытавшись почувствовать, как действует та или иная форма внутренне, затем сообщит свое впечатление от нее в целом». Для этого критик должен «обладать душой поэта, способной чувствовать объективно, для того, чтобы выразить

[5] Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 45.
[6] Там же. С. 72-74.
[7] Там же. С. 107-108.

[8] Синий всадник. Под ред. В.Кандинского и Ф.Марка. Перевод, комментарии и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобраз. Искусство, 1996. С. 50.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

свое субъективное чувство»[9]. Второй выпуск альманаха «Синий всадник» был подготовлен Ф.Марком и В.Кандинским в 1913 году но он не был напечатан.

В.Кандинский неоднократно выступал в более определенной роли критика, обращаясь к анализу творчества своих современников, в частности к живописи А.Шёнберга, который был достаточно близок ему. Он дает весьма точную оценку своему коллеге: «В каждой работе Шёнберга мы обнаруживаем внутреннее желание художника говорить на языке адекватной ему формы. Как и в музыке […] так и в живописи Шенберг отказывается от всего лишнего (следовательно, вредного) и идет непосредственно к главному (следовательно, необходимому). Всеми «украшательствами» и утонченностями он пренебрегает»[10]. Используя современную ему терминологию, над которой он сам и трудился, приемлемую при анализе абстрактного искусства, он стремится дать всестороннюю характеристику таланту этого уникального композитора и художника.

Работу Кандинского «Текст художника. Ступени», написанную в Мюнхене в 1913 году и опубликованную в Москве, в 1918 г. называют автобиографической. Свою биографию он рассматривает в русле собственной уникальной эстетики. Он считает всё, произошедшее с ним неслучайным, имеющим глубокие последствия. И пытается дать объяснение многим интенциям своего творчества с позиций собственной теории. Книга начинается с воспоминаний детства – ощущений цветов, звуков, запахов. Например, «обворожительный, серьезный и строгий запах скипидара», возбуждающий особое звучное состояние, состояние ответственности. Автор делится своими впечатлениями от Италии, Мюнхена, Москвы. Самые мощные события, наложившие печать на жизнь Кандинского – это выставка импрессионистов в Москве (особенно «Стог сена» К.Моне и постановка Вагнера в Большом театре «Лоэнгрин». Художник описывал свой путь от предметности к абстракции, когда он понял, что когда пишешь, нужны «десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру», а не как было прежде – «один взгляд на холст, полвзгляда на палитру и десять – на натуру»[11].

Создание произведения искусства по Кандинскому есть мироздание. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, он проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер»[12].

Его книга «Точка и линия на плоскости» вышла в Мюнхене, в 1926 году. Она стала своеобразным подведением итогов его исследовательской деятельности в области художественных наук. В ней он подробно анализирует два основных элемента живописной формы – точку и линию. Кандинский занят исследованием разных средств художественной выразительности, способов их воздействия на зрителя и особенностями зрительского восприятия. С подачи этого теоретика становится возможным более глубоко рассматривать первоэлементы изобразительного искусства в пределах критических работ, чем и занимались многие авторы в последующий период.

В числе реформаторов искусства и методологии художественной критики следует назвать представителей кубофутуризма. Отцом русского футуризма называют Давида Давидовича Бурлюка. Он принимал участие во многих мероприятиях –

[9] Там же. С. 60.
[10] Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т.1. 1901-1914. М.: Гилея, 2001. С. 204.
[11] Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2005. С. 43.
[12] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

выставках, лекциях, диспутах, отстаивая интересы нового искусства, эпатируя публику, привлекая к себе всяческое внимание. Одной из главных идей его творчества становится стремление к самопрезентации: «Новое искусство […] нас учит любить не только картины художников, но и его самого[…]»[13].

Традиционные формы искусства, связанные с реалистической традицией он не приемлет и соответственно отвергает принципы прежней критики, опирающейся по его убеждению на обывательские отсталые вкусы. Выпустив листовки с заголовком «Голос импрессиониста в защиту живописи», Бурлюк порицал в них творчество И.Репина, К.Маковского, И.Айвазовского и «дягилевцев».

В сборнике «Пощечина общественному вкусу» (М., 1912), изданном на оберточной бумаге, был опубликован манифест, подписанный Д. Бурлюком, В. Маяковским, А. Крученых и В. Хлебниковым. Будучи автором манифеста Д. Бурлюк утверждал, что в настоящее время не быть теоретиком живописи – это значит отказаться от её понимания. Он говорит о живописи как о стихии, не поддающейся рациональному контролю, и, вместе с тем, пытается создать некую классификацию живописных фактур.

Призывая отказаться анализировать живопись с позиций пересказа сюжета, он стремиться дать формулировки, приемлемые для характеристики новейшего искусства: делит плоскость картины на «ровную» и «неровную». Ровная поверхность, по его мнению, может быть: блестящая, сильно блестящая, малоблестящая и мерцающая. Блеск поверхности характеризуется следующими качествами: металлический, стеклянный, жирный, перламутровый, шелковистый. Неровная же поверхность бывает занозистой, крючковатой, землистой (матовой и пыльной), раковистой. Эти определения, данные Бурлюком, демонстрируют его попытки поместить в определенные рамки стихию живописной фактуры и создать новую современную искусствоведческую терминологию, применение которой становится необходимым и в критических работах при оценке и анализе произведений. Действительно, характеристика художественного произведения с точки зрения преимущественно содержания, как это было принято ранее, становится затруднительной, поскольку на первый план выдвигается проблема формы.

В 1912 году состоялись диспуты в Политехническом музее, в Москве, «оформившие распрю между «Бубновыми валетами» и «Ослиным хвостом». На нем прозвучал доклад Кульбина «Свободное искусство как основа жизни». Д. Бурлюк выступил с докладом «О кубизме и других направлениях в живописи». О диспуте вспоминает Б. Лившиц в «Полутораглазом стрельце»: А. Бенуа опубликовал статью «Кубизм или кукишизм?», в которой обрушивался на авангардистов с критикой[14]. В свою очередь Д. Бурлюк и Н. Бурлюк опубликовали памфлет «Галдящие «Бенуа» и «новое русское национальное искусство» (СПб, 1913), в котором упрекали Бенуа за то, что он обозревает картины по сюжетам: «…то, что вы говорите о содержании, об одухотворенности, об идейности – (как фабуле – пристегнутой философии) – есть высшее преступление перед истинным искусством»[15]. Братья Бурлюки считали, что в основу новейшей истории живописи будет положен иной метод – последовательности художественных принципов, независимо от сюжета, до сих пор отождествлявшегося с содержанием картины. С этим спорила Н. Гончарова, утверждая, что во все времена было и будет небезразлично, «что» изобра-

[13] См.: Бурлюк Н., Д.Бурлюк. Его творчество // Союз молодежи. СПб., 1913. 82 с.

[14] См.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л.: Советский писатель, 1989. С.352-357.

[15] Цит. по: Давид Бурлюк. 1882-1967. Выставка произведений из ГРМ, музеев и частных коллекций России, США, Германии. СПб.: Palace Edition, 1995. С. 20.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

жать, наряду с тем, «как» изображать. Тем не менее, художники испытывают острую необходимость именно в формальных характеристиках их произведений и сами стремятся заполнить существующие методологические лакуны.

На втором диспуте «Бубнового валета» о современном искусстве Д. Бурлюк представил доклад «Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики» (1913). В нем он разделил искусство на «казенное» (тех, кто учился в Академии художеств) и искусство личной инициативы.

В «Первом журнале русских футуристов» Д. Бурлюк опубликовал выдержки из разгромных газетных рецензий в адрес кубофутуристов под названием «Позорный столб российской критики». Среди высказываний оппонентов приведены и слова А. Бенуа: «Жалкие подражатели Бурлюки, Ларионовы, Гончаровы, только копируют своих учителей, французов, упрощая и доводя до абсурда их тезисы и приемы»[16]. Таким образом, все сильнее и острее становилось противоречие, существовавшее между традиционным методом импрессионистической критики и новейшими подходами к анализу современного искусства.

Один из выдающихся деятелей русского авангарда, создатель особого направления в искусстве – «лучизма» Михаил Ларионов не был в привычном смысле этого слова теоретиком искусства или художественным критиком. Ларионов изложил свои новые творческие принципы в виде манифестов, совершая при этом демонстративные действия. Своим творчеством он как бы сформировал модель художника нового типа.

Главными противниками Ларионова были художники-«бубнововалетцы». И на публичных диспутах и в печати Ларионов упрекал их в том, что они повторяют пройденные им этапы (см. все статьи сборника «Ослиный хвост и Мишень»). Теорию лучизма Ларионов изложил в статье «Лучистая живопись» в сборнике «Ослиный хвост и Мишень»[17]. Он же сформулировал принципы нового искусства, опубликовав в 1913 году, в Москве, манифест «Лучизм», став основоположником этого направления. Он разработал теорию лучизма как одного из первых опытов абстрактного искусства в 1912-1915 годах. Его труды «Лучизм» и «Лучистая живопись» стали теоретическим обоснованием лучизма. Он также один из авторов манифеста «Лучисты и будущники» (все в 1913), подписанного группой художников. По мнению автора «стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». Живопись по Ларионову, должна жить по своим собственным законам, «освобождая» свою форму, цвет и тембр. Так же как и его коллеги, при анализе произведения искусства, Ларионов считает приоритетной проблему художественной формы.

Он предпочитал печатать свои манифесты в прессе, стремясь добиться широкой популяризации своих идей. Так, он много сотрудничал с «Московской газетой». Он печатал на ее страницах рецензии на выставки, интервью, рисунки. А в сентябре 1913 года вышел целый подвал газеты со статьей «Раскрашенный Ларионов»[18].

В своих трудах Ларионов рассматривает эволюцию европейской живописи за последние 40-50 лет – от импрессионизма к кубизму и футуризму. Он пытается вывести теорию лучизма из всего опыта развития искусства, утверждая, что «новый стиль создается прежде всего в искусстве, так как

[16] Цит. по: Давид Бурлюк. 1882-1967. Выставка произведений из ГРМ, музеев и частных коллекций России, США, Германии. СПб.: Palace Edition, 1995. С. 20-22.

[17] См.: Ларионов М.Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. 153 с.

[18] См.: Поляков В. Книги русского футуризма. М.: Гилея, 1998. 303 с.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

через него преломляются все прошлые стили и жизнь»[19].

По мнению Ларионова, живопись должна строиться по своим собственным законам, так же как и музыка строится по своим собственным музыкальным законам. К законам живописи, принадлежащим ей одной, он относит: цветную линию, фактуру, цветную поверхность. Ценитель искусства, по его мнению, главным образом обращает внимание не на те предметы, которые изображены, его интересует, как эти предметы изображены, какие положены краски и как положены. Так, фактуру, например, он характеризует как тембр живописи. О нематериальном свойстве фактуры писал и В.Марков, подробно разработавший теорию фактуры. В дальнейшем идеи Маркова и Ларионова о фактуре развивал Н.Пунин в своем курсе лекций о современном искусстве.

Ларионов ратует за создание национального направления внутри мирового авангарда, он против рабского подражания творчеству западных художников. Он выступает за расширение базы национальных художественных традиций, на которые могут опираться новаторы. В первую очередь – это широко понимаемое «восточное» искусство и народные примитивы. Ларионов отвергает иерархию искусства в любых ее проявлениях, в том числе он предлагал делать все для стирания границ между манерами, стилями, направлениями.

Казимир Северинович Малевич – создатель одного из крупнейших направлений авангарда – супрематизма не обошел своим вниманием проблемы художественной критики. В письме к А.Бенуа он писал: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я – не похож на них. И я – ступень»[20]. Свои художнические идеи Малевич обогащал глубоким знанием трудов русских мыслителей конца XIX – начала XX века – Н.Федорова, Н.Бердяева, П.Успенского. Он был увлечен таким понятием как «четвертое измерение», фигурировавшим в трудах П.Успенского. «Четвертое измерение» – есть некая истинная реальность, которая может быть постигнута лишь на более высокой ступени развития, чем у жителей Земли. Окружающая нас действительность не может быть измерена привычными способами, например такие явления как идеи, образы, представления, воспоминания, сновидения, творческая фантазия и прочее. Они имеют другое измерение и какое-то неизмеримое «Протяжение». Успенский предлагает использовать понятие «высшая интуиция», дорогу которой могло проторить искусство. В подписях к своим живописным произведениям Малевич использовал такие определения как «живописные массы в двух измерениях», «красочные массы в четвертом измерении».

Для философии Малевича важнейшими являются понятия «разум» и «интуиция». Причем на первое место в этот период автор ставит разум: «Интуиция не могла бы выразить все подсознательное в реальном виде особых форм. Интуиция могла лишь находить новые красоты в предметах уже созданных (кубизм). Разум, цель, сознание выше интуиции. Он творит из ничего форму совершенно новую, или же совершенствует первичную. От двуколки к паровозу, автомобилю, аэроплану»[21].

Малевич размышляет о проблемах нового пути, по которому должно пойти новейшее искусство. Это иные способы освоения реальности и новый реализм живописи. Он формулирует основные

[19] Ларионов М.Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 90.

[20] Малевич К. О теории прибавочного элемента в живописи. Предисловие Е.Ковтуна // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11. С. 33.

[21] Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. М.: Искусство, 1993. С. 192.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

принципы супрематизма в брошюре-манифесте «От кубизма к супрематизму в искусстве. К новому реализму живописи как абсолютному творчеству» (1915): «Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой натуры и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических измерений жизни…»[22]. Малевич как апологет новейшего искусства заявляет, что «передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок», молодежь же рубежа веков, по его убеждению, «занялась порнографией и превратила живопись в чувственный похотливый хлам»[23].

Из всех новейших направлений в искусстве художник считает наиболее совершенным супрематизм, изобретенный им самим. Все остальные течения, по мнению Малевича, лишь подготавливали почву для супрематизма: «Футуризм, через академичность форм, идет к динамизму живописи. Кубизм – через уничтожение вещи к чистой живописи». Однако усилия футуризма не увенчались успехом, так как «он не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы, ради достижения динамики». Поскольку и футуризм, и кубизм оказались недостаточно состоятельны в борьбе с прежними устоями, то они стали лишь предтечей супрематизма. Они «в своей сути стремятся к супрематизму в живописи, к торжеству над целесообразными формами творческого разума»[24]. С появлением супрематизма «искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которая впоследствии превратилась в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа», напишет Малевич в работе «Супрематизм» уже в 1927 году[25].

Для Малевича форма художественного произведения есть нечто самоценное, абсолютно самостоятельное, однако не противоречащее природе. Он видит творчество лишь там, где в картинах появляется форма, не заимствованная у натуры, но которая определена природой самой живописи, её фактурой, стихией, ощущением массы, без повторения и утрирования форм натурных предметов.

Нужно отметить, что К.Малевич находился под впечатлением от работ русского философа Н.Бердяева, в первую очередь от его книг «Смысл творчества (М., 1916) и «Кризис искусства» (М., 1918). Исследователи находят у Малевича перекличку с идеями Н.Бердяева, высказанными в брошюре «Кризис искусства». Н.Бердяев отмечает коренные изменения, произошедшие в современном искусстве: «В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. … В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается, теряет свою твердость, крепость, оформленность. … В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется… Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства»[26]. То, что Бердяеву представлялось кризисом и началом конца, для К. Малевича было новацией в искусстве и началом нового. Он утверждает самоценность живописи, эмансипирующейся от предметности. Развоплощение, распредмечивание мира происходит посредством «распыления» твердой оболочки вещей.

Критический очерк «От Сезанна до супрематизма» вышел в 1920 г. в Петрограде. В нем был

[22] Там же. С. 191.
[23] Там же.
[24] Там же. С.191-195
[25] Там же. 348.
[26] Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. С. 9.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

дан блестящий анализ художественных систем Сезанна и Ван Гога (как предшественников кубизма и футуризма) и живописной фактуры «Соборов» Клода Моне.

Над «Введением в теорию прибавочного элемента», которое он считал одной из своих важнейших теоретических работ, Малевич трудился с 1923 г. по 1926 г. Она имеет непосредственную связь с его педагогической практикой, изучением искусства прошлых эпох, лабораторными занятиями по анализу цвета, формы и пространства, а также с изучением восприятий и реакций художников в психофизическом плане. Прибавочным элементом в живописи Малевич называет тот элемент, «который произвел реакцию на существующий строй чувства к ощущению живописи, в силу чего живописное отношение меняется»[27].

Одним из заметных теоретиков русского искусства стал Иван Васильевич Клюн (Клюнков), русский живописец, график, скульптор, теоретик искусства, самобытный представитель авангарда. В 1906 г. Клюн познакомился с К.Малевичем, оказавшим колоссальное влияние на его творчество, развивающееся с этого времени в русле кубофутуризма. В своих заметках об искусстве 1910-х годов Клюн рассуждает о природе творчества, о происхождении искусства, о специфике современного искусства. По его мнению, в современной живописи, которая наконец-то стала самостоятельным искусством на первом месте стоит организованный цвет, в отличие от прежних времен, когда в картине главную роль играл предмет[28]. Одной из главных сил искусства является интуиция. Клюн считает ошибочным утверждение, что творчество бессознательно: «чувство неосознанное не имеет оформления». В настоящее время интуиция победила разум, который долгое время господствовал в творчестве и «привела человечество к восприятию цвета, звука как самостоятельной реальности»[29].

Поддерживая идеи К.Малевича, Клюн считает футуризм исчерпавшим себя и завершившим многовековой этап развития сюжетной живописи. Будущее искусства он видит в беспредметности. Он, как и Кандинский, сравнивает живопись с музыкой, утверждая, что «каждое искусство ценно своей собственной формой, которая ни в какой зависимости от форм натуры не находится»[30].

Критическое отношение к искусству предшественников высказывает Павел Николаевич Филонов в статье «Канон и закон» (1912), написанной при участии М. Матюшина. Он отмечает отрицательное влияние на свое искусство кубофутуризма и творчества Пикассо. Он выступает в сознательной оппозиции кубизму, считая, что кубофутуризм пришел в тупик от своих механических и геометрических оснований. Сущность кубофутуризма по Филонову – в изображении объема и движении вещей во времени, а следовательно, и в пространстве, механических признаков движения…, а не органически создающей движение жизни, пронизывающей, видоизменяющей и сказывающейся такой в любой момент покоя или движения. Первое изложение принципов аналитического искусства Филонов делает в этой статье. Кубизму он противопоставил аналитический метод творчества. Художник видит два пути создания картины: «предвзятый» (канон) и «органический» (закон): «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступить сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или, подметив и выявив её закон органического её развития; следовательно, и выявление конструкции формы будет предвзятое – канон; или органическое – за-

[27] Малевич К. О теории прибавочного элемента в живописи. Предисловие Е.Ковтуна // Декоративное искусство СССР. 1988. №11. С. 35.
[28] Клюн И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. М.: RA, 1999. С. 216.
[29] Там же. С. 217-218.
[30] Там же. С. 254.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

кон»[31]. Логическое, рациональное начало, преобладающее в кубизме, волевое построение формы отталкивало Филонова. Это путь канона, который ему не близок.

Разрабатывая аналитический метод, он предполагает путь от частного к общему, путь органического роста произведения: «По существу, чистая форма в искусстве – есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое»[32].

Филонов разрабатывает принцип «сделанности», выпуская манифест «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины» (1914). «Принцип сделанности» он формулирует следующим образом: организм произведения должен расти как растет все живое в природе. Каждая точка – «единица действия». Он декларирует: «Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом».

Позднее, в 1923 году П.Филонов представляет «Декларацию «Мирового расцвета», в которой он снова возвращается к проблеме своего творческого метода: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, - то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов» и все его праволевые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто»[33].

Наука искусства по Филонову сводится вот к чему: «Творчество есть сделанность, рисунок – есть сделанность, форма и цвет – есть сделанность. Форма делается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана. Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сделана и выверена. Основа живописи – сделанный рисунок и выявленный цвет, живопись – есть упорная работа цветом, как рисунком, над формою. Живопись есть вывод из рисунка. Живопись – есть цветовой вывод из раскрашенного рисунка».

Принципом мастера должен быть лозунг: «Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства – есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности»[34].

Каждый из мастеров авангардного искусства предложил свою оригинальную концепцию творчества, основанную на новаторских методах, что потребовало и новой методологии художественной критики. Теоретическое обоснование художественного произведения и процесса его создания становится подчас важнее самого артефакта. Постепенно в искусстве XX века контекст возобладал над текстом.

Русский авангард стал выдающимся явлением в художественной культуре XX века, повлиявшим на многие сферы жизни. Безусловно, под влиянием теоретических трудов, манифестов, деклараций и собственно творчества представителей авангардного искусства складывались и новые принципы анализа художественных произведений, основанные преимущественно на современных формальных методах. Это оказало воздействие и на художественную критику, постепенно уходившую от литературной эссеистики в сторону более глубокого научного, аналитического, комплексного

[31] Филонов П.Н. Каталог выставки. Л.: Аврора, 1988. С. 28.
[32] Там же. С. 30.
[33] Там же. С. 54.
[34] Ковтун Е. Павел Филонов и его дневник // Павел Филонов Дневники. СПб.: Азбука, 2001. С. 13.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

исследования структуры художественного произведения и закономерностей творческого процесса.

В настоящее время, когда критик зачастую вытесняет творца с художественной арены, становясь в чем-то важнее его, важно коррелировать критику с самим искусством. То, что современная критика «управляет» искусством является скорее болезнью времени, ненормальной ситуацией. Безусловно, на первом месте должен стоять творец, художник, создающий произведение, обладающее художественной ценностью. Другое дело, что в XX-XXI вв. на первый план выходит художник-теоретик, художник-мыслитель, художник-философ, и в творчестве должен присутствовать критический подход (У.Эко). Конструктивная же, созидательная критика, становясь креативно-текстуальной основой искусства, может способствовать улучшению качества художественного процесса, избавлению от кризисных противоречий современности.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Раиса Михайловна СКОРНЯКОВА / Raisa SKORNYAKOVA

Кемеровский государственный университет, Россия
Кафедра немецкой филологии, доцент, кандидат филологических наук

Kemerovo State University, Russia
Associate Professor, PhD
skorniakova@mail.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА АФОРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЕ

Афоризмы как самостоятельная жанровая форма преобразуются в соответствии с достижениями и требованиями времени. В настоящее время жанр афоризма получил широкое распространение в Германии. Представители различных профессий пишут и публикуют свои афоризмы, с которыми можно ознакомиться на специальных сайтах. Свой род занятий они обозначают как Aphoristiker (автор афоризмов).

Причина возрождения жанровой формы афоризма заключается в том, что их авторы в философской или иронической форме стремятся выразить свое отношение к существующим в современном немецком обществе проблемам и ценностям и заставить читателя задуматься над ними. Афоризмы отражают не только индивидуальную картину мира автора, но и коллективное видение мира его читателей.

Ключевые слова: Афоризм, Германия, культура, читатель, жанр, ценность.

TRANSFORMATION OF THE APHORISM GENRE IN GERMAN MODERN LINGUISTIC CULTURE

Nowadays the aphorism genre becomes quite popular in German culture. Special sites for aphorisms made by different people exist and develop. This kind of activity has the special title Aphoristiker. The reason for this rise is the intention to discover the social problems in ironical and philosophical manner. The aphorism reflects not only the personal point of view but also the collective one. It makes this genre the important kind of cultural mirror that helps to understand the current state of German culture.

Key words: aphorism, genre, German, culture, reader.

Как известно, язык является хранилищем коллективного опыта человечества. Этот опыт выражается в значениях слов и устойчивых выражений, в ценностных ассоциациях и зафиксированных в языке нормах поведения, в прецедентных текстах, определяющих принадлежность людей к той или иной культуре. Особую роль в передаче коллективной и индивидуально-авторской мудрости от поколения к поколению играют афоризмы – высказывания, в сжатой и емкой форме выражающие наиболее важные для того или иного народа идеи.

По определению Н.Т. Федоренко и Л.И. Сокольской, афоризмы – это «краткие, глубокие по содержанию и законченные в смысловом отношении суждения, принадлежащие определенному автору и

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

заключенные в образную, легко запоминающуюся форму»[1]. Сфера появления и обращения афоризмов – литературный язык. Афоризмы занимают промежуточный уровень между областью литературы и науки, так как выразительность и образность сближает афоризмы с художественной литературой, свойство синтеза мыслей, установление связи между явлениями, точность и лаконизм роднят их с наукой.

Сила афоризмов заключается в совершенстве подобранных выражающих слов и в умелом возведении актуальных частных явлений жизни в общие принципы, в доминирующие идеи. Им присуща и воспитательная роль, поскольку они расширяют мир духовных запросов людей и формируют их моральные убеждения. Но поучение в афоризмах происходит не механически: в силу лаконичности они побуждают читателя к собственному размышлению, являются своеобразным катализатором мысли, ускорителем процесса возникновения ассоциаций и идей. По мнению В. И. Карасика, будучи узуально-поведенческими текстами, афоризмы иллюстрируют те или иные аксиомы поведения, которые зачастую не выражены в языке явно (аксиомы взаимодействия, жизнеобеспечения, общения, ответственности, управления, реализма, безопасности, благоразумия)[2]. Назначение афоризма заключается в выражении, объяснении и оценке аксиом поведения. Аксиомы поведения предполагают диалогический обмен ценностными суждениями в виде поучения и ответа.

Отличительной особенностью афоризма, подчеркивает А. А. Ивин, является принцип истинности. Он заключается в том, что индивидуальный автор афоризма выступает в качестве авторитета. У авторитета нет и не может быть внутренних противоречий. Он всегда рассуждает последовательно и не отступает от однажды принятой точки зрения. Единственное, что он может сделать, – это конкретизировать свою позицию применительно ко вновь возникшим обстоятельствам[3]. Таким образом, у индивида, использующего афоризм, нет необходимости отстаивать позицию, занятую в высказывании, так как он делает ссылку на опыт авторитета.

Афоризм обладает «афористическим фоном», т.е. кроме обозначаемой ситуации афоризм также вызывает в сознании произведение, в котором присутствует фраза-прототип, имя автора, возможно, еще какую-либо экстралингвистическую информацию о последнем, его творении и обстоятельствах его создания[4]. Основывая высказывание не только на опыте своего народа, но и на своем собственном, автор придает афоризму как средству отражения мира, оттенок субъективности. Читатель волен либо принять, либо отвергнуть точку зрения автора, в зависимости от того, насколько отличается его индивидуальное восприятие. В любом случае, идея афоризма заставляет читателя задуматься над жизненной ситуацией и определить свою позицию по отношению к ней.

Афоризм характеризуется рядом жанровых признаков:

1. афоризмы относятся к произведениям малых жанров;
2. они предназначены для автономного функционирования в определенных тематически обозначенных ситуациях;
3. включаются в контекст как целостные единицы;
4. как правило, не превышают объем высказывания;
5. реализуют жанровую устремленность к образцу, эталону, хотя и по-разному трактуемому;
6. выполняют в речи аксиоматическую функцию, освобождая говорящего от подробного обоснования высказанной им мысли, так как роль аргумента

[1] Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. М.: Наука, 1990. С. 3.
[2] Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
[3] Ивин А.А. Введение в философию истории. М.: ВЛАДОС, 1997. С. 130.
[4] Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: лингвострановедение и преподавание русского языка как иностранного. М.: Русский язык, 1990. С. 77.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

перекладывается на афористическую или пословичную форму[5].

В современной науке афоризмы изучаются в рамках различных подходов: как произведение малого жанра в литературе, как один из видов фразеологических единиц во фразеологии, как устойчивое выражение в паремиологии, как результат познавательной деятельности человека в когнитивной лингвистике. В настоящем исследовании афоризмы рассматриваются с позиций лингвокультурологии.

За последние два десятилетия значительно выросло число работ, свидетельствующих об интересе и стремлении лингвистов к исследованию языковых явлений в широком экстралингвистическом контексте. Язык – это средство общения между индивидами, а культура – определенный уровень развития общества. Язык хранит культуру, передает ее из поколения в поколение. На основе этой идеи возникла такая наука, как лингвокультурология – самостоятельное направление лингвистики, изучающее взаимосвязь языка и культуры, которая позволяет установить и объяснить осуществление одной из фундаментальных функций языка – быть орудием создания, развития, хранения и трансляции культуры. В. Н. Телия определяет лингвокультурологию как часть этнолингвистики, посвященную изучению и описанию корреспонденции языка и культуры в их синхронном взаимодействии[6].

Исследователи выделяют следующие единицы описания текста в лингвокультурологическом аспекте: цитаты, пословицы, поговорки, крылатые слова, фразеологизмы, афоризмы, «говорящие» имена и названия, Перечисленные лингвокультурологические единицы наиболее «культуроносны», а потому подлежат исследованию с точки зрения взаимодействия языка и культуры. Таким образом, лингвокультурология исследует живые коммуникативные процессы, а именно связь используемых в них языковых выражений с культурой и менталитетом народа, то есть его массовым сознанием, традициями, обычаями и т.д.

Афоризмы любого языка представляют собой продукты языкового народного сознания как материализацию опыта поколений и отдельных представителей данного народа соответственно. Афоризму свойственна привязанность к эпохе. Каждая эпоха «задавала» ему определенную идейно-стилистическую направленность. Афоризмы средневековой Руси отличаются дидактичностью, формулам эпох революционных потрясений и катаклизмов XIX и XX вв. присущи ирония, сарказм и парадоксальность, в советское время преобладали афоризмы императивного характера, наполненные героическим пафосом и романтические по содержанию. Современный афоризм не тяготеет к дидактизму, морализаторству, ему присущ общефилософский план, но следует отметить необычайную популярность иронических и пародийно-саркастических формул.

Афоризмы, как самостоятельная жанровая форма, развиваются, преобразуются в соответствии с достижениями и требованиями времени. В настоящее время жанр афоризма получил широкое распространение в Германии. Представители различных профессий (ученые, публицисты, врачи, учителя) пишут и публикуют свои афоризмы и изречения, с которыми можно ознакомиться, в том числе, и на специальных сайтах в интернете. Свой род занятий они обозначают как *Aphoristiker* (автор афоризмов). В их число входят врач Г. Уленбрук, публицист Й. Пантен, филолог Ю. Вильберт, журналист А. Захеб и др. Причина возрождения жанровой формы афоризма, на наш взгляд, заключается в том, что их авторы в философской или иронической форме стремятся выразить свое отношение к существующим в современном немецком обществе проблемам и ценностям и заставить читателя задуматься над ними.

Так, в предисловии к своей книге «Der Gedankenzoo» (букв. «Зоопарк мыслей»), первое

[5] Тарланов З.К. Русские пословицы: синтаксис и поэтика. – Петрозаводск, 1999. С. 363.

[6] Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. С. 217.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

издание которой вышло в 2001 г., журналист А. Захеб пишет о том, что для него афоризмы всегда являются «блестками остроумия» (Geistesblitze), которые необходимо зафиксировать в простой, но оригинальной языковой форме. Современный немецкий публицист В. Мойрер, опубликовавший несколько книг изречений, называет афоризмы «пищей ума» (Nahrung des Geistes). К. Клагес, работающий в сфере рекламного бизнеса, считает, что афоризмы – это высказывания, которые попадают в точку (Aphorismen sind Sätze, die sitzen!).

Кроме того, начиная с 2006 г., авторы современных немецких афоризмов, организуют ежегодные встречи, которые получили наименование Aphoristikertreffen. Так, в 2010 г. 4 съезд состоится в городском музее города Гаттинген, Германия, 4-6 ноября. Тема съезда сформулирована по-немецки как Gedanken-Übertragung (Передача мыслей).

Процесс трансформации жанра афоризма можно рассмотреть на примере изречений немецкого публициста Петера Холя, имеющих большой успех в Германии, о чем свидетельствуют тиражи его книг и отзывы читателей. Петер Холь выпустил пять книг, включающих в целом 260 афоризмов. Первая книга появилась в 1997 г., а последняя в 2006 г. Таким образом, с точки зрения лингвокультурологического подхода, изречения представляют срез актуальных проблем, характерных для современной Германии последнего десятилетия, таких как глобализация, безработица, феминизм, дискриминация и т.д. Популярность книг П. Холя объясняется также тем, что на их страницах речь идет о вещах, хорошо знакомых каждому немцу. Так, автор рассуждает о роли в жизни человека таких современных реалий, как телевидение, компьютер, мобильный телефон. Он затрагивает вопросы, волнующие современных немцев: воспитание детей, межличностные отношения, напряженный ритм жизни, толерантность.

Для изречений П. Холя характерны следующие особенности, отличающие их от классических, традиционных афоризмов. Каждая книга афоризмов состоит из 52 изречений, что соответствует количеству недель в году. Поэтому они получили название *Wochensprüche*. Замысел автора состоял в том, чтобы одно конкретное изречение являлось для читателей лейтмотивом каждой недели в году. Книги П. Холя не являются сборниками известных афоризмов, а представляют собственные мысли, выводы и суждения автора, заключенные в образную, лаконичную, легко запоминающуюся форму.

Афоризмы сопровождаются иллюстрациями, автором которых является аргентинский художник Х. Буш, проживающий в течение многих лет в Германии. Иными словами, эти изречения представляют собой поликодовые тексты, содержащие как вербальную, так и визуальную информацию. Функция иллюстраций состоит в конкретизации, уточнении или интерпретации вербальных изречений. Тем самым они дополняют вербальные средства и помогают читателю извлечь из них дополнительные смыслы.

Способ представления афоризмов носит интерактивный характер. Интерактивность проявляется, с одной стороны, в апелляции к потенциальному читателю: на каждой странице книг в правом нижнем углу отводится место для собственных мыслей читателей (*Eigene Gedanken*). Имеются в виду мысли, ощущения и ассоциации, возникающие в процессе чтения изречений. Некоторые читатели даже присылают П. Холю его книги со своими мыслями и комментариями.

С другой стороны, читателям предоставляется возможность отбора наиболее удачных афоризмов на сайте автора. Автор располагает на своем сайте афоризмы, которые готовятся к печати. Читатели выражают свое мнение в форме электронных писем, т.е. они указывают номера наиболее понравившихся изречений и тем самым определяют последовательность афоризмов будущей книги. Интерес представляет тот факт, что на одной из первых страниц перечисляются фамилии и имена читателей, принявших участие в отборе афоризмов, вошедших в очередную книгу. В настоящее время на сайте П. Холя осуществляется отбор афоризмов для следующей, шестой,

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

книги. Таким образом, анализируемые афоризмы отражают не только индивидуальную картину мира автора, но и коллективное видение мира его читателей.

В название каждой книги выносится строка афоризма, который набрал наибольшее количество голосов читателей. Так, книга изречений, датированная 2003 г., называется *Direkt nach vorn*…(Прямо и вперед…). Источником названия послужил афоризм, помещенный в сборнике на странице *1. Woche* (1 неделя), ср.:

Wegbeschreibung
Der schnellste Weg aus einer schwierigen Situation ist meistens:
Direkt nach vorn.

Описание пути
Самый быстрый путь для выхода из трудной ситуации в большинстве случаев:
Прямо и вперед.

Афоризмы П. Холя, как следует из приведенного примера, имеют своеобразную логико-композиционную структуру: они состоят из заголовка и текста. Заголовок, в форме слова или словосочетания, в обобщенном виде отражает содержание афоризма. Объем текста изречений различен: от 2 до 20 строк, ср.:

Ausweg
Es gibt ein sicheres Mittel,
nicht einsam zu sein:
Sich um Einsame kümmern.

Выход
Существует гарантированное средство против одиночества:
Заботиться об одиноких людях.

Актуальность тематики изречений П. Холя можно продемонстрировать на группе афоризмов, посвященных различным аспектам трудовой деятельности современной Германии. Так, автор ставит вопрос о роли труда в современном мире. Он подчеркивает, что в настоящее время не существует прямой связи между трудом и выживанием человечества, аргументируя это тем, что в одних странах можно легко жить и не имея работы, а в других странах можно много работать, но это не спасает от голода.

Kein Zusammenhang
Arbeit und Überleben hängen nicht mehr zusammen. In manchen Ländern kann man leicht ohne Arbeit überleben, in anderen Ländern bewahrt noch so viel Arbeit nicht vor dem Verhungern.

Немало афоризмов связано с проблемой безработицы, существенно осложняющей ситуацию на рынке труда современной Германии. Автор пессимистично оценивает возможности борьбы с безработицей и бедностью, называя ее безнадежной. Он сравнивает борьбу с безработицей с отрезанием дыры. Отрезая дыру, мы можем от нее избавиться, но появится новая, которая будет больше предыдущей. По его мнению, от безработицы можно избавиться, создавая новые рабочие места.

Aussichtsloser Kampf
Man kann einen Mangel nicht bekämpfen, sondern nur durch Fülle ersetzen. Arbeitslosigkeit und Armut bekämpfen zu wollen, das ist so aussichtslos wie der Versuch, ein Loch abzuschneiden.

Но создание рабочих мест связано, в свою очередь, с новыми проблемами. П. Холь обращает внимание читателей на то, что предприятия, естественно, не заинтересованы в том, чтобы создавать рабочие места за счет своей прибыли. Иными словами, они создают их не для того, чтобы искоренить безработицу, а для того, чтобы иметь с них прибыль.

Wie Arbeitsplätze entstehen
Natürlich werden Unternehmen ihre Gewinne nicht dazu verwenden, Arbeitsplätze zu schaffen! Die

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Reihenfolge ist umgekehrt: Sie werden Arbeitsplätze schaffen, wenn sie sich davon Gewinn versprechen. So einfach könnte das sein.

Большое внимание в своих изречениях автор уделяет такой проблеме, как зависимость результатов труда от психологического состояния работников. По мнению П. Холя, когда над человеком нависает угроза увольнения, он не в состоянии хорошо справляться со своими профессиональными обязанностями. Эту ситуацию он изображает в образе пола, уходящего из-под ног, в результате чего руки работники используют для того, чтобы удержаться, а не для того, чтобы работать. Тем самым автор разрушает широко распространенный стереотип о том, что боязнь стать безработным заставляет человека качественно выполнять свою работу.

Und die Arbeit?

Es gibt Firmen, die nicht wissen, dass Menschen, unter denen ständig der Boden schwankt, ihre Hände zum Festhalten brauchen.

Другой важный аспект сферы труда касается взаимоотношений работодателей и наемных работников, руководителей и подчиненных. В следующем афоризме актуализируется тот факт, что в немецком языке работодатель обозначается словом *der Arbeitgeber* (букв. дающий работу), а наемный работник – лексемой *der Arbeitnehmer* (букв. берущий работу). Поэтому в заголовок изречения вынесены глаголы *geben* и *nehmen* в переносном значении. Афоризм строится на игре указанных обозначений: тот, кто дает, является благодетелем, а кто берет, должен за это благодарить. В соответствии с этой логикой, благодетелями оказываются наемные работники, так как они отдают свою работу, а благодарить их за это должны работодатели.

Geben und Nehmen

Wer gibt, ist ein Wohltäter. Wer nimmt, muss danke sagen. Ob man wohl darum die Menschen, die ihre Arbeit geben, Arbeitnehmer nennt?

Автор афористических изречений придерживается также мнения, что успех фирмы или компании обеспечен в том случае, если работодатели создают для наемных работников такие условия, чтобы они трудились с охотой. Афоризм сформулирован в виде совета руководителям предприятий. Ведь именно они создают атмосферу в трудовом коллективе, и от них зависит продуктивность работы. Многие руководители списывают неудачи компании на плохую работу подчиненных, не осознавая того, что сами могут являться причиной неудач.

Rezept für Chefs

Dafür dass gut gearbeitet wird, ist in einer erfolgreichen Firma derjenige verantwortlich, der die Arbeit macht. Sein Vorgesetzter hat dafür zu sorgen, dass er das gerne tut.

Эти условия труда должны, в частности, исключать стресс на рабочем месте. Автор подчеркивает, что стресс в сфере трудовой деятельности, как правило, обусловлен не количеством работы, а тем, что начальник недоволен результатами выполненной работы и поэтому оказывает давление на подчиненного. П. Холь в последней строке афоризма непосредственно обращается к читателю, который, возможно, и является таким руководителем.

Stress

Nicht die Menge der Arbeit verursacht den alltäglichen Stress, sondern der Mensch, der dich ihretwegen kritisiert und unter Druck setzt. Zugegeben: Manchmal bist du dieser Mensch!

Следующий афоризм затрагивает такой актуальный вопрос как мотивация трудовой деятельности. Автор обращается к работодателям и заставляет их задуматься о том, почему люди до изнеможения занимаются спортом в спортивных клубах, да еще и добровольно платят за это. В афоризме имплицитно содержится вывод о том, что работа будет доставлять человеку удовольствие, и он будет выполнять

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ее качественно только в том случае, если у него будет мотивация, ср.:

Motivation

Jeder Arbeitgeber sollte sich fragen, warum Menschen sich in einem Sportverein schinden und dafür noch Beitrag bezahlen.

Ряд изречений посвящен осмыслению роли денег в жизни современного человека как вознаграждения за труд, возможности достигнуть определенного уровня благосостояния. Автора волнует, в частности, вопрос выбора в сфере трудовой деятельности. Он констатирует, что нелюбимая работа остается нелюбимой даже в том случае, если за нее платят много денег. Афоризм заключает в себе вывод о том, что человек всегда имеет альтернативу: с одной стороны, он может заниматься нелюбимым делом, но получать высокую зарплату, с другой стороны, он может предпочесть низкооплачиваемую работу, которая соответствует его интересам.

Kein Ersatz

Auch wenn ich für eine ungeliebte Arbeit viel Geld bekomme, bleibt es eine ungeliebte Arbeit.

В другом афоризме П. Холь предостерегает своих читателей, он показывает, что стремление делать деньги может превратиться в самоцель, стать одной из главных жизненных целей. Изречение носит название «*Lebensziele*» и заставляет задуматься о том, какие жизненные цели ставит перед собой каждый человек.

Lebensziele

Sich zu beweisen, dass man eine Million machen kann, ist sicher reizvoll. Aber wenn einem danach nichts weiter einfällt als noch eine Million…

Погоня за материальным благосостоянием, чрезмерная приверженность труду могут привести к тому, что у человека не остается свободного времени на свои интересы. Тем самым автор поднимает одну из актуальных проблем современного немецкого общества, которая вербализуется лексемой *die Leistungsgesellschaft*. Имеется в виду, что в настоящее время Германия – это общество, в котором требуются успехи, достижения, результаты. П. Холь пытается выразить мысль о том, что наряду с трудовой деятельностью, многочисленными обязанностями, человек должен иметь свободное время.

Ein Muss?

Manche Menschen sind so damit beschäftigt, ihr Soll zu erfüllen, dass sie keine Zeit mehr für ihr Will haben.

Велика доля изречений, посвященных теме труда, которые представляют собой трансформированные паремии. П. Холь называет их *Neues Sprichwort* или *Verbessertes Sprichwort* (Новая пословица или Улучшенная пословица). Он считает, что модификация паремий способна отражать особенности определенной эпохи. В качестве примера он приводит пословицу *Eile mit Weile*, которая употреблялась в прежнее время и имела значение «Тише едешь – дальше будешь». Сегодня в немецком языке в таком же значении употребляется другая пословица *Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben* (букв. Кто опоздает, того накажет жизнь), отражающая изменение ритма современной жизни, ср.:

Neue Sprichwörter!!!

Auch ein Wandel der Sprichwörter kann ein Zeitalter kennzeichnen. Früher sagte man «Eile mit Weile». Heute heisst es «Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben».

Другая модифицированная пословица, построенная по широко распространенной в немецком паремиологическом фонде схеме, содержит вывод о том, что контроль со стороны руководства, конечно, должен присутствовать, но большую роль для успешной работы предприятия играет также ответственность самих подчиненных.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Verbessertes Sprichwort
Kontrolle ist gut, Verantwortung ist besser.

Таким образом, афоризмы Петера Холя демонстрируют национально-культурную специфику преобразования жанровой формы афоризма, касающуюся как их структуры, так и содержания. Трансформация жанра афоризма в современной немецкой лингвокультуре находит отражение в таких характерных чертах, не свойственных классическим афоризмам, как интерактивный характер способа их представления для потенциального читателя, взаимодействие вербальной и визуальной информации, своеобразие логико-композиционной структуры. Современность изречений позволяет им отразить проблемы, тенденции, ценности Германии последнего десятилетия в различных областях жизни.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

Астраханская государственная консерватория, Россия
Проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки
Доктор искусствоведения, профессор

Astrakhan State Conservatory, Russia
Vice-Rector for Science, Chairholder of Theory and History of Music
Doctor of Arts, Professor
lvsavvina@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНО-ЖИВОПИСНЫЕ ИДЕИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Цель статьи – рассмотреть музыку и живопись конца XIX – начала XX века как виды искусства, взаимодействие которых характеризуется повышенной семиотичностью. Предметом исследования является творчество композиторов начала XX века Шенберга, Скрябина, Рославца. Введение цвета превращает их музыкальные произведения в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью внемузыкальных факторов. Методологической основой исследования послужили труды по семиотике, искусствознанию и музыковедению.

Ключевые слова: семиотика, музыкальный текст, музыкальный код, живописный код, Шенберг, Скрябин, Рославец.

MUSICAL-SCENIC IDEAS OF THE EARLY XX-TH CENTURY ART CULTURE

The objective of the article is the consideration of music and painting of the late XIX-th – early XX-th centuries as kinds of arts, the interaction of which is characterized by high semiotics value. The subject of the investigation is the creative work of the composers of early XX-th century Schőnberg, Scriabin and Roslavets. The introduction of color converts the musical compositions into a complicated text, which informative system is constructed with help of extra-musical factors. The methodological basis of the investigation is the works on semiology, art-criticism and musicology.

Key words: Semiology, musical text, musical code, painting code, Schőnberg, Scriabin, Roslavets.

Важным механизмом, объединяющим разрозненные направления начала XX века, становится ориентированность композиторов, художников, поэтов, писателей на доминирующий тип художественной культуры, что определяет специфику языка, изменяющегося под воздействием включения кода смежного искусства. Начало XX века явилось органичным завершением предыдущего периода, где, по наблюдению А.Демченко, «Классическая эпоха, начавшая свой путь в середине XVIII столетия, с конца XIX вступила в завершающую фазу эволюции со всеми вытекающими отсюда последствиями. Главное из них состояло в том, что время работало против нее и после многих десятилетий полнокровного существования она постепенно клонилась к упадку»[1]. Характерное

[1] Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2006. С. 170.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

для завершающего периода сочетание разностилевых тенденций обеспечивало связь между соседними временными этапами культуры: уходящей позднеромантической и новой антиромантической, характеризующейся резким языковым сломом.

Многие тенденции, обозначившиеся в музыке, во многом были сходны с общими художественными направлениями. Конец XIX – начало XX века – эпоха активного устремления искусств навстречу друг другу. В этом встречном движении особое значение приобретают музыка и живопись, союз которых после импрессионизма получил иное «звучание»: взаимодействие носило не прямолинейный характер, а имело опосредованные двусторонние связи. Действительно, среди множества сочетаний музыки с другими искусствами, именно живопись сыграла решающую роль в трансформации кода, придав ему новые, неизвестные ранее черты.

Если в конце XIX века под воздействием живописного импрессионизма в музыку был привнесён элемент изобразительности, где визуальный прообраз выступал в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века под воздействием музыки общую тенденцию в живописи можно обозначить как экстрамузыкальную, связанную с поиском аналогов, которые бы способствовали образованию музыкальной живописи. О музыке много говорил Кандинский, «предлагая создать такую живопись, которая бы не иллюстрировала музыку, но брала за основу её ритмы и формы»[2]. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Р. Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Поэтому композиции художников активно насыщались не только музыкальной техникой – модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами – фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствовали названия картин: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени, и как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное «духовно» соответствует этому периоду в целом. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта. Согласно этой точке зрения, объединяющим началом такого союза искусств должен служить тон: «Специальная область живописи – цветовой тон, так же как тон звуковой в музыке. Краски и прочие материалы – нечто изменчивое и преходящее, но тон вечен и неизменяем, как сама красота: он идеален и бессмертен ... не каждый цветовой тон музыкален ....Солнечный спектр дает нам ряд октав цветовой скалы, из которого мы можем принять 8 октав»[3]. Высказываются даже идеи создания учреждения наподобие консерватории, где изучались бы цветовые мелодии, цветовые гармонии и музыкальные формы живописи.

Под воздействием музыки живопись стремится к растворению предметности и выдвижению на первый план субъективной эмоции. Один из ярких представителей голландской живописи начала века Мондриан вполне отчетливо ставит перед собой задачу найти те «особенности формы и естественной окраски, которые возбуждают субъективные чувственные состояния и затемняют чистую реальность». Кандинский занимается разработкой эстетико-философской идеи «музыки сфер», воплотившейся в многочисленных «Импрессиях», «Импровизациях» и «Композициях». Сам худож-

[2] Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 129.

[3] Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века. М.: Искусство, 1991. С. 373.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ник считал, что «импрессии» (впечатления) передают эффект видимой натуры, импровизации выражают впечатления внутренние, а композиции звучат как «молитва» и вызывают «внутреннюю вибрацию». Обращение к одному из нематериальных искусств – музыке способствовало переходу живописи к «абстрактному построению», способному в наибольшей степени воплотить «внутренний мир»[4]. Подобные живописные полотна предвосхищают открытые тексты, нашедшие распространение во второй половине столетия. По мнению Н. Коляденко, «нефигуративные полотна являются открытыми, вероятностными текстами, интегрированными модулями, механизмами, провоцирующими образование смыслов у воспринимающих. Обнаружению в абстрактном искусстве не внешней музыкальности, а возвращения в предлогическую стихию внутренней речи способствуют необходимые для его восприятия принципы раннего мышления: синестетическая эмпатия («вращение в картине» В. Кандинского), синестетические аттракторы – части вместо целого, закон общего эмоционального знака как регулятора синестетичности»[5].

Другим важным механизмом, придающим единство художественным системам, являются модели построения этих систем, выражающиеся в создании авторских (или «именных») теорий. В самом общем плане сходные тенденции музыки и живописи были связаны с появлением многочисленных теоретических концепций нового искусства, отражающих изменившееся мироощущение. С декларацией новой живописи выступают Делоне – создатель архитектуры цвета и динамической поэзии, Мондриан – автор неопластицизма, Кандинский – философ и проповедник абсолютного искусства. Вслед за Кандинским в отечественной живописи разрабатываются оригинальные концепции супрематизма Малевичем и лучизма Ларионовым.

Как и художники, композиторы утверждают своё «я» выдвижением смелых идей: Хауэр в теории троп, Шёнберг в двенадцатитоновой композиции, Рославец в технике синтетаккордов. Само движение музыки к серийной технике, в основе которой лежал принцип преобразования ряда неповторяющихся звуков, было обусловлено общей художественной тенденцией времени. Так, «перестройка» традиционного искусства в живописи приводит к увлечению сериями картин, которое, как отмечает Турчин, идёт от Одилона Редона «с его иррадирующими элементами цветных снов, до Кандинского, отмечавшего свои композиции просто номерами». Серийность как один из способов передачи пластического образа помогала «эстетическому преобразованию предмета».

Много общего в музыке и живописи проявляется в безудержном ниспровержении старого в целях декларации нового. Например, одну из важнейших установок абстрактной живописи на беспредметное искусство или «чистую живопись», создавшую прецедент скандальной истории, можно сравнивать с ситуацией исчезновения из музыки тональности, приведшей к атонализму. В обоих случаях происходит отказ от традиций, породивший многочисленные споры и дискуссии. Тональность как незыблемая основа организации заменяется тотальной тематизацией и двенадцатитоновым рядом, которые призваны упорядочить все элементы формы.

Исчезновение предмета из живописи заставляет художников, как и композиторов, искать другие средства, способные заменить реальный образ. Ими становятся цвет и форма: теперь они выдвигаются на первый план и подвергаются активному экспериментированию. Область цвета является своеобразной лабораторией творческих поисков Р. Делоне, считавшего, что сочетание красного и синего обладает особой силой, подобной «удару кулака». Вслед за Делоне П. Мондриан ут-

[4] Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

[5] Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания: автореф. дис. … докт. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2006. С. 41-42.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

верждает три основных цвета – красный, синий, жёлтый, которым противопоставляются не цвета – черный, белый, серый. И, подобно Шенбергу, утвердившему свод законов двенадцатитоновой композиции, художник формулирует пять основных правил абстрактной живописи. Кандинскому принадлежит разработка цветовой символики, согласно которой чёрный цвет олицетворяет смерть, белый символизирует рождение, красный – мужество, синий подобен небесному, спокойному и печальному как виолончель, жёлтый пробуждает земное начало, вызывая бешенство и напоминая звуки флейты, а зелёный ассоциируется с состоянием неподвижным и аэмоциональным[6].

Неудивительно, что столь интенсивные разработки живописной концепции цвета послужили основой теоретических построений в музыке. Так, теории художника Иттена, имевшие романтико-экспрессионистическую окраску, стали краеугольным камнем теории Хауэра. Опираясь на иттеновскую семантику цвета, он обозначил семантику тональностей, вплотную подойдя к идее обоснования цветомузыки. Согласно Хауэру, 12 звуков хроматической гаммы соответствуют 12-ти ступенному цветовому спектру, где важное значение имеет принцип «гармонического равновесия», который определяет пары тритоновых двузвучий, расположенных по кварто-квинтовому кругу. Тональность *C* ассоциируется с апофеозом всего чистого, светлого, победоносно-торжественного. Диезное возрастание способствует омрачению, сгущению колорита. Тональность *Fis* определяется как «сатаническая», «мученическая», «тяжеловесно-грязная». Сфера же бемольных тональностей воспринимается мягкой, расслабленной, пассивной и сентиментальной. Поэтому движение по квинтовому кругу вверх становится выражением борьбы, отчаяния, боли, радости, жизни и смерти, материи и прометеевского духа. Движение по квартам вниз вводит в сферу пасторальности. Каждый голос четырёхзвучного аккорда Хауэр наделяет определённым цветом: сопрано – зелёный, тенор – голубой, бас – красный[7].

В отличие от западноевропейской в русской музыке концепция цвета не получила всестороннего теоретического освещения, но стала реальным практическим воплощением сначала у Римского-Корсакова, а затем у Скрябина, где по мере эволюции творчества в качестве кодирующего механизма музыкального текста начинает доминировать живопись. Особенно заметно ее воздействие в поздних сочинениях композитора, проявляющееся с различных сторон. Об этом свидетельствуют названия произведений, отсылающие к живописным ассоциациям – «Маска», «Темное пламя», «К пламени», использование пространственно зафиксированной точки зрения, проявляющееся в смене движений «низа» – «верха», благодаря чему усиливаются пространственные, а не временные категории. Зрительные ощущения включаются в действие при знакомстве с нотным текстом, на который смотришь снизу вверх. Это ощущение усиливается равномерным движением баса на тритон. Полифоничность музыкального текста также осуществляется с помощью зрительных впечатлений: они связаны с энгармонической заменой знаков при акустическом равенстве аккордов. Эксперимент цветовых ощущений звука – одна из главных точек соприкосновения Скрябина с Хауэром, в частности, совпадает восприятие бемолей и диезов. Вполне очевидно, что смена знаков, связанная со сменой красок, способствовала изменению эмоционального состояния, обозначая переход из сферы спокойной, расслабленной и даже сентиментальной в сферу беспокойную, проникнутую духом сомнения. В этой связи следует отметить, что своеобразный выход в область цвета Скрябин и Хауэр осуществили почти

[6] Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 145.

[7] Кудряшов Ю. «Учение о тропах» Й.М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Музыка, 1983. С. 224-255.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

параллельно и независимо друг от друга, так как работа Хауэра «О звуковой краске» была опубликована в 1918 году после смерти Скрябина.

Музыкальные эксперименты в области цвета идут одновременно с экспериментами в сфере звука, способствующими расширению его акустических возможностей. Примером служит творчество Хабы, Вышнеградского – создателей четвертитоновой музыки. Параллельно с цветом поиск авангардной живописи был направлен на разработку новых форм, отражавших ощущение изменившегося пространства. Так, если в орфизме Делоне развита идея квадратуры круга, то Мондриан отдаёт предпочтение прямым линиям, которые в отличие от круга – символа замкнутых форм, тяготеют к бесконечности.

Освобождая живопись от социальных обязательств и выдвигая идею чистого искусства, художники акцентируют рациональное начало, в котором особое значение приобретают принципы геометрии с её линиями, квадратами кругами, о чём свидетельствует название известной картины Малевича «Чёрный квадрат». Геометрические элементы пронизывают теории трёх отечественных авангардистов: В. Кандинского, К. Малевича и М. Ларионова. Так, согласно Кандинскому, горизонтальная линия означает женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наоборот активна, мужественна и связана с ходьбой, движением и, в конечном счёте, с восхождением.

Доминирование чётких конструкций в кубизме и, особенно в абстрактном искусстве было призвано упорядочить форму, придать ей черты структурирования (Р. Делоне, П. Мондриан, Ф. Купка, К. Малевич). Тенденция к тотальной организации средств выражения находит своё воплощение в супрематизме Малевича, где принципы геометрического расположения распространяются не только на форму, но и на распределение интенсивности цвета. Его краски, чередуясь по закону строгой симметрии с намеренной правильностью расположения, подчеркивают переход от тона к полутону, умножаясь в геометрических градациях. Эта же идея пронизывает теорию лучизма Ларионова, согласно которой первостепенное значение приобретает эффект сверхвидения, основанный на сумме лучей, веерообразно исходящих из одной точки.

Сходные тенденции наблюдаются и в музыке: у Хауэра основой и принципом музыкального мышления становятся 44 тропа, у Шенберга – серия и комбинаторика кватерниона у Веберна – микросерия, прообразом которой послужил магический квадрат. Геометрическая правильность в художественном творчестве получает семиотическую наполненность: она возводится в эстетический идеал, олицетворяющий идею синтеза красоты и рациональности. При этом рациональное мыслится как противопоставление природному, стихийному, неорганизованному.

С семиотической точки зрения пространство живописи по отношению к музыке воспринималось художниками, прежде всего, в оппозиции: предметное – беспредметное, статичное – процессуальное, зафиксированное – импровизационное, однозначное – амбивалентое[8]. В свою очередь, композиторы, опираясь на живописный код, осознают его конкретно-цветовую (не красочную вообще) палитру, пластику, геометричность форм.

Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между его отдельными видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода. Музыка под воздействием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Так, например, Скрябинский путь преобразования музыки связан с звукоцветом, а путь Рославца лежит через пластику и

[8] См.: Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур // Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2004. С. 603-613.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

усиление рационального, геометрического начала – «звукопластику». Изменение ощущения цвета звука наиболее ярко прослеживается на примере творчества Скрябина. От импрессионистических пятен-аккордов через постижение краски тональности композитор идёт к цветному восприятию отдельного тона. Совместное звучание самостоятельных звуков приводит к явлению полихромности, где каждая краска-тон имеет такое свойство, которое не позволяет ему сливаться с другими цветами. Следовательно, благодаря пространственным изменениям композитор совершил переход от уровня восприятия звуков к уровню восприятию красок – звукоцвета. Этот акт творения вывел его музыку на новый этап синтеза искусств – аудиовизуальный ряд, цветную гармонию, развёртывание которой образует цветную мелодию. Переход аудиального ряда в визуальный позволяет говорить о напряжении между внутренним и внешним пространством: прорыве внутреннего, упорядоченного мира во внешнюю сферу, которая, подобно внутренней, начинает восприниматься не как антипод, а в качестве ее модели или аналога.

Воздействие живописи на произведения Скрябина способствует образованию сложных динамических процессов, в результате которых возникает тонкое ощущение «семиотических регистров»: мы можем говорить о семиотике иллюзии натуральности, при которой посылаемое композитором сообщение носит зашифрованный характер.

В отличие от Скрябина музыкально-живописные идеи Рославца близки исканиям абстрактной живописи, которая, отвергая предметность, выдвигает в качестве доминирующих средств выражения линии. Синтетаккорд становится универсальной найденной формулой озвученных вертикалей и горизонталей. И если Кандинский в своем творчестве претворил идею «музыки для глаз», то искания Рославца, как и Скрябина, связаны с попыткой приблизить музыку к живописи. Реализация подобной идеи стала возможной на основе взаимопересекающихся стремлений художников и композиторов найти «общий внутренний звук», «внутренний контрапункт», отражающий с помощью межчувственных ассоциаций духовную атмосферу нового времени.

Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью внемузыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию информации и ее структурированию. Если рассматривать процессы, происходящие в сфере искусства начала прошлого века с более широких позиций – развития культуры в целом, то одной из причин усложнения художественного текста является, отмеченное Ю. Лотманом, усложнение структуры личности.

Музыкальные и живописные произведения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В этой связи следует отметить синестетичность как характерную черту музыкально-художественного сознания первой половины прошлого столетия[9].

Динамика текста, основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой – увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

Подводя итоги, отметим, что с семиотической точки зрения в начале прошлого столетия возникает активный диалог культур, в котором му-

[9] См.: Багирова Л. Культурологические и психосемиотические аспекты музыкальной синопсии: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2002. 20 с.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

зыке отводится особая роль. Осуществляя свою экспансию в разные художественные сферы, она не только отражает, но и, присваивая не свойственные ей признаки, преобразовывает их, приспосабливая к собственным условиям. Если обратиться к трем родам общей семантики, выделенным А. Кудряшовым, экстрамузыкальному, интрамузыкальному и эмоционально-суггестивному, то их взаимодействие происходит при доминировании в музыке эктсрамузыкального начала[10]. Живописно-изобразительные коды, относящиеся к знакам-индексам, изменяют природу интрамузыкального знака-релята: в нем усиливается роль красочного, пластического, монтажно-кинематографического начала. В то же время, противодействуя тенденции к растворению индивидуальных свойств, в музыкальном произведении усиливается значимость интрамузыкальных знаков: активизируется роль внутритекстовых и межтекстовых релятов сходства, как например, повтор «прометей-аккорда» в одном из произведений Скрябина, или «синтетак-корда» у Рославца. Таким образом, несмотря на многочисленные стилевые направления, присущие художественной культуре начала прошлого столетия, следует отметить её относительную цельность благодаря опоре на вторую действительность, способствующую объединению искусств.

[10] Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX в.в. М.: Лань, 2006. 432 с.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Александр Владимирович ВАЩЕНКО / Alexandr VASCHENKO (30.11.1947-11.06.2013)

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Заведующий отделением культурологии, профессор, доктор филологических наук

Lomonosov Moscow State University, Russia
Head of the Dept. of Cross-Cultural Studies, Faculty of Foreign Languages, Professor
cafedra526@yandex.ru

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ФАКТОР В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Укрепление этнокультурного фактора в искусстве второй половины XX века составляет одну из ведущих культурологических тенденций современности и нуждается в компаративном изучении. Для его анализа в статье выбрана модель, географически включающая обе Америки, Африку, Океанию, Сибирь и некоторые другие страны. В системе современного искусства предлагается различать три основных эстетических потока: массовый, элитарный (постмодернизм) и этнокультурный, каждый из которых обладает своей художественной спецификой.

Ключевые слова: этническое искусство, этническая литература, идентичность, глобализация, постмодерн, традиционная культура, цивилизация.

THE ETHNOCULTURAL FACTOR IN THE ART OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Consolidation of ethnicity as a factor in contemporary cultural and aesthetic areas of social life demands serious critical attention. Here we have singled out a model geographically including both of the Americas, Africa, Pacifica, Siberia and some others. Therefore, in the system of contemporary arts it seems appropriate to take into account three main aesthetic trends: mass culture, elite culture (represented by post-modernism), and ethnic culture, each of which possesses its own aesthetic characteristics.

Key words: ethnic arts, ethnic literatures, identity, globalization, post-modernism, traditional culture, civilization.

Если представить себе мировую систему искусств в виде некоей умозрительной карты, то начиная со второй половины XX века, на ней можно будет усмотреть наличие радикальных перемен. Если говорить об эстетических явлениях, ставших вехами мирового значения, легче всего суть происходящих изменений проиллюстрировать на литературном материале, учитывая, по мере необходимости, и данные всей системы искусств. Попытаемся наметить важнейшие составляющие такого рода «карты».

Во второй половине века литературная карта мира разбилась на три неравные части, выделившиеся на основании новых, прежде неведомых истории культуры принципов.

Наибольшая часть приходится на массовую литературу и культуру. Хронологически этот пласт выделился ранее всего, проявив себя в США с первых десятилетий XX века. Прежде сугубо периферийный, он, явившись детищем эпохи технократии и общества потребления, вырос ныне в монстра, управляющего массовидным сознанием по всему миру. Здесь, как известно, воцарилась своя жанро-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

вая система, эстетические принципы и механизмы внедрения такого рода продукции в массовое сознание.

Вторая, меньшая, часть эстетического потока сегодня отошла к элитарной литературе и искусству. В литературе она представлена либо узко камерной литературной продукцией, либо теорией и практикой постмодернизма. Как неоднократно отмечалось в критике, между первым и вторым потоками наметилась связь, выражающаяся в идейно-образных заимствованиях, целеустановках и других сущностных перекличках. Иными словами, область различий, существующих между массовидным и элитарным искусством, в том, что касается их сущности, меньше области схождений между ними. По сути своей, оба указанных потока скорее составляют оппозицию высокому (классическому) искусству, поскольку они отказываются от базовых исторических параметров, ему свойственных: от образного объяснения мира, поддержки гуманизма, принципа подражания (мимесис), приоритета категории прекрасного и категории морали. Театр и поэзия оказались подмятыми рынком, ориентируясь только на сенсационность; проза же либо сделалась достоянием интеллектуальных игр, либо откровенно выходит за рамки искусства в его традиционном понимании.

Разумеется, указанная эволюция стала следствием мощнейшего влияния коммерческого фактора, занявшего ведущие позиции в ускоренно глобализующемся мире.

Реализм, традиционно составлявший в системе искусств важную тенденцию, к концу XX столетия становится редким явлением в литературе, не говоря о других сферах эстетических исканий, чему специалисты находили разные объяснения, в которые здесь нет нужды вдаваться.

В этих условиях третий поток, слабо заметный «невооруженному глазу» еще в первой половине XX века, на протяжении второй его половины постепенно разросся в мощную тенденцию времени. Он связан с возрастанием этнокультурного фактора в литературе – и шире говоря, в искусстве вообще. Особенно ощутимо – на уровне мировом – эта тенденция проявилась на геокультурном пространстве, протянувшемся от обеих Америк до Сибири и Океании.

Это положение легко подтвердить рядом примеров.

В области популярной музыки ко второй половине XX века человечество пришло, пожиная плоды трех «революций»: влияния афроамериканцев (от блюза к рэпу и далее), впоследствии латиноамериканцев, а затем и кельтов. Все это привело к утверждению в массовом сознании понятия «этнической музыки». Об этом говорит популярность Би Би Кинга и Мадди Уотерса, Цезарии Эворы, Баффи Сент-Мари, Лорены Маккеннит и массы этнокультурных исполнительских групп, созданных с целью сохранения и развития собственных музыкальных традиций (таковы, в частности, «Инти Иллемани», «Джипси Кингс», «Третий мир», «Каштин» и др.)

В области изобразительного искусства знаковым событием стал национальный триумф таких аборигенных мастеров Канады, как скульпторы Билл Рид и Роберт Дэвидсон (хайда), живописцы Норваль Морриссо (оджибве) и Сьюзен Пойнт (сэйлиш). В России к той же категории нужно отнести художников вроде Геннадия Райшева (ханты), Рината Миннибаева (Башкортостан), скульптора Даши Намдаков (бурят). Как можно видеть, впервые стало императивным определять точность этнокультурного происхождения мастера, который становится уникальным выразителем и интерпретатором собственной эстетической традиции. В основу такой традиции, как становится очевидным, заложена народная основа – она приобретает определяющую, направляющую роль эстетических исканий и открытий художника.

Наконец, и в сфере словесности тенденцией стало формирование так называемых «этнических литератур», особенно в США, Канаде, Латинской Америке, Африке, Сибири, Австралии и Океании.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Для обозначения их художественного своеобразия в США примерно на протяжении 1970-х годов даже утвердился термин «этнопоэтика», и не случайно, что первоначально он возник применительно к фольклору, а уже затем оказался воспринят литературной критикой.

Необходимо оговорить, что в данном контексте мы не учитываем этнокультурных процессов, протекающих в Индии, Китае, Средней Азии и сходных с ними регионах. Как представляется, их совокупная специфика представляет собой иную культурную модель – собственно, речь должна идти о цивилизационном типе, обладающем, помимо уникальных особенностей, чертами сходства, представленным в религии, письменности, традиционном укладе и государственности. Весь этот феномен получил наименование ориентализма и демонстрирует самостоятельную логику культурного взаимодействия, существующую в рамках дихотомии Запада и Востока. Дистанция культурного восприятия, сложившаяся между Востоком и Западом, не менее велика, чем дистанция, сложившаяся между западным типом цивилизации и традиционными культурами в названых выше регионах от Америки до Океании. Однако она породила во второй половине XX века несколько иной срез проблемы: в частности, межнациональные миграции, в процессе которых мусульманский мир «надвинулся» на Европу, Россию и Америку; Япония и Китай осваивают США и Канаду, «сдвигая» Россию, и т.д., так что применительно к такого рода явлениям прежде всего приложимы понятия мультикультурализма, постколониального сознания и постколониальной литературы.

Поскольку материал и рождаемая им проблематика при таком подходе становятся безграничными, в данном контексте для анализа выбирается только одна модель – правда, парадигматическая. Она связана с судьбами родоплеменных традиций в рамках современной цивилизации, где бы такого рода модель ни проявилась, и с аксиологическим конфликтом между ними как наиболее острым, матричным случаем противостояния ценностей и воплотивших их художественных принципов.

В свете сказанного необходимо сформулировать принципы, способные обосновать, почему, с научной точки зрения, данный материал достоин самого пристального изучения.

Во-первых, манифестированный во всей системе искусств, от литературы и живописи к архитектуре и музыке, материал такого рода заслуживает научного внимания уже в силу своей интердисциплинарной масштабности, выходящей даже за пределы собственно системы искусств – в область мировосприятия, языка, культуры повседневности и т.д. Более того, эта масштабность подкрепляется обширностью географических пространств, вовлеченных в единый культурологический процесс, что может служить залогом возрастающей роли этого феномена в целом.

Во-вторых, изучение указанного материала целесообразно вследствие того, что первые две составляющие современного эстетического процесса, с одной стороны, и третья, с другой, во многом являются идейными, эстетическими и аксиологическими антиподами. И массовидность современной цивилизации, и ее элитарность равным образом порождены глобалистским процессом коммерциализации и, в сущности, в своей деятельности к нему адаптируются. Очевидно, следует сразу договориться о том, что глобализм как культурологический процесс, осознанный во второй половине XX века, следует понимать по крайней мере в двойном смысле. Это естественный объективный процесс освоения мира человеком, процесс развития прогрессирующей науки, сводящий вместе человеческие цивилизации воедино, причем в нашу эпоху скорее, чем когда-либо прежде[1]. Это субъективное корпоративное устремление олигархии к мировой власти через головы правительств, национальные

[1] Larson Charles. The Novel in the Third World. Washington D. C., Inscape Publishers, 1976.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

уклады и менталитеты, основанное на чисто коммерческой и потестарной основе. В этом своем качестве глобализация вследствие своих волюнтаристских устремлений стала проявлять деструктивность по отношению к нормам человечности и интересам мирового сообщества – здесь явно обнаружился конфликт интересов. Масса культур, где и какими бы они ни были, существуют для глобалистов как потенциальное сырье для потребления – или же как преграда для осуществления поставленных целей. В этом своем втором качестве глобализация становится дестабилизирующей тенденцией современности.

Указанный третий поток, являясь порождением так называемого «Третьего мира», опирается на местный фольклор и традиционную мифологию. Ментальность его носителей органически экологична, ибо на протяжении тысячелетий зависела от природы, мыслимой пантеистически и сакрально. Таким образом, коль скоро речь идет о сохранности природного статуса кво на местном уровне, данный поток объективно развивается в интересах многополярного мира – то есть, опирается на понятия, противонаправленные всякой абстрактно-либеральной идеологии. В силу этого обычно и на интеллектуальном, государственном уровне, произведения писателей и художников «этнического» толка тяготеют к «невидимости» со стороны административных структур. Отдельные ученые, руководствуюсь глобалистскими посылками, поспешили даже провозгласить «смерть этносов».

Между тем, художественное творчество мастеров «этнического» искусства как раз и создает – в наше время впервые – убедительный обобщенный образ собственной культуры, напоминая нам о наших общих древних корнях и нормах взаимоотношений, утрачиваемых в ходе развития цивилизации. Вот как пишет об этом хантыйский писатель Еремей Айпин в эпопее «Ханты или звезда утренней зари» (1990):

«Жил Демьян и не просто промышлял зверя и птицу, ловил рыбу, собирал ягоду и кедровый орех, а все это для родственников делал, которые а малых селениях, в поселке, в городе и в других добрых странах живут. Поэтому все, за что ни брался, он делал не спеша, основательно, с думай о будущем. Он чувствовал, что его жизнь очень нужна другим людям. Без него неполной будет жизнь всех людей, живущих на земле. Поэтому и жить надо по-родственному, понимать надо друг друга. И люди, которые бывали в его угодьях, никогда еще не отказывались от родства с ним, всегда понимали его и соглашались с его мыслями о единоначалии человеческого рода…»[2].

Впервые благодаря контактам «этнических» мастеров с соседствующей цивилизацией этот образ стал возможен, был осмыслен и интерпретирован – и поэтому уникален. В этом и заключается завоевание и художественное открытие представителей коренных народов сегодня.

В-третьих, искусство, вдохновленное этнокультурным фактором, демонстрирует процесс активного экспериментирования с художественным словом, со всеми элементами художественного дискурса и фактически направлено на процесс встреч, а не взаимоизоляции культур или просто размывания культурных традиций.

В-четвертых, тысячелетнее выживание традиционных культур до вхождения в цивилизацию, как и столетнее выживание после этого, а затем и оживление в нашу эпоху этнических традиций, по-видимому, означает наличие некоей диалектики взаимодействия исконных традиций и современного цивилизационного пространства, при том, что определенная мера «пограничности» должна все же сохраняться для продолжения такого рода диалога, поскольку при их полном слиянии культурное разнообразие упразднится. Таким образом, этническое искусство служит предупреждением о возможностях утраты человеческих привязанностей и связей.

[2] Айпин Е.Д. Ханты, или Звезда Утренней Зари. М.: Молодая Гвардия, 1992. С. 27.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

На основании высказанных соображений можно заключить, что на пороге XXI века существуют два художественных импульса, интенсивно разрабатывающих повествование и экспериментирующих с художественным дискурсом: такова постмодернистская сфера художественности, проявившая себя в литературе, критике, архитектуре, изобразительном искусстве, модусе личности; и этнокультурный фактор, нашедший отражение в сфере литературы, изобразительного искусства, в музыке, сомкнувшийся с экологическим движением, в деятельности, направленной на сохранение автохтонных языков. Со всей остротой оба этих культурных потока столкнулись всерьез вокруг проблемы идентичности, быстро ставшей знаковой для современной эпохи.

Между тем, что касается научного осмысления художественного опыта этнического искусства, специалисты разного профиля занимаются этим еще весьма недостаточно. Однако де-факто ученые уже манипулируют понятийным, логическим и образным арсеналом, связанным с названным феноменом. Термины «этнопоэтика», «этнические литературы», «мифопоэтика», «постколониальная литература» и ряд других уже широко используются в самой разнообразной смысловой палитре. Серьезным недостатком штудий этого рода является то, что специалисты обычно ограничиваются знакомством лишь с непосредственным материалом своей специализации – к примеру, Сибирь или Нигерия, или Северная Америка, – отчего любые научные умозаключения нередко страдают односторонностью.

Между тем, хотя на рубеже XX-XXI веков произошел прорыв, объединивший человечество вокруг технологии, он же заставил культуры и цивилизации размежеваться по ряду нетрадиционных параметров. В науке это также нашло отражение, сказавшееся в семантическом «взрыве», охватившем основополагающие культурологические понятия. Каждое из них (культура, цивилизация, миф, литература, демократия, этнос, фольклор и т.д.) означают на рубеже XX-XXI веков нечто новое. И дело тут, как представляется, не столько в эпохе постмодерна, «тянущей» за собой самостоятельную систему логических координат, сколько в ином факторе – в резком расширении гносеологической сферы. Не следует забывать, что к указанному ряду традиционных понятий добавляются принципиально новые цепочки, также вызванные к жизни современной эпохой: экология, культурология, этноистория, мультикультурализм, гендер, самоидентификация (идентичность) и т.д.

Что же касается непосредственно этнических литератур и этнического искусства, компаративистика их осмысления началась в науке робко и с опозданием. За последнее тридцатилетие можно назвать разве лишь работу Чарльза Ларсона «Роман в Третьем мире» (1976)[3] да, помимо публикаций автора этих строк[4], работу М. Тлостановой «Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века» (2000). Любопытно, что при этом ни тогда, ни впоследствии не получило теоретического осмысления понятие Третьего мира, которое, однако, укоренилось и в политике, и в критике, и в культурологии, так же как и в художественной практике самых разных художников – например, кубинского художника Вильфредо Лама и гайанского писателя Иана Кэрью. В отставании научного осмысления от художественной практики проявляется конфликт телеологического, а следовательно, аксиологического характера, где вырисовывается оппозиция традиционных культур и современной цивилизации, осмысляемой на мировом уровне (например, это проявляется в столкновениях «зеленых» с глобалистскими саммитами, традиционных этносов Сибири – с вторжением тяжелой промышленности на территории традиционного

[3] Larson Charles. The Novel in the Third World. Washington D.C., Inscape Publishers, 1976.

[4] См., например, Ващенко А., Война ценностей: цивилизация против культуры // Картины мира и образы насилия. Отв. ред. А. Ястребов. М.: Изд-во «ГИТИС», 2006. С.153-175.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

природопользования, в проблеме захоронения радиоактивных отходов, и т.д.).

Причины столь разительных и масштабных перемен в международном духовном климате, конечно, множественны, а их становление – многоэтапно. Можно говорить, например, о значении Второй Мировой войны, положившей начало распаду мировой колониальной системы – процессу, продолжающемуся и поныне. Этому способствовал целый ряд разнообразных факторов. Военная реальность перемешала этнические компоненты в небывалых прежде масштабах (например, в США шифровальщики навахо и наши чеченцы, привлекаемые с той же целью); туземная рабочая сила, привлеченная в странах Третьего мира на строительство военных объектов; военные миграции и, как следствие, межэтнические браки в странах, вовлеченных в войну в Европе и далеко за ее пределами. Все это способствовало росту этнокультурного/национального сознания, выходу за рамки родового менталитета, складыванию этнокультурной интеллигенции. О том, что отношение ко Второй Мировой в среде творческой интеллигенции этнического происхождения было иным, нежели в странах Европы, говорят страницы произведений американской писательницы-индеанки Лесли М. Силко и гайанского писателя Иана Кэрью.

В результате этих перемен к жизни были вызваны культурологические процессы мирового масштаба – они явились следствием изменения самосознания множества аборигенных этносов по сему миру.

Более ранним этапом вхождения традиционных этносов в цивилизацию стало начало XX века, когда в США замиренные индейцы, попав в резервации, стали пусть неполноправной, но частью национального социума. То же самое относится к началу тесного и подчас конфликтного взаимодействия коренных народов Сибири в период становления СССР. Изучение подобных феноменов показывает, что процесс этот происходил, можно сказать, повсеместно (например, норвегизация саамов). Поэтому уже тогда выделились (правда, еще незамеченные в своем истинном качестве) предшественники этнокультурного возрождения второй половины XX века. В ту эпоху они чаще всего оставались непонятыми современниками, пребывая в изоляции и состоянии острейших конфликтов с самими собой относительно собственной идентичности. Однако уже тогда стал время от времени проявляться манифестальный дух их творческих высказываний, о чем прекрасно свидетельствует поэтический дебют Лэнгстона Хьюза, а именно, стихотворение «Негр говорит о реках»:

О, я знал реки…
Я знал о реках древних как мир и старше
Чем токи крови людской в человечьих жилах.
И душа моя стала столь же глубокой, как реки.

Я погружался в воды Евфрата в пору первых рассветов.
Я жилье возводил у Конго, и меня баюкали волны.
Я созерцал Нил, поднимая над ним пирамиды.
Я внимал миссисипской песне, когда Эйб Линкольн
Спускался к Новому Орлеану, и видел,
Как мутное лоно реки золотеет в закате.

О, я знал реки…
Древние, темные реки…

И душа моя стала столь же глубокой, как реки[5].

(1921, перев. автора)

[5] Hughes Langston. The Negro Speaks of Rivers. In: Introduction to Afro-American Studies: A Peoples College Premier. University of Illinois at Urbana, n.d. P. 13.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

В сущности, обобщений такого художественного и культурфилософского уровня в «черной» литературе США в то время еще просто не существовало. Не возникало и вопроса о самой «черной» литературе, ныне, спустя восемьдесят лет, превратившейся в целую индустрию.

Однако образ реки как символ человеческой жизни, слагающейся в поколения, и перечень древних цивилизаций, к которым причастна культура «черных» американцев, говорят о возникающем умении синтезировать культурное наследие пройденного исторического пути и продемонстрировать его как самим себе, так и евроамериканской аудитории. В лапидарном виде здесь сведена вместе личностная и этнокультурная идентичность, и на основе мифологически глубинных образов (цивилизация, жизнь, история) впервые дан образ этноистории. Цвет рек из-за их глубины темен, словно кажа афроамериканца, и древен, как их наследие. Вывод, к которому подводит нас поэт, ясен: с этими факторами отныне никому более нельзя не считаться.

Можно назвать и другие ранние вехи такого же рода, взывающие к изучению: «Легенды Гватемалы» Мигеля Анхеля Астуриаса (1930, Гватемала), «Тростник» Джина Тумера (1923, США), «Батуала» Ренэ Марана (1921, Центрально-африканская республика) и т.д. К тому же времени относится и открытие в России живописного дара у чукчи Константина Панкова, ненца Тыко Вылки, а в США – индейских художников студии Дороти Данн, заложивших основы изобразительного стиля, прозванного впоследствии «традиционализмом».

Но, конечно, невозможно специально не отметить того факта, что пусть и в иноформах, но до наших дней сумели дожить базовые формы традиционных культур, что характерно для многих частей света. Оперевшись на собственные истоки во вступлении в диалог с цивилизацией, аборигенные культуры начали процесс сближения ценностей и эстетик, менталитетов и языков, продолжающийся и поныне.

Вышесказанное приводит нас к выводу о том, что этнокультурный фактор в культуре и искусстве второй половины XX века представляет собой одну из ведущих тенденций развития современного общества, нуждающуюся как в углубленном академическом, так и в чисто практическом внимании.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Оксана Владимировна МОРОЗ / Oksana MOROZ

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Доцент кафедры истории и теории культуры, кандидат культурологии

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Department of History and Theory of Culture, Associate Professor, PhD in Cultural Studies
oxanamol@gmail.com

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ДВЕ ВОЛНЫ РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА (ВЕН. ЕРОФЕЕВ, В. СОРОКИН)

Постмодернистская литература начала свое институциональное становление в 70-х годах прошлого века. Она была и остается тем модусом культуры, через призму которого артефакты искусства, культуры анализируются как совокупность ризоматически формирующихся феноменов. Регистрируемая популярность постмодернистской оптики объясняется близостью этого проекта и марксистского способа восприятия реальности, близкого отечественному менталитету. Основными анализируемыми авторами в данной статье являются представители двух первых поколений постмодернистов (1970: Вен. Ерофеев, 1980: В. Сорокин). Каждый из них обратился к актуальным для своего времени пограничным состояниям культурного бессознательного. Им удалось сформулировать синкретическую оптику, потенциально превосходящую синтетичность многих научных подходов. Их исследование ментальности русской культуры не только иллюстрирует методологический потенциал культурологии, но и демонстрирует аналитические способности искусства, которые формируют основу собственно научного гуманитарного подхода, осмысляющего мир через призму человеческого.

Ключевые слова: русская литература, повседневность, постмодернизм, постструктурализм, деконструкция.

CULTUROLOGICAL PROJECTS OF MODERN LITERATURE: TWO WAVES OF RUSSIAN POSTMODERN LITERATURE

This article examines specifics of Russian postmodern literature of 1970-1980s. The author draws attention to the key writers` works, which are considered to compose a literature archive of the first two generations of Russian post-modernists. The main aim is to demonstrate the strategies of defamiliarization of reality. The author manages to reveal a number of Russian postmodern literature`s features, which allow nowadays to speak about the social responsibility of the authors` community and about the role played by such literature in the development of social and cultural reality.

Key words: Russian literature, everyday life, postmodernism, post-structuralism, deconstruction.

1. Русский литературный постмодернизм: знакомый незнакомец

Пожалуй, сегодня широкое употребление термина «постмодернизм», при всей его размытости и неоднозначности, уже не может

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

удивлять. Специалисты различных профилей, не всегда имеющие возможность похвастаться знанием языка постмодернизма, опираются на эту, в их прочтении, довольно фантомную конструкцию для описания особенностей общества, культуры и искусства второй половины XX века. Объясняется этот феномен тем, что следование «лекалам», заявленным как характеристики постмодернизма, могут гарантировать успех у искушенной публики. Однако подобное неразборчивое применение принципиально апофатической дефиниции ведет к профанированию не только термина, но и тех феноменов эпохи постмодерна, которые этим термином покрываются.

Для читателя, понимающего постмодернизм как монолитное явление, он становится «знакомым незнакомцем». С одной стороны, постмодернизм претендует на разрушение традиционного «я», с другой стороны, «я» постмодернизма не умирает и не исчезает (как хотелось бы, может, ярым приверженцам М. Фуко и Р. Барта), но подвергается диссеминации, обретая качества ризомы; с одной стороны, постмодернизм элитарен, поскольку закодирован цитатами и не единожды, с другой – многослоен, а, значит, открыт и для самого поверхностного чтения, эгалитарен; с одной стороны, он борется с властью и любым прессингом даже на микроуровне, с другой – предлагает разрушать микрофизику принуждения путем шокирующего антикаллизма, изображения подсознательной основы любого табу; наконец, постмодернизм предлагает своим читателям игру и наслаждение, однако за расслабляющими практиками прячет ряд комплексов, которые могут разрешиться только в рамках серьезного философского дискурса[1].

Получается, что эти черты литературно-философского направления, так или иначе упоминаемые почти всеми теоретиками данного дискурса, дополняются более тонкими и глубинными стратегиями. Без следования этим стратегиям литературное произведение останется в лучшем случае эпигонским. В условиях кризиса литературоцентризма и гегемонии медиа[2] глубокий, нелинейный взгляд на особенности искусства вообще и литературы в частности не всегда вызывает отклик. Проще подверстать постоянно появляющиеся тексты под общий шаблон постмодернизма и продать под такой «вывеской». Однако ни нашумевшие произведения Д. Глуховского, ни тексты М. Елизарова, названного в прессе постмодернистским последователем В. Сорокина (что косвенно подтвердил сам Сорокин, упомянув имя Елизарова в одном из интервью в качестве «литературно близкого»[3]), не могут в полной мере претендовать на включение в «сообщество» постмодернистских писателей. Дело в том, что отечественный литературный постмодернизм, представляющий т.н. восточную модификацию этого течения, и получивший у западных коллег оценку как наиболее авангардный вариант художественного направления[4], весьма ортодоксален относительно собственных, имплицитных характеристик. Использование радикальных приемов эпатажа или обращение к языку соцреализма еще не превращает автора строк в постмодерниста.

Русский постмодернизм развивался в замкнутых социокультурных условиях. Это происходило на всех этапах своего развития: в 70-е, в период

[1] Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М. :Флинта, Наука, 2007. С. 5-68.

[2] Кондаков И. В. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5. URL: // http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html (дата обращения: 13.07.2010)

[3] Водка, кровь и «Сахарный Кремль». Интервью Б. Соколова с В. Сорокиным // Грани.Ру. 16.04.2008. URL: // http://www.grani.ru/Politics/Russia/m.135701.html (дата обращения 13.07.2010)

[4] Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2007. С. 71.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

институционального становления, в 80-е, во времена утверждения в качестве литературного направления, чья эстетика подразумевает практики постструктурализма и деконструкции, и даже в 90-е, в период легализации. В виду символической «затхлости» творческого пространства эпохи застоя, кричащего плюрализма перестройки и безвременья «чернухи и порнухи» 90-х годов, постмодернистская литература оказалась тем постоянным модусом культуры, через призму которого можно было анализировать, систематизировать хаотично распространяющиеся артефакты культуры.

Однако интроверсия отечественного постмодернизма привела к тому, что знакомство, например, с классикой постструктуралистской философии, одним из столпов западного постмодернизма, происходило достаточно обрывочно и опосредованно. Более того, те отечественные авторы, которых можно назвать в числе наиболее заметных и последовательных постмодернистов, например, В. Сорокин, давно отмежевались от постструктуралистского наследия. «Господа филологи-слависты, <…> хватит смотреть на живых писателей сквозь пласт розоватого мармелада, сваренного Дерридой и Делезом на хилом костре псевдореволюции 68-го года. <…> Хватит лепить горбатых шоколадных зайчиков «шизоанализа и деконструкции»»[5], – призывает писатель, лукаво намекая на ущербность описания постмодернистских произведений исключительно с помощью постструктуралистского инструментария.

Отечественный постмодернизм, безусловно, воспринял идеи десиминации и деконструкции, однако применял их для игр с политическим языком Идеологии, а не для дешифровки гибридно-цитатного метаязыка симулякров «вообще». Эти «русские» игры с культурным бессознательным, подчиненным тоталитарной машине, осуществлялись не только на уровне разоблачения катастрофичности привычной повседневности. В поэтике постмодернизма создавалась атмосфера пессимистической дистопии. Таким образом, в литературной среде реализовалась национальное своеобразие постмодернизма, определяемое через использование деконструированных цитаций из национальной специфики, с учетом менталитета и картины мира.

Фактически, в ходе всех периодов развития постмодернизма в русской культуре, происходила не деконструкции реальности, а конструирование Реального. Вместо попытки выработать новый способ сборки кубика Рубика ежедневных практик (а именно это метафорически подразумевал Деррида, указывая, что деконструкция есть *переворачивание* и *реконструкция*[6]), русские писатели-постмодернисты пытались через призму своих культурфилософских проектов продемонстрировать порочность хронотопа, который определял действительность их соотечественников и современников. Кроме того, авторский постмодернистский Космос предлагал не позитивистское, а релятивистское осмысление культурных феноменов. Советская культура, по меткому замечанию Бориса Слуцкого, характеризовалась ситуацией «что-то физики в почете. Что-то лирики в загоне». В академической среде фактически отсутствовал свободный от привязки к идеологии подход к изучению искусства. В виду этих обстоятельств писатели взяли на себя функцию исследователей-культурологов. Причем произошло это задолго до институционального оформления дисциплины, как бы в продолжение вненаучной культурологической мысли, существовавшей еще в традиционной культуре России.

Тут важно заметить, что популярность постмодернизма, о которой мы говорили выше, и ко-

[5] Цит. по: Соколов Б. Моя книга о Владимире Сорокине. М. : АИРО, 2005. С. 198-199.

[6] Керимов Т. Х. Деконструкция // Современный философский словарь. М., Бишкек, Екатеринбург: Одиссей, 1996. С. 134.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

торая регистрируется с 70-х гг. XX века и по сей день, связана с близостью этого литературно-философского направления советскому изводу марксисткой оптики, кстати, столь «родной» русскому менталитету[7]. И марксизм, и постмодернизм не относятся к реальности как к чему-то окончательному[8]. Оба философских направления требуют перековки повседневности. Постмодернизм, например, прямо заявляет, что мир субъекта есть его собственная галлюцинация, в рамках которой он прибегает к иллюзорным способам удовлетворения своих потребностей[9]. За схожим манипулятивным обращением с личным в советском варианте марксизма стояла негация человеческого[10]. Отрицание человеческого являлось основой советской повседневности, и реализовывалось в виде болезненного интереса ко всему телесному. Симптоматично, что здесь можно наблюдать еще одну смычку русского постмодернизма и советского марксизма. Постмодернизм не отказался от человека, поставил его в центр собственного Космоса. Однако за этим жестом культивации человеческого сознания и подсознательного стоит та же маниакальная заинтересованность в контролируемых и неконтролируемых человеческих интенциях, которые укрывал в акте негации марксизм.

В постмодернистской трактовке само Реальное понималось как отклонение, искривление психического, социального и культурного пространства, совокупность интенсивов культуры, на которые обывателю необходимо было равняться (тут уместно вспомнить героический характер политической риторики, обрушивавшейся постоянно на советских граждан)[11]. И это Реальное, эти, чаще всего, отрицательные интенсивы культуры, которые создавали актуальное поле коллективных значений, формировались непосредственно человеком, при потворстве коллективной идеологической машине.

При этом постмодернистскую литературу интересуют, прежде всего, пограничные состояния, в которых человек действует, больше доверяя бессознательному культуры, нежели сознанию. В связи с этим внимание отечественных писателей обращено к такой деконструкции, такому конструированию Реального, в рамках которых реализуется специфически окрашивающий русский постмодернизм компонент – юродствование, ставящее во главу угла меланхолизацию/садизацию сознания.

Вообще литературу русского постмодернизма с известной долей генерализации можно назвать наследницей смехово-карнавальной культуры. Юродивые «добровольные», «Христа ради», пишет академик А. М. Панченко, близки народной низовой культуре[12], балансирующей на грани между смешным и серьезным. Между тем, постмодернизм это всегда «страшно-смешная» «сладкая жуть»[13]. В шокирующих методах работы авторов-постмодернистов видится желание избегать тех одномерных способов анализа действительности, которые навязаны литературе как виду искусства. А обращение к «скоморошническим» практикам письма выдают стремление писателей отказаться от просоветской, ангажированной оптики, исследовавшей и человека, и культуру. Таким образом,

[7] Подробнее об этом см.: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М. : Наука, 1990. 224 с.
[8] Генис А. Постмодернизм: победа разума над сарсапариллой // Дзен футбола и другие истории. М.: АСТ, Астрель, 2008. С. 83-84.
[9] Лакан Ж. Имена Отца. М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 16.
[10] Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение // Соцреалистический канон: Сб. статей. СПб.: Академический проект, 2000. С. 16-31.
[11] Подробнее об этом см.: Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон: Сб. статей. СПб.: Академический проект, 2000. С. 569-585.
[12] Панченко А. М. Юродивые на Руси // Русская история и культура: Работы разных лет. СПб: Юна, 1999. С. 392-407.
[13] Подробнее о феномене юродства в Древней Руси см.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 296 с.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

апеллируя к глубинным характеристикам отечественной культуры, постмодернисты хотят противопоставить себя той ментальной среде, которая их породила.

Итак, как мы видим: русский постмодернизм является чрезвычайно многомерным явлением, которое не только противопоставлено идеологически ангажированным исследовательским жестам, но и генетически связано с космосом русской культуры. При этом постмодернизм не ограничивается созданием шокирующей эстетики (которая и является наиболее авангардным элементом философии). Основа постмодернистских проектов – человек, его практики и интенции. Соответственно, любая авторская программа, нацеленная на изучение культуры, построена на особой проблематизации онтологии, этики. Этот описанный выше, нетривиальный подход к артефактам искусства позволяет обнаружить продуктивность культурфилософской мысли, институциализация которой началась после создания большинства постмодернистских «миров». Можно сказать, что писатели-постмодернисты впервые объемно реализовали это уникальное междисциплинарное поле исследований. И сегодня мы не можем обращаться к потенциалу культурологи, не ориентируясь на достижения постмодернистов.

Далее героями нашей статьи будут представители двух первых поколений постмодернистов (70-х: В. Ерофеев, 80-х: В. Сорокин). Каждый из них работал с актуальными для своего времени пограничными состояниями культурного бессознательного, каждому удалось сформулировать синкретическую оптику, потенциально превосходящую синтетичность многих научных подходов. Их исследовательские проекты ментальности русской культуры демонстрируют аналитические способности искусства, которые формируют основу собственно научного гуманитарного подхода, осмысляющего мир через призму человеческого.

Мы не будем специально касаться темы третьей волны русского литературного постмодернизма, наиболее ярким представителем которого является Виктор Пелевин, а также прибегать к попыткам анализа текстов постмодернистов «нулевых» годов[14]. Рассуждать корректно о третьей волне постмодернизма и их последователях сегодня достаточно тяжело: сказывается и историческая, и социокультурная близость писателей, и неоднозначное отношение к этому варианту постмодернистской поэтики. Современные исследователи феномена постмодернизма колеблются от оценки: «постмодернизм победил, и теперь ему необходимо вести себя тише и скромнее» (Вяч. Курицын), до мнения, что «постмодернизм по-прежнему остается единственной более или менее общепринятой концепцией, как-то определяющей место нашего времени в системе и последовательности исторических времен» (М. Эпштейн)[15].

Таким образом, ограничив наш разговор фигурами тех постмодернистов, которых можно считать одними из родоначальников этого дискурса в России, мы избежим Сциллы и Харибды отрицания или абсолютизации значимости постмодернистской эстетики. Именно на материале постмодернистов первых поколений мы сможем продемонстрировать культурологический потенциал, заложенный в этом дискурсе, поскольку именно

[14] Поколение постмодернистов 90-х гг. прошлого века, т.е. тех авторов, которые появились на литературном небосклоне именно в это время, как кажется, не велико. Среди популярных авторов-постмодернистов преобладают имена тех, кто начал свою творческую деятельность в конце 1970-х-начале 1980-х гг. Их активность в последнем десятилетии XX века можно назвать творческой эволюцией, и включать их в совокупность писателей, собственно составляющих третье поколение обсуждаемого литературно-философского течения, было бы некорректно. А это означает, в свою очередь, что круг исследуемых авторов сужается.

[15] Цит. по: Бабенко Н. Г. Язык и поэтика русской прозы в эпоху постмодерна. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. С. 6.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

70-е и 80-е гг. XX века, до создания академического междисциплинарного поля культурологии, писателям принадлежали аналитические интенции этого напряженного междисциплинарного поля.

2. Вен. Ерофеев: юродство как национальная самокритика

> И кто сделает вам зло, если вы будете ревнителем доброго? Но если и страдаете за правду, то вы блаженны; а страха их не бойтесь и не смущайтесь.
>
> 1 Пет. 3: 13-14.

Как писал Венедикт Ерофеев в своих записных книжках, частично изданных уже после его смерти, основной чертой русской нации следует считать заколдованность: «О русской нации лучше: не загадочность, а заколдованность в самом худшем из смыслов этого слова, т.е. приплюснутость, т.е. полузадушенность, т.е. недоношенность плюс недорезанность (измордованность)»[16]. Иными словами, в глазах писателя, бывшего наряду с Абрамом Терцем (Андреем Синявским) и Андреем Битовым одним из первых авторов-постмодернистов, повлиявших на становление этого направления в отечественном литературно-философском дискурсе, трагедией русского народа является мнимость, незавершенность. Фактически, люди лишены какой-то иной ментальности, кроме советской, которая фантастична и нереальна. Именно эта нереальность и сказочность создают ощущение зачарованности бытия, отсутствия реальной повседневности.

Венедикт Ерофеев, в отличие от следующих поколений постмодернистов, не являлся фанатичным апологетом развенчания идеологических конструктов. Однако именно в его прозе, даже в «мифе о Венечке», который любовно создавался писателем и культивировался его потомками, мы обнаруживаем тонкое обличение мира, не воспринимающего никакой иной язык, кроме языка власти, тотального террористического прессинга. При этом Ерофеев не ужасается гегемонии идеологии. Скорее он наблюдает за реализацией властных интенций в уже подсознательных практиках человека и с интересом и самоиронией регистрирует те изменения менталитета, которые происходят в любой личности, в том числе, и в его лирическом герое, во многом автобиографичном. Он наблюдает за зачарованным бегом по идеологическим концентрическим кругам (например, по маршруту Москва-Петушки), предлагая своим читателям маргинальную, но единственно верную, с его точки зрения, модель спасения. Ведь, по словам писателя, «омерзение не сама экзекуция, а то, что в нее вносится привкус порядка, точности и красоты»[17]. Иными словами, сама идеология как феномен не столь ужасна, ужасно ее опривычивание.

Пожалуй, это внимание к изменению картины мира, а не только к практикам подчинения, свойственным советской террористической культуре[18], позволяет Ерофееву с полным правом рефлексировать на тему национальной культуры, которая оказывается поглощена «совком». Ведь, в конце концов, алкогольная тематика поэмы «Москва-Петушки» регистрирует травестию, карнавализацию и гротеск, которые, возникая как сопутствующий властному прессингу фактор, ведут к отстранению от жизни вообще. Заливая невозможность следования абсурду власти водкой, бормотухой и т.д., рядовые герои Ерофеева приобщаются к идеологическим клише, ведь в трезвом виде их воспринимать невозможно. Веничка тоже пьет, но

[16] Ерофеев В. В. Из записных книжек // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. С. 330.

[17] Ерофеев В. В. Из записных книжек // Цит. изд. Т. 2. С. 375.

[18] Рыклин М. Свобода и запрет. Культура в эпоху террора. М.: Логос, Прогресс-Традиция, 2008. С. 7.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

по-другому: только в акте коллективного пьянства он проходит акт инициации и обретает возможность говорить и быть услышанным.

Однако заняв подобную позицию «паршивой овцы» в стаде «дружбы великого советского народа», фактически позицию урода-юродивого, Веничка не просто отказывается от существования в виде совгражданина, но и фактически добровольно лишает себя жизни. Почему добровольно? Потому что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», в таком случае приходится выбирать: либо быть свободным, либо жить. Свобода в данном случае подразумевает свободу и даже необходимость демонстрации пороков этого общества. В этой примерке «на себя» всех зол кроется перспектива физического исчезновения: показав, до каких крайностей может дойти человек, герой выполняет свою функцию и должен уйти. Что и делает Веничка – как лирический герой, существовавший на бумаге, и как писатель, носитель «ерофеевского» мифа.

По мнению Марка Липовецкого, успех Веничкиного обличения пороков идеологической системы, подмявшей под себя национальные особенности культуры, коренится в добавлении к постмодернистскому по сути способу изложения специфически русского культурного «ингредиента» – юродства[19]. Именно это сочетание оптик позволяет Ерофееву создать на совсем небольшом материале (изданных текстов у писателя не так много, и они вполне укладываются в компактный двухтомник) глубокий культурфилософский проект, который невозможно редуцировать до деконструкции метафор власти, но который и не является сугубо метафизическим повествованием о «загадочной русской душе». И, пожалуй, важнейшим компонентом самобытности автора является именно это тяготение к культурному юродству, поскольку оно имеет в его текстах глубокие корни. Самоглумление и «придуривание» включено в онтологическую для самого Венедикта Ерофеева важность религиозной традиции. Писатель неоднократно отмечал в своих интервью важность Библии как книги, в которой «есть то, без чего невозможно жить»[20]. В рамках этой традиции юродство не столько комично, т.е. создано для карнавализации культуры, сколько трагично. В идеале, читая «Москву-Петушки» должно не смеяться, но плакать, принимая собственную травмированность.

Юродство Венички – вполне классический пример «самоизвольного мученичества», которое имеет две формы реализации – внутреннюю и внешнюю. Внутренняя, пассивная сторона мученичества, заключается в умалении и оскорблении себя. Крайняя аскеза, самоуничижение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти – вот тот неполный перечень лишений, которые претерпевает юродивый[21]. По сути, юродивый всегда наиболее адекватен, и лишь с помощью лишений он может приблизиться к своим адресатам. Так, Веничка пьет для того, чтобы иметь возможность разговаривать со своими «читателями» – например, пассажирами электрички «Москва-Петушки». Его внутренние монологи, продуманность действий выдают в нем, пожалуй, самого трезвого человека, чье пьянство – лишь способ быть услышанным пассажирами мчащегося по кругу поезда, в котором несутся навстречу «светлому будущему» не только молодой и старый Митричи, не только черноусый, декабрист и т.д., но и все жители одной шестой части суши. Именно для них – опьяненных идеологией и общей порочностью пустой семантики власти – Веничка и пьет.

[19] Цит. по: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2007. С. 154.

[20] Ерофеев В. В. Интервью // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. С. 270.

[21] Панченко А. М. Юродивые на Руси // Русская история и культура: Работы разных лет. СПб: Юна, 1999. С. 392-407.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

«Первую дозу я не могу без закуски, потому что могу сблевать. А вот уже вторую и третью могу пить всухую, потому что стошнить может и стошнит, но уже ни за что не сблюю. И так – вплоть до девятой»[22].

Эта отчаянная для страны алкоголиков трезвость (и отчаянная борьба с этой трезвостью, мешающей нахождению общего языка с народом) объясняет, почему герой, якобы всегда и беспробудно пьяный, испытывает разной степени интенсивности тошнотворные позывы: «чтобы не тошнило от всех этих «Поцелуев», – иронично замечает Ерофеев, – нужно привыкнуть к ним с детства». Тошнит, разумеется, многих советских граждан, поскольку властный прессинг слишком велик, чтобы человек мог потреблять эти интенции без плачевных последствий. Однако только Веничка боится «сблевать», т.е. вывернуться наизнанку, продемонстрировать всем, что его не просто «тошнит» от этой идеологии, но все его существо не в состоянии принять даже малую толику этой пьянящей отравы. Разумеется, за «поцелуями» скрывается типичная для Венички метафора. Как идеология неразрывно связана с опьянением и переходом в перманентное измененное состояние сознания, в котором человек некритично относится к действительности, так и «поцелуи» отсылают к ритуалу лобзаний, принятых в партийной верхушке СССР.

«Но – у меня в чемоданчике есть полторы четвертинки российской и розовое крепкое за руль тридцать семь. А их совокупность и дает нам «Поцелуй тети Клавы». Согласен с вами: он невзрачен по вкусовым качествам, он в высшей степени тошнотворен, им уместнее поливать фикус, чем пить его из горлышка, но что же делать, если нет сухого вина, если нет даже фикуса? Приходится пить «Поцелуй тети Клавы»»[23].

Не «пить» не получается, поскольку человеку в любом случае нужна какая-нибудь консолидирующая идея. В ситуации, когда нет ни иной «идеологии» (выраженной через метафору сухого вина), ни простого мещанского комфорта (маркированного фикусом), приходится довольствоваться имеющимся в наличии «дерьмом», как говорит Веничка.

Внешняя сторона юродства более эксцентрична и экспрессивна. Юродивый «Христа ради» обязан обличать грехи сильных и слабых мира сего, не обращая внимания на общественные правила и нормы[24]. Его агрессивный отказ от следования установленному порядку (а Веничка пьет «через силу» и интеллигентно, что вызывает вопросы у прочей «потребляющей» публики)) является залогом того, что такое поведение будет замечено и «прочитано» как обличающее или, по крайней мере, девиантное, неподобающее. Уже одно это можно отметить как успех юродства: замечая аномальное, мы чувствительнее прислушиваемся к тому, что есть норма[25]. Более того, яркое поведение юродивого, говорящего вечные истины на фоне собственной эксцентрики, оживляет наше отношение к моральным и нравственным предписаниям, по которым нам следует жить. В изложении юродивого любой императив перестает быть рутиной, но обретает качества вымученного, а от того необходимого и близкого.

«А сколько захватывающего сулят эксперименты в узко специальных областях! <…> Да-

[22] Ерофеев В. В. Москва-Петушки // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 1. С. 33.

[23] Ерофеев В. В. Москва-Петушки // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. С. 80.

[24] Панченко А. М. Юродивые на Руси // Русская история и культура: Работы разных лет. СПб: Юна, 1999. С. 392-407.

[25] Олпорт Г. Становление личности. М. : Смысл, 2002. С. 36-37.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

вайте лучше займитесь икотой, то есть исследованием пьяной икоты в ее математическом аспекте…

– Помилуйте! – кричат мне со всех сторон. – Да неужели же на свете, кроме этого, нет ничего такого, что могло бы…

– Вот именно: нет! – кричу я во все стороны. – Нет ничего, кроме этого! Нет ничего такого, что могло бы! Я не дурак, я понимаю, есть еще на свете психиатрия, есть внегалактическая астрономия, все это так!

Но ведь все это – не наше, все это нам навязали Петр Великий и Николай Кибальчич, а ведь наше призвание совсем не здесь, наше призвание совсем в другой стороне! <…> И тьфу на вас, наконец! Лучше оставьте янкам внегалактическую астрономию, а немцам – психиатрию. <…> А мы, повторяю, займемся икотой»[26].

Наконец, юродивый является не совсем «посюсторонней фигурой». Он, жертвующий собой ради донесения до обывателей тех истин, которые они знали, да забыли, обращен к трансцендентному. Как писал Ерофеев в своих записных книжках: «Не возвышать голоса, говоря с людьми. С Богом еще можно, но только в положении Иова»[27]. И действительно, идеальный язык юродивого, по меткому замечанию А. М. Панченко, – молчание. На фоне тишины, которой юродивый сопровождает собственную девиантность, энергичное порицание, периодически прорывающее молчание, выглядит еще более внушительно и внятно. И Веничка, если и не молчит, то и не говорит безудержно: его речь скорее тихий/внутренний монолог, в котором всегда звучит боль.

«Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. <…> Они постоянно навыкате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! <…> Что бы не случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им все божья роса…»[28].

Интересно, что в этом монологе Венички скрыта цитата на стихотворение в прозе «Русский язык» И. С. Тургенева, который в 1882 году восклицал: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины, – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский язык! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома? Но нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу!». Вот и Веничка не верит, что такие глаза, пусть и «заливаемые» постоянно алкоголем, могли быть даны духовно немощному народу…

Если же герой «Москвы-Петушков» переходит к диалогу, то он либо носит поучающий характер, либо обращен в высшие сферы – к ангелам. И в таком случае юродивый может проявить собственные чистые эмоции, ища поддержки. Например, в своем подвижничестве юродивого. У Венички эта поддержка выглядит, разумеется, специфически.

«Я лучше прислонюсь к колоне и зажмурюсь, чтобы не так тошнило…

– Конечно, Веничка, конечно, - кто-то пропел в высоте так тихо, так ласково-ласково, - зажмурься, чтобы не так тошнило.

О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни! Это вы опять?

[26] Ерофеев В. В. Москва-Петушки. // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 1. С. 71-72.
[27] Ерофеев В. В. Из записных книжек // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. С. 371.
[28] Ерофеев В. В. Москва-Петушки. // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 1. С. 37.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

– Ну, конечно, мы, - и опять так ласково!...<…>

– Тяжело мне…

– Да мы знаем, что тяжело, - пропели ангелы – А ты походи, легче будет, а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти, правда, а вот красненького сразу дадут…»[29].

Нездешний статус юродивого характеризуется также тем, что даже смерть его не соответствует существующим в нашем мире порядкам. Он исчезает, исполнив свою миссию. Даже если для окружающих его жизнь обрывается неожиданно, на самом деле он уходит ровно тогда, когда это необходимо. Так и Веничка исчезает из поля зрения пассажиров, старшего ревизора Семеныча где-то в районе Орехов-Зуево, и окончательная трагическая развязка осуществляется вне героев, на которых было направлено юродствование. Впрочем, остаемся только мы – читатели, которые за время чтения книги уже должны были вписаться в ритм повествования и сами стать его частью.

Поэма «Москва-Петушки» представляет собой горькое осмеяние повседневности. Еще большую горечь мы ощущаем, когда обращаемся к одному из последних произведений автора – «Моей маленькой лениниане». Для Ерофеева, прекрасно владевшего русским языком, называвшего Гоголя в числе своих учителей, а Набокова в числе тех, чьему таланту он завидует[30], идеологи советской культуры, как и язык, к которому они приучили населения страны, остаются непонятны и страшны. Ведь если люди говорят таким образом, то страшно представить каким образом они думают! Вот яркий пример:

«Тов. Федорову, председателю Нижегородского губисполкома: «В Нижнем явно готовиться белогвардейское восстание. Надо напрячь все силы, навести тотчас массовый террор, расстрелять и вывезти сотни проституток, спаивающих солдат, бывших офицеров и т.п.

Ни минуты промедления (9 августа 1918 года)».

Не совсем понятно, кого же убивать. Проституток, спаивающих солдат и бывших офицеров? Или проституток, спаивающих солдат , а уже отдельно – бывших офицеров? И кого расстреливать , а кого вывозить? Или вывозить уже после расстрела? И что значит «и т.п.»?»[31]

Что, кроме юродства в качестве лекарства для национального менталитета можно предложить, если сознание масс воспитано на подобном непоследовательном, но террористическом дискурсе? И какой еще как не культурфилософской, может быть литература, стремящаяся травестировать онтологию и этику, анализирующая глубинные основы национальной картины мира – и в ситуации vox clamantis in deserto?

По мнению самого Ерофеева, которое он озвучил в самом конце своей жизни, проза и поэзия, призванные в донаучных формах выполнять роль своеобразной культурологической оптики, практически погибли. Единственной надеждой для отечественной словесности, как замечает писатель, являются культуртрегеры М. Гаспаров и С. Аверинцев (которых мы сегодня воспринимаем как актуальных исследователей-культурологов) и «те, кто плетутся взаду у обериутов»[32]. Поскольку мы сегодня рассуждаем о постмодернистах от литературы, то обратимся к одному из наследников обе-

[29] Ерофеев В. В. Москва-Петушки // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 1. С. 26.
[30] Ерофеев В. В. Интервью // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. С. 271.
[31] Ерофеев В. В. Моя маленькая лениниана // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. С. 226.
[32] Ерофеев В. В. Интервью // Собр. соч.: в 2 т. М.: Вагриус, 2007. Т. 2. С. 278.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

риутов, Владимиру Сорокину, который представляет вторую волну русского постмодернизма.

3. В. Сорокин: шизоидная теофания советского

Шевалье де Мирвель:
Твои методы ужасны!
Госпожа де Сент-Анж:
Именно такие и нужны,
все остальные — ненадежны.
Маркиз де Сад. «Философия в будуаре»

Вторая волна русского литературного постмодернизма, как справедливо заметил Венедикт Ерофеев, оказалась тесно связана с практиками модернизма. С одной стороны, ряд представителей этой второй волны – Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин, Саша Соколов – активно использовали эстетические приемы русского авангарда и западного сюрреализма. Так, обращаясь к патопсихологической изнанке действительности писатели часто прибегали к техникам заумного и автоматического письма. При этом степень погруженности в этот технический материал позволяет с уверенностью говорить о перцепции манифестов теоретиков модернизма (например, В. Хлебникова и А. Бретона). С другой стороны, базовой интенцией этих писателей стали деконструирующие игры с актуальной реальностью соцреализма, являющейся основой модернистского типа цивилизации, которым и был Советский Союз.

Значительным элементом поэтики указанных авторов является шизоанализ, объединяющий в своих практиках обе указанные стратегии письма. Позитивная задача шизоанализа, как пишут авторы в своей титульной работе «Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения», – открыть у определенного субъекта природу, формацию или функционирование его желающих машин[33]. Иными словами, шизоанализ необходим для выявления бессознательного либидо социально-исторического процесса, не взирая на степень рациональности его содержания[34]. Именно поэтому мир смыслов Делеза и Гваттари ориентирован на многоистинность системы sensemaking и, как результат, на бесконечное разнообразие определений бытия. И именно поэтому он так важен для русских постмодернистов второй волны – продолжающих исследование модернистских объектов-видимостей, но нуждающихся для этого в новой оптике.

В силу этого внимания к полисемантике реальности шизоаналитики не чураются сферы иррационально-бессознательного, в которой и коренится основа любых культурных табу и практик нормализации. Выделяя и деконструируя некие элементы бреда, галлюцинаций как предельных элементов бессознательного, шизоаналитики получают доступ к интенсивам, сингулярностям культуры[35]. Для разделяющих этот метод авторов люди представляются желающими машинами, потребляющими то, что предложит общественная машина. Люди – не более чем человеческий материал, участвующий в реализации коллективного бессознательного культуры, полного групповых фантазмов.

Можно сказать, что шизоанализ в руках отечественных постмодернистов становится своеобразным патопсихологическим экспериментом над соотечественниками. С помощью этого метода можно выявить не только отдельные симптомы, но и психологические синдромы, характерные для той

[33] Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 507.
[34] Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: ИФРАН, 1995. С. 61.
[35] Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 510.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

или иной повседневности[36]. Травестируя реликтовые ритуалы человечества (вербальные, сексуальные, пищевые практики), связанные воедино еще в Библии, постмодернисты указывают на порочные и патологические элементы социализации и инкультурации. Их метод работы с читателем – не оклик юродивого, предпринятый Веничкой Ерофеевым, но рассказывание страшно-жутких сказок, которые оказываются чрезвычайно знакомыми читателям. Второе поколение постмодернистов уверено: преодолеть паттерны культурного поведения, которые сформировали безликий советский народ и обратиться к анализу национальной ментальности можно, только достигнув эффекта шоковой терапии.

О шизоанализе в раннем творчестве Владимира Сорокина, приходящегося на 80-е гг. прошлого века не упоминал только ленивый. Действительно, в ранних произведениях писателя, которые насквозь пропитаны поэтикой соц-арта, шизоанализ является основным методом работы с дискурсами. Однако нам бы хотелось отметить, что тексты автора на порядок глубже. За шизоаналитическим исследованием советского лежит внимание к архетипам и мифологическому, которые маркируют проблему культура – хаос для отечественной культуры[37] (Пригов). По большому счету, эта авторская позиция указывает на глубокую близость авторских стратегий, с одной стороны, традициям русской классической литературы и, с другой стороны, различным вариантам культурологического анализа, всегда в конечном итоге ставящим задачу рассмотрения ментальностей, идентичностей.

Как пишет Славой Жижек, излюбленным занятием интеллектуалов второй половины XX века стала «катастрофизация» культуристорической ситуации[38]. На фоне реально происходивших катаклизмов, деятели искусства предлагали собственные проекты Реальности, которая невозможна как повседневность, но всегда присутствует как границы возможного. Владимир Сорокин, в свою очередь, демонстрирует своим читателям переоценку этих «рамочных» ценностей, коллективных представлений, которая произошла в современном ему обществе. Отбрасывание рационально выверенных доводов и нравственных критериев бытия, по мнению писателя, превращают человека в существо, управляемое даже не инстинктами, но сокрушительным бессознательным, тяготеющим к союзу Эрос-Танатос. Именно это совмещение повседневной упорядоченности и хаоса табуированной изнанки человеческого превращают шизоанализ Сорокина в анализ шизоидного Хаосмоса[39] современной ему культуры, сопряженного для писателя с семантической Пустотой, небытием. В своей статье «Второе небо» (1994 г.) Сорокин пишет, что вся психология XX века представила сферу низшей психики как бездну, которая в любой момент может поглотить наше «я». Автор определяет «Я» как ядро нашей личности, способность к трансцендированию, обусловливающую наше богоподобие. Именно отказ от этого «я», предпочтение бессознательных импульсов уничтожает личностное в человеке, и именно с этими тенденциями необходимо бороться, чтобы сохранять духовность.

В этой ситуации Сорокин предлагает читателям ознакомиться со специфическими психологическими «мерами защиты» от пугающей действительности. Поскольку для многих читателей эти «меры защиты» остаются неосознаваемыми, они предпочитают вычитывать в авторских текстах только искажение действительности, сублимацию или замещение реальности[40]. Однако экстериори-

[36] Зейгарник Б. В. Патопсихология. Основы клинической диагностики и практики. М.: Эксмо, 2008. С. 52.
[37] Цит. по: Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта, Наука, 2007. С. 276.
[38] Жижек С. Кукла и карлик. М.: Европа, 2009. С. 270.
[39] Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С. 296.
[40] Зейгарник Б. В. Патопсихология. Основы клинической диагностики и практики. М.: Эксмо, 2008. С. 136.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

зируя омерзительные, кощунственные элементы человеческого бессознательного, писатель преступает «литературность» и приходит к «текстуальности», т.е. к культуре и ее артефактам. Только трактуя постмодернистский текст Сорокина как анализ картины мира, актуальной в хронотопе господствующей культурной шизофрении, в нем можно увидеть травестированное отражение нашей реальности. Например, в одном из ранних рассказов писателя «Утро снайпера» вычитываются каннибалистические методы коммуникации власть предержащих и обывателей.

«Снайпер спустил предохранитель, оттянул затвор и, прижав приклад к плечу, свесил вниз черный ствол с тупым набалдашником глушителя на конце. Во дворе уже были люди <…> Снайпер остановился на троих, но через окуляр прошла женщина. Он повел ствол за ней. <…> Снайпер поймал в перекрестье ее коричневый платок, задержал дыхание и, не останавливая движение ствола, выдавил спуск. Раздалось знакомое глухое: пдум! <…> Трое мужчин подбежали к женщине. Снайпер <…> пустил одному пулю в затылок. Товарищи подхватили его <…>, но тщетно — через пару шагов один дернулся, рухнул ничком, другой схватился за живот, скорчился рядом. Тот, чьи ноги торчали из-под «Запорожца», вылез и, <…> подбежал к троим. <…>Снайпер поймал перекрестьем центр его головы и выстрелил.<…>Снайпер сменил обойму, <…> и, склонившись над книжкой, поставил в пяти клеточках аккуратные крестики. <…> С ближайшей лавочки поднялись двое старушек, непонимающе уставились на лежащих. Перекрестье остановилось на сером платке одной. Пдум! <…>Двор был пуст. Два десятка трупов темнели на снегу»[41].

На этом примере деконструкции садизма маньяка и мазохизма тех, кого уничтожают, Сорокин представляет некую мистическую теофанию власти. Для второго поколения отечественных постмодернистов она принимает форму советской идеологизированной структуры подчинения. Предполагается, что в акте подчинения власти люди смиряются с Пустотой идеологии, за которой не кроется ничего, кроме бездуховности, отсутствия моральных ориентиров. Иными словами, за политической мифологией автора, стремящегося продемонстрировать в рамках собственной поэтики механизмы властного прессинга, стоит ужас перед нравственным небытием. Это небытие – Ад, который долгие годы существует в сознании (а, значит, и в бессознательном) людей. Иначе они не могли бы так спокойно наблюдать, как власть, разрастаясь, все больше оккупирует не только сознание, но и бессознательное, всюду распространяя тоталитаризм Пустоты.

Можно сказать, что культурфилософский проект Сорокина, вырастая из манифестации его политической позиции, приобретает все более мрачные черты апокалиптического ожидания конца смыслов. Писатель наследует традиции русской литературы, обогащая ее методиками включения телесного низа как способа абсурдизации и травестирования реальности, и в игровой форме демонстрирует то ментальное состояние своих соотечественников, которое возможно описать только через термины негации. По мнению писателя, у людей происходит некое «помутнение сознания». Оно выражается в дезориентировании в ситуации, отсутствии адекватного восприятия окружающей реальности затруднении воспоминаний о прошлом, в том числе об имевших место болезненных явлениях[42]. Владимир Сорокин ставит диагноз советскому обществу и, по большому счету, его потомкам: на-

[41] Сорокин В. Утро снайпера // Утро снайпера. М.: Ad Marginem, 2002. С. 37-43.

[42] Зейгарник Б. В. Патопсихология. Основы клинической диагностики и практики. М.: Эксмо, 2008. С. 65-68.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

рушение сознания, посттравматический синдром. За постмодернистским концептом «микрофизики власти», шизоаналитическими «машинами желания», за коммунальным бессознательным, можно увидеть отчаянный жест наделения смыслом, которым автор надеется заполнить звенящую пустоту обыденности человека.

Сорокин – Творец шизореальности своей прозы. Как кажется, издеваясь над своими персонажами, он заговаривает, оберегает основы самой отечественной метафизики, в которую отчаянно верит. В этой бездоказательной вере в духовность соотечественников, пусть и ввергнутых в советское «небытие», находятся основы авторского антропологического проекта, направленного на «выправление» онтологии, этики и вообще той мировоззренческой оптики, которая существует для реализации картины мира, менталитета и создания адекватных артефактов культуры, искусства.

Вместо эпилога

> Сознание, однажды расширенное полученным опытом, никогда не сузится до прежних размеров.
>
> Альберт Хофманн

Как кажется, на примере представленных текстов можно наблюдать процесс разворачивания культурфилософских интенций современной литературы, так же, как и ранее, на соответствующей сентенции Евтушенко – «поэт в России больше, чем поэт». Медиацентризм постсовременности существенно не повлиял на философскую востребованность литературы, ведь ни одно медиа не в состоянии выполнить задачу, которую поставили перед собой и реализовали писатели-постмодернисты. Им удалось оставаться честными в противовес всеобщей ангажированности. В противоход общим идеологическим установкам они создавали такие, полные тонкого интеллектуального анализа и высокой художественности миры, существование которых было нужно единственно для мнемонической прививки, напоминания «замордованному» обществу о его глубинных основах. Возможно, благодаря созданию того пласта литературы, который мы теперь можем назвать постмодернистским, наше существование, не только в качестве профессионалов-культурологов, искусствоведов, но и в качестве не-советских граждан, стало возможным.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Леонид Александрович МЕНЬШИКОВ / Leonid MENSHIKOV

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова, Россия
заведующий кафедрой общественных и гуманитарных наук
Кандидат философских наук, доцент

Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Russia
Head of the Humanities Department, PhD, Associate Professor
lmensch@mail.ru

СТРАТЕГИИ РАЗРУШЕНИЯ ГРАНИЦ В АНТИИСКУССТВЕ

Характерной чертой искусства второй половины XX века стало стремление к разрушению эстетического ограничения. Искусство начинает активно нарушать установленные эстетикой границы, тем самым превращаясь в антиискусство – форму креативности, ведущую к установлению тождества искусства и жизни. В статье исследуются стратегии разрушения границ, используемые в теории и практике антиискусства.

Ключевые слова: антиискусство, антиэстетика, неискусство, эстетическое ограничение, границы искусства, тотальное искусство, тишина, авторство, художественная коммуникация.

THE STRATEGIES OF DESTROY AS A CREATIVE ACTIVITY IN ART

The destruction of aesthetic restriction became the characteristic feature of art in the second half of the XX century. Arts started to break their aesthetic borders actively. Thereby it turned into creativity of deconstruction borders between art and life. In this article the strategies of border destruction used in the theory and practice of anti-art are investigated.

Key words: anti-art, anti-aesthetics, not art, aesthetic restriction, art borders, total art, silence, authorship, art communication.

Характерным явлением художественной культуры второй половины XX века стало разрушение «границ» искусства. Борьба против художественного и эстетического в искусстве велась по нескольким направлениям, что выразилось в формулировке ряда новых эстетических концепций в художественной культуре – концепций «тотального искусства», «антиискусства», «открытой формы», «нон-финито» и многих других. Суть их сводится к одному – к максимально возможному расширению границ искусства, всестороннему включению внехудожественных явлений в сферу искусства. В результате искусство лишается сложившихся в рамках классической эстетики границ и объявляется всеохватной формой деятельности, а «художник полностью выходит из границ всякого искусства, чтобы создать особое антиискусство или контрискусство»[1]. Искусством теперь может быть всё, что угодно. Для придания чему-либо художественного статуса достаточно факта человеческой деятельности, имеющей предмет и направленность. Тем самым границ у искусства не остаётся. Возможны несколько способов достижения этого результата. Во-первых, объявление разнообразных форм деятельности тождественными художественным актам – искусством может объявляться всё – от быта и производства до

[1] Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова. М.: Искусство, 1973. С. 244.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

науки и политики. Тем самым разрушаются границы первой составляющей художественной коммуникации – предмета (произведения) искусства. Во-вторых, изменяется статус творца. Творец уже является не автором, но лишь компилятором, сборщиком художественных форм из подручного материала. Автор перестаёт быть профессионалом, а потому исчезает различие между художественной и другими формами деятельности. В-третьих, изменяется статус третьего члена художественной коммуникации – воспринимающего. Его роль теперь неотличима от роли автора; это достигается и преднамеренным включением зрителя (слушателя) в процесс производства искусства, и случайным (алеаторическим или игровым) вовлечением его на стадии исполнения, и заимствованием его комментариев, критических замечаний на предтекст. В результате трёхстороннего наступления на предмет искусства, появляется предмет неискусства как искусства без границ. Для его обозначения можно использовать термин П. Шеффера «не-предмет».

Первоначально в понимании Шеффера категория «не-предмет» была узко эстетическим явлением, но впоследствии её значение расширилось. Сведение предмета искусства до не-предмета стало выражением кибернетизации художественного творчества, его скрещивания с технико-сциентистской сферой культуры. Кибернетизация выражала извечное стремление художника освободить искусство от материала с целью ликвидировать его зависимость от идеологических, политических и экономических влияний. Для этого следовало «растворить» искусство в потребителе как экономическом субъекте. Не-предмет по сути – жест, акция, реконструирумое потребителем художественное действие. Уничтожение произведения необходимо потому, что оно утяжеляет эстетическое, делает искусство включённым в экономические связи, потому что предмет – это всегда предмет потребления, то есть предмет экономических отношений. Вместо разрушенного предмета остаётся только связь – отношение замысла художника к его интерпретации зрителями. Эта связь, исключительно духовного свойства, позволяет вскрыть творческий потенциал зрителя, делая разнообразными и ничем внешним не обусловленными его реакции на жесты художника. Не-предмет является программой, формирующей определённое поле (или пространство) реакций, ответов зрителей на художественный замысел. Это своеобразный набор жизненных установок, способных пробудить в воспринимающем потребность как-то отреагировать на поставленную проблему. Таким образом, потребитель начинает отвечать на предоставленный художником эстетический материал, но делает это исходя исключительно из своего жизненного, в том числе художественного, опыта. В результате невозможно отличить, где тот импульс, который лежал в основе авторского художественного жеста, а где – привнесённые потребителем интерпретации. Здесь постмодернистская стратегия цитирования, наслоения и палимпсеста приходит на помощь деятелям искусства, стремящимся к отчуждению продукта созидательной деятельности от творческих проявлений художника. Такой процесс художественной коммуникации позволяет вводить зрителя в непривычные состояния, вовлекая в ход интерпретационных отношений все органы чувств.

Стремление к разрушению границ между традиционными видами искусства – ещё одна стратегия извлечения художественного творчества из исторически определённых ему границ. Подобная стратегия получила название «тотальное искусство». Термин восходит к эстетическим поискам Р. Вагнера, но будучи переосмысленным в поставангардном ключе, он стал достоянием постмодернистской эстетики, выражая её устремлённость к ризоматическому стиранию различий. В программе Gesamtkunstwerk (всеискусства), разработанной Вагнером, в которой он находил «возврат к иде-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

альному гармоническому единению искусств»[2], можно усмотреть истоки постсовременного синтеза искусств, который происходит в случае слияния искусства и жизни. В самом деле, какой из традиционных видов искусства может адекватно отобразить реальную действительность во всём её многообразии? Действительность является в нашем восприятии во всей совокупности ощущений – зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, двигательных, а отдельные традиционные виды искусства способны дать лишь одностороннюю её картину. Всеохватный и всесторонний взгляд, очевидно, будет наиболее близок самой реальности и будет наиболее адекватно выражен в самих реальных предметах. Зачем же тогда множить художественные сущности? Достаточно просто разрушить границы художественного и нехудожественного, искусства и жизни для того, чтобы воплотить в творчестве проект тотального искусства. Жизнь сама может быть искусством. В реальной практике это выражается в многочисленных способах художественного преобразования пространства с целью создания необычных эффектов. Такие тотальные проекты дают возможность свободно изменять окружающую среду, создавая эффекты звукового, светового, пространственного искажения мира с целью расширения представления зрителя о реальности, разотчуждения нашего образа мира при помощи внехудожественных средств и способов творчества. Деятели «Флюксуса» – движения, разрушающего границы искусства, шли этим путём. По словам Х. Рихтера, «отказавшись от предубеждения по отношению к любым процессам и техническим приемам», художники «часто выходили за границы отдельных искусств: от живописи к пластике, от картины к типографии, к коллажу, к фотографии и фотомонтажу, от абстрактных форм к жанровой картине, от жанровой картины к фильму, к рельефу, к найденному предмету. Стирая границы между искусствами, художник обращался к поэзии, поэт к живописи. Повсеместно находила отражение новая без-граничность»[3]. Изначальный проект Вагнера, предполагавший просто-напросто реформу музыкального театра, которая должна была привести к идеальному синтезу искусств в рамках оперного спектакля будущего, трансформируется в посткультуре в эстетические практики разрушения границ искусства и погружения его в тело культуры и даже бытия вообще. Тот же принцип используется в концептуализме: «В качестве объекта искусства… может быть представлен любой объект: акт искусства состоит только в том, чтобы он был назван таковым в данном месте, в данной ситуации»[4].

Характерным постмодернистским способом разрушения границ является новое решение проблемы эстетического ограничения. Любой стиль, направление или эпоха в искусстве устанавливают систему эстетических ограничений. Искусство не может быть всеохватным. Существует определённая система отбора, которая обусловливается мировоззрением, лежащим в основе эстетических взглядов. Система отбора выражается в ограничениях – эстетика строго фиксирует нормы отражения мира в искусстве. Ограничения налагаются на содержательную сторону произведения: отбирается объект изображения (существуют избегаемые, допустимые и предпочитаемые объекты), на предмет изображения, на ракурсы и аспекты рассмотрения того или иного объекта с точки зрения мировоззренческих и идеологических систем, на ситуации, обстоятельства и мотивы его бытования в реальности. Подвержена ограничениям и формальная сторона произведения. Каждому стилю и направлению

[2] Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. С. 125.

[3] Орлова Е. В. Фото- и видеотехнологии в творчестве художников группы «Флюксус» // Германия. XX век: Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 374.

[4] Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 228.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

свойственен особый набор выразительных средств, особая система сопоставления предметов изображения и средств их передачи в искусстве. Отношение к выразительным средствам всегда строго избирательно; часть их табуируется, другая – выстраивается в определённую иерархию отношений, отражающих влияние друг на друга в общей системе построения художественного образа. Постмодернистская эстетика решает вопрос об эстетическом ограничении радикально. Поскольку с точки зрения постмодернистской эстетики весь набор выразительных средств уже осуществлён в истории искусства, то сегодняшние художественные практики могут с лёгкостью использовать все известные (как активно использовавшиеся, так и замалчивавшиеся) системы изображения действительности. Ограничений просто нет и быть не может. Ведущим становится лозунг о том, что «всё годится» (anything goes) в качестве предмета и средств искусства. Коль скоро всё годится, то и нет никакой необходимости подвергать художественной обработке тот материал, который жизнь даёт художнику; можно просто-напросто его использовать в готовом виде. Примером может служить постмодернистская архитектура, разрушающая так называемые «оси Витрувия»: любые архитектурные стили, любые формы строительства и архитектурные детали могут быть установлены по отношению друг к другу в форме нечётких оппозиций; в результате возникает стилистическое пространство, подобное облаку, внутри которого есть место любым (как искусственным, культурным, так и природным) формам организации пространства. И посттворцу остаётся лишь свободно черпать предлагаемые природой и культурой материалы, не обращая внимания на их происхождение и соотношение. Тем самым границы между художественным и нехудожественным пропадают.

Есть разные способы проникновения жизни и культуры в художественный объект. Но все они отражают постмодернистскую уверенность в невозможности создания чего-либо нового и естественную в этом случае потребность в заимствовании. В постмодернистской эстетике найдётся достаточно значительное количество терминов, отражающих одну и ту же тенденцию в посткультуре – тенденцию к заимствованию существующих объектов. Начало этой форме художественного творчества в авангарде положил М. Дюшан своими реди-мейдами. Концептуальная установка на заимствование готовых, сделанных, фабричных объектов как артефактов искусства действительно становится общепринятым явлением после дадаистских проектов. Во второй половине XX века такая практика распространяется во всех видах искусства, тем самым разрушая границы между ними. Явлениями того же порядка, что и реди-мейды, становятся и техника «найденных вещей» в живописи, которая сводится к включению реальных предметов или их фрагментов в живописные композиции, и техника «украденного объекта», выражающаяся в использовании существующих литературных форм в современных текстах, и техника коллажа, родившаяся в недрах живописного авангарда и ставшая сегодня общераспространённым явлением искусства, и техника монтажа, бывшая сначала техническим выразительным средством киноискусства, а сегодня позволяющая вмонтировать любые куски реальности в ткань художественного текста. Всё это и есть способы «создать у читателя иллюзию исчезновения мифосимволической по своей природе субстанциональной грани между артефактом искусства и реальными предметами действительности»[5]. Они отражают одну и ту же тенденцию – невозможность отмахнуться от того «гула» культуры, который нас сегодня охватывает благодаря включённости любого современного деятеля искусства в информационное пространство, делающее доступным всё наследие мирового искусства. И доступность этого наследия не даёт возможности не заметить и не воспроизвести его вместо того,

[5] Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. С. 304.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

чтобы создать что-то новое. Границы искусства разрушаются потому, что непрестанный «гул» культуры не позволяет творцу погрузиться в тишину для того, чтобы «выключить» процесс восприятия и «включить» процесс созидания. «Гул» культуры сопутствует нам всегда в разных формах как в смысле переносном, так и в прямом: «Где бы мы ни были, мы в основном слышим шум. Когда мы игнорируем его, он беспокоит нас. Когда мы слушаем его, он увлекает нас»[6]. «Гул» культуры воспринимается нами психологически в соответствии с моделью восприятия реального шума – он может либо раздражать, либо увлекать. Восприятие сегодня превалирует над созиданием, заимствование не может быть остановлено, поскольку творец погружён в своеобразное «пространство компиляции», которым является посткультура, заставляющая нас воспринимать шум. Тем самым, разрушая границы индивидуального «я» художника, современная культура разрушает и границы искусства в целом. Невозможность художника оставаться самим собой в своём произведении также может быть осмыслена эстетически как разрушение границы.

Отсутствие границ определяет открытость современного искусства. Открытость выражается и в способности поглощать и заимствовать, и в преднамеренной незавершённости текстов, создаваемых в пост-культуре. Установка на преднамеренную незавершённость возникает в связи с бессмысленностью попыток закончить художественный текст. Текст искусства всё равно будет восприниматься зрителями, и в процессе восприятия будет трансформирован под воздействием аллюзий и ассоциаций, которые вносятся зрителями в его структуру. Поэтому совершенно бессмысленным представляется стремление досказать всё до конца или поставить точку. Произведению сознательно придаётся незаконченная форма, в результате чего преодолеваются границы пространственные (произведение наделяется способностью включать в себя другие произведения), и временные (произведение в каждый новый момент времени не равно самому себе). Открытая форма может выражаться в формальной незаконченности произведения; в этом случае читателю даётся возможность домыслить финал самому. Открытая форма может представляться в виде многовариантности развития произведения, тогда читателю представляются несколько возможных (или невозможных) вариантов развития действия. Открытая форма может быть организована как цикл, в котором смысл многократно повторяется, но каждый раз на новом уровне, иначе трактуя одно и то же. Открытая форма подчиняется эстетическому принципу нон-финито (незаконченности), тем самым говоря о невозможности конца. Такое произведение есть произведение в постоянном становлении (work in progress), оно не только не имеет завершения, оно не имеет и начала, тем самым не имея никаких границ. Термин этот происходит из музыкальной эстетики и подчёркивает возможность дописывания произведения, его интерпретации и развития в процессе исполнения. Такая музыкальная методология бытования произведения (написание – исполнение – восприятие, и далее по кругу) переносится в посткультуре из области музыкальной на творчество вообще. Тем самым творчество никогда не начинается, но лишь продолжается после перерыва или остановки. «Происходит постоянное оборачивание конца и начала любого процесса»[7]. Нет начала и конца – нет границы.

Постоянный «гул» культуры, сопровождающий цивилизацию во второй половине XX века, заставляет деятелей разных искусств обращаться к поиску средств избавления от него. Но в этом поиске оказывается, что избавиться от него невозможно, потому что даже противоположность гула – тишина – тоже погружает наше сознание в хаос

[6] Кейдж Д. Будущее музыки: Credo // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 210.

[7] Терещенко Н. А., Шатунова Т. М. Постмодерн как ситуация философствования. СПб.: Алетейя, 2003. С. 60.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

культурных смыслов. Тишина становится предметом пристального внимания как музыкантов, так и других художников; она позволяет обнаружить, что границы между искусством и неискусством нет. Партитура «пьесы тишины» Д. Кейджа, состоящая их трёх слов: «tacet (молчание), tacet (молчание), tacet (молчание)» – и предназначенная для любого инструмента, является примером произведения, способного длиться любое время и дающего нам пример полного отрицания звука. Этот пример – чистая форма неискусства, но он спонтанно и непроизвольно заставляет слушателя вслушиваться в него и самому становиться искусством. Не слыша ничего, мы начинаем прислушиваться к ритмам собственного сердца и к ритмам собственных мыслей, которые, рождаясь, облекаются в художественную форму. Тем самым, музыка тишины толкает слушателя на спонтанный и неосознанный творческий акт. Но этот творческий акт исходит из ритмов сердца – ритмов физических, не обусловленных социально-культурной организацией человека. Тем самым музыка тишины стирает границу между природным и культурным в творчестве. Шум, который мы слышим, у каждого свой – он обусловлен субъективным культурным опытом, но исток его объективен, он – в физической жизни тела. Тишина близка по эстетическому статусу проектам конкретной музыки, потому что и там и там мы слышим шум (сформированный сознанием коллаж из культурно обусловленных, рождающихся из нашего культурного опыта, шумов). Той же самой формой творчества являются многочисленные эксперименты в изобразительном искусстве, стремящиеся уничтожить физическую определённость произведения в живописи и скульптуре. Здесь место тишины может занимать пустота и белизна – отсутствие цвета, изображения и объёма, но смысл остаётся прежним. Можно назвать много таких примеров. Это и творчество И. Кляйна – от «Картин Ива», в которых вместо живописи демонстрируется чистая бумага, лишь подталкивающая зрителя к созданию образов, – до неба как самой лучшей его картины и «Пустоты», «где основным объектом стала голая, слегка тонированная голубизной комната. Пустой синий мир был идеалом»[8]. Идеалом потому, что предоставляет все мыслимые возможности, ничем не ограничивая свободу. Это и творчество минималистов (как в живописи, так и в музыке), пользующихся самыми скудными выразительными средствами, приближающими адресата к погружению в природные процессы. «Гул» культуры неотличим от жизни природы, между ними нет границ, происходит «воссоединение искусства с природой и жизнью»[9].

Коль скоро нет границ ни в чём, художник может позволить себе играть с этими границами, устанавливать границы ненастоящие, существующие только в игре. Игровые технологии составляют кредо посткультуры. И игра – деятельность, подчиняющаяся строгим правилам, – становится средством разрушения этих правил в культуре. Посткультурная игра (алеа), имеющая своим истоком «игру в бисер», далеко ушла от неё, став практикой художественной культуры. Г. Гессе мечтал об элитарном способе мышления, который основывается на свободном и вольном оперировании разнообразными богатствами культуры и духовными ценностями (ведь «культурная игра возможна в обществе, признающем полилог культур и культурных кодов и живущем ими»)[10]. Математика и музыка составляли основу этого способа мышления (как почти пифагорейский идеал гармонии). В практике художественной культуры этот идеал реализуется не так. Проявили себя две стороны игрового принципа. Первая сторона – простая комбинаторика, «жонглирование» смыслами и образами. Цели та-

[8] Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 90.

[9] Переверзева М. В. Новейшая полифония Джона Кейджа // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М.: ТС-Прима, 2006. С. 278.

[10] Апинян Т. А. Игра в пространстве серьёзного: Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 340.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

кого способа творчества могут быть вполне благими, но результат восприятия не всегда адекватен. Как ни надеялся У. Эко на то, что при прочтении нового романа читатель непременно открывает новые смыслы, о которых не ведал писатель, и как не уверял он, что это и есть главное счастье для творца, но всё же творчество по принципу комбинаторной игры из элитарного способа установления ценностей (дающего, по мнению Гессе, высшую весёлость) всегда обращается в развлечение, занимающее читателя только в том случае, если его ждёт радость узнавания. И вновь мы пересекли границы. Вторая сторона посткультурной игры – алеаторика, рождённая из неверия в возможность творить. Разработанные Кейджем способы сочинения путём гадания по «Книге перемен» и путём подбрасывания монеты, или способы исполнения, допускавшие неисполнение (повторение) по воле исполнителя каких-либо фрагментов, написанных композитором, направлены на преодоление оппозиции существующего и несуществующего в культуре. Случайность может быть абсолютной или ограниченной произволом автора (как в «Музыке для фортепиано» Кейджа, возникшей благодаря несовершенствам бумаги и исполняемой в произвольном порядке; в ней «последовательность страниц и продолжительность нот выбирает пианист»)[11]. Игра в искусстве становится формой фиксации случайностей, о чём говорил П. Булез, выделяя «музыку случайностей», в которой композитор лишь фиксирует то, что звучит вне его воли и сознания. Игра, таким образом, позволяет творцу нарушать любые границы и, напротив, устанавливать свои собственные там, где ему это представляется нужным.

Тема искусства без границ открыта Л. Фидлером в имевшей характер манифеста для литературного постмодернизма статье «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Фидлер говорил ещё об одной границе, которую пересекает постмодернистское искусство – границе между элитарным и массовым, более того, он «ставит проблему снятия границ между элитарной и массовой культурами, между реальным и ирреальным»[12]. Проблема, рождённая XX веком, – непреодолимый разрыв между элитарной художественной культурой авангарда и модерна, которая делала акцент на формотворчестве, создании нового художественного мира, далёкого от чаяний зрителей, не причастных к художественной деятельности тех или иных групп, и массовой художественной культурой. Массовая культура, также родившаяся в XX веке, проявила себя как очень активный борец со всяческими границами. Её агрессивность, объяснённая ещё Х. Ортегой-и-Гассетом, сопровождалась пониманием бессмысленности чистого формотворчества и ухода от объективной реальности, которые были свойственны авангарду. Важная сторона этого – эстетизация среды, которая «превращает человека в манипулятора знаками, заменяющими ему истинные отношения»[13]. Массовая культура сумела очень быстро ассимилировать авангард, приобретя у него несколько эстетических средств, описанных выше. Все они рождались в недрах высокого авангарда, но оказались очень полезными для массовой культуры, которая быстро постигла их, усвоив главный и наиболее эффективный способ расширения культурного опыта – пересекая границы, уничтожать их. Пересечение границ стало не только культуротворческим средством, не только художественной стратегией массовой культуры, которая привела её к растворению в авангарде и формированию постмодернистской ситуации в обществе, но и действенным общественным средством. Пересекая границы, искусство оказалось способным подчинить

[11] Дубинец Е. А. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 195.

[12] Дианова В. М. Постмодернистская ситуация в культуре XX века // Философия культуры: Становление и развитие. / Под ред. М. С. Кагана. СПб.: Лань, 1998. С. 352.

[13] Извеков А. И. Проблема личности постмодерна: Кризис культурной идентификации. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 224.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

своим игровым и вполне художественным стратегиям политику и общество, средства массовой информации и терроризм, экономику и банковскую сферу, антропологию и философию, религию и образование. Понимание того, что всё более и более художественный статус приобретают все эти сферы общественной жизни, приходит при сопоставлении их со стратегиями художественной деятельности. Разрушение границ через проникновение искусства в политическую сферу привело к появлению особой формы художественной деятельности, в которой искусство смыкается с политикой. Эта сфера – акционизм. Здесь акция художественная неотличима от акции политической, они пользуются одинаковыми выразительными средствами, а подчас даже имеют и одинаковые (политико-эстетические) цели. В качестве новых задач искусства рассматривается перестраивание социальных и политических структур, достижение разнообразных политических целей, организация общества на основании художественных принципов, имеющих в своей основе человеческие (гуманистические) структуры. Общественные и политические институты могут рассматриваться как материал для работы художника, они уподобляются холсту и краскам, или глине и рукам скульптора, который может изменить их, изваяв нечто, более соответствующее своим чаяниям и представлениям о верном общественном устройстве, имеющим опять же эстетическую форму выражения. Тем самым задача растворения искусства в жизни достигнута: границ между ним и другими сферами культуры практически не осталось, причём не только в художественной практике, но всё чаще и в реальности.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Елена Анатольевна БОГАТЫРЕВА / Elena BOGATYREVA

Академия медиаиндустрии, Москва, Россия
Проректор, доктор философских наук

Academy of Media Industry, Moscow, Russia
Vice-Principal, Doctor of Science in Philosophy
elenabogat@yandex.ru

КРЕАТИВНОСТЬ, АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Искусство эпохи модерна, модернизм и современное искусство объединены общей линией развития. «Модерн» и «модернизм» не являются синонимами. Под «модерном» подразумевается социокультурное явление, в рамках которого на рубеже XIX-XX вв. возникает новая эстетическая парадигма «модернизм». Искусство модернизма задаёт новую модель эстетического восприятия, характерной чертой которой становится фигура посредника. К установкам и принципам модернизма восходят также некоторые приёмы арт- менеджмента.

Ключевые слова: теория искусства, эстетическое восприятие, Ю. Хабермас, модернизм, арт-менеджмент.

CREATIVITY, ART-MANAGEMENT AND PROBLEMS OF ART THEORY

Art of the modernity, modernism and contemporary art are all committed to a single line of development. Author distinguishes between “Modernity” and “Modernism” (modernist art). Art of the modernity stands for a socio-cultural environment which produced a new esthetic paradigm of “modernism” at the turn of the XXth century. The modernist art introduced a new pattern of esthetic perception with a role of an intermediary as its distinctive feature. Modernist principles and approaches are what the certain art-management methods can be traced back to.

Key words: art theory, aesthetic perception, J. Habermas, modernism, art-management.

События художественной жизни последних десятилетий XX в. являются следствиями не столько стилевых изменений, сколько изменений способов социокультурного функционирования искусства. Не случайно модификации в сфере художественной культуры (т.е. изменения, затрагивающие искусство и его институты) как бы по умолчанию рассматривались исследователями в качестве индикатора социокультурных изменений. В то же время трансформации общественной функции искусства на протяжении прошедшего столетия совпали со становлением и утверждением такого явления, как арт-менеджмент. Отталкиваясь от этих исходных посылок, сформулируем ряд вопросов, постановке которых посвящён этот текст. Прежде всего, существует ли платформа, позволяющая объединить в рамках общей постановки проблемы, с одной стороны, вопросы технологии, а с другой – смыслополагающие вопросы, в разных аспектах затрагивающие проблемы бытия художественного произведения и природы искусства вообще? Что находится в в*е*дении теории искусства в ситуации, для которой характерно включение менеджмента в процесс социокультурного функцио-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

нирования продуктов художественного творчества? Каково соотношение таких институтов искусства, как, например, художественная критика и современные технологий арт-менеджмента? Какие принципы и установки художественного модернизма находят в нём своё неожиданное продолжение и развитие? И не являются ли технологии арт-менеджмента попыткой своего рода «ручного управления» в кризисной ситуации?

Этот текст не претендует на разрешение всех названных вопросов. Актуальными представляются уже их постановка и обсуждение.

1. *В перспективе культурологии*

Оговорим сразу, что под такой дисциплиной, позволяющей удержать в поле зрения вопросы «*как*» и «*для чего*», то есть вопросы технологии и целеполагающие вопросы, подразумевается культурология. Речь идёт о дисциплине, об области знания, которая принципиально междисциплинарна и ориентирована на исследовательские программы. Сопоставление культурологии с такими гуманитарными науками, как, например, литературоведение, социология и даже культурная антропология (учитывая всё многообразие проявлений последней) было бы не совсем точным, поскольку речь идёт о явлениях разного порядка. Культурология возникает и институциализируется не в эпоху модерна и не в XIX в., а значительно позднее. Хронологически она восходит ко второй половине XX в., когда апелляция к культурологически ориентированным исследованиям становится характерной чертой гуманитарных наук вообще. В том смысле, что изучение специфических проблем той или иной дисциплины предполагает (в качестве условий возможности исследования) выявление, прояснение, изучение культурных предпосылок, культурного контекста, культурного фона этих рассматриваемых проблем. Причём данный ход рассматривается как возможность преодоления кризисной ситуации, проявившейся в различных гуманитарных дисциплинах.

В том числе в эстетике и в философии искусства, которые во второй половине столетия нашли свою новую роль в объяснении и обосновании того, почему н*е*что, что признано экспертами искусством, действительно им является. Такое положение дел можно считать ещё одним свидетельством изменения способов функционирования искусства в социокультурном контексте и показателем некоторой растерянности со стороны теории и философии искусства, которые были вынуждены спешно менять методы и приёмы взаимодействия с современной художественной практикой. Во второй половине XX столетия под вопросом оказались не только методы, но и область определения, и сам предмет эстетических исследований. Перед этой неопределённостью на второй план отступили различия между эстетикой и философией искусства, ещё не так давно считавшиеся самостоятельной проблемой исследований. Определённое оживление в сферу эстетики привнесли дискуссии о модернизме и постмодернизме, развернувшиеся в последние десятилетия ушедшего века и способствовавшие определённой интеграции исследовательских подходов эстетики, философии искусства и культурологии. Не менее отчётливо поворот в сторону культурологически ориентированных исследований проявился в обсуждении проблематики новых медиа, новых технологий коммуникации.

Что касается возможности анализировать трансформации в сфере искусства последних десятилетий, то переход к системе координат, которая позволила бы уловить, зафиксировать эти изменения и отрефлексировать сам момент перехода, предполагает междисциплинарность, которая не является недостатком, а служит скорее приметой времени.

2. *В социальном контексте*

В качестве ориентиров, опорных точек в процессе интерпретации современного искусства будем рассматривать категории модерна как социокультурного явления и модернизма как явления художественного. Показательно, что в историко-

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

философских, историко-социологических исследованиях нововременное искусство и его институты представали в качестве признаков общества определённого типа и воспринимались сквозь призму их функций в социальном контексте. Автономное нововременное искусство выступало одним из факторов, параметров в определении и описании специфики того общества, которое складывается в Новое время в европейских странах. Уже М. Вебер выделяет искусство и его институты в качестве характеристик и примет такого общества. Это обстоятельство подчёркивает Ю. Хабермас, анализируя теорию рационализации Вебера в первой части второй главы первого тома «Теории коммуникативного действия». То есть идентификация нововременного искусства осуществлялась посредством указания на социальный контекст и на его функции в этом контексте.

В соответствии с той же логикой описывает искусство эпохи модерна и сам Хабермас. Например, анализируя архитектуру функционализма и ее последующие трансформации в XX столетии, философ концентрируется прежде всего на проблеме социокультурного назначения данного направления. Архитектура функционализма выступает в исследовании Хабермаса как направление, самым тесным образом связанное с развитием модернизма[1]. История зарождения, распространения и последующей трансформации функционализма как архитектурного стиля предстаёт в качестве ответа на новые вызовы времени, которые обозначились уже в XIX столетии, и которые были связаны с потребностями переустройства старого средневекового европейского города. То есть, с появлением новых средств сообщения, новых строительных материалов и технологий, с необходимостью подчинения строительства «новым функциональным, прежде всего экономическим, императивам»[2]. Потребность в зданиях нового функционального назначения, в «новых библиотеках и школах, оперных залах и театрах», философ связывает с появлением «широко образованной, интересующейся искусством публики»[3]. Новые средства сообщения, прежде всего, железные дороги, вызвали к жизни принципиально новые архитектурные решения: например, проектирование вокзалов. С экономической динамикой оказались в конечном счёте связаны не только работы по реконструкции рыночных залов и складских помещений, но и возникновение таких сооружений, как универмаг, ярмарочный павильон. Как опосредованное следствие всех этих новаций формируется новый стиль жизни («новые жизненные сферы»).

Несмотря на то, что в термине «функционализм» уже заложено представление о том, что формы одновременно выражают функции, эта архитектура, по словам философа, следовала и собственным эстетическим закономерностям[4]. Парадоксальность исходных установок функционализма Хабермас видит в том, что архитектура всегда была ориентирована на целесообразность и этим отличалась от живописи, поэзии, музыки и других искусств. Но в то же время функционализм вписывается в общую модернистскую парадигму и «как искусство вообще подчиняется принуждению радикальной автономии»[5].

То есть архитектура модернизма, по выводу Хабермаса, адекватно ответила на те вызовы времени, которые были связаны с освоением новых материалов и технологий, с потребностью в новых сооружениях, однако «систематические зависимости от императивов рынка и планового управления она встретила скорее беспомощно»[6]. Поэтому в кризисе функционализма проявилось это более

[1] Habermas J. Moderne und postmoderne Architektur // Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion / Hrsg. von W. Welsch. 2 Aufl. Berlin, 1994. S.110-120

[2] Habermas J. Moderne und postmoderne Architektur. S.112

[3] Ibid.

[4] Ibid. S.115

[5] Ibid.

[6] Ibid. S.116

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

общее противоречие, которое философ подробно проанализировал в теории коммуникативного действия. То есть, с одной стороны, архитектура функционализма удачно вписалась в общее течение художественного модернизма, а с другой – «модернизированные общества со своими системными связями простираются за пределы жизненного мира, который планировщик мог соизмерять со своей фантазией»[7]. Поэтому кризисные явления в архитектуре модернизма являются не столько проявлениями кризиса самой архитектуры, сколько следствием её «функциональной перегруженности».

Противоречие, как показывает Хабермас, кроется уже в неоднозначности самого слова «функциональный», поскольку функциональным называют обычно то, что является средством для достижения какой-либо цели. Однако то, что функционально для «системы», необязательно будет таковым в координатах «жизненного мира». Это противоречие Хабермас иллюстрирует ещё одним примером из области социокультурного функционирования архитектуры: «Что является в этом смысле системно-функциональным для экономики и управления, например, уплотнение центра города с возрастающими ценами земельных участков и растущими налоговыми сборами, в горизонте жизненного мира жителей, как владельцев прилегающих участков, ни в коем случае не может оказаться «функциональным». Проблемы городского планирования не являются проблемами оформления, но в первую очередь проблемами управления, проблемами локализации и преодоления анонимных системных императивов, которые вмешиваются в городские жизненные миры и грозят истощить их урбанистическую субстанцию»[8].

Если некогда осуществление общественных функций городской жизни было *целью* «регулярного использования оформленных пространств», то уже в XIX в., следуя Хабермасу, город превращается в систему абстрактных функциональных связей, которую невозможно представить наглядно, эстетически. Тему города как жизненного мира философ рассматривает в терминологии цели и средств, переводя проблемы архитектуры и городского строительства на язык классической этики: действительно функциональна (что означает: следует замыслу модерна) архитектура, целью которой являлось бы развитие городского жизненного мира. Но реальное развитие функционализма во второй половине столетия этой логикой не руководствовалось. В результате произошло то, что автор квалифицирует как новое разделение формы и функции: «городской жизненный мир всё больше опосредуется неоформленными системными связями…»[9]. Поэтому в кризисе функционализма Хабермас видит скорее проявление этого более общего противоречия.

В интерпретации социальной роли искусства у Хабермаса просматривается тенденция к объединению двух функций: социальной и компенсаторной. Так, в упомянутой второй главе первого тома «Теории коммуникативного действия» философ говорит о том, что автономное искусство находится в отношении дополнительности к «рационализации повседневности», исполняя тем самым компенсаторную роль «спасения» в условиях повседневного рационализма. То есть функции, которые чаще всего противопоставлялись, в трактовке Хабермаса могут быть интерпретированы как разные проявления социокультурной роли искусства.

Итак, на протяжении эпохи модерна социальная функция искусства обретала различные выражения, а к концу XX века, точнее, уже в 1980-1990-е гг., характерное для прошедшего столетия представление об общественной роли искусства оказалось почти что исчерпанным. Имитации и обыгрывания признаков социальной значимости только усиливали это впечатление. Параллельно,

[7] Ibid. S.116
[8] Ibid. S.117
[9] Ibid. S.118

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

как уже упоминалось, развивались технологии, отвечающие на вопрос «как», то есть включающие посредника в процесс социокультурного функционирования искусства. Причём сама возможность расширения ситуации «художник-публика» путём включения в неё посредника наметилась уже на этапе становления модернизма.

3. *В традиции модернизма*

Показательно, что принципы, возникшие «незаинтересованно и без цели», обретут вполне утилитарное приложение, трансформировавшись в совокупность технологических приёмов. К примеру, образ автора в модернизме (авангарде)[10]. Начнём с того, что отношение «художник и его творение» в модернизме оказалось поводом для разворачивания некоторой интриги[11]. Схематично её можно представить следующим образом. С одной стороны, индивидуальность автора-художника рассматривалась в качестве подтверждения ценности художественного творения, а с другой – подлинность авторских проявлений тоже должна быть чем-то гарантирована. И если в романтизме, импрессионизме или уже собственно в модернизме гарантией авторской мифологии (используя современную терминологию) являлось созданное произведение, продукт художественного творчества, то в ряде течений второй половины XX в. единственной гарантией художественной ценности целого ряда произведений является исключительно фигура автора. То обстоятельство, что автор сможет обойтись и без собственно произведений, обнаружится уже во второй половине XX столетия[12]. Но в начале века, несмотря на всё культивирование образа автора-артиста, необходимость в существовании произведений сомнению не подвергалась. И хотя продукт творчества мог быть не самодостаточным без известной отрефлексированной авторской линии поведения, он всё же предполагался. Во второй половине столетия тема авторства будет развиваться скорее экстенсивно: путём детальной разработки авторских жестов и авторской мифологии, с целью заинтересовать не только специалистов, но и «широкие круги», средства массовой информации. То, что на рубеже XIX-XX вв. было определённым художественным открытием (даже учитывая, что модернизм продолжает романтическую линию в трактовке проблемы автора), во второй половине века превратится в совокупность технологических приёмов. Проблема оценки их креативного потенциала предполагает другой масштаб, нежели оценка продуктов художественного творчества.

Но дело не только в том, что некоторые основополагающие установки художественного авангарда нашли вдруг своё утилитарное применение. Хотя и эту тенденцию стоит отметить: ряд приёмов арт-менеджмента восходят к установкам и принципам модернизма. С его зарождением появилась онтологическая возможность вовлечения *посредника* в процесс социокультурного функционирования искусства. Дело в том, что новая художественная практика проблематизировала традиционную модель эстетического восприятия: оно оказалось не самодостаточным без поясняющих манифестов, трактатов, сопровождавших предъявление произведений искусства (прежде всего изобразительного искусства) публике. То есть восприятие искусства предполагало знакомство с поясняющим текстом. Искусство модернизма утвердило определённую рецептивную модель, включившую фигуру посредника в ситуацию эстетического восприятия. Чтобы проанализировать эту модель, обратимся к тем направлениям в изобразительном искусстве, которые возникли в XX столетии, и которые с точки зрения цели нашего исследования можно при-

[10] Не будем сейчас вдаваться в существо споров о соотношении понятий «модернизм» и «авангард» и в особенности аргументации представителей разных позиций. В этом тексте понятие «модернизм» рассматривается как более широкое по объёму, чем понятие «авангард».

[11] См. об этом: Богатырёва Е.А. Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. М., 1996.

[12] И даже раньше, поскольку первые эксперименты в этой области были поставлены уже Д. Хармсом.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

знать репрезентативными. В работе «Слова и вещи»[13] М. Фуко реконструировал «изображение классического изображения» на примере знаменитой картины Д. Веласкеса «Менины». Изучая диспозицию расположенных на полотне фигур и траектории посылаемых ими взглядов, Фуко обнаруживает характеризующую классическое изображение игру видимого и невидимого, знаковую роль зеркала, охватывающего невидимое пространство за пределами изображения. Можно сказать, что импульс к развёрнутой интерпретации картины, своего рода сигнал, опознавательный знак был найден как бы внутри изображения. А что могло бы послужить принципом интерпретации, например, «Чёрного квадрата» Малевича?

Если сопоставить традиционную (условно) модель восприятия «произведение – зритель» и созерцание, к примеру, «Чёрного квадрата» Малевича, то первое, что фиксирует непосредственный взгляд (при всей условности слова «непосредственный» в данном контексте), это собственную недостаточность для охвата и оценки ситуации. Первичное восприятие даёт сбой, потому что опознавательный знак, сигнал к «расшифровке» находится в данном случае не внутри изображения, а вне его. Другими словами, в этой, заданной модернизмом, модели непосредственный взгляд дистанцируется, и в процесс эстетического восприятия вторгается *посредник*. Принципиально механизм считывания остаётся тем же, но обеспечивающий это считывание принцип, опознавательный знак, «предпосланный» произведению, оказывается вынесенным за пределы изображения. Событием восприятие становится только в перспективе возникновения этого опосредующего взгляда. В результате коммуникативная ситуация «произведение – зритель», приобретает пространственное измерение, так что «процесс восприятия» превращается в «ситуацию восприятия».

Посредник впоследствии эмансипируется, приобретает самостоятельное существование. В раннем авангарде эту роль играли манифесты, декларации, трактаты, зачастую авторского же исполнения, которые были «предпосланы» отдельным произведениям и служили условием их восприятия[14]. Поэтому восприятие упомянутого «Чёрного квадрата» предполагало, например, знакомство с текстом Малевича, посвящённым обоснованию нового художественного течения – супрематизма. Трактат окажется посредником в процессе восприятия-интерпретации, а сама интерпретация – восприятием уже второго порядка. Позднее место манифестов и трактатов займёт фигура персонифицированного посредника: критика, постановщика, организующего художественное событие в самом прямом смысле слова. На рубеже 1920-1930-х гг. приём посредничества проявится в несколько иной форме: фигурой персонифицированного посредника окажется теоретик-идеолог. Впоследствии функции посредника будут изменяться, а проявления посредничества станут сложнее: от манифестов и трактатов – к теории, а затем и к фигуре эксперта, менеджера. Неизменным останется только наличие фигуры посредника в той рецептивной модели, которая задана искусством модернизма. Собственно, её реконструкция также предполагает обращение к исследовательским подходам культурологии.

Одним из следствий изменения способов социокультурного функционирования искусства представляется изменившийся статус художественной критики. Поскольку модель «произведение – реципиент» трансформируется, и в роли *посредника* выступает уже менеджер, то не оказывается ли избыточным в этой ситуации институт критики, восходящий к эпохе Просвещения? Тем более, что на практике критические тексты нередко служат дополнением к пресс-релизам. И критика, и техно-

[13] См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.,1994.

[14] О роли трактатов см., напр.: Харджиев Н. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

логии арт-менеджмента опосредуют коммуникативную ситуацию «произведение – публика». Конечно, уместным был бы вопрос об оптимальных условиях их взаимодействия, а также о площадке, об общей теории, в рамках которой возможна его постановка. Пока приходится признать, что вопрос о перспективах художественной критики в ситуации, для которой характерно вовлечение менеджмента в процесс социокультурного функционирования искусства, остаётся открытым и дискуссионным. Как и вопрос об общей платформе, позволяющей сформулировать и поставить обозначившиеся проблемы. Такой областью знания могла бы быть культурология.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Илзе ФЕДОСЕЕВА / Ilse FEDOSEEVA

Балтийская международная академия, Рига, Латвия
Доцент, доктор философских наук

Baltic International Academy, Latvia, Riga
Associate Professor, Ph.D.
ilze.fedosejeva@gmail.com

ПЕРФОРМАНСЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Широкое распространение художественных перформансов свидетельствует о сдвигах в современной культуре: на первый план среди других видов художественного творчества выдвигается коммуникативное. Анализ опыта латышских художников-перформеров позволяет выделить ряд особенностей данного вида творчества: художественное творчество предполагает организацию действий, а не создание произведения в качестве материального объекта; целью художественного творчества является коммуникация, а не произведение искусства, художественное творчество не противопоставляется восприятию; чуткость к происходящему в обществе становится предпосылкой успешного художественного творчества; творчество, ставящее в центре внимания коммуникацию, требует от художников особой коммуникативной компетенции; вместе с развитием разных форм сотворчества художественное творчество теряет статус избранности.

Ключевые слова: перформанс, современная культура, коммуникативная функция искусства, действие.

PERFORMANCE AND ARTWORK IN CONTEMPORARY CULTURE

The revelation and figuration of creative potential is an inherent part of any culture. The variety of cultures provides evidence that creativity can take various directions and receive various shapes. Transformations that take place in contemporary art manifest themselves primarily in performances. It is in the performance that artistic and non-artistic realities merge, which is an importantcharacteristic of contemporary art.

Key words: contemporary art, creativity, performances, culture.

Выявление и оформление творческого потенциала является неотъемлемой частью любой культуры, а многообразие культур свидетельствует о том, что творчество может быть направленно в разные русла и получить разное оформление. В разработанных культурой формах раскрываются ее парадигматические установки. Поэтому и понимание современной культуры не мыслимо без четкого представления о своеобразии творческой деятельности при нынешних обстоятельствах. Учитывая то обстоятельство, что уже начиная с эпохи Возрождения, прообразом творческой активности выступает художественное творчество, для выявления изменений в творческом потенциале современной культуры следует обратиться к изменениям в области искусства и преобразованиям в художественном творчестве.

Трансформации, имеющие место в художественном творчестве современности, лучше всего

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

проявляются в перформансах[1], так как в них налицо слияние художественной и внехудожественной действительности, что с точки зрения автора является характерной приметой современного искусства.

В данной статье под перформансом понимаются разнородные явления в искусстве. Аеномен перформанса простирается далеко за пределы искусства. Начиная с 50-х годов, когда термин вошел в обиход у теоретиков культуры, им обозначаются любые инсценированные социальные действия. В своей книге «Власть и перформанс» Иоганнес Фабиан предлагает следующее определения перформанса: «Перформанс в моем понимании несомненно является действием, но не представлением согласно имеющемуся сценарию; он видится как делание, сотворение, формирование»[2]. В этом определении внимание обращено на действия, имеющие выразительную форму. При изучении социальной реальности исследователи обнаружили, что для множества действий, образующих эту реальность, выразительность является смыслообразующим моментом. Инсценировка действий ради достижения выразительности и составляет суть перформанса в широком смысле этого слова. Соответственно перформансы всегда несут в себе отпечаток событийности. А рассмотрение перформансов в качестве событийного действия выявляет ряд особенностей:

1) перформансы изменяют течение времени, какой-то из его отрезков превращая в событие;

2) перформансы придают новую или изменяют существующую ценность вовлеченных в событие объектов;

3) перформансы не продуктивны для производства материальных благ;

4) перформансы протекают согласно ими самими установленным законам.[3]

Интерес к выразительным аспектам культуры привел исследователей к выводу о всеобщем перформативном характере культуры, в свете чего художественный перформанс является лишь частным случаем более распространенного явления. Художественные перформансы, согласно общему представлению, можно определить как инсценировку художественного творчества, где на первый план выдвигаются действия по созданию произведений искусства.

Обращение к перформансам как к предмету рассмотрения обусловлено тем, что они обладают рядом примечательных для современного искусства свойств: это и превращение произведения искусства из качественно определенного материального объекта в неопределенную ситуацию, и вытеснение контемплативного созерцания в процессе общения с произведением искусства вовлеченностью реципиента в сам процесс становления произведения, а также в новые формы авторства, или точнее соавторства, когда художники сотрудничают не для воплощения идеи или концепции отдельного индивидуального художника, как это имеет место в театральном или киноискусстве, но когда их сотрудничество носит истинно коллаборативный характер, и сотворенное произведение искусства является результатом синергетического взаимодействия всех участвующих.

Предметом для изучения художественного творчества в рамках перформансов в данной статье служат созданные латвийскими художниками произведения искусства.

Актуальность выбранной темы определяется и стремительно возрастающим использованием новых медиа, в том числе интернета, для осущест-

[1] Понятие «перформанс» в данном случае используется как собирательное для обозначения весьма широкого круга художественных явлений в разных культурных традициях имеющих разные названия: акционизм, хепенинг, live art, event art.

[2] Fabian J. Power and Performance. Madison,Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990, P. 13.

[3] Ближе см.: Schechner R. Performance Theory. London, New York: Routledge, 1988.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

вления очень разнообразных художественных действий, имеющих в основном перформативный характер.

Поставленная задача – выявить особенности художественного творчества в связи с процессами в современном искусстве – имплицитно содержит в себе положение о разнородности и исторической изменчивости самого художественного творчества. Поэтому для решения обозначенной задачи представляется необходимым разработать модели художественного творчества, по возможности охватывающих все многообразие подобных форм. Для этого следует обратиться как к художественной практике, так и к ее теоретическому осмыслению.

Автор считает целесообразным выделить следующие модели художественного творчества:

1. Художественное творчество как инспирация.
2. Художественное творчество как мастерство.
3. Художественное творчество как проявление субъективности художника.
4. Художественное творчество как коммуникация.

1. Представление о художественном творчестве как инспирации имеет древние корни в европейской культуре. В диалоге «Ион» Платон устами Сократа объясняет рапсоду Иону суть литературного сочинительства: « … он (поэт – *И.Ф.*) может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар он не способен творить и пророчествовать»[4]. В понимании Платона художественное творчество не относится к роду сознательных активностей; художник, в данном случае рапсод, выступает лишь в качестве посредника между божеством и слушателями. Причина творческого акта, как и содержание произведения, находятся вне художника, т.е. в инстанции божественного. Художественное творчество как бессознательная деятельность в данном случае не имеет отношения к каким-либо личностным аспектам художника. Но художественное творчество связано с особым эмоциональным состоянием, для характеристики которого Платон пользуется термином энтузиазм. Энтузиазм художественного творчества для Платона идентичен энтузиазму, рожденному произведением искусства, что вполне соответствует представлению о художнике как медиуме. Вместе с уравниванием эмоционального состояния художника и реципиента отрицается привилегированная позиция автора, как в отношении произведения искусства, так и в отношении творчества.

Но божественное первоначало не является единственно возможным истоком инспирации. Психоанализ, как и сюрреализм, выстраивающий свою теорию художественного творчества согласно основным положениям психоаналитической теории, движущую силу художественного творчества усматривает в области неосознанного. Так в теории Карла Густава Юнга первоначалом художественного творчества объявляется коллективное бессознательное, а коренящиеся в нем архетипы выступают организующим принципом художественного творчества. Тем самым художественное творчество по своему протеканию становится процессом спонтанным и методически неуправляемым. «Ибо искусство прирождено художнику как инстинкт, который им овладевает и делает его своим орудием»[5] пишет Юнг. Следовательно, несущественными провозглашаются любые проявления авторской личности: «... личностное начало в поэте только дает ему преимущество или воздвигает перед ним препятствие, но никогда не бывает существенным для его искусства»[6], продолжает Юнг и к нему присоединяется Андре Бретон, усматривающий

[4] Платон. Ион, 534. Собр. Соч.: В 4-х т. Т.2. М.: Мысль, 1992. С. 375.

[5] Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. С. 146.

[6] Там же. С.152.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

суть сюрреализма в психическом автоматизме похожем на состояние сновидения[7]. В таком понимании предпосылкой свободного творчества является усыпление разума, а само творчество реализуется вполне автоматично, что и подтверждается введенным Бретоном понятием «автоматического письма».

2. Представление о творчестве как мастерстве также берет начало в недрах античной культуры. Выдвижение мастерства в качестве определяющего признака художественного творчества исторически связано с тем обстоятельством, что художественное творчество еще не выделилось в обособленный род занятия. Художник приравнивается к ремесленнику, и как ремесленник он должен иметь компетентность; то есть, обладать знаниями, соответствующим предмету труда и иметь практические навыки. Художественное творчество, как и ремесло, в первую очередь требует следования определенным принципам. В этом смысле показательно высказывание Аристотеля в «Метафизике», утверждающее, что искусство подражает природе, но оно подражает ей не в смысле необходимого копирования созданных ею форм – оно подражает ей в ее творческом действии, то есть, воплощая в материале целесообразную форму[8]. Тем самым художественное творчество становится столь же целесообразным и закономерным, как и происходящее в природе. Аристотелевская «Поэтика», содержащая множество разнородных указаний по созданию поэтических произведений, вполне соответствует такому представлению о художественном творчестве.

Представление, приравнивающее художественное творчество к деланию, царит в Европе вплоть до Ренессанса. Данная трактовка оставляет за скобками как новаторскую активность художника, так и личностные и субъективные аспекты его деятельности. Она привлекает внимание к тому обстоятельству, что искусство имеет не только духовный, но и рукотворно-конструктивный характер, что в каждом техническом приеме заключен принципиально важный момент художественности. Основой художественности является не идея, а сама деятельность, центральным звеном художественного творчества выступает сотворенный предмет, то есть, произведение искусства, на создание которого и направлена вся активность. Соответственно и восприятие обращено не на саму деятельность, а на произведение искусства как результат этой деятельности.

Концепция художественного творчества как делания сочетается с идеей подражания: то ли подражания природе, то ли примеру других художников. По сути, любой призыв следовать примеру того или иного художника в скрытой форме содержит в себе представление о художественном творчестве как подлежащем освоению мастерстве. В подоплеке данного призыва представление о художественном творчестве как мастерстве, в более или менее явном виде, воспроизводится и в нормативной эстетике.

3. Новые веяния, связанные с установлением связи между личностью творца и художественным произведением, в понимании художественного творчества наступают лишь в эпоху Возрождения. Впервые в истории творчество выделяется как обособленный род занятия, и впервые субъективность художника становится носителем специфики данного рода. Итальянский архитектор и основатель искусствознания Джорджо Вазари был одним из первых, кто при описании художественных достижений своих современников интересовался и их биографиями, устанавливая связь между художественным творчеством и жизненным путем художника. Намеченная связь между субъективностью и творческой активностью закономерно приводит к понятию стиля. Стиль как выразитель индивидуального подчерка становится приметой, отличающей подлинное искусство от ремесла и копирова-

[7] Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма. М.: Гитис, 1994. С. 62.
[8] Аристотель. Метафизика, VII, 8 (1034а) // Сочинения: В 4-х т. Т1. М.: Мысль,1976. С. 202.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ния. Вместе с тем на первый план выдвигается индивидуальность и уникальность самого творца. Творец перестает быть простым тружеником на поприще искусства, и вместе с утверждением своей индивидуальности перерождается в гения. Но представление о гении как субъекте художественного творчества неоднозначно и в ходе истории переживает значительные изменения. Если в начале, в эпоху Возрождения, гению дозволено только совершенствовать природу, то уже согласно тезисам философии Канта, посредством гения природа диктует свои законы искусству, а в романтизме гений приобретает права создавать совершенно новую реальность, не считаясь с природой. Несмотря на разнородную трактовку гения, во всех случаях речь идет об особой его избранности и противопоставленности потребителю искусства. При том, легитимация прав художника подчинять реальность законам художественного творчества, намечает путь отчуждения художественной реальности от реальности повседневной, даже в том случае, когда художественная реальность провозглашается реальностью более совершенного порядка. Отчуждение творчества от реальности подтверждает и весьма распространенное убеждение о том, что великие художники умирают не понятыми своим временем, а истинный ценитель искусства не современник, а человек будущего. Творчество приравнивается к пророчеству, а взаимодействие с публикой откладывается на неопределенное время.

Вместе с возвышением индивидуальности творца художественное творчество вновь перемещается в духовный план: оно снова рассматривается как воплощение идеи, но на этот раз не трансцендентальной, а выстраданной самим художником. В этом смысле слова Вазари более чем примечательны: «Скульптура – это искусство, которое, удаляя излишек обрабатываемого материала, приводит его к форме тела, предначертанной в идеи художника»[9]. Выдвижение идеи в центр художественного творчества снова делает произведение завершающим моментом творческого акта, так как именно оно рассматривается в качестве материализации художественного замысла. Становясь отправным пунктом художественного творчества, идея предполагает рождение произведения искусства как оконченной целостности.

4. История искусства знает немало примеров, когда произведение искусства рождается во взаимодействии с публикой: это к примеру и игровые песни в фольклоре и народный танец, а также разнообразные проекты современного нет-арта, предусматривающие интерактивность как условие своего существования. Соответственно и создание таких произведений нельзя объяснить созданием материальных объектов с четко определенными свойствами. Если рассмотренные выше модели художественного творчества подразумевали создание произведения искусства в качестве материального объекта, то в данном случае речь скорее идет о создании возможностей коммуникации и соучастия. Наличие в искусстве целого пласта явлений, не имеющих четкого объектного характера, подталкивает к необходимости выделить особую модель художественного творчества, направленного на создание произведения искусства как событий (а не объектов). Так как, по мнению автора, создание такого рода произведений возможно только посредством коммуникации, предлагается для описания особенностей данного вида творчества выделить особую модель художественного творчества, рассматривающую творчество как коммуникацию.

Важно отметить, что коммуникация здесь понимается не просто как передача сообщения, ибо в таком случае коммуникацию нельзя было бы выделить в качестве определяющего момента данной модели творчества, так как воплощение трансцендентальной или субъективной идеи в произведении

[9] Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Наука, 1991. С. 68.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

искусства тоже можно охарактеризовать как передачу информации. Коммуникация, в строгом смысле этого слова, не исчерпывается отправкой сообщения; она необходимо включает и ответную реакцию. Поэтому следуя за Никласом Луманом нужно подчеркнуть: «Коммуникация возникает лишь тогда, когда кто-то видит, слышит, читает и постольку понимает, что здесь могла последовать дальнейшая коммуникация. Одно только действие, передающее сообщение, следовательно, не является коммуникацией»[10]. А в отношении искусства это означает, что художественное творчество как коммуникация нацелено на вызывание ответных реакций у публики. Это может быть ответная реакция прямых участников, а также общественности в целом, что возможно и объясняет тяготение к скандалам в современном искусстве.

Рассматривая перформанс в качестве образцового примера коммуникативного художественного творчества, важно помнить, что коммуникация в качестве существенного признака перформанса признается не только теоретиками искусства, но и самим художникам. В качестве подтверждения можно привести высказывание латышского художника Атиса Дзерве: «Перформанс – это коммуникация. Это – язык, при помощи которого мы общаемся с другими людьми. … Перформанс – это способ выразить словами невыразимое»[11], а также слова его товарища Кристапа Пуце: «Для меня перформанс – это еще один способ коммуникации, связанный с трансформированием внутренних побуждений в действие»[12].

По мере того, как в перформансах основное внимание уделяется коммуникации, меняется способ существования произведения искусства: произведение искусства теряет свой предметный характер, а само художественное творчество в форме инсценированного действия становится произведением искусства. В перформансах, по сути, мы имеем дело с произведением искусства без произведения: конечной целью художественного творчества является не предмет, а само действие. «Мне нравится перформанс тем, что он богат…» говорит о своем творчестве А. Дзерве. «Рассказчик рассказывает и писатель пишет, а в перформансах художник передает людям сообщение, совершая ряд действий в выстроенной им среде»[13]. Понимание перформанса как действия объясняет, почему творчество может обойтись без сотворения новой предметной реальности и ограничиваться лишь организацией предметного мира обыденности. «Героями» перформанса «Что у девочек в сумочках» становятся предметы из дамских сумочек посетительниц ночных клубов, к которым художница Катрина Нейбурга обращается в туалетах с просьбой выложить содержимое их сумочек перед видеокамерой и объяснения самих девочек о назначении этих предметов.

Произведение искусства как действие, притом не как изображающее действие, а как действие событийное, обозначает зарождение новых взаимоотношений художника и произведения. Это отношение вовлеченности художника в само произведение, притом, не в качестве исполнителя, а в качестве материала, позволяет говорить о двоякой вовлеченности художника. Во-первых, нужно указать на телесное присутствие художника в произведении. Думается, что это объясняет, почему эксперименты над телом являются столь излюбленной темой всех акционистов. Перформанс «Шоу боли», название которого наилучшим способом выражает суть происходящего, художников группы «Brigado Genocid» тому пример. Во-вторых, частью произведения искусства становится образ художника. В этом смысле показательно высказывание художника Ивара Майлитиса о перформансе как представлении личности при помощи визуальных дейст-

[10] Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. С. 12.
[11] Matule Z. Performance Latvijā 1963-2009. Rīga: Neputns, 2009, 65.lpp.
[12] Там же. С. 59.
[13] Там же. С. 66.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

вий[14]. Вместе с тем, как личностный образ и тело становятся исходным материалом произведения искусства, художественное творчество приобретает новое измерение – сотворение имиджа самого художника. По сути, художник творит сам себя как произведение искусства. (На вопрос о том, насколько личность художника соответствует предлагаемому публике образу, очевидно, нельзя ответить однозначно.) Образ художника, в первую очередь, формируется при помощи созданных им произведений. Но не только. В эпоху средств массовой коммуникации активно используются и массмедиа любого оттенка. Одним из наиболее эффективных способов создания имиджа, несомненно, является скандал, который уже издавна использовался как средство привлечения внимания, в том числе и к художнику и его творчеству, но только в перформансах скандальные истории, и не только скандальные, но любые истории формирующие образ художника, влияют на смысл созданных им произведений. Данное обстоятельство позволяет иначе взглянуть на склонность к скандалам и усмотреть в ней не только испорченность человеческой натуры, маркетинговый трюк, но и определенную логику современного искусства.

Сегодня мы должны иметь в виду, что отношение художник – произведение искусства перевернулось. Классическая герменевтика понимала произведение искусства как воплощение интенции художника и строила образ художника, изучая его творчество; коммуникативная модель творчества предполагает и противоположный путь – от образа художника к произведению искусства.

Начиная с 1968-го года, когда Ролан Барт опубликовал свою работу «Смерь автора», не утихала полемика о судьбе дорогого покойника. Кажется, что в отношении перформаса пророчества о смерти автора не подтвердились. Анализ перформанса в качестве показательного примера коммуникативной модели художественного творчества приводит к выводу о возросшей роли художника, так как последний должен иметь не только практические умения и художественное воображение, но и захватывающий публику собственный образ. Луман очевидно прав, когда в рамках своей концепции искусства как коммуникации в авторе видит сгусток всей ее системы[15].

Для дальнейшей характеристики коммуникативной модели творчества следует вернуться к определению перформанса как коммуникации. Данное определение предполагает и новые отношения как между художниками, если в перформансе принимает участие несколько художников, так и между художником и публикой. Коммуникация здесь является образующим принципом произведения искусства. Можно сказать, что перформансы создаются в результате со-действия, что характерно для коллаборативного авторства. Правда, коллаборативное творчество в перформансах в отличии от некоторых проектов *нет-арта* проходит в обозначенных художником условиях. Но в любом случае создание перформанса требует от художника особой способности, то есть, коммуникативной компетентности. Коммуникативная компетенция включает в себя:

1) владение символическим значением используемых средств выражения, а так как перформансы нередко включают всевозможные предметы повседневного мира, художник должен владеть очень разнообразными пластами символических значений, раскрывающих общественную жизнь во всей многогранности;

2) владение разными формами дискурсивности, и в данном случае недостаточно навыков работы в рамках чисто художественного дискурса;

3) эмпатию и способность прогнозировать поведение партнеров по коммуникации;

4) стратегическое умение управлять коммуникацией.

[14] http://performance.lv/Makslinieki/14

[15] Luhman N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 88.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Следовательно, если представление о художественном творчестве как ремесле требовало от художника практических умений по обработке материла, то творчество как коммуникация заставляет его иметь практические навыки коммуникации.

Усилия коммуникативного художественного творчества направлены не на создание новой предметной реальности, а на организацию условий для выявления определенного опыта. Гинтс Габранс так говорит о своем творчестве: «Я только провоцирую ситуацию, которая дальше развивается сама»[16]. В том же духе звучит высказывание Зане Матуле: «Перформанс для меня способ изучения мира и самой себя»[17]. Сказанное означает, что творческую активность по созданию перформансов нельзя рассматривать как изобразительную деятельность. Суть перформансов связана с познанием условий человеческого бытия, в котором художественное творчество приравнивается исследовательской деятельности, а произведение искусства – к социальному эксперименту. Предметом художественного исследования, в широком смысле, выступает связь человека с окружающим миром, а в более узком это может быть и конкретное общественное явление. Например, Г. Габранс в перформансе «Старикс» делает наглядными механизмы превращения обычного человека в знаменитость. Перформанс происходит в несколько этапов. На первом этапе при помощи рекламы на щитах и по телевидению людей призывали следить за жизнью бомжа, занимающегося попрошайничеством в тунеле около вокзала. На этом этапе жизнь бомжа стала фактом искусства, иронически обыгрывая приверженность ко всяким реалити-шоу. На втором этапе бомжа с кличкой Старик превратили в героя массмедия: его снимали среди богомольцев во время трансляции богослужения, показывали в качестве участника из народа в теледебатах и среди митингующих. Его лицо стало лицом общества. Эксперимент со Стариком подтвердил наличие бездонной пропасти между реальными заслугами человека перед обществом и его популярностью.

Подводя итоги рассмотрения модели коммуникативного творчества, осуществленного через рассмотрение искусства перформансов, можно выделить следующие характеристики данного вида творчества:

- художественное творчество предполагает организацию действий, а не создание произведения в качестве материального объекта;
- целью художественного творчества является коммуникация, а не произведение искусства, художественное творчество не противопоставляется восприятию;
- чуткость к происходящему в обществе становится предпосылкой успешного творчества;
- творчество, ставящее в центр внимания коммуникацию, требует от художников особой коммуникативной компетенции;
- вместе с развитием разных форм сотворчества художественное творчество теряет статус избранности, а художник – роль мудреца.

[16] http://performance.lv/Makslinieki/11
[17] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Ольга Игоревна ТОМСОН / Olga THOMSON

Санкт-Петербургский Государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (РАХ), Россия
Доцент, кандидат искусствоведения

Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute for Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Arts, Russia
Associate Professor, PhD in Art History
thomson_o@mail.ru

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО. КРИК НЕПОВИНОВЕНИЯ ИЛИ СМЕХ БЕЗЫСХОДНОСТИ?

На протяжении XX века скорость и время оказались стратегами будущего, подвергнув изменениям сам облик человека, вобравший в себя что-то от функционирования машин. XX век обрек себя жить по правилам поступательного расширения всех сфер жизнедеятельности человека, а планета сделалась заложником эксперимента, в котором к концу века он почти утратил влияние и превратился из бодрого экспериментатора в подопытного.

Как известно, развитие культуры происходит до тех пор, пока не прервется цепочка «вызов — ответ». Когда адекватный ответ невозможно противопоставить вызову, то наступает цивилизационный надлом, приводящий к «душевному самотеку». Тогда то и становится необходимой духовная перестройка, которая должна дать ответы на многие вопросы. Только так может появиться шанс на перезагрузку и в этом процессе инициации существенная роль принадлежит искусству.

Ключевые слова: современное искусство, художник-зритель, функция зрения, чувственный опыт, эксперимент, интуиция, модернизм, постмодернизм, цитирование, плагиат, пародия, кибернетика, смерть, смех, отчаяние, вдохновение.

MODERN ART. CRY OF DISOBEDIENCE AND LAUGHTER OF DESPAIR?

The twentieth century had condemned itself to live by the rules of the progressive expansion of all spheres of human life and the planet became a hostage of the experiment, in which at the end of century, it almost lost its influence and turned from cheerful experimenter into the test subject. Culture growth occurs as long as the a chain of "challenge - response". When adequate response is not possible comes a "civilizational breakdown", leading to a "spiritual gravity flow". Then spiritual reorganization becomes necessary. It should give answers in a new series of creative acts. Only in this way a chance to restart can appear. Art plays a significant role in that process of initiation.

Key words: contemporary art, artist-audience, function view, sensory experience, experimentation, intuition, modernism, postmodernism, citation, plagiarism, parody, cybernetics, death, laughter, despair, inspiration.

На протяжении XX века скорость и время оказались стратегами будущего, подвергнув изменениям сам облик человека, вобравший в себя что-то от функционирования машин, ставший им верным слугой. XX век обрек себя жить по правилам поступательного расширения всех сфер жизнедеятельности, а планета сделалась заложником эксперимента, в котором к концу века

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

он почти утратил свое влияние и превратился из экспериментатора в подопытного.

Считается, что главной ошибкой, несущей гибель любой культуре, является неосознанность происходящего[1]. И если бы был найден способ его прояснения, то будущее можно бы было спрогнозировать заранее.

Как известно, развитие культуры происходит до тех пор, пока не прервется цепочка «вызов – ответ»[2], но когда адекватный ответ невозможно противопоставить вызову, то наступает цивилизационный надлом, приводящий к «душевному самотеку». Тогда то и становится необходимой духовная перестройка, которая должна дать ответы на вопросы и импульс для творчества. Только так может появиться шанс на перезагрузку и в этом процессе инициации существенная роль принадлежит искусству.

Поскольку на протяжении нескольких веков общество ставило перед искусством задачу воспитания людей без учета иерархических сословий и классовых границ, то и до сей поры сохранившийся интерес к нему не выглядит праздным. Именно через произведение искусства выстраиваются отношения между художником и зрителем, в этом диалоге художник (так исторически сложилось) имеет привилегированное положение носителя универсальной истины о мире. Он до сих пор, несмотря на очевидный кризис в современном искусстве, продолжает быть тем, кто оставляет за собой право поиска смыслов за пределами реальности. Его задачей, как и прежде, остается отражение иррациональных секретов реальности, лежащей за пределами материального, за сложившимися внешними формами жизни, высказывание своих суждений об эпохе, понимание значения всего происходящего. Бесспорных истин не так уж и много, но то, что живопись является одной из них, родилась, скорее всего, потому, что всецело зависит от света исходящего от Солнца и отражающегося от поверхности холста. Ведь это и есть основы физики зрения[3]. А потому художники правы, утверждая, что Живописью нельзя обмануть.

Очевидно и то, что функция зрения на планете Земля помогает человеку освоить окружающий мир, а значит можно утверждать, что визуальные формы искусства являются разновидностью письма, фиксирующего мир поверх слов и определений. В произведениях традиционных форм искусства запечатлевается восприятие художника, схватывающего нечто большее, чем свет, отраженный от поверхности, а живописная плоть холста или скульптура несут в себе знания о прошлом и еще не случившемся будущем. Картина никогда не является имитацией ранее увиденного, поскольку выражает инвариантный чувственный опыт творца, к которому нельзя обратиться как к средству, позволяющему вернуться назад, поскольку изображение – это не регистрация информации, а бессловесный способ осознания своего бытия в мире.

И если это так, то вполне вероятно, что внимательное исследование процесса развития искусства в XX веке сможет в некоторой степени проявить для нас образ будущего и может случиться, что все образцы фрагментарной бессвязности, которыми наполнено сегодняшнее современное искусство, окажутся способными обрести целостность и проявить взгляд художника на мир.

Известно, что в XX веке подход к искусству претерпевает резкие изменения. Современными и вызывающими к себе интерес считаются лишь те произведения, которые нарочито и со всей очевидностью проявляют свою степень включенности в эксперимент. Это сделалось характерной чертой нового и нашло отражение в произведениях огромного числа художников, которые стремились рас-

[1] http://russia.ru/video/fursovbibl/

[2] Арнольд Тойнби Постижение истории. http://lib.ru/HISTORY/TOYNBEE/history.txt#Toynbee101.htm

[3] «Будущее в настоящем»… // 12 ежегодная международная конференция «EVA- 2009». Сб.докладов. 2009. С.230- 238.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

ширить свои пространства и вырваться из традиционных рамок живописи и скульптуры, включая в свои работы материалы ранее не используемые в области визуальных искусств. В тело живописи энергично внедрялись бытовые предметы, фрагменты объектов из каждодневной жизни. Не останавливаясь на достигнутом в XXI веке художественное пространство расширяется настолько, что в него вкрапляются фрагменты природы, модернизации подвергаются насекомые, птицы, пресмыкающиеся. Эти новые формы искусства со всей своей очевидностью демонстрируют последние крупнейшие международные выставки, где природный мир оказывается частью инсталляции.

Главным отличием нового искусства от его предыдущих форм стал переход от «объективной» репрезентации к личному выражению. Это художественное своеволие требует применения всего спектра имеющихся возможностей, связанных с искусством или совсем далеких от него. Наряду с музейными произведениями, используемыми в создаваемых работах как своеобразные цитаты, часто направленные на усиление достоверности, мастера начинают осваивать технические средства выражения, такие как компьютер, интернет, видеокамера и многое другое, что возникло в бытовой среде и стало расцениваться как повод для расширения горизонтов личного творчества.

Когда-то основной задачей модернистов было желание взять на себя теургические функции и создать новый художественный мир, магически преодолев несовершенство и грубость реальности. Их творчество разворачивалось в пространстве интуиции и подсознания, что являлось гарантией свободы художника от реального мира, где уже вполне активно и весомо развивалась массовая культура. Дозволительно было и то, что многие художественные высказывания мастеров «высокой культуры» могли быть не всегда поняты среднестатистическому большинству современников. И это большинство отверженных, от которого отвернулось искусство, накапливая число – массу[4], выстраивало свои отношения с миром, наполняя его «массовой культурой».

Миропонимание, присущее художникам начала XX века, возлагало на творца огромную ответственность за будущее, возвышало личность художника, превращая Искусство в единственный вариант мироустройства. Человечество входило в XX век с надеждой на творческое переустройство мира, но уже после двух мировых войн, потрясших Европу, утвердилось в бессмысленности подобных надежд.

Укоренившейся стратегией искусства послевоенного времени, названного «постмодернизмом», стало стремительное вовлечение в пространство эксперимента самой жизни. Это стало своеобразным свидетельством главного интереса художника – основательно утвердить себя в искусстве. И потому он приспособился выражать любую идею любыми способами поверх установленных барьеров, провоцируя развитие синтетических видов искусства, которые до недавнего времени и вовсе не были известны мировой истории искусств.

И если сравнить задачи, определенные модернизмом и постмодернизмом, то между ними обнаружится огромная пропасть, и, казалось бы, не может быть никаких взаимосвязей, потому что новейшее искусство предполагает иную цель, формирует другие механизмы для создания художественных произведений, демонстрируя постмодернистский тип мышления, где «пародийность» становится самой востребованной и выразительной чертой.

Подобное искусство отказывается от «художественности» в его модернистском понимании как ключевого критерия оценки произведения искусства.

На границе 60-х и 70-х годов, в мире создается ситуация, когда индивидуальный голос творца

[4] Валерий Подорога Число масса. С.Эйзенштейн и теория пафоса // Советская власть и медиа. СПб: Академический проект, 2006.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

и его личная ответственность за произведение искусства подменяют набором цитат, сознательно выбранных автором для своего послания из предыдущей культуры. Они вплетаются в ткань нового произведения искусства, а порой являются его единственным смыслом. Благодаря подобной форме цитирования без какой-либо субъективной оценки со стороны автора, который намеренно дистанцируется от им же используемой цитаты, произведение насыщается ироническими интонациями и пародийностью[5].

Получается так, что язык предыдущего искусства здесь используется как конструктор для создания нового произведения.

На этом фоне, советское искусство этого же периода, при всей своей феноменальной отстраненности от контекста мирового художественного процесса, также тяготеет к цитированию, но диалог с музейным наследием здесь рассчитан на преемственность духовных ценностей прошлого, культурную память, обнаруживающую себя сквозь завесу политических запретов и проявленную художниками как неоднозначное пространство советской реальности, где за определенностью безвременья проступает память о другой культуре и времени.

Интеллектуальная художественная Россия того времени благоговейно несла память о своем дореволюционном прошлом, пытаясь найти в нем формы моральной поддержки и связи с мировыми процессами в культуре XX века.

Их западные коллеги в этот же период сознательно использовали цитату[6], вовсе не в роли, поэтически точно обозначенной О.Мандельштамом «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна»[7], а в роли плагиата[8], благодаря чему произведение нового искусства оказалось способным нести «следы» предыдущего, а позиция отстраненного цитирования создавала для искусства иммунитет против упреков в адрес художника в свободном использовании цитаты и обвинений в плагиате. Он оказался целенаправлен в своем НЕ отрицании, и скорее даже в утверждении «вторичности», применяя ее как новую художественную идеологию, легко скрываясь за ней от личной ответственности творческого высказывания.

«Я не люблю термина «произведение искусства», поскольку не склонен производить, а термин звучит претенциозно» – говорил один из столпов послевоенного мирового искусства, который превратил высоколобую абстракцию в практический минимализм, до сих пор остающийся популярнейшим трендом современной культуры, Сол Ле Витт[9].

Этой фразой он словно давал всем понять, что современный художник теперь полностью освобожден от труда, не привязан ни к каким догмам и обладает лишь творческой активностью для свободного экспериментирования и весь предыдущий опыт искусства ему полностью открыт и доступен.

На то место, где раньше находился сам художник, определяемый предыдущей культурой как «творец» или, позднее – «автор», выдвигается его ироническая интонация, а роль стиле-, формо-,

[5] Ханс Зедльмайер Утрата середины. М.: Издательский дом «Территория будущего», Прогресс-традиция, 2008.
[6] Цитата (от лат. cito — вызываю, привожу) http://slovari.yandex.ru/dict/bse/article/00088/50200.htm
[7] Ossip Mandelstam Gesprach under Dante Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig und Weimar. 1984. S. 34.
[8] Плагиат (от лат. plagio - похищаю) http://slovari.yandex.ru/search.xml?text=%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%B0%D1%82&st_translate=0&encid=bse
[9] Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930-1990. М.: Искусство XXI век. 2009.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

жанрообразующих элементов берет на себя пародия[10].

Известно, что пародия – это вид сатирического разоблачения, в основе которого лежит смех. Пародия разоблачает противника смехом. Ей всегда присущ момент комического, юмористического. Она доводит до абсурда, обессмысливает враждебный стиль или определяет его недостатки…. Она и строится обычно на контрасте пародируемого и своего стиля[11].

Но можно ли рассматривать искусство модерна как искусство для постмодерна враждебное? Скорее – нет, поскольку постмодерн старательно игнорирует любые нормы или созданные предыдущим искусством каноны. Он не вступает с ними в борьбу, так как в основе любого рода противостояния заведомо лежит признание власти того, с чем предстоит бороться. Пародия в постмодернизме может быть определена только как пастиш[12].

Благодаря тому, что в современной культуре, использующей стратегию постмодернистского сознания, где априори отсутствует неуязвимая точка зрения, восходящая к классике, «высокому идеалу», «неприкасаемому образцу», «вечной истине», сама возможность пародировать становится делом невероятным.

В русской традиции пастиш сравним разве что со стебом[13], эстетика которого отчетливо проявилась в актуальном искусстве России в самом конце XX века.

Стеб в работах современных художников часто становится актом избыточной агрессии, (сила которой словно выхвачена из реальной жизни) и является своеобразной формой уничижения в «разрешенных» дозах, определяемых на непродолжительное время стихийно сложившейся группой поклонников данного вида искусства.

Сила стеба зависит от странного соотношения удовольствия от соблюдения норм морали и неудовольствия от их несоблюдения. Современная ситуации в искусстве очень тревожна еще и потому, что художественная критика проявляет необыкновенную мягкость и вялость по отношению к искусству, вовлекающему в свою орбиту уже саму жизнь, а цензура, исходящая из общества, которое пока не выработало приоритеты и не в силах отличить свободу от вседозволенности, выглядит несостоятельно. Стеб как форма, проявленная в современном искусстве, может подвергаться многочисленным трансформациям, поскольку связан с неустойчивыми нормами коллективной морали. Он может однажды превратиться в «самый похабный и отвратительный смех»[14], смех, который существует сам по себе, без желания самого смеющегося, который уже не принадлежит ему и доводит его до смерти, словно он возник при превральном шоке. Такой смертельный смех когда-то был описан великим Томасом Манном в «Волшебной горе». Он возникает как отклик на механическое прикосновение медицинского инструмента к плевре, не контролируется человеком и является следствием шока. Везде и всегда существуют определенные не только культурой, но и природой, табуированные зоны, изолированные и закрытые от любого взгляда и дотрагиваться до них крайне опасно[15]. Этот странный смех в современном искусстве становится метафорой, описывающей состояние человека в технократическом мире.

[10] Дьякова Т. Онтологические контуры пейзажа. Опыт смыслового странствия. Воронеж: Изд. Воронежского государственного университета, 2004.
[11] Пародия http://slovari.yandex.ru/dict/litenc/article/le8/le8-4512.htm
[12] Пастиш (фр. pastiche: от итал. pasticcio - стилизованная опера-попурри) http://mirslovarei.com/content_fil/PASTISH-11869.html
[13] стеб http://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B1
[14] Слотердайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2001.
[15] Цит. Слотердайк П. Критика цинического разума. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 2001. С. 564.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Ольга Игоревна ТОМСОН / Olga THOMSON

| Современное искусство. Крик неповиновения или смех безысходности? / Modern Art. Cry of Disobedience and Laughter of Despair? |

Что заставляет художника двигаться в сторону эксперимента, толкает к поискам допредметной области восприятия, в которой все возможно, ничего не запрещено и не состоялось. Почему это влечение оказалось выше здравого смысла? «Ведь убийца немножечко анатом. Ведь палач для средневековья – чуточку научный работник. Искусство войны и мастерство казни – немножечко предверье к анатомическому театру»[16], где терзается человеческое в человеке.

К концу 60-х годов XX века «теургическое» искусство модернизма бесповоротно оказалось узким в своих требованиях и призывах к истинному, сложным и невозможно тесным для расширяющейся жизни амбициозного человека, пожелавшего себе не чувств и переживаний, а реакции на сигнал.

Постмодернизм потребовал бесконечного пространства без условностей и иерархий, без канонов и приоритетов, без центра и Бога, демонстрируя миру «автономного»[17] художника, разуверившегося в цельности мира, порвавшего окончательно с ним все связи, но при этом странным образом незаметно для себя вступившего в эпоху глобализма. «Человечество после глобализации – это люди, в большинстве своем оставшиеся в своей шкуре, жертвы неудачного местоположения «Я»[18].

Мир, охваченный человеческим эгоизмом, вдруг перестал быть единым пространством и запустил процесс «душевного самотека», развалился на отдельные частицы, медленно превратился в хаос.

И все же, при всех очевидных различиях модернизма и постмодернизма, расколовших XX век на две части, постмодерн, не стоит рассматривать как самостоятельную культурную эпоху, а скорее всего, следует определить ее как переход к новому историческому рубежу. Можно предположить, что постмодернизм выполняет подготовительную функцию, подобную тем, что уже были проявлены в эпоху маньеризма или декаданса. Он являет собой начало пути, обозначая новые горизонты кибернетического, наполненного светом новых технологий пространства будущего, где свет имеет другую природу.

Мир, где миллионы лет развивался человек, является миром отраженного света, поскольку все, чему мы были свидетелями, проявлено в отраженном свете Солнца, позволяющего нам физически увидеть окружающий мир, освещенный всеобъемлющим светом[19]. Сегодня, на наших глазах, осуществляется мечта К.Малевича и свершается победа над солнцем, которое в новых формах медийного искусства замещено источниками, излучающими свет. Мониторы, телевизионные экраны, светодиоды и другие источники света, передающие визуальные динамические изображения, притягательны для человеческой природы. Они сравнимы по силе своего воздействия с костром в ночи для заблудившегося путника. Этот свет готовит новое пространство для жизни человека технической цивилизации, порабощенного ею, где коммуникативная сеть, подобно единой нервной системе, начинает демонстрировать весь спектр возможностей манипуляций человеческим разумом, широко используя опыт, накопленный во время эксперимента, собирая расширяющегося человека и сжимая его пространство до бытовой прорехи. Но что там станет со смехом?

В 1904 году, за год до начала чудовищных войн XX века, Леонид Андреев описал свое мрачное предчувствие надвигающегося времени в рассказе «Красный смех», где нестерпимый ужас от беспричинного смеха, с последствиями которого уже не справляется человеческий мозг («Утрата рассудка также почетна как гибель часового на по-

[16] Ossip Mandelstam Gesprach under Dante Gustav Kiepenheuer Verlag Leipzig und Weimar. 1984. S. 51.
[17] Это понятие впервые введено Хансом Зедльмайером в работе «Утрата середины».
[18] Слотердайк П. Сферы. Т. 2. СПб: Наука. 2007. С. 512.
[19] Гибсон Дж.Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс. 1988.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

сту»[20]), завершает адский пейзаж за окном, где безраздельно «…в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех»[21].

Говорят, что смех побеждает смерть. Но сегодня смех повсюду. Он как безысходность поселился в современном искусстве. Оно отчаянно кричит, проклиная, разрушающийся мир. Возможно, этот крик рожден надеждой на спасение мира? Но кто станет спасителем? Может быть, тот, кто еще имеет силы оставаться живым, поскольку право на жизнь имеет только живое, потому что живое – вдохновенно и спасительно.

[20] Андреев Л. Красный смех http://www.bookssite.ru/scr/page_114724.html дата обращения 30.01.2010

[21] Там же.

© Издательство «Эйдос», 2015. Только для личного использования.
© Publishing House EIDOS, 2015. For Private Use Only.

Международный журнал исследований культуры # 3(20) 2015
International Journal of Cultural Research # 3(20) 2015
Электронное издание
Web-Journal
www.culturalresearch.ru

ТЕМА НОМЕРА

История и теория художественных систем

Ответственный за выпуск: Алина Владимировна Венкова

The MAIN TOPIC of the ISSUE

History and Theory of Art Systems

Managing Editor: Alina Venkova

Дизайн и оригинал макет
Design & layout
Издательство «ЭЙДОС»
Publishing House EIDOS
www.eidos-books.ru